

Das Leben und das Schreiben



Stephen King

Das Leben und das Schreiben

scanned by unknown
corrected by kb

Zum ersten Mal gibt Stephen King Einblick in sein Leben und die Entstehung seiner Romane und Geschichten. Er versenkt sich und seine Leser in seine Kindheit, seine Sehnsüchte und Ängste, seine Lust am Schreiben. das Leben als Roman – ein kluges, sensibles und packendes Buch über gelebte Literatur.

ISBN: 3 550 07143 4

Original: ON WRITING

Aus dem Amerikanischen von Andrea Fischer

Verlag: Ullstein

Erscheinungsjahr: 2000

Dieses E-Book ist nicht zum Verkauf bestimmt!!!

Buch

Stephen King ist der meistgelesene Schriftsteller unserer Zeit; nur mit der eigenen Biographie ist er bislang zurückhaltend umgegangen.

In seinem umfassenden, bewegenden Buch über das Leben und das Schreiben gibt er erstmals Auskunft. Er versenkt sich und seine Leser in das »neblige Land der Kindheit«, das viele seiner Romane inspiriert hat. In die Ängste und Sehnsüchte des jungen Mannes, der sich am Rand einer reichen Gesellschaft durchkämpfen muß, in die ersten Schreibversuche. Er erzählt von der großen Liebe zu seiner Frau Tabitha, von den Nöten der kleinen Familie, von den ersten Schreibversuchen, dem plötzlichen Umgang mit dem Ruhm.

Und natürlich schreibt Stephen King über das Schreiben – was es für ihn bedeutet, wie seine Werke entstehen, welche Autoren und Ereignisse ihn und sein Werk geprägt haben.

Stephen King blättert den Roman seines Lebens und seines Berufes auf: ein Lebenslauf und zugleich eine kluge, sensible Abhandlung über das Wesen der Literatur.

Autor

Stephen King wurde 1947 in Portland, Maine, geboren.

Schon als kleiner Junge begann er mit dem Schreiben von Kurzgeschichten. Aber der Durchbruch gelang ihm 1974 mit seinem ersten Roman *Carrie*.

Seitdem hat er mehr als dreißig Romane und über hundert Kurzgeschichten geschrieben. Zu seinen größten Erfolgen zählen die Weltbestseller *Shining*, *Christine*, *Friedhof der Kuscheltiere*, *Es*, *Sara* und *Das Mädchen*.

Stephen King lebt mit seiner Frau Tabitha in Bangor, Maine.

Ehrlichkeit kommt weiter.
Miguel de Cervantes

Die Wahrheit leidet Not.
Sprichwort

Erstes Vorwort

In den frühen Neunzigern (es kann 1992 gewesen sein, aber es ist schwer, sich zu erinnern, wenn man Spaß hat) stieß ich zu einer Rock'n'Roll Band, die hauptsächlich aus Schriftstellern bestand. Die Idee zu den Rock Bottom Remainers hatte Kathi Kamen Goldmark, eine Publizistin und Musikerin aus San Francisco. Zu der Band gehörten Dave Barry an der Sologitarre, Ridley Pearson am Baß, Barbara Kingsolver an den Keyboards, Robert Fulgham an der Mandoline und ich an der Rhythmusgitarre. Außerdem hatten wir einen heißen Chor im Stil der Dixie Cups, der meistens aus Kathi, Tad Bartimus und Amy Tan bestand.

Es war als einmalige Sache geplant – die Band sollte zwei Auftritte bei der American Booksellers Convention bestreiten und für ein bißchen Spaß sorgen. Drei oder vier Stunden lang würden wir unsere vertane Jugend aufleben lassen, danach wollten wir wieder unserer eigenen Wege gehen.

Aber es kam anders, denn die Band löste sich nicht auf. Es machte uns viel zuviel Spaß, gemeinsam zu spielen. Mit »eingeschmuggelten« Profis an Saxophon und Schlagzeug (anfangs war auch noch unser musikalischer Guru Al Kooper als Herz der Band dabei) hörten wir uns ziemlich gut an. Die Leute zahlten, um uns zu hören. Nicht so viel wie für U2 oder E Street Bands, aber immerhin ein paar Dollar. Wir gingen mit der Band auf Tournee, schrieben ein Buch darüber (meine Frau machte die Fotos und tanzte, wann immer ihr danach war, was ziemlich oft vorkam) und spielen auch heute noch ab und zu, mal als The Remainers, mal als Raymond Burr's Legs. Die Besetzung wechselt immer wieder – der Kolumnist Mitch Albom hat Barbara an den Keyboards abgelöst, und Al ist nicht mehr dabei, weil er sich nicht mit Kathi versteht –, aber den Kern aus Kathi,

Amy, Ridley, Dave, Mitch Albom und mir gibt es immer noch. Dazu Josh Kelly am Schlagzeug und Erasmo Paolo am Saxophon.

Uns macht das Spielen Spaß, aber wir sind auch sonst gern beisammen. Wir sind Freunde, und über die Band haben wir die Möglichkeit, über unsere Arbeit zu reden, über unseren Alltagsjob, zu dem uns die Menschen immer wieder ermutigen. Wir sind Schriftsteller, aber wir fragen uns gegenseitig nie, woher wir unsere Ideen bekommen. Wir wissen, daß es keiner sagen kann.

Als wir eines Abends vor einem Auftritt in Miami Beach bei einem Chinesen aßen, fragte ich Amy ob es eine Frage gebe, die ihr in der Diskussion nach einer Lesung noch nie gestellt worden sei. Die eine Frage, die nie aufgeworfen wird, wenn man vor einer Menge ehrfürchtiger Fans steht und so tut, als flöge einem alles zu. Amy hielt inne, dachte gründlich nach und sagte schließlich: »Es fragt nie einer nach der Sprache.«

Ich bin ihr für diese Antwort außerordentlich dankbar. Denn ich spielte damals schon seit über einem Jahr mit der Idee, ein kleines Buch über das Schreiben zu verfassen, zögerte aber, weil ich meinen Beweggründen mißtraute. Warum sollte gerade ich von der Arbeit des Schriftstellers berichten? Wieso war gerade ich der Ansicht, etwas Sinnvolles darüber zu sagen zu haben?

Die einfachste Antwort lautet, daß jemand, der so viele Romane verkauft hat wie ich, einfach etwas Lohnendes über das Schreiben zu sagen haben muß. Doch die erste Antwort ist nicht immer die richtige. Colonel Sanders von Kentucky Fried Chicken hat Unmengen von Hühnerschenkeln verkauft, aber ich bin mir nicht sicher, ob man wissen will, wie er es gemacht hat. Wenn ich vermessen genug wäre, eine Anleitung zum Schreiben herauszugeben, müßte ich meiner Meinung nach einen besseren Grund als meinen großen Erfolg vorweisen können. Anders ausgedrückt, ich wollte kein auch noch so kurzes Buch schreiben und mir hinterher wie ein literarischer Klugschwätzer

oder aufgeblasener Dummkopf vorkommen. Von diesen Büchern (und diesen Autoren) gibt es schon genug auf dem Markt – nein, danke.

Aber Amy hatte recht: Wir werden nie nach der Sprache gefragt. Die DeLillos, Updikes und Styrons werden darauf angesprochen, die Bestsellerautoren jedoch nicht. Aber auch wir profanen Kritiker machen uns auf unsere bescheidene Art Gedanken über die Sprache, auch wir verrichten unser Handwerk, Geschichten zu Papier zu bringen, mit Leidenschaft. Dieses Buch ist ein Versuch, kurz und bündig darzulegen, wie ich zu dieser Kunst kam, was ich inzwischen über sie weiß und wie sie gefertigt wird. Dieses Buch handelt von der alltäglichen Arbeit – von der Sprache.

Ich widme dieses Buch Amy Tan, die mir auf sehr schlichte, direkte Art sagte, daß ich es beruhigt schreiben kann.

Zweites Vorwort

Dies ist ein kurzes Buch, denn Bücher über das Schreiben sind voller Blödsinn. Belletristikautoren, ich eingeschlossen, haben keine große Ahnung davon, was sie eigentlich tun. Sie wissen nicht, warum etwas Gutes funktioniert und etwas Schlechtes nicht. Ich dachte mir: Je kürzer das Buch, desto weniger Blödsinn steht drin.

Die einzige Ausnahme von dieser Regel ist *The Elements of Style* von William Strunk Jr. und E. B. White. In diesem Buch ist wenig oder gar kein Blödsinn zu finden. (Es ist natürlich kurz; mit 85 Seiten sogar viel kürzer als dieses hier.) Ich möchte Ihnen ans Herz legen, daß jeder angehende Schriftsteller *The Elements of Style* lesen sollte. Regel Nr. 17 in dem Kapitel »Grundsätze des Textaufbaus« lautet: »Überflüssiges streichen«. Das will ich hier versuchen.

Drittes Vorwort

Ein Gesetz der Straße, das in diesem Buch nicht so deutlich formuliert wird, lautet: »Der Lektor hat immer recht«. Daraus folgt logischerweise, daß kein Autor alle Verbesserungsvorschläge seines Lektors beherzigen wird, denn wir sind alle kleine Sünder und werden niemals die Perfektion eines Lektors erreichen. Anders ausgedrückt: Schreiben ist menschlich, Lektorieren ist göttlich. Chuck Verrill hat dieses Buch lektoriert, wie schon so viele Romane von mir. Und wie immer, Chuck, warst du göttlich.

Steve

Lebenslauf

Die Autobiographie von Mary Karr, *Der Club der Lügner*, hat mich vollkommen überwältigt. Nicht nur die Grausamkeit, die Schönheit und Karrs meisterhafte Beherrschung der Muttersprache, sondern vor allem ihre *Totalität*. Diese Frau erinnert sich wirklich an *jedes Detail* aus ihrer Kindheit.

Bei mir ist das anders. Ich hatte eine turbulente Kindheit, heute hier – morgen da. Während meiner ersten Lebensjahre zog meine alleinerziehende Mutter ständig um. Einmal brachte sie meinen Bruder und mich, glaube ich, für eine Weile bei einer ihrer Schwestern unter, weil sie finanziell oder psychisch nicht in der Lage war, mit uns zurechtzukommen. Vielleicht war sie auch auf der Suche nach unserem Vater, der seine Rechnungen nicht bezahlte und sich aus dem Staub machte, als ich zwei und mein Bruder David vier Jahre alt war. Wenn ja, dann hatte sie keinen Erfolg. Meine Mutter Nellie Ruth Pillsbury King war eine der ersten befreiten Frauen Amerikas, wenn auch nicht freiwillig.

Mary Karr schildert ihre Kindheit als fast perfektes Panoramabild. Meine Jugend ähnelt eher einer vernebelten Landschaft, in der gelegentlich Erinnerungen wie vereinzelte Bäume auftauchen ... diese Art von Bäumen, die aussehen, als wollten sie einen packen und fressen.

Es folgen nun einige dieser Erinnerungen, dazu ausgewählte Schnappschüsse aus den Tagen meiner Jugend und dem frühen Mannesalter, daran kann ich mich besser erinnern. Dies ist keine Autobiographie. Es ist eher eine Art *Lebenslauf*, mein Versuch, die Entwicklung zum Schriftsteller nachzuzeichnen. Kein Bericht über die Ausbildung zum Schriftsteller. Denn ich glaube nicht, daß man Menschen zu Autoren *machen* kann, weder durch äußere Einflüsse noch durch reine Willenskraft (früher war ich anderer Meinung). Das Zubehör befindet sich in der

Originalverpackung. Und es ist ganz und gar kein ungewöhnliches Zubehör. Ich glaube, daß sehr viele Menschen Talent zum Schreiben oder Erzählen besitzen und daß dieses Talent verfeinert und gefördert werden kann. Wenn ich davon nicht überzeugt wäre, wäre es reine Zeitverschwendung, ein Buch wie dieses zu schreiben.

So war es bei mir – das ist alles. Ein unzusammenhängender Entwicklungsprozeß, an dem Ehrgeiz, Wille, Glück und ein wenig Talent ihren Anteil hatten. Es lohnt sich nicht, zwischen den Zeilen zu lesen oder nach einer durchgängigen Linie zu suchen. Es gibt nichts Durchgängiges, nur Schnappschüsse, viele davon unscharf.

1

Zu meinen frühesten Erinnerungen gehört die Vorstellung, jemand anders zu sein, genauer gesagt, der Kraftmensch aus dem Zirkus der Ringling Brothers. Das war bei meiner Tante Ethelyn und meinem Onkel Oren in Durham, Maine. Meine Tante kann sich noch ziemlich gut daran erinnern. Sie meint, ich sei zweieinhalb oder vielleicht drei Jahre alt gewesen.

In einer Ecke der Garage hatte ich einen Hohlziegel aus Zement gefunden und ihn mit Mühe hochgehievt. Langsam schleppte ich ihn über den glatten Garagenboden und stellte mir vor, daß ich ihn, gekleidet in einen Einteiler aus Pelz (wahrscheinlich Leopardenfell), durch eine Manege trug. Das Publikum hielt den Atem an. Ein greller blauweißer Scheinwerfer verfolgte meinen beachtlichen Weg. In den verblüfften Gesichtern stand geschrieben: Noch nie hatte jemand so ein unvorstellbar starkes Kind gesehen. »Und er ist erst *zwei* Jahre!« stammelte jemand ungläubig.

Was ich nicht wußte: In der unteren Hälfte des Hohlziegels hatten sich Wespen ein kleines Nest gebaut. Eine von ihnen, vielleicht erbost über den unverlangten Umzug, flog heraus und stach mich ins Ohr. Der Schmerz war schrill wie eine böartige Eingebung. Es war der schlimmste Schmerz, den ich in meinem kurzen Leben erlitten hatte, doch hielt er den Rekord nur wenige Sekunden. Ich vergaß die Wespe auf der Stelle, als ich den Hohlziegel auf meinen nackten Fuß fallen ließ und mir alle fünf Zehen quetschte. Ich weiß nicht mehr, ob ich zum Arzt gebracht wurde. Tante Ethelyn weiß es auch nicht mehr (Onkel Oren, dem der böartige Hohlziegel mit Sicherheit gehörte, ist seit fast zwanzig Jahren tot), aber sie erinnert sich noch an den Stich, die gequetschten Zehen und an meine Reaktion. »Du hast geschrien wie am Spieß, Stephen!« sagte sie. »An dem Tag warst du auf jeden Fall gut bei Stimme.«

2

Ungefähr ein Jahr später zogen meine Mutter, mein Bruder und ich nach West De Pere, Wisconsin. Warum, weiß ich nicht. Eine andere Schwester meiner Mutter, Cal (eine ehemalige Schönheitskönigin des Women's Army Corps aus dem Zweiten Weltkrieg), wohnte mit ihrem geselligen, biertrinkenden Mann in Wisconsin; vielleicht wollte Mom in ihrer Nähe sein. Aber selbst wenn, kann ich mich nicht erinnern, die Weimers oft gesehen zu haben. Oder überhaupt jemanden. Meine Mutter arbeitete, aber was genau sie machte, weiß ich nicht mehr. Fast hätte ich gesagt, sie arbeitete in einer Bäckerei, aber das war, glaube ich, erst später, als wir nach Connecticut zogen, in die Nähe ihrer Schwester Lois (bloß bekam deren Mann Fred nicht viel Bier, und mit der Geselligkeit war es auch nicht weit her; er war ein Typ mit Bürstenschnitt, der stolz darauf war, sein Cabrio *mit geschlossenem Verdeck* zu fahren, Gott weiß, warum).

In der Zeit in Wisconsin hatten wir einen Babysitter nach dem anderen. Ich weiß nicht, ob sie aufhörten, weil David und ich solche Nervensägen waren, weil sie besser bezahlte Jobs fanden oder weil meine Mutter zu hohe Anforderungen an sie stellte, die sie nicht erfüllen wollten. Ich weiß nur, daß wir Babysitter in rauen Mengen verschlissen. Die einzige, an die ich mich deutlich erinnern kann, ist Eula, vielleicht hieß sie auch Beulah. Sie war ein Teenager, fett wie ein Walroß, und lachte gerne. Eula-Beulah hatte einen herrlichen Humor, das konnte ich schon mit vier Jahren erkennen, aber er war auch gefährlich: Hinter ihrer Ausgelassenheit, wenn sie Klapse verteilte, ihr Hintern wackelte und sie den Kopf in den Nacken warf, schien immer ein potentieller Donnerschlag zu lauern. Wenn ich die mit versteckter Kamera aufgenommenen Filme sehe, in denen echte

Babysitter und Kindermädchen plötzlich sauer werden und die Kleinen verdreschen, muß ich immer an meine Zeit mit Eula-Beulah denken.

War sie zu meinem Bruder David genauso gemein wie zu mir? Keine Ahnung. Er kommt in meinen Erinnerungen an sie nicht vor. Außerdem wäre er den gefährlichen Winden des Hurrikans Eula-Beulah sowieso nicht so ausgesetzt gewesen wie ich, da er mit sechs Jahren bereits im ersten Schuljahr und daher den Großteil des Tages außerhalb der Kampfzone war.

Einmal war Eula-Beulah zum Beispiel am Telefon, lachte über irgend etwas und winkte mich zu sich. Sie schlang die Arme um mich, kitzelte mich, brachte mich zum Lachen und gab mir dann, immer noch lachend, eine so heftige Kopfnuß, daß ich hinfiel. Dann kitzelte sie mich mit ihren nackten Füßen, bis wir beide wieder lachten.

Eula-Beulah furzte oft und gerne, und zwar richtig laut und übelriechend. Manchmal, wenn sie von dieser Plage heimgesucht wurde, warf sie mich auf die Couch, drückte ihren Hintern im Wollrock auf mein Gesicht und legte los.

»Peng!« rief sie dann lustvoll. Es war, als stünde ich unter Sumpfgasbeschuß. Ich erinnere mich an die Dunkelheit unter ihrem Rock, an das Gefühl zu ersticken ... und an das Lachen. Denn was passierte, war zwar irgendwie furchtbar, aber auch gleichzeitig irgendwie lustig. In mancherlei Hinsicht bereitete mich Eula-Beulah auf die Literaturkritik vor. Wenn einem erst mal ein zwei Zentner schwerer Babysitter aufs Gesicht gefurzt hat (und aus einer anderen, Lichtjahre entfernten Realität lustvoll »Peng!« gerufen hat), kann einen die *Village Voice* nicht mehr schrecken.

Ich weiß nicht, was mit den anderen Babysittern passierte, aber Eula-Beulah wurde gefeuert. Und zwar wegen der Eier. Eines Morgens briet sie mir ein Ei zum Frühstück. Ich aß es und wollte noch eins. Eula-Beulah briet mir ein zweites Ei und fragte

mich dann, ob ich noch ein drittes wolle. Sie hatte diesen Blick drauf, der besagte: »Du ißt auf keinen Fall noch eins, Stevie.« Natürlich wollte ich noch eins haben. Und noch eins. Und so weiter. Nach dem siebten, glaube ich, hörte ich auf. Jedenfalls ist mir diese Zahl im Gedächtnis geblieben. Vielleicht hatten wir auch keine Eier mehr. Vielleicht fing ich an zu heulen. Oder Eula-Beulah bekam es mit der Angst. Ich weiß es nicht mehr, aber wahrscheinlich war es ganz gut, daß das Spiel bei sieben aufhörte. Für einen Vierjährigen sind sieben Eier eine ganze Menge.

Eine Weile fühlte ich mich noch gut, doch dann kotzte ich alles aus. Eula-Beulah lachte, gab mir eine Kopfnuß, steckte mich in den Wandschrank und schloß die Tür ab. Peng. Wenn sie mich im Badezimmer eingeschlossen hätte, hätte sie ihren Job möglicherweise behalten. Tat sie aber nicht. Mir machte es eigentlich gar nichts aus, im Wandschrank zu hocken. Es war zwar dunkel, doch roch es nach dem Coty-Parfüm meiner Mutter, und unter der Tür leuchtete tröstlich ein Lichtstreifen.

Ich krabbelte in die hinterste Ecke, Moms Mäntel und Kleider strichen mir über den Rücken. Dann fing ich an zu rülpsen – lange, laute Rülpsen, die wie Feuer brannten. Ich kann mich nicht erinnern, daß mir richtig schlecht war, doch muß es so gewesen sein, denn als ich den Mund öffnete, um den nächsten beißenden Rülpsen zu tun, übergab ich mich ein zweites Mal. Auf die Schuhe meiner Mutter. Das war Eula-Beulahs Ende. Als meine Mutter von der Arbeit nach Hause kam, schlief der Babysitter tief und fest auf der Couch, und Klein Stevie war im Wandschrank eingeschlossen. Er schlief, und in seinem Haar klebten halbverdaute Spiegeleier.

3

Unser Aufenthalt in West de Pere war weder lang noch erfolgreich. Wir wurden gewaltsam aus unserer Wohnung im zweiten Stock vertrieben, nachdem ein Nachbar meinen sechsjährigen Bruder auf dem Dach hatte herumkraxeln sehen und die Polizei gerufen hatte. Ich weiß nicht, wo meine Mutter war, als das passierte. Auch nicht, wo der Babysitter der Woche war. Ich weiß nur, daß ich im Badezimmer barfuß auf dem Heizofen stand und gespannt beobachtete, ob mein Bruder vom Dach fiel oder es zurück ins Badezimmer schaffte. Er schaffte es. Heute ist er fünfundfünfzig und lebt in New Hampshire.

4

Als ich fünf oder sechs war, fragte ich meine Mutter, ob sie schon mal jemanden sterben gesehen habe. Ja, antwortete sie, sie hätte einen Menschen sterben sehen und einen sterben hören. Ich fragte, wie man einen Menschen sterben hören könne, und sie erzählte mir, daß in den Zwanzigern ein Mädchen vor Prout's Neck ertrunken sei. Sie war an der Kabbelung vorbei nach draußen geschwommen, schaffte es nicht wieder zurück und schrie um Hilfe. Mehrere Männer versuchten, zu ihr herauszuschwimmen, doch hatte die Strömung an jenem Tag einen bösen Sog entwickelt, so daß sie zum Umkehren gezwungen wurden. Schließlich konnten die Touristen und die Einheimischen, darunter auch der Teenager, der später meine Mutter werden sollte, nichts anderes tun, als herumzustehen und auf ein Rettungsboot zu warten, das niemals kam. Sie hörten das Mädchen schreien, bis sie keine Kraft mehr hatte und unterging. Die Leiche wurde oben in New Hampshire an Land gespült, erzählte meine Mutter. Ich fragte sie, wie alt das Mädchen gewesen sei. Mom meinte, sie war vierzehn. Dann las sie mir aus einem Comic vor und brachte mich ins Bett. Irgendwann erzählte sie mir von dem Todesfall, den sie gesehen hatte: ein Matrose, der vom Dach des Graymore Hotels in Portland, Maine, gesprungen und auf der Straße gelandet war.

»Er war Matsche«, sagte meine Mutter in ihrem sachlichsten Tonfall. Sie machte eine Pause und fügte dann hinzu:

»Da kam Zeug aus ihm heraus, das war grün. Das werde ich nie vergessen.«

Damit wären wir zwei, Mom.

5

Den größten Teil der neun Monate, die ich in der ersten Klasse hätte verbringen sollen, lag ich im Bett. Alles begann mit den Masern – das war noch vollkommen normal – und wurde dann immer schlimmer. Ständig aufs neue litt ich an einer Krankheit, von der ich fälschlicherweise annahm, sie hieße »Tonnelitis«; ich lag im Bett, trank kaltes Wasser und stellte mir vor, mein Hals sei aufgebläht wie eine Tonne (womit ich wahrscheinlich gar nicht so falsch lag).

Irgendwann schlug die Krankheit auf die Ohren, und meine Mutter rief ein Taxi (sie selbst konnte nicht fahren) und brachte mich zu einem Arzt, der so ungemein wichtig war, daß er keine Hausbesuche machte – ein Ohrenspezialist. (Aus irgendeinem Grund dachte ich, so ein Arzt hieße Otiologe.) Mir war egal, ob er auf Ohren oder Arschlöcher spezialisiert war. Ich hatte 40 Grad Fieber, und wenn ich schluckte, flammte der Schmerz an meinem Gesicht auf wie die Lichter einer Musikbox.

Der Arzt sah mir in die Ohren, wobei er das linke (glaube ich) besonders gründlich untersuchte. Dann sollte ich mich hinlegen. »Heb mal kurz den Kopf, Stevie«, sagte die Krankenschwester und breitete ein großes Verbandstuch, möglicherweise war es auch eine Windel, unter meinem Kopf aus.

Ich hätte ahnen müssen, daß etwas faul war im Staate Dänemark. Vielleicht tat ich es ja.

Plötzlich roch es scharf nach Alkohol. Mit einem klirrenden Geräusch öffnete der Ohrenarzt den Sterilisator. In seiner Hand erblickte ich eine Nadel, so lang wie das Lineal in meinem Griffelkasten, und wurde ganz steif. Der Ohrenarzt lächelte aufmunternd und sprach die Worte, für die Ärzte postwendend in den Knast wandern sollten (mit verdoppelter Haftstrafe, wenn sie die Lüge einem Kind erzählen): »Keine Angst, Stevie, es tut

nicht weh.« Ich glaubte ihm.

Er schob die Nadel in mein Ohr und durchstach das Trommelfell. Einen derartigen Schmerz habe ich seitdem nicht mehr gespürt. Das einzige, was ihm nahekam, war der erste Monat nach meinem Unfall im Sommer 1999, als ich von einem Lieferwagen angefahren wurde. Die Schmerzen waren nicht ganz so intensiv, dauerten dafür aber länger. Die Punktierung des Trommelfells überstieg alles bisher Gewesene. Ich schrie. In meinem Kopf gab es ein Geräusch wie einen laut schmatzenden Kuß. Heiße Flüssigkeit rann aus dem Ohr. Es war, als würde ich aus der falschen Öffnung weinen. Und ich weinte, weiß Gott, schon genug aus den richtigen Öffnungen. Ich hob das tränenüberströmte Gesicht und sah den Ohrenarzt und seine Helferin ungläubig an. Dann warf ich einen Blick auf das Tuch, mit dem die Schwester das obere Drittel des Untersuchungstisches abgedeckt hatte. Darauf war ein großer, nasser Fleck mit dünnen gelben Eiterfasern.

»Siehst du«, sagte der Doktor und klopfte mir auf die Schulter, »du bist sehr tapfer gewesen, Stevie. Und jetzt ist es vorbei.«

Eine Woche später rief meine Mutter ein Taxi, und wir fuhren erneut zum Ohrenarzt. Ich legte mich wieder seitlich auf den Tisch, unter dem Kopf das große Mulltuch. Es roch nach Alkohol – diesen Geruch verbinde ich, wie wohl viele Menschen, noch immer mit Schmerz, Krankheit und Angst –, und der Arzt kam mit der langen Nadel. Wieder versicherte er mir, es täte nicht weh, und wieder glaubte ich ihm ... nicht richtig, aber immerhin so sehr, daß ich ruhig blieb, als er mir die Nadel ins Ohr führte.

Es tat *doch* weh. Sogar noch mehr als beim ersten Mal. Auch war das Knutschgeräusch in meinem Kopf lauter. Es war, als küßten sich zwei Riesen (»so richtig mit Zunge«, wie wir immer sagten). »Siehst du«, meinte die Krankenschwester, als es vorbei war und ich weinend in einer Pfütze wäßrigen Eiters lag, »es tut nur ein bißchen weh, und du willst doch nicht taub werden,

oder? Außerdem ist es ja jetzt vorbei.«

Gute fünf Tage glaubte ich ihr, dann stand das nächste Taxi vor der Tür. Wir fuhren zum Ohrenarzt. Ich weiß noch, daß der Taxifahrer meiner Mutter sagte, er würde anhalten und uns rausschmeißen, wenn sie das Kind nicht zum Schweigen brächte.

Wieder lag ich auf dem Untersuchungstisch mit der Windel unter dem Kopf. Meine Mom saß im Wartezimmer mit einer Zeitschrift, auf die sie sich wahrscheinlich nicht konzentrieren konnte (hoffe ich wenigstens). Wieder wehte der durchdringende Geruch von Alkohol durchs Zimmer, und der Arzt wandte sich mit einer Nadel zu mir um, die so lang war wie mein Lineal in der Schule. Wieder dieses Lächeln, dieses Näherkommen, die Versicherung, es würde *diesmal* nicht weh tun.

Seit diesen Ohrbohrungen im Alter von sechs Jahren habe ich einen festen Grundsatz: Verarscht mich einer, soll er sich schämen. Verarscht er mich zweimal, muß ich mich schämen. Verarscht er mich dreimal, müssen wir uns beide schämen.

Als ich zum dritten Mal auf dem Tisch des Ohrenarztes lag, schlug ich um mich, strampelte, kämpfte und kreischte. Jedes Mal, wenn sich die Nadel meinem Gesicht näherte, schlug ich sie fort. Schließlich rief die Schwester meine Mutter im Wartezimmer zu Hilfe, und gemeinsam gelang es ihnen, mich so lange festzuhalten, daß der Arzt seine Nadel einführen konnte. Ich schrie so lange und so laut, daß ich es heute noch hören kann. Ich glaube sogar, daß dieser letzte Schrei noch immer in einem versteckten Winkel meines Kopfes widerhallt.

6

Nicht lange darauf, in einem düsteren, kalten Monat (es muß Januar oder Februar 1954 gewesen sein, wenn ich richtig gezählt habe), stand das Taxi wieder vor der Tür. Diesmal war der Spezialist kein Ohrenarzt, sondern ein Halsarzt. Und wieder saß meine Mutter im Wartezimmer, wieder hockte ich auf dem Untersuchungstisch, die Krankenschwester stand daneben, und wieder hing der brennende Geruch von Alkohol in der Luft. Dieser Geruch schafft es noch immer, meinen Herzschlag innerhalb von fünf Sekunden zu verdoppeln.

Diesmal jedoch passierte nicht mehr, als daß eine Art Abstrich von meinem Hals gemacht wurde. Es brannte und schmeckte fürchterlich, aber nach der langen Nadel des Ohrenarztes war es eine Wohltat. Der Halsarzt setzte sich eine interessante Vorrichtung auf den Kopf, die mit einem Halteriemen befestigt war. In der Mitte war ein Spiegel, aus dem ein grelles Licht wie ein drittes Auge schien. Lange sah er mir in den Hals, wies mich an, den Mund so weit aufzureißen, bis meine Kieferknochen knackten. Aber weil er keine Nadeln in mich schob, mochte ich ihn. Nach einer Weile durfte ich den Mund wieder schließen. Er ließ meine Mutter holen.

»Das Problem sind seine Mandeln«, sagte der Arzt. »Die sehen aus, als hätte eine Katze ihre Krallen daran gewetzt. Sie müssen raus.«

Irgendwann danach wurde ich unter sehr helle Lampen geschoben. Ein Mann mit einem weißen Mundschutz beugte sich über mich. Er stand am Kopfende des Tisches, auf dem ich lag (1953 und 1954 lag ich andauernd auf Tischen). Für meine Begriffe stand er auf dem Kopf.

»Stephen«, sagte er, »kannst du mich hören?«

Ich bejahte.

»Du mußt jetzt ganz tief einatmen«, erklärte er. »Wenn du aufwachst, kannst du so viel Eis essen, wie du willst.«

Er drückte mir etwas aufs Gesicht. In meiner Erinnerung sieht es aus wie ein Außenbordmotor. Ich atmete tief ein, und alles wurde schwarz. Als ich aufwachte, durfte ich tatsächlich so viel Eis essen, wie ich wollte. Aber das war ein Witz, denn ich wollte gar keins. Mein Hals fühlte sich dick und geschwollen an. Aber es war besser als die alte Nummer mit der Nadel im Ohr. Auf jeden Fall. *Alles* wäre besser gewesen als die Nummer mit der Nadel im Ohr. Nehmt mir meinetwegen die Mandeln heraus, schraubt mir einen Vogelkäfig aus Stahl ans Bein, wenn es denn sein muß, aber Gott bewahre mich vor dem Otiologen.

In dem Jahr kam mein Bruder David in die vierte Klasse, und ich wurde ganz aus der Schule genommen. Ich hätte in der ersten Klasse zu viel verpaßt, meinten meine Mutter und die Lehrer. Im Herbst sollte ich noch einmal von vorne anfangen, wenn meine Gesundheit es erlaubte.

Dieses Jahr verbrachte ich größtenteils im Bett oder ans Haus gefesselt. Ich las mich durch ungefähr sechs Tonnen Comics und machte weiter mit Tom Swift und Dave Dawson (ein heroischer Pilot aus dem Zweiten Weltkrieg, dessen Flugzeuge sich immer »in die Höhe emporschraubten«). Danach waren Jack Londons gruselige Tiergeschichten an der Reihe. Irgendwann fing ich an, selbst zu schreiben. Doch vor dem eigenen Schaffen steht das Imitieren. Den Comic *Combat Casey* pinnte ich Wort für Wort in meinen Blue-Horse-Block ab und fügte meine eigenen Schilderungen hinzu, wo es mir angebracht erschien. »Sie wurden in einer riesigen Urine untergebracht«, schrieb ich zum Beispiel; ich brauchte noch ein oder zwei Jahre, bis ich lernte, daß es Ruine heißt. Ich weiß noch, daß ich damals immer Prothese und Prognose verwechselte und dachte, eine Hure sei eine besonders große Frau. Ein Hurensohn mußte daher prädestiniert für Basketball sein. Mit sechs Jahren hat man das Puzzle noch nicht ganz beisammen.

Irgendwann zeigte ich eins dieser abgeschriebenen Zwitterwesen meiner Mutter, die ganz entzückt war. Ich erinnere mich noch an ihr leicht verwundertes Lächeln, so als könne sie gar nicht glauben, daß eins ihrer Kinder so begabt sei – genaugenommen ein richtiges Wunderkind, seien wir mal ehrlich. Diesen Ausdruck hatte ich noch nie auf ihrem Gesicht gesehen, wenigstens nicht als Reaktion auf meine Taten, und ich fand ihn herrlich.

Sie fragte mich, ob ich mir die Geschichte selbst ausgedacht hätte. Da mußte ich zugeben, daß ich den Großteil aus einem Buch abgeschrieben hatte. Sie wirkte enttäuscht, und das dämpfte meine Freude ganz entscheidend. Schließlich gab sie mir den Block zurück. »Denk dir selbst eine Geschichte aus, Stevie«, sagte sie. »Diese Comics mit Combat Casey sind doch Schrott, da werden den Leuten immer nur die Zähne ausgeschlagen. Das kannst du doch viel besser. Denk dir selbst was aus!«

8

Ich weiß noch, daß ich bei dieser Aufforderung von dem Gefühl unendlicher Möglichkeiten überwältigt wurde, so als sei ich in ein riesiges Gebäude mit Unmengen geschlossener Türen geführt worden und habe die Erlaubnis erhalten, jede Tür zu öffnen. Es waren mehr Türen, als ein Mensch im Laufe seines Lebens öffnen konnte, glaubte ich. (Und glaube es immer noch.)

Letztendlich schrieb ich eine Geschichte über vier Zaubertiere, die in einem alten Auto herumfahren und kleinen Kindern helfen. Der Anführer war ein großer weißer Hase namens Mr. Rabbit Trick. Er durfte das Auto fahren. Die Geschichte war vier Seiten lang und mühsam mit Bleistift geschrieben. Soweit ich mich erinnern kann, kam darin niemand vor, der vom Dach des Graymore Hotels sprang. Als ich fertig war, gab ich sie meiner Mutter, die sich damit ins Wohnzimmer setzte und meine Geschichte in einem Schwung las. Ich merkte, daß sie ihr gefiel, denn sie lachte an allen richtigen Stellen, aber ich wußte nicht, ob sie mir damit nur eine Freude machen wollte oder ob sie sie *wirklich* gut fand.

»Und die hast du nicht abgeschrieben?« fragte sie, als sie fertig war. Nein, antwortete ich, hätte ich nicht. Sie sagte, die Geschichte wäre so gut, daß sie in einem Buch stehen könnte. Nichts hat mich je im Leben glücklicher gemacht als dieses Lob. Ich verfaßte noch vier Geschichten über Mr. Rabbit Trick und seine Freunde. Für jede gab sie mir einen Vierteldollar und schickte sie an ihre vier Schwestern, die wohl ein bißchen mitleidig auf sie herabsahen. Immerhin waren sie alle verheiratet. *Ihre* Männer waren dageblieben. Es stimmte zwar, daß Onkel Fred nicht viel Sinn für Humor hatte und stur das Verdeck seines Autos geschlossen hielt; außerdem stimmte es, daß Onkel Oren ganz schön trank und dunkle Theorien darüber

aufstellte, wie die Juden die Welt regierten, aber immerhin waren die Männer da. Ruth dagegen war mit dem Baby im Arm von Don verlassen worden. Jetzt wollte sie ihrer Familie wenigstens beweisen, daß das Kind begabt war.

Vier Geschichten. Für jede einen Vierteldollar. Das war der erste Dollar, den ich in diesem Geschäft machte.

Wir zogen nach Stratford, Connecticut. Ich kam in die zweite Klasse und verknallte mich Hals über Kopf in das hübsche, etwas ältere Mädchen von nebenan. Sie würdigte mich tagsüber keines Blickes, aber nachts, wenn ich im Bett lag und einschlief, flüchteten wir gemeinsam vor der grausamen Welt. Meine neue Lehrerin war Mrs. Taylor, eine freundliche Frau mit hervorquellenden Augen und grauem Haar wie Elsa Lanchester in *Braut von Frankenstein*. »Wenn ich mich mit Mrs. Taylor unterhalte, will ich immer die Hände unter ihre Glupschaugen halten, falls sie herausfallen«, sagte meine Mutter.

Unsere neue Wohnung befand sich in der dritten Etage eines Hauses auf der West Broad Street. Einen Häuserblock weiter hügelabwärts, nicht weit entfernt von Teddy's Market und gegenüber von Burret's Building Materials, erstreckte sich ein weitläufiges, verwuchertes Gelände, das rückseitig von einem Schrottplatz begrenzt und in der Mitte von Eisenbahnschienen durchquert wurde. Dieses Stück Wildnis gehört zu den Orten, auf die ich immer wieder zurückgreife. Es taucht hier und dort unter allen möglichen Bezeichnungen in meinen Büchern und Geschichten auf. Die Kinder in Es nennen es »die Barrens«, wir nannten es Dschungel. Mein Bruder Dave und ich erkundeten das Gelände, kurz nachdem wir nach Stratford gezogen waren. Es war Sommer. Es war heiß. Es war herrlich. Schon waren wir tief in die grünen Geheimnisse dieses tollen neuen Spielplatzes vorgedrungen, als ich ein dringendes menschliches Bedürfnis verspürte.

»Dave«, sagte ich, »ich muß nach Hause! Ich muß drücken!« (Dieser Ausdruck war uns zur Beschreibung dieser besonderen Körperfunktion beigebracht worden.)

David wollte nichts davon hören. »Mach's doch hier zwischen

den Büschen«, antwortete er. Es hätte mindestens eine halbe Stunde gedauert, mit mir nach Hause zu gehen. Er hatte nicht die Absicht, sich so viel verführerisch funkelnde Zeit stehlen zu lassen, nur weil sein kleiner Bruder einen Haufen machen mußte.

»Das kann ich nicht!« rief ich. Mir schauderte bei der Vorstellung. »Ich kann mich doch gar nicht abputzen!«

»Klar kannst du das«, gab Dave zurück. »Putz dich mit ein paar Blättern ab. So haben das die Cowboys und Indianer auch gemacht.«

Nun, zu dem Zeitpunkt war es wahrscheinlich eh zu spät, um es bis nach Hause zu schaffen. Ich glaube, mir blieb keine Wahl. Außerdem fand ich die Aussicht verlockend, wie ein Cowboy zu kacken. Ich tat so, als sei ich Hopalong Cassidy, der sich mit gezücktem Gewehr ins Unterholz hockt. In so einer intimen Situation wollte man ja nicht böse überrascht werden. Ich erledigte mein Geschäft und vergaß auch nicht die von meinem Bruder vorgeschlagene Säuberungsmethode. Sorgfältig wischte ich mir den Hintern mit glänzenden grünen Blättern ab. Später stellte sich heraus, daß es giftiger Efeu war.

Zwei Tage später war ich von den Kniekehlen bis hoch zu den Schulterblättern knallrot. Mein Penis blieb ausgespart, aber meine Hoden waren rot wie Bremslichter. Der Hintern juckte mir bis zum Brustkorb. Am schlimmsten aber war die Hand, mit der ich mich abgewischt hatte: Sie schwoll so stark an wie die Hand von Mickey Mouse, wenn Donald Duck mit einem Hammer draufgeschlagen hat. Wo die Finger aneinanderrieben, bildeten sich riesige Blasen. Als sie aufplatzten, blieben tiefe Furchen im rohen rosa Fleisch zurück. Sechs Wochen lang saß ich in lauwarmen Stärkebädern und fühlte mich elend, gedemütigt und dumm. Durch die offene Tür konnte ich meine Mutter und meinen Bruder lachen hören, die in der Küche Peter Tripps im Radio lauschten oder Maumau spielten.

Dave war ein toller Bruder, bloß zu klug für einen Zehnjährigen. Sein Grips brachte ihn immer in Schwierigkeiten, und irgendwann (wahrscheinlich nachdem ich mir den Hintern mit giftigem Efeu abgewischt hatte) merkte er, daß es meistens möglich war, Bruder Stevie mit ins Boot zu ziehen, wenn Ärger ins Haus stand. Dave bat mich nie, die gesamte Schuld für seinen oft brillanten Bockmist auf mich zu nehmen, denn er war weder ein Kriecher noch ein Feigling, doch bei mehr als einer Gelegenheit wurde ich unfreiwillig zusammen mit ihm verantwortlich gemacht. Deshalb bekamen wir wohl auch beide Ärger, als Dave den Bach staute, der durch den Dschungel floß, und dadurch den unteren Abschnitt der West Broad Street unter Wasser setzte. Die Verantwortung gemeinsam tragen zu wollen, war auch der Grund, warum wir gemeinsam unser Leben aufs Spiel setzten, als wir Daves möglicherweise todbringendes Projekt in Naturwissenschaften durchführten.

Es muß ungefähr 1958 gewesen sein. Ich ging zur Grundschule, Dave zur Stratford Junior High. Mom arbeitete in der Wäscherei von Stratford, wo sie die einzige Weiße unter den Beschäftigten war. Dort war sie auch und schob Bettlaken in die Mangel, als Dave sein Projekt für die naturwissenschaftliche Ausstellung aufbaute. Mein großer Bruder gehörte zu den Jungen, die sich nicht damit zufriedengaben, Diagramme auf Millimeterpapier zu zeichnen oder das Haus der Zukunft aus Plastikbausteinen und angemalten Toilettenpapierrollen zu basteln, Dave griff immer nach den Sternen. Sein Projekt in dem Jahr hieß Daves Super-Duper-Elektromagnet. Mein Bruder hatte eine große Schwäche für Dinge, die super-duper waren und mit seinem Namen anfangen. Sein Namensfetischismus gipfelte in *Dave's Rag*, wozu wir noch kommen werden.

Das erste Experiment mit dem Elektromagneten war allerdings gar nicht so super-duper. Vielleicht funktionierte es auch überhaupt nicht, das weiß ich nicht mehr genau. Die Idee dazu stammte aus einem richtigen Buch, war also nicht Daves Phantasie entsprungen. Es ging so: Man magnetisierte einen Nagel, indem man ihn an einem Magneten rieb. Die magnetische Aufladung des Nagels sei zwar nur schwach, stand im Buch, doch reiche sie aus, um ein paar Eisenspäne aufzuheben. Wenn man das probiert hatte, sollte man den Nagel mit Kupferdraht umwickeln und beide Enden des Drahtes an die Pole einer Trockenbatterie halten. Dem Buch zufolge verstärkte der Strom den Magnetismus, so daß man viel mehr Eisenspäne anziehen konnte.

Dave jedoch wollte sich nicht mit einem Haufen dusseliger Metallspäne zufriedengeben; er wollte Autos, Güterwagen, wenn möglich sogar Transportflugzeuge der Armee anheben. Dave wollte den Saft andrehen und die Erde aus ihrer Umlaufbahn werfen.

Peng! Super!

Beim Bau des Super-Duper-Elektromagneten hatten wir die Aufgaben zwischen uns aufgeteilt. Dave war verantwortlich für die Konstruktion, ich für die Ausführung. Klein Stevie King war Stratfor's Antwort auf den Piloten Chuck Yeager, der als erster die Schallmauer durchbrach.

Daves Version des Schulbuchexperiments übergang die lahme alte Batterie (die seiner Meinung nach sowieso schon leer war, als wir sie im Eisenwarenladen kauften) zugunsten des richtigen Stroms aus der Steckdose. Er schnitt das Kabel einer alten Lampe ab, die jemand mit dem Müll an die Straße gestellt hatte, trennte die gesamte Ummantelung bis zum Stecker ab und umwickelte den magnetisierten Nagel mit dem freigelegten Draht. Dann reichte er mir in der Küche unserer Wohnung den Super-Duper-Elektromagneten und bat mich, meines Amtes zu walten und ihn anzuschließen.

Ich zögerte (wenigstens das muß man mir zugute halten), doch am Ende sprang Daves manische Begeisterung auf mich über. Ich schob den Stecker in die Steckdose. Eine magnetische Aufladung war nicht festzustellen. Statt dessen gingen alle Lichter und elektrischen Geräte in unserer Wohnung, alle Lichter und elektrischen Geräte in unserem Haus und alle Lichter und elektrischen Geräte im Nachbarhaus aus (wo mein Traumädchen im Erdgeschoß wohnte). Der Transformator draußen machte ein lautes Geräusch, dann kamen ein paar Polizisten. Eine furchtbare Stunde lang beobachteten Dave und ich das Treiben vom Schlafzimmerfenster unserer Mutter aus, das als einziges auf die Straße ging (alle anderen Fenster blickten auf einen trostlosen, mit Hundedreck übersäten Hinterhof, auf dem nur eine räudige Töle namens Roop-Roop lebte). Als die Polizisten gingen, kam ein Wagen vom E-Werk. Ein Mann mit nagelbeschlagenen Schuhen kletterte auf den Mast zwischen den beiden Wohnhäusern, um den Transformator zu untersuchen. Unter anderen Umständen hätte uns dieses Schauspiel gefesselt, aber an dem Tag nicht. Wir quälten uns mit dem Gedanken, ob wir bei der Rückkehr unserer Mutter schon in der Besserungsanstalt steckten. Irgendwann gingen die Lichter wieder an, und der Wagen vom E-Werk fuhr fort. Wir wurden nicht erwischt, durften uns weiter durchs Leben schlagen. Dave beschloß, für das Schulprojekt statt des Super-Duper-Elektromagneten einen Super-Duper-Segelflieger zu bauen. Ich durfte den ersten Flug machen, bot er mir an. Wäre das nicht toll?

Ich wurde 1947 geboren; unseren ersten Fernseher bekamen wir 1958. Die erste Sendung, die zu sehen ich mich erinnern kann, war *Robot Monster*, ein Film, in dem ein Typ in einem Affenkostüm und mit einem Goldfischglas auf dem Kopf (er hieß Ro-Man) herumlief und versuchte, die letzten Überlebenden eines Atomkriegs zu töten. Meiner Meinung nach war das ziemlich hochwertige Kunst.

Außerdem sah ich *Highway Patrol* mit Broderick Crawford als furchtloser Dan Matthews und *Alcoa Presents: One Step Beyond* mit John Newland als Hauptdarsteller, der Mann mit den gruseligsten Augen der Welt. Es liefen Serien wie *Cheyenne* und *Abenteuer unter Wasser*, *Your Hit Parade* und *Annie Oakley*; Tommy Rettig war der erste von Lassies zahlreichen Freunden, Jock Mahoney war der *Range Rider*, und Andy Devine heulte mit seiner komischen hohen Stimme: »Hey.Wild Bill, warte auf mich!« Es war eine ganze Welt voller virtueller Abenteuer, die in Schwarzweiß auf vierzehn Inch Diagonale angeliefert und von Marken gesponsert wurden, die in meinen Ohren noch heute wie Gedichte klingen. Ich liebte sie alle.

Das Fernsehen erreichte den Haushalt der Kings relativ spät, und das ist gut so.Wenn man drüber nachdenkt, gehöre ich einer ziemlich elitären Gruppe an: Wir sind die letzte Handvoll amerikanischer Schriftsteller, die zuerst Lesen und Schreiben lernten und danach erst, täglich eine Runde Schwachsinn auf Video zu sehen. Vielleicht ist das unwichtig. Aber wenn Sie Ihre ersten Schritte als Autor machen, gibt es Schlimmeres, als den Fernsehstecker aus der Wand zu reißen, das Kabel um einen Nagel zu wickeln und ihn wieder einzustöpseln.

Warten Sie einfach ab, wie weit die Fetzen fliegen.

Nur so ein Vorschlag.

12

In den späten Fünfzigern veränderte ein Literaturagent und zwanghafter Sammler von Science-fiction-Memorabilia namens Forrest J. Ackerman das Leben Tausender Kinder – auch ich gehörte dazu – durch sein Magazin *Famous Monsters of Filmland*. Sie können jeden nach diesem Magazin fragen, der sich in den letzten dreißig Jahren mit Fantasy, Horror und Science-fiction beschäftigt hat. Er wird lachen, seine Augen werden aufleuchten, und dann wird er Sie an seinen lebhaften Erinnerungen teilhaben lassen – das kann ich so gut wie garantieren.

Um 1960 rief Forry (der sich manchmal auch »Ackermmonster« nannte) die kurzlebige, aber interessante Zeitschrift *Spacemen* ins Leben, die sich mit Science-fiction-Filmen befaßte. 1960 schickte ich eine Geschichte an *Spacemen*. Soweit ich mich erinnern kann, war es die erste Geschichte, die ich zur Veröffentlichung einreichte. Den Titel weiß ich nicht mehr, doch befand ich mich noch immer in der Ro-Man-Phase meiner Entwicklung, und diese Geschichte verdankte dem Killeraffen mit dem Goldfischglas auf dem Kopf unzweifelhaft eine Menge.

Meine Geschichte wurde abgelehnt, doch hob Forry sie auf (Forry bewahrt *alles* auf, was jeder bestätigen kann, der einmal eine Führung durch sein Haus, *Ackermansion* genannt, genossen hat). Als ich ungefähr zwanzig Jahre später in einer Buchhandlung in Los Angeles Autogramme gab, stellte sich auch Forry an – mit meiner Einsendung von damals in der Hand. Die Blätter waren einzeilig beschrieben und auf der schon lange verschollenen Royal-Schreibmaschine getippt, die mir meine Mutter zu Weihnachten geschenkt hatte, als ich elf Jahre alt war. Er bat mich, die Geschichte zu signieren ... Wahrscheinlich habe ich es getan, obwohl diese Begegnung so surreal war, daß ich mir nicht völlig sicher bin. Die Geister der Vergangenheit ... Mannomann.

13

Die erste meiner Geschichten, die tatsächlich veröffentlicht wurde, erschien in einer Fanzeitung von Horrorfreaks, die von Mike Garrett in Birmingham, Alabama, herausgegeben wurde (das macht er auch heute noch).

Mike brachte die Erzählung unter dem Titel »In a Half-World of Terror« heraus, aber meiner gefällt mir eigentlich bis heute besser. Er lautet: »I was a Teenage Graverobber«. Super-duper! Peng!

Die erste wirklich originelle Idee (an die erste kann man sich immer erinnern, glaube ich) kam gegen Ende von Ikes achtjähriger gütiger Herrschaft. Ich saß in Durham, Maine, am Küchentisch und sah zu, wie meine Mutter seitenweise grüne Rabattmarken von S&H in ein Sammelalbum klebte. (Weitere unterhaltsame Geschichten über Rabattmarken, siehe *Der Club der Lügner*.) Unsere kleine Familientroika war zurück nach Maine gezogen, damit sich Mom um ihre Eltern kümmern konnte, mit deren Gesundheit es bergab ging. Grandma war damals ungefähr achtzig, fettleibig, hatte erhöhten Blutdruck und war so gut wie blind; Daddy Guy war zweiundachtzig, knochig, griesgrämig und neigte zu Wutausbrüchen à la Donald Duck, die nur meine Mutter verstehen konnte. Sie nannte ihren Vater »Fazza«.

Die Schwestern meiner Mutter hatten ihr diese Aufgabe übertragen, vielleicht weil sie dachten, dadurch zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen. Die Alten würden von einer liebevollen Tochter in der vertrauten Umgebung versorgt, und das Problem mit der nervenden Ruth wäre gelöst. Sie würde sich nicht länger ziellos treiben lassen und nebenbei zwei Söhne großziehen, würde nicht mehr scheinbar ohne Grund von Indiana nach Wisconsin und weiter nach Connecticut ziehen, und fünf Uhr morgens Plätzchen backen oder in einer Wäscherei Bettlaken mangeln, in der die Temperatur im Sommer oft auf 43 Grad stieg und der Vorarbeiter von Juli bis Ende September jeden Nachmittag um eins und drei Salzpillen ausgab.

Mom haßte ihre neue Aufgabe, glaube ich. In ihren Bemühungen, unserer Mutter zu helfen, machten ihre Schwestern aus einer unabhängigen, lustigen, nicht ganz normalen Frau eine Pflegerin, die fast ohne Bargeld auskommen

mußte. Was die Schwestern ihr jeden Monat schickten, reichte gerade für die Lebensmittel, viel mehr war nicht drin. Für uns kamen immer Pakete mit Kleidung. Am Ende jedes Sommers schleppten Onkel Clayt und Tante Ella (die, glaube ich, gar nicht richtig mit uns verwandt waren) kistenweise eingemachtes Gemüse und Konserven an. Das Haus, in dem wir wohnten, gehörte Tante Ethelyn und Onkel Oren. Als wir dort einzogen, saß Mom in der Falle. Zwar fand sie noch richtige Arbeit, nachdem ihre Eltern gestorben waren, doch blieb sie dort wohnen, bis der Krebs ihrem Leben ein Ende machte. Ich habe den Eindruck, daß sie, als sie Durham zum letzten Mal verließ (Dave und seine Frau Linda nahmen sie zu sich und pflegten sie in den letzten Wochen ihrer tödlichen Krankheit), die Nase wirklich voll hatte von dem Ort.

Eine Sache wollen wir klarstellen, okay? Es gibt keinen Ideenfriedhof, kein Geschichtenkaufhaus und keine Insel der begrabenen Bestseller; gute Geschichten scheinen buchstäblich aus dem Nichts zu kommen, aus dem blauen Himmel segeln sie direkt auf uns zu: Zwei Ideen, die ursprünglich nichts miteinander zu tun haben, treffen aufeinander und lassen etwas ganz Neues entstehen. Ihr Job ist es nicht, diese Ideen zu finden, aber sie zu erkennen, wenn sie denn auftauchen.

An jenem Tag kam eine besondere Idee – die erste wirklich gute – auf mich zugesegelt, als meine Mutter bemerkte, sie müsse noch sechs Rabattmarkenbücher vollkleben, um die Lampe zu bekommen, die sie ihrer Schwester Molly zu Weihnachten schenken wolle. Sie glaubte aber nicht, es rechtzeitig zu schaffen. »Dann muß es wohl bis zu ihrem Geburtstag warten«, sagte sie. »Diese verflixten Dinger sehen immer aus, als hätte man Unmengen davon, aber wenn man sie ins Buch klebt ...« Dann verdrehte sie die Augen, bis sie schielte, und streckte mir die Zunge heraus. Ich sah, daß ihre Zunge so grün war wie die Rabattmarken. Mir kam die Idee, daß es toll wäre, wenn man die leidigen Marken im eigenen Keller drucken könnte – das war der Moment, in dem »Happy Stamps« geboren wurde. Die Vorstellung, Rabattmarken zu fälschen, und der Anblick der grünen Zunge meiner Mutter waren der Auslöser für eine Geschichte.

Mein Held war der klassische Verlierer, ein Typ namens Roger, der schon zweimal wegen Falschgeld im Knast gesessen hatte – noch eine Verurteilung, und er käme nie wieder auf freien Fuß. Anstelle von Geld fälschte er nun Happy Stamps, doch fand er schnell heraus, daß die Marken unglaublich simpel gestaltet waren. Fälschen war nicht der richtige Ausdruck für

seine Tätigkeit – er druckte das Original in rauen Mengen nach. In einer lustigen Szene (wahrscheinlich die erste richtig gute Szene, die ich schrieb) sitzt Roger mit seiner alten Mutter im Wohnzimmer. Sie hängen über den Heftchen mit den Happy Stamps, während die Druckerpresse im Keller rotiert und einen Stapel Rabattmarken nach dem anderen auswirft.

»Guck mal«, sagt Mom, »bei dem guten Druck können wir mit Happy Stamps wirklich *alles* bekommen, Roger. Du sagst, was du haben willst, und sie rechnen dir aus, wie viele Heftchen du dafür einreichen mußt. Mensch, für sechs oder sieben Millionen Heftchen kriegen wir von Happy Stamps bestimmt ein Haus am Stadtrand!«

Aber dann stellt Roger fest, daß die Marken zwar perfekt sind, der Klebstoff jedoch nicht. Wenn man über die Marken leckt und sie ins Heft klebt, funktioniert es. Aber wenn man sie von einer Maschine befeuchten läßt, werden die rosa Happy Stamps blau. Am Ende der Geschichte steht Roger im Keller vor einem Spiegel. Hinter ihm auf einem Tisch liegen ungefähr neunzig Rabattheftchen, gefüllt mit einzeln angeleckten Marken. Die Lippen unseres Helden sind rosa. Er streckt seine Zunge aus, die noch stärker gefärbt ist. Selbst seine Zähne werden schon rosa. Fröhlich ruft seine Mom die Treppe herunter, sie habe gerade mit der Zentrale von Happy Stamps in Terre Haute telefoniert, und die Dame am Telefon habe gesagt, für nur 11.600.000 vollgeklebte Rabattmarkenheftchen könnten sie wahrscheinlich ein hübsches Tudorhaus in Weston bekommen.

»Das ist schön, Mom«, antwortet Roger. Er betrachtet sich noch etwas länger im Spiegel, die rosa Lippen und den trüben Blick, dann dreht er sich langsam zum Tisch um. Hinter ihm sind Milliarden von Happy Stamps in großen Kisten gestapelt. Langsam schlägt unser Held ein neues Heftchen auf und beginnt, die Marken anzulecken und einzukleben. Nur noch 11.590.000 Heftchen, denkt er, dann bekommt Mom ihr Tudorhaus.

Ein paar Einzelheiten in der Geschichte stimmten nicht (der größte Lapsus war wohl, daß es der Held nicht einfach mit einem anderen Klebstoff versucht), aber trotzdem war sie hübsch und einigermaßen originell. Ich wußte, daß ich etwas Ordentliches geschrieben hatte. Nachdem ich in meinem zerlesenen *Writer's Digest* gründlich die Märkte studiert hatte, schickte ich »Happy Stamps« an *Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*. Drei Wochen später kam die Geschichte mit einem beigelegten Formschreiben zurück. Der Zettel trug Alfred Hitchcocks unverwechselbares Profil in Rot, und man wünschte mir viel Glück mit meinem Werk. Am unteren Rand fand ich eine hingekritzelte, nicht unterschriebene Notiz, die einzige persönliche Antwort, die ich während der acht Jahre regelmäßiger Einsendungen von *AHMM* bekam.

»Manuskripte nicht heften«, besagte sie. »Lose Blätter werden mit Büroklammern zusammengehalten und abgegeben.« Ein ziemlich unterkühlter Ratschlag, aber auf seine Weise nützlich. Seitdem habe ich kein Manuskript mehr geheftet.

Mein Zimmer in unserem Haus in Durham war unter dem Dach. Nachts lag ich im Bett unter der Schräge (wenn ich mich ohne nachzudenken aufsetzte, schlug ich mir ordentlich den Kopf ein) und las bei dem Licht einer Schwanenhalslampe, die einen lustigen Boa-Constrictor-Schatten an die Decke warf. Manchmal war es ganz still im Haus; nur das Bullern des Ofens und das Trippeln der Ratten auf dem Dachboden waren zu hören. Manchmal jedoch schrie meine Oma gegen Mitternacht eine geschlagene Stunde, jemand solle nach Dick sehen; sie machte sich Sorgen, daß er nicht gefüttert worden war. Dick, ein Pferd, das sie zu ihrer Zeit als Lehrerin besessen hatte, war seit mindestens vierzig Jahren tot. Unter der anderen Schräge stand mein Schreibtisch. Außerdem besaß ich eine alte Schreibmaschine und ungefähr hundert Taschenbücher, überwiegend Science-fiction, die ich vor den Fußleisten aufgereiht hatte. Auf meinem Schreibtisch befanden sich eine Bibel, die ich für meine auswendig aufgesagten Verse in der Jugendgruppe der Methodisten erhalten hatte, und ein Plattenspieler von Webcor mit automatischem Wechsler und einem mit grünem Samt belegten Plattenteller. Darauf spielte ich meine Schallplatten, hauptsächlich Singles von Elvis, Chuck Berry, Freddy Cannon und Fats Domino. Fats gefiel mir; er hatte es drauf, und man merkte, daß es ihm Spaß machte. Als ich die Absage von *AHMM* bekam, schlug ich über dem Webcor einen Nagel in die Wand, schrieb »Happy Stamps« auf die Absage und spießte sie auf den Nagel. Dann setzte ich mich auf mein Bett und hörte mir »I'm Ready« von Fats an. Eigentlich fühlte ich mich ganz gut. Wenn man zu jung zum Rasieren ist, ist es gut, auf eine Enttäuschung mit Optimismus zu reagieren.

Als ich vierzehn war (und mich zweimal pro Woche rasierte,

ob es nötig war oder nicht), trug der Nagel in meiner Wand das Gewicht der gepfählten Absagen nicht länger. Ich ersetzte ihn durch einen Haken und schrieb weiter. Als ich sechzehn war, bekam ich mittlerweile Absagen mit handschriftlichen Bemerkungen, die etwas aufmunternder waren als der Rat, nicht länger Heftklammern, sondern Büroklammern zu verwenden. Der erste dieser Hoffnungsträger kam von Algis Budrys, damals Herausgeber von *Fantasy and Science Fiction*, der eine meiner Geschichten namens »The Night of the Tiger« gelesen hatte (inspiriert von einer Episode aus *Auf der Flucht*, in der Dr. Richard Kimble als Wächter in einem Zoo oder Zirkus die Käfige säubert). Algis Budrys schrieb: »Gute Geschichte. Nichts für uns, trotzdem gut. Sie haben Talent. Machen Sie weiter!«

Diese vier kurzen Sätze, hingeschmiert mit einem Füller, der unförmige Kleckse um seine Schriftzeichen verteilte, erhellte den trüben Winter meines sechzehnten Lebensjahrs. Zehn Jahre später, als ich schon ein paar Romane verkauft hatte, entdeckte ich »The Night of the Tiger« in einer Kiste mit alten Manuskripten und fand, daß es immer noch eine ganz ansehnliche Geschichte war ... auch wenn offensichtlich von jemandem verfaßt, der gerade erst angefangen hatte, sein Handwerk zu lernen. Ich schrieb sie um und reichte sie aus Spaß wieder bei *F&SF* ein. Diesmal wurde sie angenommen. Das gehört zu den Dingen, die ich gelernt habe: Wenn man bereits ein wenig Erfolg gehabt hat, kommen die Zeitschriften nicht so schnell mit ihrer Phrase: »Nichts für uns.«

Obwohl mein großer Bruder ein Jahr jünger war als seine Klassenkameraden, langweilte er sich auf der High School. Das lag teilweise an seiner Intelligenz (bei einem Test wurde festgestellt, daß er einen IQ von 150 oder 160 hatte), doch meiner Meinung nach war der Hauptgrund seine Ungeduld. Für Dave war die High School einfach nicht super-duper genug – kein Peng, kein Knall, kein Spaß. Er schuf Abhilfe, zumindest vorübergehend, indem er eine Zeitung ins Leben rief, die er *Dave's Rag* nannte.

Wir stellten einen Tisch in unseren Keller mit den Steinwänden und dem schmutzigen Boden, wo es vor Spinnen nur so wimmelte. Das war die Redaktion, irgendwo hinter dem Heizkeller und dem Einmachkeller, wo die ungezählten Pakete mit Konserven und eingemachtem Gemüse von Clayt und Ella lagerten. Es war eine ungewöhnliche, letztendlich jedoch erfolgreiche Kreuzung aus Familienpostille und vierzehntägiger Kleinstadtzeitung. Manchmal, wenn Dave vorübergehend Interesse an anderen Dingen fand wie der Herstellung von Ahornzucker oder Cider, dem Konstruieren von Raketen oder dem Ausbau von Autos (um nur einige zu nennen), erschien das Blatt nur einmal im Monat. Dann wurden immer Witze gerissen, die ich nicht verstand: daß Dave mit seiner Nummer in diesem Monat etwas spät dran sei oder daß Dave unten im Keller eine Nummer mache.

Witze hin oder her, die Auflage stieg langsam von ungefähr fünf Exemplaren pro Ausgabe (die an Familienangehörige in der Umgebung verkauft wurden) auf fünfzig oder sechzig Exemplare, und unsere Verwandten und die Verwandten unserer Nachbarn aus dem Dorf (1962 hatte Durham ungefähr 900 Einwohner) warteten ungeduldig auf jede neue Nummer. Die

teilte ihnen dann mit, wie sich das gebrochene Bein von Charley Harrington machte, welche Gastredner in der Methodistenkirche von West Durham sprechen würden, wieviel Wasser die King-Brüder heranschleppten, damit der Brunnen hinter ihrem Haus nicht austrocknete (er trocknete natürlich jeden Scheißsommer aufs neue aus, egal wieviel Wasser wir aus der Stadtpumpe schöpften), wer die Browns oder die Halls auf der anderen Seite von Methodist Corners besuchte und wessen Verwandte sich im Sommer in der Stadt aufhalten würden. Dave brachte auch Sportnachrichten, Wortspiele, Wetterberichte («Es ist ziemlich trocken gewesen, doch sagt der ortsansässige Bauer Harold Davis, er würde sein Schwein knutschen, wenn wir im August nicht mindestens einen ordentlichen Regenschauer bekämen.«), Rezepte, einen Fortsetzungsroman (den schrieb ich) und Daves Witze, darunter Kleinode wie diese:

Stan: »Was sagt der Optiker zu seinem Kunden?«

Jan: »Achtung, das kann ins Auge gehen!«

Erster Beatnik: »Wie komme ich zur Carnegie Hall?«

Zweiter Beatnik: »Üben, Mann, üben!«

Im ersten Jahr hatte die Zeitung eine violette Schrift. Wir machten die Abzüge auf einer mit Gelatine beschichteten Druckplatte, die Hektograph hieß. Doch schon bald war mein Bruder der Ansicht, der Hektograph sei ein nerviges Scheißteil. Er war ihm zu langsam. Schon als kleiner Junge in kurzen Hosen war Dave nicht aufzuhalten. Wenn Milt, der Freund unserer Mutter («Hübsches Köpfchen, nichts dahinter«, sagte sie über ihn ein paar Monate, nachdem sie sich von ihm getrennt hatte), im Stau oder vor einer roten Ampel stehenblieb, beugte sich Dave vom Rücksitz des Buicks nach vorne und kreischte: »Fahr sie über, Onkel Milt! Fahr sie über!«

Darauf zu warten, bis sich der Hektograph nach einer gedruckten Seite »aufgefrischt« hatte (beim »Auffrischen« schmolz die Tinte in eine blaßviolette Membran, die wie der Schatten einer Seekuh in der Gelatine hing), machte David wahnsinnig vor Ungeduld. Außerdem wollte er unbedingt Fotos in seine Zeitung bringen. Er machte gute Bilder, und mit sechzehn Jahren entwickelte er sie sogar selbst. In einem Wandschrank hatte er sich eine Dunkelkammer eingerichtet, und in diesem engen, nach Chemie stinkenden Loch entwickelte er Bilder, die von beeindruckender Klarheit und überlegtem Aufbau waren. (Das Foto auf der Rückseite von *The Regulators*, auf dem ich mit der Zeitschrift zu sehen bin, in der meine erste Geschichte veröffentlicht wurde, hat Dave mit einer alten Kodak aufgenommen und in seiner winzigen Dunkelkammer entwickelt.)

Zu diesen Problemen kam noch, daß sich im unappetitlichen Umfeld des Kellers seltsame, sporenähnliche Bakterienkolonien in der Gelatine einnisteten und sich von ihr ernährten. Wir konnten noch so sehr darauf bedacht sein, den Hektograph abzudecken, sobald das aufwendige Druckwerk des Tages vollbracht war. Was am Montag noch ganz normal aussah, wirkte manchmal am Wochenende wie ein Monster aus den Erzählungen von H. P. Lovecraft.

In Brunswick, wo Dave zur High School ging, entdeckte er ein Geschäft, in dem eine kleine Walzendruckerpresse, ein Mimeograph, zum Verkauf stand. Er funktionierte – so gerade. Man tippte den Text auf eine Wachsmatrize, die es im örtlichen Schreibwarenladen für 19 Cent das Stück zu kaufen gab. Diesen Vorgang nannte mein Bruder »Matrizen schneiden«, und das war meistens meine Aufgabe, da ich mich nicht so oft vertippte. Die Matrize wurde auf einer Drehtrommel befestigt, mit der stinkendsten, schleimigsten Tinte der Welt eingeschmiert, und dann ging die Post ab: Kurbeln, bis der Arm abfällt. So konnten wir an zwei Abenden schaffen, wofür wir vorher mit dem

Hektograph eine ganze Woche gebraucht hatten. Und auch wenn der Mimeograph schmutzig war, so sah er doch nicht aus, als sei er von einer möglicherweise tödlichen Krankheit befallen. Das Goldene Zeitalter von *Dave's Rag* war angebrochen.

Am Druckvorgang hatte ich kein großes Interesse, auch nicht an den Mysterien der Fotoentwicklung und -reproduktion. Ich machte mir nichts aus dem Einbau von Hearst-Getrieben in Autos, aus der Herstellung von Cider oder einer bestimmten Formel, mit der man eine Plastikrakete in die Stratosphäre schießen konnte (meistens schafften sie es nicht einmal über das Haus). Was mich zwischen 1958 und 1966 am meisten fesselte, waren Filme.

Ende der fünfziger Jahre gab es bei uns in der Gegend nur zwei Lichtspielhäuser, beide in Lewiston. Das Empire war das erste Haus am Platz. Es zeigte Disneyfilme, Bibelschinken und Musicals im Breitwandformat, in denen Ensembles aus blankpolierten Tänzern herumwirbelten und sangen. Ich sah sie mir an, wenn ich eine Mitfahrgelegenheit hatte – Film ist schließlich Film –, aber sie gefielen mir nicht besonders. Sie waren langweilig anständig. Sie waren vorhersagbar. Bei *Die Vermählung ihrer Eltern geben bekannt* hoffte ich die ganze Zeit, Hayley Mills würde plötzlich Vic Morrow aus *Saat der Gewalt* treffen. Das hätte das Ganze ein bißchen aufgelockert, mein Gott noch mal. Ich hatte das Gefühl, daß ein Blick auf Vics Springmesser und in seine stechenden Augen Hayleys lumpige Familienprobleme schlagartig ins rechte Licht gerückt hätte. Und wenn ich nachts im Bett unter meiner Dachschräge lag und dem Wind in den Bäumen oder den Ratten auf dem Dachboden lauschte, dann träumte ich nicht von Debbie Reynolds als Tammy oder Sandra Dee als Gidget, sondern von Yvette Vickers aus *Attack of the Giant Leeches* oder Luana Anders aus *Dementia 13*. Ich hatte nichts gegen Niedliches, nichts gegen Erbauliches oder gegen Schneewittchen mit ihren sieben Scheißzwergen. Aber mit dreizehn verlangte es mich

nach Monstern, die ganze Städte fraßen, nach radioaktiven Leichen, die Surfer verschlangen, und nach Mädchen in schwarzen BHs, die wie Flittchen aussahen.

Horrorfilme, Science-fiction-Filme, Filme über herumlungern-
de Jugendgangs oder Rebellen auf Motorrädern turnten mich an.
Und das alles gab es nicht im Empire auf dem oberen Abschnitt
der Lisbon Street, sondern im Ritz am unteren Ende, zwischen
den Pfandleihern und nicht weit entfernt von Louie's Clothing,
wo ich mir 1964 das erste Paar Beatle Boots kaufte. Von
unserem Haus bis zum Ritz waren es vierzehn Meilen, die ich in
den acht Jahren zwischen 1958 und 1966, als ich endlich den
Führerschein bekam, fast jedes Wochenende zurücklegte.
Manchmal trampelte ich zusammen mit meinem Freund Chris
Chesley, manchmal machte ich mich allein auf den Weg.
Höchstens eine Krankheit oder ähnliches konnte mich davon
abhalten. So sah ich im Ritz *I Married a Monster from Outer
Space* mit Tom Tryon, *Bis das Blut gefriert* mit Claire Bloom
und Julie Harris und *Die wilden Engel* mit Peter Fonda und
Nancy Sinatra. Ich sah, wie Olivia de Havilland in *Lady in a
Cage* James Caan die Augen mit einer Art Messer
herausschneidet, ich sah Joseph Cotten in *Wiegenlied für eine
Leiche* von den Toten auferstehen, und mit angehaltenem Atem
(und einer gehörigen Portion Geilheit) verfolgte ich, ob Allison
Hayes in *Attack of the 50-Foot Woman* vollständig aus ihrer
Kleidung wachsen würde. Im Ritz gab es all die guten Dinge des
Lebens ... zumindest, wenn man sich in die dritte Reihe setzte,
gut aufpaßte und nicht im falschen Moment blinzelte.

Chris und ich mochten so gut wie alle Horrorfilme, aber
unsere Spitzenreiter waren eine Reihe von amerikanisch-
internationalen Filmen, deren Titel an Edgar Allan Poe
angelehnt waren und bei denen meistens Roger Corman Regie
führte. Man konnte nicht behaupten, daß diese Filme auf den
Büchern von Edgar Allan Poe *basierten*, da sie höchstens am
Rande mit Poes Geschichten und Gedichten zu tun hatten (*Der*

Rabe wurde ohne Witz als Komödie verfilmt!). Und doch waren die besten von ihnen (*Die Folterkammer des Hexenjägers*, *Der Hexenjäger*, *Satanas – Das Schloß der blutigen Bestie*) unheimlich auf eine halluzinatorische Art, die sie zu etwas Besonderem machte. Chris und ich hatten unsere eigene Bezeichnung für diese Filme, die so zu einem eigenen Genre wurden. Es gab Western, Liebesfilme, Kriegsfilme und ... Poefilme.

»Wollen wir Samstag nachmittag zum Kino trampen?« fragte mich Chris. »Ins Ritz?«

»Was läuft?« fragte ich zurück.

»Ein Motorradfilm und ein Poefilm«, lautete dann seine Antwort. Da war ich natürlich dabei. Bruce Dern dreht auf einer Harley durch, und Vincent Price dreht in einem Spukschloß über einem ruhelosen Meer durch – was wollte ich mehr?Vielleicht geisterte sogar Hazel Court in einem knapp geschnittenen Nachthemd herum, wenn ich Glück hatte.

Von allen Poefilmen berührte Chris und mich am meisten *Das Pendel des Todes*. Der von Richard Matheson geschriebene und sowohl in Technicolor als auch in Breitwand gedrehte Film (Gruselfilme in Farbe waren 1961, als dieser Streifen herauskam, noch eine Seltenheit) verarbeitete eine Reihe gängiger Schauermotive zu einem ganz besonderen Werk. Möglicherweise ist es der letzte richtig große Studiohorrorfilm, bevor George Romero mit seinem grausamen Indie-Film *Die Nacht der lebenden Toten* alles veränderte (größtenteils zum Schlechteren, nur in wenigen Fällen zum Besseren). In der besten Szene des *Pendels*, bei der Chris und ich auf unseren Sitzen erstarrten, meißelt John Kerr die Schloßmauer auf und findet die Leiche seiner Schwester, die offenbar lebendig begraben wurde. Nie habe ich die Nahaufnahme der Leiche vergessen, gefilmt mit Rotfilter und verzerrender Linse, die das Gesicht zu einem stummen Schrei dehnte.

Auf dem langen Heimweg nach dem Film (wenn nur wenige Autos fuhren, mußte ich manchmal vier oder fünf Meilen zu Fuß gehen und war dann erst nach Einbruch der Dunkelheit zu Hause) hatte ich eine wunderbare Idee: Ich wollte aus *Das Pendel des Todes* ein Buch machen ... würde den Roman zum Film schreiben, so wie Monarch Books die Bücher zu solch unsterblichen Klassikern wie *Jack the Ripper*, *Gorgo* und *Konga* herausgab. Aber ich würde dieses Juwel nicht einfach nur schreiben, ich würde es auf der Walzenpresse in unserem Keller drucken und in der Schule verkaufen! Zapp! Kawumm!

Gesagt, getan. Mit der mir eigenen Sorgfalt, für die ich später von der Kritik gerühmt werden sollte, schuf ich meine Romanversion von *Das Pendel des Todes* innerhalb von zwei Tagen, wobei ich direkt auf die Matrizen schrieb, von denen hinterher gedruckt wurde. Obwohl meines Wissens keine Exemplare dieses Meisterwerks überlebt haben, meine ich, daß es acht Seiten lang war, jede Seite in einzeiligem Abstand beschrieben, und Absätze auf ein absolutes Minimum beschränkt waren (nicht vergessen: jede Matrize kostete 19 Cents!). Ich bedruckte die Blätter beidseitig, wie in einem richtigen Buch, und fügte eine Titelseite hinzu, auf die ich ein grob stilisiertes Pendel gemalt hatte, von dem kleine schwarze Kleckse tropften, die wie Blut aussehen sollten. Im letzten Moment fiel mir ein, daß ich vergessen hatte, den Verlag anzugeben. Nach einer halben Stunde heiteren Grübelns tippte ich die Worte **Ein V. I. B. Buch** in die obere rechte Ecke der Titelseite. V. I. B. stand für Very Important Book.

In seliger Ahnungslosigkeit (ich verletzte jedes Plagiatsgesetz der Weltgeschichte) druckte ich rund vierzig Exemplare von *Das Pendel des Todes*. Ich konzentrierte mich voll und ganz auf die Berechnung, wieviel Geld ich verdienen könnte, sollte sich meine Geschichte in der Schule zu einem Hit entwickeln. Die Matrizen hatten 1,71 Dollar gekostet (eine ganze Matrize für die Titelseite zu verbrauchen, schien mir zuerst unglaubliche

Geldverschwendung, aber es mußte etwas hermachen, entschied ich schließlich widerstrebend. Wenn man unter die Leute ging, mußte man anständig aussehen). Das Papier hatte noch mal ungefähr zwei Dollar gekostet, die Heftklammern waren umsonst, die hatte ich meinem Bruder abgeluchst (Geschichten, die man an Zeitschriften schickte, konnte man möglicherweise mit Büroklammern zusammenhalten, aber das hier war ein Buch, das war eine große Sache). Nach weiteren Überlegungen bestimmte ich den Preis für V. I. B. Nr. 1, *Das Pendel des Todes* von Steve King, auf einen Vierteldollar. Ich hoffte, vielleicht zehn davon verkaufen zu können (meine Mutter würde ein Exemplar kaufen, damit die Sache ins Rollen kam; auf sie konnte ich mich verlassen), dann hätte ich insgesamt 2,50 Dollar eingenommen. Das wäre ein Gewinn von 50 Cents, was mehr als genug wäre, um eine weitere lehrreiche Reise ins Ritz zu finanzieren. Wenn ich noch zwei mehr verkaufte, konnte ich mir sogar eine große Tüte Popcorn und eine Cola leisten.

Das Pendel des Todes wurde mein erster Bestseller. Ich nahm die gesamte Auflage im Ranzen mit in die Schule (1961 muß ich in der achten Klasse der neugebauten Volksschule von Durham gewesen sein, die über vier Räume verfügte), und bis zum Mittag hatte ich zwei Dutzend Exemplare verkauft. Am Ende der Mittagspause, als sich die Geschichte von der lebendig eingemauerten Frau herumgesprochen hatte (»Voller Entsetzen starrten sie auf ihre Fingerkuppen, aus denen die Knochen hervorschauten, und ihnen wurde klar, daß sie bei dem verzweifelten Versuch gestorben war, sich kratzend aus ihrem Gefängnis zu befreien«), waren es drei Dutzend. Schwer wogen neun Dollar in Münzen auf dem Boden meines Ranzens (auf den Durhams Antwort auf Daddy Cool fast den gesamten Text des Liedes »The Lion Sleeps Tonight« geschrieben hatte). Ich lief herum wie in einem Traum, ich konnte meinen plötzlichen Aufstieg in die ungeahnte Welt des Reichtums gar nicht begreifen. Das schien zu schön, um wahr zu sein.

War es auch. Als der Unterricht um zwei Uhr endete, wurde ich in das Büro des Rektors gerufen, wo mir gesagt wurde, daß ich die Schule nicht zu einem Marktplatz machen könne ... und schon gar nicht, sagte Miss Hisler, um solchen Schund wie *Das Pendel des Todes* zu verkaufen. Ihre Meinung überraschte mich nicht sonderlich. Miss Hisler war schon Lehrerin an meiner alten Schule mit nur einem Klassenzimmer in Methodist Corners gewesen. Ich hatte dort die fünfte und sechste Klasse besucht. Damals hatte sie mich erwischt, als ich einen ziemlich sensationellen Roman über eine Jugendgang las (*The Amboy Dukes* von Irving Shulman), und ihn mir weggenommen. Es war wieder das Gleiche, und ich ärgerte mich über mich selbst, daß ich diese Entwicklung der Ereignisse nicht vorhergesehen hatte. Damals nannten wir es »Murks«, wenn jemand etwas Bescheuertes tat. Ich hatte es gerade so richtig vermurkst.

»Was ich nicht verstehe, Stevie«, sagte sie, »ist, warum du überhaupt so einen Schund schreibst. Du hast Talent. Warum vergeudest du deine Begabung mit so etwas?« Sie hatte ein Exemplar von V. I. B. Nr. 1 zu einer Rolle gedreht und fuchtelte mir damit vor der Nase herum, so wie man einem Hund, der auf den Teppich gepieselt hat, mit einer zusammengerollten Zeitung droht. Sie wartete auf meine Antwort – man muß ihr zugute halten, daß die Frage nicht rein rhetorisch gemeint war –, aber ich hatte nichts zu sagen. Ich schämte mich. Auch danach habe ich mich viele Jahre lang für das geschämt, was ich schreibe. Meiner Meinung nach viel zu lange. Mir wurde, glaube ich, erst mit vierzig Jahren klar, daß fast jeder Autor von Belletristik und Lyrik, der jemals eine Zeile veröffentlicht hat, schon einmal beschuldigt worden ist, sein gottgegebenes Talent zu verschwenden. Es wird immer jemanden geben, der versucht, einem das Schreiben (und wohl auch das Malen oder Tanzen oder Bildhauern oder Singen) madig zu machen – so einfach ist das. Das hier soll keine Meinungsmache sein, ich versuche nur, meine Sicht der Dinge darzustellen.

Miss Hisler sagte mir, ich müsse allen das Geld zurückgeben. Das tat ich, ohne zu widersprechen. Ich zahlte es selbst an die Schüler zurück, die ihr V I. B. Nr. 1 unbedingt behalten wollten, und das waren so einige, darf ich sagen. Am Ende hatte ich ein Verlustgeschäft gemacht ... aber als die Sommerferien nahten, druckte ich vier Dutzend Exemplare einer neuen Erzählung mit dem Titel *The Invasion of the Star-Creatures*, die ich mir selbst ausgedacht hatte. Ich verkaufte alle bis auf vier oder fünf. Damit hatte ich letztendlich wohl gewonnen, wenigstens in finanzieller Hinsicht. Doch tief in meinem Herzen schämte ich mich. Immer wieder hörte ich Miss Hisler fragen, warum ich meine Begabung vergeudete, warum ich meine Zeit verschwendete, warum ich solchen Schund schrieb.

Einen Fortsetzungsroman für *Dave's Rag* zu schreiben, machte Spaß, doch meine übrigen journalistischen Pflichten langweilten mich. Dennoch sprach sich schnell herum, daß ich für eine Art Zeitung gearbeitet hatte, und in meinem zweiten Jahr auf der Lisbon High School wurde ich Chefredakteur unserer Schülerzeitung *The Drum*. Ich glaube nicht, daß man mir die Wahl ließ; wahrscheinlich wurde ich einfach dazu ernannt. Mein Stellvertreter Danny Emond hatte noch weniger Interesse an der Zeitung als ich. Danny fand es einfach toll, daß Raum 4, wo wir arbeiteten, neben dem Zimmer der Mädchen lag. »Irgendwann drehe ich einfach durch und schlage mich durch die Wand, Steve«, erzählte er mir des öfteren. »Klopf, klopf, klopf.« Einmal fügte er hinzu, als wolle er sich rechtfertigen: »Die schönsten Mädchen der Schule ziehen ihre Röcke da drin hoch.« Das kam mir so unglaublich bescheuert vor, daß es schon wieder richtig sein konnte, so wie ein Zenspruch oder eine frühe Story von John Updike. Mit mir in der Position des Chefredakteurs florierte *The Drum* nicht gerade. Damals wie heute wechseln sich bei mir Phasen von Faulheit und wahnsinniger Arbeitswut ab. Im Schuljahr 1963/64 erschien nur eine Ausgabe der Zeitung ... aber die war dicker als das Telefonbuch von Lisbon Falls. Berichte aus den Klassen, das Neueste über die Cheerleader und die Versuche von irgendwelchen Armleuchtern, Schulgedichte zu verfassen, hingen mir zum Halse heraus. Eines Nachts, als ich eigentlich Bildunterschriften für die Fotos hätte texten sollen, kam mir die Idee zu meinem eigenen satirischen Schulmagazin. Das Ergebnis war ein vierseitiges Pamphlet, dem ich den Namen *The Village Vomit* gab. Das Motto in der oberen linken Ecke lautete nicht »Alle Nachrichten, die zu drucken sich lohnen«, sondern »All der Dreck, der klebenbleibt«. Dieses

Paradebeispiel infantilen Humors brachte mir den einzigen richtigen Ärger während meiner Zeit auf der High School ein. Aber es verschaffte mir auch den nützlichsten Unterricht, den ich je bekam.

Im typischen Stil der Zeitschrift *Mad* füllte ich *The Village Vomit* mit erfundenen Schmankerln über den Lehrkörper der LHS, wobei ich die Lehrer mit den Spitznamen bedachte, die in der Schülerschaft im Umlauf waren. So wurde aus Miss Raypach, die in der Aula Aufsicht führte, Miss Rattenpack, und Mr. Ricker, der Englischlehrer der Leistungsgruppe und das weltgewandteste Mitglied des Lehrkörpers (er hatte ein bißchen Ähnlichkeit mit Craig Stevens in *Peter Gunn*), wurde zu Euter-Rick, weil seine Familie einen Molkereibetrieb besaß. Mr. Diehl, der Lehrer für Naturwissenschaften, wurde zu Schlächter Diehl.

Wie schon Abertausende von Schülern vor mir, was sich zweifellos bis zu den ersten Schulklassen der Weltgeschichte (wo immer das gewesen sein mag) zurückverfolgen läßt, begeisterte ich mich an meinem Witz. Was war ich doch für ein lustiger Bursche! Ein H. L. Mencken der Kleinstadt! Ich mußte *Vomit* einfach mit zur Schule nehmen und meinen Freunden zeigen! Die würden sich alle zusammen vor Lachen in die Hose machen!

Das taten sie sogar wirklich. Ich hatte eine gewisse Vorstellung davon, was Schüler in dem Alter lustig finden, und hatte einige dieser Einfälle in *The Village Vomit* zum Besten gegeben. In einem Beitrag gewann eine preisgekrönte Kuh von Euter-Rick den Furzwettbewerb für Nutztiere auf dem großen Markt von Topsham. In einem anderen Artikel wurde beschrieben, wie Schlächter Diehl gefeuert wird, weil er sich die Augen von Schweineföten, die im Biologiesaal ausgestellt waren, in die Nasenlöcher geschoben hat. Humor in alter Swiftscher Tradition also. Ganz schön anspruchsvoll.

Drei meiner Freunde grölten in der vierten Stunde im hinteren

Teil der Aula so laut, daß sich Miss Raypack (für euch Miss Rattenpack, Jungens) heranschlich, um zu sehen, was denn so komisch war. Sie konfiszierte *The Village Vomit*, die ich in anmaßendem Stolz oder schon fast unerklärlicher Naivität mit meinem Namen als Herausgeber & Großem Zampano gekrönt hatte, und so wurde ich nach Schulschluß zum zweiten Mal in meiner Karriere wegen eines Textes, den ich verfaßt hatte, ins Büro des Rektors bestellt.

Diesmal war die Lage sehr viel ernster. Die meisten Lehrer waren geneigt, mir die Hänseleien nicht übelzunehmen, selbst Schlächter Diehl war gewillt, mir die Schweineaugen zu verzeihen, doch eine Lehrerin verstand keinen Spaß. Es war Miss Margitan, die in den Berufsvorbereitungskursen für Mädchen Stenographie und Schreibmaschine unterrichtete. Die Frau mit ihrem erhabenen, althergebrachten Lehrerbild (das vielleicht gar nicht so erhaben war) wurde geachtet, aber auch gefürchtet. Miss Margitan wollte keine Freundin, keine Psychologin, keine Muse sein. Sie wollte nichts anderes, als die Mädchen auf den Beruf vorbereiten ... und sie wollte, daß nach den Vorschriften gelernt wurde. *Ihren* Vorschriften. Manchmal mußten sich die Mädchen aus Miss Margitans Klassen auf den Boden knien, und wenn der Saum ihrer Röcke nicht das Linoleum berührte, wurden sie zum Umziehen nach Hause geschickt. Kein tränenreiches Flehen und Betteln konnte sie erweichen, kein Argument konnte ihre Meinung ändern. Bei keinem anderen Lehrer mußten so viele Schüler nachsitzen wie bei ihr, doch wurden ihre Mädchen regelmäßig bestellt, um die Begrüßungs- oder Abschiedsrede zu halten, und bekamen meistens einen guten Arbeitsplatz. Viele Mädchen liebten sie schließlich. Andere haßten sie damals und wahrscheinlich noch heute, nach so vielen Jahren. Letztere nannten ihre Lehrerin »Margitan die Made«, so wie es zweifellos schon ihre Mütter vor ihnen getan hatten. Und nun stand in *The Village Vomit* ein Artikel, der folgendermaßen begann: »Miss Margitan, bei

Lisbon-Schülern in aller Welt liebevoll Margitan die Made genannt ...«

Mr. Higgins, unser glatzköpfiger Rektor (in *Vomit* unbeschwert »Billardkugel« tituliert), sagte mir, Miss Margitan sei sehr verletzt und erzürnt über das, was ich geschrieben hätte. Offensichtlich war sie jedoch nicht so verletzt, als daß sie die alte Bibelstelle vergessen hätte, die da lautet: »Mein ist die Rache, sprach die Stenolehrerin«. Mr. Higgins sagte, sie wolle, daß ich der Schule verwiesen würde.

Mein Charakter ist eine unentwirrbare Mischung aus Aufbegehren und konservativer Bodenständigkeit. Der verrückte Teil von mir hatte *The Village Vomit* geschrieben und mit zur Schule genommen. Nun, nachdem sich der durchtriebene Mr. Hyde nach seinem Murks durch die Hintertür davongemacht hatte, konnte sich Dr. Jekyll Gedanken machen, wie mich meine Mom wohl ansehen würde, wenn sie erfuhr, daß ich der Schule verwiesen worden war – ihr verletzter Blick! Ich mußte die Gedanken an sie so schnell wie möglich aus meinem Kopf verbannen. Ich war im zweiten Jahr auf dieser Schule, war ein Jahr älter als die meisten meiner Klassenkameraden und gehörte mit 1,85 Meter zu den größeren Jungen. Ich wollte auf keinen Fall in Mr. Higgins' Büro weinen, während sich die anderen am Fenster vorbei durch den Gang stahlen und neugierige Blicke hereinwarfen. Mr. Higgins saß hinter seinem Schreibtisch, ich auf dem Stuhl der Missetäter.

Am Ende erklärte sich Miss Margitan mit einer Strafe von zwei Wochen Nachsitzen und einer Entschuldigung von dem bösen Buben einverstanden, der es gewagt hatte, sie schwarz auf weiß Made zu nennen. Das war schlimm, sicher, aber ist das nicht alles auf der High School? Solange wir in der Schule hocken wie Geiseln in einem türkischen Bad, erscheint sie allen wie die ernsteste Angelegenheit der Welt. Erst beim zweiten oder dritten Klassentreffen beginnen wir zu begreifen, wie absurd alles war.

Ein oder zwei Tage später wurde ich in Mr. Higgins' Büro gerufen und mußte mich vor Miss Margitan stellen, die kerzengerade auf dem Stuhl saß, die arthritischen Hände im Schoß gefaltet und die grauen Augen unnachgiebig auf mein Gesicht geheftet. Ich merkte, daß sie anders war als alle Erwachsenen, die ich bisher kennengelernt hatte. Diesen Unterschied konnte ich nicht auf der Stelle in Worte fassen, aber ich spürte, daß ich diese Frau nicht beschwatzen oder umschmeicheln konnte. Später, als ich mit den anderen bösen Buben und Mädchen beim Nachsitzen Papierflugzeuge fliegen ließ (so schlimm war es also gar nicht), sagte ich mir, daß Miss Margitan schlicht und einfach keine Jungen mochte. Sie war die erste Frau in meinem Leben, die keine Jungen mochte, nicht ein kleines bißchen.

Ich entschuldigte mich. Falls es jemanden interessiert: Es kam von Herzen. Miss Margitan hatte sich wirklich angegriffen gefühlt durch das, was ich geschrieben hatte, das sah ich schon ein. Ich weiß nicht, ob Miss Margitan mich haßte, wahrscheinlich war sie dafür zu beschäftigt, aber als sie Beraterin für die National Honor Society wurde und mein Name zwei Jahre später auf der Kandidatenliste für die Honor Society auftauchte, legte sie ihr Veto ein. Die Honor Society könne »solche Jungen« nicht gebrauchen, soll sie gesagt haben. Heute bin ich der Meinung, daß sie recht hatte. Ein Junge, der sich einst den Arsch mit giftigem Efeu abwischte, gehört wohl wirklich nicht in diesen feinen Club.

Seither habe ich mich nicht mehr sonderlich auf dem Feld der Satire versucht.

Kaum eine Woche, nachdem ich dem Nachsitzen entronnen war, wurde ich bei den Durchsagen nach dem Unterricht wieder über Lautsprecher aufgefordert, ins Sekretariat zu kommen. Ich ging mit einem flauen Gefühl und fragte mich, in welche Scheiße ich diesmal getreten war.

Wenigstens wartete nicht Mr. Higgins auf mich; die Billardkugel hatte jemand anderen auf dem Stuhl des Missetäters sitzen. Diesmal war es der Vertrauenslehrer, der mich hatte ausrufen lassen. Man habe sich über mich unterhalten, sagte er, wie man meinen »rastlosen Stift« in positive Kanäle lenken könne. Er hatte sich an John Gould gewandt, den Herausgeber der wöchentlich erscheinenden Zeitung von Lisbon, und herausgefunden, daß Gould eine freie Stelle für einen Sportreporter hatte. Zwar könne die Schule mich nicht dazu *zwingen*, diesen Job anzunehmen, doch sei das gesamte Kollegium der Ansicht, es sei eine gute Idee. *Friß oder stirb*, stand in den Augen des Vertrauenslehrers. Vielleicht ja nur Verfolgungswahn meinerseits, aber selbst heute, fast vierzig Jahre später, bin ich davon überzeugt.

Innerlich stöhnte ich auf. Bei *Dave's Rag* machte ich nicht mehr mit, und bei *The Drum* war ich auch fast raus. Nun lag vor mir die *Weekly Enterprise* aus Lisbon. Ich wurde nicht wie Norman MacLean aus *In der Mitte entspringt ein Fluß* von Wasser heimgesucht, sondern von Zeitungen. Aber was sollte ich machen? Ich prüfte noch einmal den Blick in den Augen des Vertrauenslehrers und antwortete, ich würde mich sehr gerne dort vorstellen.

Gould – nicht der bekannte Humorist aus Neuengland und auch nicht der Autor von *The Greenleaf Fires*, sondern wohl ein Verwandter der beiden – begrüßte mich argwöhnisch, doch nicht

ohne Interesse. Wir würden es miteinander probieren, sagte er, wenn mir das recht sei.

In sicherer Entfernung von den Autoritätspersonen der High School faßte ich Mut zur Ehrlichkeit. Ich erzählte Mr. Gould, daß ich mein Bestes versuchen würde, jedoch nicht viel von Sport verstehe. Gould erwiderte: »Es geht hier um Spiele, die sich Menschen besoffen in Kneipen ansehen. Das wirst du schon lernen, wenn du dich anstrengst.«

Er gab mir eine große Rolle gelben Papiers, auf die ich meinen Text tippen sollte (ich glaube, ich habe sie noch irgendwo), und versprach mir einen halben Cent für jedes geschriebene Wort. Es war das erste Mal, daß mir jemand Lohn für meine Texte anbot.

Die ersten zwei Artikel, die ich abgab, handelten von einem Basketballspiel, bei dem ein Spieler meiner High School den Schulrekord gebrochen hatte. Der erste war schlichte Berichterstattung. Der zweite war ein Sonderbericht über Robert Ransoms Spitzenleistung. Beide Artikel gab ich einen Tag nach dem Spiel bei Gould ab, damit sie am Freitag erscheinen konnten. Er las die Berichterstattung, korrigierte zwei Kleinigkeiten und kassierte sie. Dann machte er sich mit einem großen schwarzen Stift an den Artikel über Ransom.

In den verbleibenden zwei Schuljahren in Lisbon besuchte ich die vorgeschriebenen Englischkurse, später auf dem College dann Seminare über expositorische Prosa, Belletristik und Lyrik, doch lehrte mich John Gould mehr als alle zusammen, und das in weniger als zehn Minuten. Schade, daß ich das Blatt nicht mehr habe, es hätte mit allen Korrekturen eingerahmt werden müssen, aber ich kann mich noch halbwegs erinnern, wie der Text lautete und wie er aussah, nachdem Gould ihn mit seinem schwarzen Stift bearbeitet hatte. Ungefähr so:

Gestern abend waren Anhänger des Schulteams und Jay-Hills-Fans in der wohlbekannten Sport-halle der Lisbon High School gleichermaßen überwältigt von einer athletischen Leistung, die in der Schulgeschichte ihresgleichen sucht. Bob Ransom, ~~wegen seiner Größe und Präzision~~ ^{er} „Bullet“ Bob genannt, erzielte 37 Punkte. Ja, Sie haben richtig gehört. Außerdem spielte ~~er~~ elegant, schnell ... und mit einer ungewöhnlichen Fairness, denn auf seinem zittergleichen Siegeszug zum Rekord, auf den die Sports^{Spieler}freunde von Lisbon seit ~~den Tagen des Koreakrieges~~ ¹⁹⁵³ warten, beging er nur zwei persönliche Fouls.

Bei »seit den Tagen des Koreakrieges« hielt Gould inne und sah mich an. »In welchem Jahr war der letzte Rekord?« fragte er.

Glücklicherweise hatte ich mir Notizen gemacht. »1953«, antwortete ich. Gould grunzte und machte sich wieder an den Text. Als er ihn, wie oben dargestellt, korrigiert hatte, blickte er wieder zu mir auf. Er schien meinen Gesichtsausdruck als pures Entsetzen zu deuten. War es aber nicht, es war reine Offenbarung. Warum machten die Englischlehrer in der Schule nie so etwas? Das hier glich dem durchsichtigen Menschen, der bei Schlächter Diehl im Biologieraum auf dem Tisch stand.

»Ich habe nur die schlechten Sachen rausgestrichen, verstehst du?« sagte Gould. »Eigentlich ist es ganz gut.«

»Ich weiß«, erwiderte ich und meinte beides. Ja, eigentlich war es ganz gut – ordentlich und brauchbar –, und ja, er hatte wirklich nur die schlechten Stellen herausgestrichen. »Ich werde mich daran halten.«

Er lachte. »Wenn du das schaffst, dann brauchst du keinen anderen Beruf mehr lernen. Dann kannst du hiermit Geld verdienen. Muß ich dir diese Korrekturen erklären?«

»Nein«, antwortete ich.

»Wenn du eine Geschichte schreibst, dann erzählst du sie dir selber«, erklärte er. »Wenn du sie redigierst, mußt du eigentlich nur darauf achten, daß du alles herausstreichst, was nicht zur Geschichte gehört.«

Gould sagte noch etwas Interessantes, als ich die ersten beiden Artikel bei ihm abgab: »Schreibe bei geschlossener Tür, redigiere bei offener Tür.« Mit anderen Worten: Am Anfang gehört die Geschichte einem selbst, aber am Ende geht sie hinaus in die Welt. Sobald man weiß, wie die Geschichte aussehen soll, und man sie (so gut man kann) hinbekommt, gehört sie jedem, der sie lesen will. Oder eine Kritik darüber schreiben will. Wenn man viel Glück hat (das ist meine Theorie, nicht die von John Gould, aber wahrscheinlich hätte er sie auch vertreten), wollen mehr Menschen sie lesen als kritisieren.

Nach dem Ausflug der Abschlußklasse nach Washington D. C. bekam ich einen Job bei Worumbo Mills and Weaving in Lisbon Falls. Ich wollte ihn nicht, denn die Arbeit war schwer und langweilig und die Weberei selbst ein schäbiges Loch, das wie ein Armenhaus in einem Roman von Charles Dickens über dem verschmutzten Fluß Androscoggin schwebte – aber ich brauchte das Geld. Meine Mutter verdiente einen Hungerlohn als Haushälterin an einer Einrichtung für geistig Behinderte in New Gloucester, doch war sie nicht davon abzubringen, daß ich wie mein Bruder David (Universität von Maine, Abschluß 1966 mit *cum laude*) das College besuchte. Es ging ihr nicht in erster Linie um die Ausbildung. Durham, Lisbon Falls und die Universität von Maine in Orono gehörten für sie zu einer kleinen Welt, in der die Verwandten um die Ecke wohnten und sich mit Hilfe der Gemeinschaftsanschlüsse für vier und sechs Haushalte des Verwaltungsbezirks Sticksville noch umeinander kümmerten. In der großen weiten Welt wurden junge Männer, die nicht zum College gingen, nach Übersee geschickt, wo sie in Mr. Johnsons Krieg ohne Kriegserklärung kämpfen mußten und oft genug in Särgen heimkehrten. Meine Mutter mochte Lyndons Krieg gegen die Armut (»Das ist der Krieg, in dem ich kämpfe«, sagte sie manchmal), aber nicht den in Südostasien. Als ich ihr sagte, daß ich mich freiwillig für den Krieg melden wolle, weil ich hinterher bestimmt ein Buch darüber schreiben könne, antwortete sie: »Red keinen Blödsinn, Stephen. Mit deinen Augen wirst du als erster erschossen. Und wenn du tot bist, kannst du nicht mehr schreiben.«

Sie meinte es ernst: mit Herz und Verstand. Und ich beantragte ein Stipendium, nahm einen Kredit auf und ging in der Mühle arbeiten. Mit den fünf, sechs Dollar pro Woche, die

ich mit den Berichten über Bowlingturniere und Seifenkistenrennen beim *Enterprise* verdiente, kam ich ja nicht weit.

Während der letzten Wochen auf Lisbon High sah mein Tag ungefähr so aus: Sieben Uhr aufstehen, um halb acht zur Schule, Schulschluß um zwei Uhr, um 14:58 die Karte in die Stechuhr im zweiten Stockwerk von Worumbo schieben, acht Stunden lang Stoffe verpacken, um 23:02 wieder zur Stechuhr, gegen Viertel vor zwölf zu Hause, eine Schale Cornflakes essen, ab ins Bett, und am nächsten Morgen ging alles wieder von vorne los. Ein paar Mal arbeitete ich zwei Schichten nacheinander, schlief vor der Schule eine knappe Stunde in meinem 60er Ford Galaxy (der vorher Dave gehört hatte) und während der fünften und sechsten Stunde nach dem Essen im Erste-Hilfe-Raum.

In den Sommerferien wurde es dann leichter. Zum einen wurde ich in die Färberei im Keller versetzt, wo es 15 Grad kälter war. Meine Aufgabe war es, schweren Mantelstoff hell- oder dunkelblau zu färben. Ich schätze, es gibt noch immer Menschen in Neuengland, in deren Schränken Jacken hängen, die von meiner Wenigkeit gefärbt wurden. Es war nicht unbedingt mein schönster Sommer, aber immerhin konnte ich es vermeiden, von einer Maschine aufgefressen zu werden und meine Finger mit einer der schweren Nähmaschinen zusammenzutackern, mit denen wir die ungefärbten Stoffballen zusammenhielten.

In der Woche um den vierten Juli blieb die Weberei geschlossen. Angestellte, die seit fünf Jahren oder länger bei Worumbo arbeiteten, bekamen eine Woche bezahlten Urlaub. Wer noch nicht so lange dabei war, dem wurde angeboten, das Gebäude von oben bis unten zu reinigen, auch die Kellerräume, die zum letzten Mal vor vierzig oder fünfzig Jahren betreten worden waren. Ich hätte das Angebot bestimmt angenommen – das waren eineinhalb Schichten –, aber es fanden sich so viele Interessenten, daß der Vorarbeiter gar nicht mehr bei den

Schülern nachfragte, die die Fabrik im September sowieso verlassen würden. Als ich eine Woche später wieder zur Arbeit kam, erzählte mir einer der Männer aus der Färberei, ich hätte dabeisein müssen, es sei Wahnsinn gewesen. »Die Ratten da unten im Keller waren so groß wie Katzen«, sagte er. »Verdammt, wenn mal nicht ein paar so groß wie Hunde waren ...«

Ratten so groß wie Hunde! Wow!

Eines Tages, gegen Ende meines letzten Halbjahres am College, Prüfungen absolviert und nichts zu tun, erinnerte ich mich an die Geschichte des Färbers mit den Ratten im Keller der Weberei (so groß wie Katzen, verdammt, wenn mal nicht ein paar so groß wie Hunde waren) und verfaßte eine Kurzgeschichte mit dem Titel »Spätschicht«. Das war reiner Zeitvertreib an einem Nachmittag im Frühling, doch zwei Monate später kaufte das Herrenmagazin *Cavalier* die »Spätschicht« für zweihundert Dollar. Davor hatte ich zwei Geschichten verkauft, aber sie hatten zusammen nur fünfundsechzig Dollar eingebracht. Jetzt hatte ich dreimal so viel verdient, und zwar auf einen Streich. Es verschlug mir den Atem. Ich war reich.

Im Sommer 1969 bekam ich Arbeit als studentische Hilfskraft in der Bibliothek der Universität von Maine. Diese Zeit war schön und wüst zugleich. In Vietnam wollte Nixon seinen Plan zu Ende führen und den Krieg beenden, der darin zu bestehen schien, ganz Südostasien in Feuer und Asche zu legen. »Meet the new boss«, sangen The Who, »same as the old boss«, Eugene McCarthy konzentrierte sich auf seine Gedichte, happy Hippies trugen ihre Bauchnabel zur Schau und T-Shirts mit Aufschriften wie TÖTEN FÜR DEN FRIEDEN IST WIE VÖGELN FÜR DIE KEUSCHHEIT. Ich trug gewaltige Koteletten. Creedence Clearwater Revival sang »Green River«, barfußige Mädchen tanzten im Mondlicht, und Kenny Rogers war immer noch bei The First Edition. Martin Luther King und Robert Kennedy waren tot, aber Janis Joplin, Jim Morrison, Bob »The Bear« Hite, Jimi Hendrix, Cass Elliot, John Lennon und Elvis Presley lebten noch und machten Musik. Ich wohnte außerhalb des Campus in einem Zimmer von Ed Price (sieben Kröten die Woche, einmal Bettwäsche wechseln inklusive). Menschen waren auf dem Mond gelandet, und ich stand auf der Liste der Vorzugsstudenten. Es geschahen Zeichen und Wunder.

Eines Tages, es war Ende Juni, picknickten wir Studenten aus der Bibliothek auf dem Rasen hinter der Universitätsbuchhandlung. Zwischen Paolo Silva und Eddie Marsh saß ein nettes Mädchen mit einem heiseren Lachen, rot gefärbtem Haar und den schönsten Beinen unter einem gelben Minirock, die ich je gesehen hatte. Sie hatte *Seele auf Eis* von Eldridge Cleaver dabei. Ich hatte sie noch nie in der Bibliothek gesehen und nahm auch an, eine Studentin könne niemals so wunderbar furchtlos lachen. Trotz ihrer schwer verdaulichen Lektüre fluchte sie wie ein Fabrikarbeiter, nicht wie eine Studentin. (Da ich in der

Weberei gearbeitet hatte, konnte ich das beurteilen.) Sie hieß Tabitha Spruce. Wir heirateten eineinhalb Jahre später. Die Ehe hat bis heute gehalten, und Tabby hat mich nie vergessen lassen, daß ich bei unserem ersten Treffen dachte, sie sei Eddies ungebildete Freundin. Vielleicht eine Bedienung aus dem Pizzaladen, die an ihrem freien Nachmittag mal ein Buch liest.

Es hat geklappt. Unsere Ehe hat alle großen Staatsmänner überdauert, außer Castro. Und wenn wir nicht aufhören zu reden, zu streiten, uns zu lieben und zu den Ramones zu tanzen – gabba-gabba-hey –, dann geht es wohl auch in Zukunft gut. Wir gehören unterschiedlichen Religionen an, aber als Feministin hat Tabby ihren Katholizismus nie besonders ernst genommen, da die Männer die Gesetze machen (darunter die gottgegebene Vorschrift, keine Kondome zu benutzen) und die Frauen die Unterhosen waschen. Ich glaube zwar an Gott, kann aber mit verwaltetem Glauben nichts anfangen. Wir kommen beide aus Arbeiterfamilien, essen Fleisch, sind politisch gesehen Demokraten und betrachten jedes Leben außerhalb Neuenglands mit dem typischen Mißtrauen der Yankees. Wir sind sexuell kompatibel und monogam veranlagt. Was uns allerdings am stärksten verbindet, sind die Wörter, die Sprache und unser Beruf.

Durch die Arbeit in der Bibliothek lernten wir uns kennen, und bei einem Lyrik-Workshop im Herbst 1969, als ich im Haupt- und sie im Grundstudium war, verliebte ich mich in sie. Ein Grund dafür war, daß ich verstand, was sie mit ihrer Arbeit meinte. Ein anderer Grund war, daß *sie* wußte, was sie tat. Und noch ein Grund war ihr sexy schwarzes Kleid mit den Seidenstrümpfen, solche, die man mit Strumpfhalter trägt.

Ich möchte nicht zu abschätzig von meiner Generation sprechen (tue ich trotzdem, denn wir hatten die Chance, die Welt zu verändern, und haben statt dessen auf das Home Shopping Network gesetzt), aber die studentischen Autoren, die ich damals kannte, waren der Überzeugung, daß gutes Schreiben spontan sei und sich in einem Gefühlsausbruch offenbarte, den man augenblicklich festhalten müsse; wenn man beim Bau der

so überaus wichtigen Himmelsleiter war, konnte man doch nicht einfach mit einem Hammer in der Hand herumstehen. Die *Ars poetica* von 1969 läßt sich vielleicht am besten mit einem Songtext von Donovan Leitch beschreiben: »First there is a mountain/ Then there is no mountain/ Then there is.« Die Möchtegerndichter lebten in ihrer umflorten Tolkien-Welt und pflückten ihre Gedichte aus dem blauen Äther. Es herrschte einhellige Übereinstimmung: Ernsthafte Kunst kam ... von irgendwo da draußen. Schriftsteller waren gesegnete Stenographen, die das göttliche Diktat aufnahmen. Ich möchte keinen der alten Kumpel von damals bloßstellen, deshalb hier nur eine fiktive Version der Kunst, von der ich spreche, eine Synopse aus vielen echten Gedichten:

*i close my eyes in the dark i see Rodan Rimbaud in the dark i
swallow the cloth of loneliness crow i am here raven i am here*

*(ich schliesse die äugen im dunkel sehe ich Rodan Rimbaud im
dunkel schlucke ich das tuch der einsamkeit krähe ich bin hier
rabe ich bin hier)*

Frage man den Dichter, was das Gedicht *bedeuten* solle, kassierte man wahrscheinlich einen verächtlichen Blick. Darauf folgte meistens ein etwas unangenehmes Schweigen der ganzen Gruppe. Die Tatsache, daß der Dichter wohl nicht in der Lage sein würde, seine Schreibtechnik näher zu erläutern, wäre unwichtig gewesen. Auf Nachfrage würde er vielleicht sagen, er habe gar keine Technik, nur diese fruchtbare Spore eines Gefühls. »First there is a mountain/ Then there is no mountain/ Then there is.« Und sollte das Gedicht schlampig gemacht sein, weil es von der Annahme ausgeht, daß so ein Allerweltswort wie »Einsamkeit« für uns alle dasselbe bedeutet ... Hey, Mann, scheiß auf diesen überholten Kram und laß dich auf die Schwere ein. Ich hielt nicht allzuviel von dieser Einstellung (obwohl ich mich nicht traute, das laut zu sagen, jedenfalls nicht so wortgewaltig) und war übergücklich, als ich merkte, daß das hübsche Mädchen in dem schwarzen Kleid und den

Seidenstrümpfen auch nicht sehr viel davon hielt. Sie sagte es zwar nicht laut, aber das brauchte sie gar nicht. Ihre Texte sprachen für sich.

Die Werkstattmitglieder trafen sich ein- oder zweimal wöchentlich im Wohnzimmer unseres Dozenten Jim Bishop: ungefähr ein Dutzend Studenten und drei oder vier Dozenten, die in einer wunderbaren gleichberechtigten Atmosphäre zusammenarbeiteten. Morgens wurden die Gedichte abgetippt und im Büro der englischen Abteilung vervielfältigt. Die Dichter trugen vor, die anderen lasen auf den Kopien mit. Dies ist eins von Tabbys Gedichten aus jenem Herbst:

A Gradual Canticle for Augustine

The thinnest bear is awakened in winter by the sleep-laughter of locusts, by the dream-blustering of bees, by the honeyed scent of desert sands, that the wind carries in her womb into the distant hills, into the houses of Cedar.

The bear has heard a sure promise. Certain words are edible; they nourish more than snow heaped upon silver plates or ice overflowing golden bowls. Chips of ice from the mouth of a lover are not always better, Nor a desert dreaming always a mirage.

The rising bear sings a gradual canticle woven of sand that conquers cities by a slow cycle. His praise seduces a passing wind, traveling to the sea wherein a fish, caught in a careful net, hears a bear's song in the cool-scented snow.

(Anschwellender Lobgesang für Augustinus)

Der dünnste Bär erwacht im Winter durch das Schlaflachen der Heuschrecken, durch das Traumsummen der Bienen, durch den Honiggeruch des Wüstensands, den der Wind in seinem Schoße in die fernen Hügel, die Zedernhäuser trägt.

Der Bär hat ein festes Versprechen vernommen.

Manche Wörter sind eßbar; sie sättigen mehr als Schnee, gehäuft auf Silberteller, oder Eis aus goldenen Schüsseln. Eissplitter vom Mund des Geliebten sind nicht immer besser, noch träumt die Wüste immer ihr Trugbild.

Der erwachende Bär singt einen anschwellenden Lobgesang, gewebt aus Sand, der die Städte erobert im langsamen Kreis. Sein Lob verführt einen Windhauch auf der Reise zum Meer, wo ein Fisch, gefangen im achtsamen Netz, eines Bären Lied im kühlen Schnee vernimmt.)

Als Tabby zu Ende gelesen hatte, herrschte Schweigen. Keiner wußte, was er sagen sollte. Dieses Gedicht wurde von Seilen durchzogen, die die Zeilen so sehr strafften, daß sie beinahe summten. Ich fand diese Mischung aus sprachlicher Klarheit und trunkenen Bildern aufregend und erleuchtend.

Außerdem gab mir das Gedicht das Gefühl, mit meiner Meinung nicht allein zu stehen, daß gutes Schreiben berauschend und kopfgesteuert zugleich sein kann. Wenn stocknüchterne Leute rammeln können, als wären sie nicht ganz bei Sinnen (manchmal sind sie tatsächlich nicht bei sich, wenn sie mittendrin überrascht werden), warum sollten Schriftsteller dann nicht in der Lage sein, verrückt zu spielen und dennoch normal zu bleiben?

Auch gefiel mir das Berufsethos, das Tabbys Gedicht

ausdrückte. Es besagte, daß das Verfassen von Lyrik (oder Prosa oder Essays) mit mythischen Offenbarungszuständen genausowenig zu tun hatte wie mit Staubwischen. In *Eine Rosine in der Sonne* gibt es eine Stelle, wo ein Mann schreit: »Ich möchte fliegen! Ich möchte die Sonne berühren!« Daraufhin antwortet seine Frau: »Zuerst ißt du deine Eier.«

In der Diskussion, die auf Tabbys Lesung folgte, wurde mir klar, daß sie ihr eigenes Gedicht verstand. Sie wußte ganz genau, was sie hatte ausdrücken wollen, und das war ihr größtenteils auch gelungen. Den heiligen Augustinus (354-430 n. Chr.) kannte sie, weil sie katholisch war und im Hauptfach Geschichte studierte. Die Mutter von Augustinus (die heilige Monika) war eine Christin, sein Vater ein Heide. Vor seiner Bekehrung strebte Augustinus nach Reichtum und jagte den Frauen nach. Danach kämpfte er unablässig gegen sein sexuelles Verlangen an. Er ist bekannt für das Stoßgebet des Lüstlings: »O Herr, mach mich keusch ... aber erst morgen.« In seinen Schriften konzentrierte er sich auf das Ringen des Menschen, nicht mehr an sich selbst, sondern an Gott zu glauben. Und er verglich sich manchmal mit einem Bären. Tabby hat so eine Art, ihr Kinn zu senken, wenn sie lächelt. Dann sieht sie weise und unheimlich niedlich zugleich aus. Das tat sie damals und sagte: »Außerdem mag ich Bären.«

Vielleicht ist der Lobgesang anschwellend, weil der Bär nur langsam erwacht. Das Tier ist kraftvoll und feinfühlig, wenn auch dünn, weil es sich im Winterschlaf befindet. Als Tabby um eine Erklärung gebeten wurde, sagte sie, man könne den Bär auch als Symbol für die beunruhigende, aber herrliche Neigung des Menschen verstehen, immer die richtigen Träume zur falschen Zeit zu träumen. Solche Träume sind schwierig, weil sie unpassend sind, aber sie verheißen etwas Wunderbares. Schließlich deutet das Gedicht an, daß Träume voller Kraft sind – der Bär ist stark genug, den Wind zu verführen, sein Lied, das Lied des Bären, zu einem im Netz gefangenen Fisch zu tragen.

Ich will hier gar nicht beweisen, daß »Anschwellender Lobgesang« ein großes Gedicht ist (obwohl ich es für ziemlich gut halte). Mir geht es darum, daß es ein überlegtes Gedicht in einer verrückten Zeit war, ein Gedicht, das eine Auffassung vom Schreiben vertritt, die mich in meinem Innersten berührte.

An jenem Abend saß Tabby in einem von Jim Bishops Schaukelstühlen. Ich hockte neben ihr auf dem Boden. Während sie sprach, legte ich die Hand auf die warme Rundung ihrer Wade. Sie lächelte mich an. Ich lächelte zurück. Manchmal sind solche Dinge kein Zufall. Da bin ich mir fast sicher.

Nach drei Jahren Ehe hatten wir zwei Kinder. Sie waren weder gewollt noch ungewollt: Sie kamen zu ihrer Zeit, und wir freuten uns über sie. Naomi neigte zu Mittelohrentzündungen. Joe war zwar gesund, schien aber nie zu schlafen. Als Tabby bei ihm die Wehen bekam, saß ich mit einem Freund in einem Autokino in Brewer – aus Anlaß des Memorial Day wurden drei Filme gezeigt, alles Horrorfilme. Wir waren mitten im dritten Film, *Die Totenmühle*, und beim zweiten Sixpack, als der Typ an der Kasse den Film mit einer Durchsage unterbrach. Damals hingen die Lautsprecher noch an Stangen. Wenn man parkte, nahm man sich einen und klemmte ihn sich ins Fenster. So dröhnte die Mitteilung des Kassierers über den ganzen Parkplatz: »STEVE KING, FAHREN SIE BITTE NACH HAUSE! IHRE FRAU LIEGT IN DEN WEHEN! STEVE KING, FAHREN SIE BITTE NACH HAUSE! IHRE FRAU BEKOMMT DAS KIND!«

Als ich mit unserem alten Plymouth zum Ausgang fuhr, schmetterten ein paar hundert Hupen einen ironischen Gruß. Viele betätigten die Lichthupe, so daß ich in ein flackerndes Lichtermeer getaucht wurde. Mein Freund Jimmy Smith lachte so heftig, daß er in den Fußraum des Beifahrersitzes rutschte. Dort blieb er die ganze Fahrt zurück nach Bangor glucksend zwischen den Bierdosen liegen. Tabby war ruhig und gefaßt. Keine drei Stunden später gebar sie Joe. Er kam ohne Schwierigkeiten zur Welt. Dafür machte er in den nächsten fünf Jahren nichts als Schwierigkeiten. Aber er war ein Schatz. Beide waren Schätzchen. Selbst als Naomi die Tapete über ihrem Kinderbett abriß und Joe auf die geflochtene Sitzfläche unseres Schaukelstuhls kackte, der auf der Veranda unserer Wohnung in der Sandfort Street stand, waren beide Schätzchen.

Meine Mutter wußte, daß ich Schriftsteller werden wollte (wie hätte sie das bei den ganzen Absagen an dem Nagel in meiner Schlafzimmerwand auch übersehen können?), doch schlug sie mir vor, eine Ausbildung als Lehrer zu machen, »damit du was in der Tasche hast.«

»Vielleicht willst du ja heiraten, Stephen, aber so eine Dachstube an der Seine ist nur romantisch, wenn man Junggeselle ist«, sagte sie einmal. »Mit einer Familie kann man darin nicht wohnen.«

Ich folgte ihrem Ratschlag, schrieb mich im College of Education der Universität von Maine ein und kam vier Jahre später mit einem Lehrerabschluß wieder heraus ... so wie ein Golden Retriever mit einer toten Ente in der Schnauze aus einem Teich springt. Okay, es war eine tote Ente. Ich fand keine Arbeit als Lehrer und mußte deshalb in der Wäscherei New Franklin für nur wenig mehr Lohn anfangen, als ich vier Jahre zuvor bei Worumbo Mills and Weaving verdient hatte. Ich zog mit meiner Familie von einer Dachstube in die nächste, von denen man jedoch nicht auf die Seine, sondern auf die weniger appetitlichen Straßen von Bangor herunterblickte, in denen Samstag nachts um zwei des öfteren Streifenwagen der Polizei auftauchten.

In der Wäscherei mußte ich nie Wäsche von Privatkunden waschen, es sei denn, es handelte sich um einen von der Versicherung bezahlten »Feuerauftrag« (diese Wäsche sah meistens vollkommen normal aus, stank aber wie gegrilltes Affenfleisch). In erster Linie belud ich die Maschinen mit Bettbezügen aus den Motels der Küstenstädte von Maine und mit Tischtüchern aus den Restaurants an Maines Küste. Die Tischtücher waren ganz besonders abscheulich. Wenn Touristen

in Maine essen gehen, bestellen sie normalerweise Muscheln und Hummer. Meistens Hummer. Wenn die Tischdecken, auf denen diese Köstlichkeiten serviert werden, bei mir eintrafen, stanken sie bis zum Himmel und wimmelten oft nur so von Maden. Wenn ich dann die Waschmaschinen füllte, versuchten die Maden, mir an den Armen hochzukriechen, so als wüßten die kleinen Biester, daß sie nun gekocht würden. Ich dachte, irgendwann würde ich mich an sie gewöhnen, tat ich aber nie. Die Maden waren schlimm; der Geruch von sich zersetzendem Muschel- und Hummerfleisch war noch schlimmer. *Warum sind die Menschen solche Schweine?* fragte ich mich, wenn ich die lebenden Laken von Testa's of Bar Harbor in meine Maschinen füllte. *Warum sind die Menschen solche ekligen Schweine?*

Am allerschlimmsten waren Bettwäsche und -laken aus dem Krankenhaus. Im Sommer krabbelten ebenfalls Maden darauf herum, doch hatten sich diese an Blut gelabt und nicht an Hummerfleisch und Muschelgallert. Potentiell infektiöse Kleidung, Laken und Bezüge wurden in sogenannte »Pestbeutel« gesteckt, die sich bei Kontakt mit heißem Wasser auflösten. Jedoch galt Blut in der damaligen Zeit als nicht besonders gefährlich. Oft fanden sich kleine Beigaben in der Krankenhauswäsche; die Lieferungen glichen böartigen Packungen Cornflakes mit seltsamen Geschenken. Einmal fand ich eine Bettpfanne aus Edelstahl, ein anderes Mal eine Chirurgenschere (für die Bettpfanne hatte ich keine Verwendung, aber die Schere war in der Küche sehr praktisch). Ernest »Rocky« Rockwell, mein Kollege, fand zwanzig Dollar in einer Lieferung des Eastern Maine Medical Center und verabschiedete sich mittags zum Trinken. (Zum Feierabend sagte Rocky immer: »Kurz nach vier, Zeit für'n Bier.«)

Einmal hörte ich ein komisches Klackern aus einer der dreikesseligen Washex-Maschinen, für die ich zuständig war. Ich drückte auf den Notfallknopf, weil ich dachte, bei dem verfluchten Teil flöge der Motor auseinander. Dann öffnete ich

die Tür und holte ein riesiges Knäuel von tropfenden Ärztekitteln und grünen Kappen heraus, wobei ich bis auf die Knochen naß wurde. Darunter, in der siebähnlichen inneren Manschette des mittleren Kessels, lag ein komplettes menschliches Gebiß. Mir kam in den Sinn, daß es sich als Halskette bestimmt interessant machen würde, doch dann schöpfte ich es heraus und warf es in den Müll. Meine Frau hat sich im Laufe der Jahre schon einiges von mir gefallen lassen, aber so weit ging ihr Humor dann doch nicht.

Finanziell gesehen, sind zwei Kinder für ein Ehepaar mit Hochschulabschluß, von dem einer in der Wäscherei arbeitet und der andere die zweite Schicht bei Dunkin' Donuts bestreitet, wahrscheinlich zwei Kinder zu viel. Unser einziges Plus hatten wir durch Herrenmagazine wie *Dude*, *Cavalier*, *Adam* und *Swank* – von meinem Onkel Oren immer als »Tittenhefte« bezeichnet. 1972 zeigten sie schon einiges mehr als nackte Brüste, und Erzählungen waren auf dem absteigenden Ast, aber ich hatte noch Glück, bei der letzten Welle dabeizusein. Ich schrieb nach der Arbeit. Als wir in der Grove Street wohnten, in der Nähe der Wäscherei, schrieb ich sogar manchmal während der Mittagspause. Ich weiß, das hört sich jetzt unglaublich nach Abraham Lincoln mit seiner armen Jugend an, aber es war nichts Besonderes – ich hatte meinen Spaß. Diese Geschichten, auch wenn manche ziemlich grausam waren, ließen mich kurzzeitig meinem Chef Mr. Brooks und dem Aufseher Harry entfliehen.

Harry hatte keine Hände, sondern Haken, weil er im Zweiten Weltkrieg in die Mangel geplumpst war (er war heruntergefallen, als er den Staub vom Tragebalken über der Maschine wischen wollte). Harry war ein richtiger Komiker: Manchmal verdrückte er sich auf die Toilette und ließ kaltes Wasser über den linken und heißes Wasser über den rechten Haken laufen. Dann schlich er sich hinter einen von uns, der gerade Wäsche einlud, und legte ihm die Stahlhaken in den Nacken. Rocky und ich verbrachten ansehnliche Zeit mit Spekulationen, wie Harry wohl bestimmte Reinigungsvorgänge auf der Toilette vollführte. »Tja«, meinte Rocky eines Tages, als wir in unserer Mittagspause bei ihm im Auto tranken, »wenigstens muß er sich nicht hinterher die Hände waschen.«

Es gab Zeiten, besonders im Sommer, wenn ich meine Drei-Uhr-Salztablette schluckte, da kam mir der Gedanke, daß sich das Leben meiner Mutter wiederholte. Meistens erheiterte mich diese Vorstellung. Aber wenn ich mal müde war oder wir zusätzliche Rechnungen zu zahlen hatten, aber kein Geld dafür, dann waren sie furchtbar. Dann dachte ich, *Eigentlich hatten wir uns das anders vorgestellt*. Oder: *So geht es der Hälfte der Menschheit*.

Die Geschichten, die ich zwischen August 1970, als ich den Scheck über zweihundert Dollar für »Spätschicht« bekam, und Winter 1973/74 an Männerzeitschriften verkaufte, reichten gerade aus, um uns vor dem Sozialamt zu bewahren (meine Mutter, eine überzeugte Republikanerin, übertrug ihre tiefe Abneigung auf mich, »von der Stütze zu leben«; Tabby ist da ähnlicher Ansicht).

Aus jener Zeit erinnere ich mich am deutlichsten an einen Sonntag, als wir nachmittags in unsere Wohnung in der Grove Street zurückkehrten, nachdem wir das Wochenende im Haus meiner Mutter in Durham verbracht hatten. Das muß ungefähr zu der Zeit gewesen sein, als sich die ersten Symptome des Krebses zeigten, dem sie schließlich erlag. Ich habe noch ein Foto von dem Tag: Müde und fröhlich zugleich sitzt Mom mit Joe auf dem Schoß in einem Sessel in ihrem Vorgarten, während Naomi vor Energie sprühend neben ihr steht. Doch am Sonntag nachmittag fühlte sich Naomi gar nicht mehr sprühend; es hatte sie wieder erwischt, eine von vielen Mittelohrentzündungen. Sie glühte vor Fieber.

Der Gang vom Auto zu unserer Wohnung an jenem Sommerabend war ein Tiefpunkt. Ich trug unsere fiebernde Tochter und eine Einkaufstasche voll mit Baby-Ausrüstung (Flaschen, Cremes, Windeln, Schlafwäsche, Unterwäsche, Socken), während Tabby Joe auf dem Arm hatte, der ihr auf den Pullover gespuckt hatte. Niedergeschlagen zerrte sie einen Sack mit dreckigen Windeln hinter sich her. Wir wußten beide, daß

Naomi den ROSA SAFT brauchte, so nannten wir das flüssige Penicillin. Der ROSA SAFT war teuer, und wir waren pleite. Ich meine damit, völlig blank und abgebrannt.

Irgendwie schaffte ich es, die Haustür zu öffnen, ohne unsere Tochter fallen zu lassen. Vorsichtig trug ich sie über die Schwelle (sie hatte so hohes Fieber, daß sie an meiner Brust glühte wie weiße Kohle), da sah ich einen Umschlag in unserem Briefkasten stecken, eine seltene Samstagszustellung. Junge Paare bekommen nicht häufig Post; nur von Gas- und Stromfirmen werden sie nicht vergessen. Ich schnappte ihn mir und betete, daß es nicht noch eine Rechnung war. War es nicht. Meine Freunde bei der Dugent Publishing Corporation, die Herausgeber von *Cavalier* und vielen anderen netten Schriften für Erwachsene, hatten mir einen Scheck für eine Geschichte namens »Manchmal kommen sie wieder« geschickt. Ich war davon ausgegangen, daß sich diese Geschichte nicht verkaufen würde, weil sie sehr lang war. Der Scheck war über 500 Dollar ausgestellt, die größte Summe, die ich je erhalten hatte. Plötzlich konnten wir uns nicht nur einen Besuch beim Arzt *und* eine Flasche ROSA SAFT leisten, sondern konnten auch Sonntag etwas Nettes zu Abend essen. Und als die Kinder eingeschlafen waren, machten Tabby und ich es uns gemütlich, wenn ich mich recht erinnere.

Ich glaube, wir waren damals sehr glücklich, auch wenn wir eine Menge Angst hatten. Wir waren selbst fast noch Kinder (wie man so sagt), und das Gemütlichmachen lenkte uns von den bösen roten Zahlen ab. So gut wir konnten, sorgten wir für einander, für die Kinder und uns selbst. Tabby marschierte mit ihrer rosa Uniform zu Dunkin' Donuts und rief die Bullen, wenn mal wieder ein Besoffener aufdringlich wurde, der nur einen Kaffee hatte trinken wollen. Ich reinigte Bettbezüge aus Motels und schrieb meine kurzen Horrormärchen.

Als ich mit *Carrie* anfang, war ich als Englischlehrer in der nahegelegenen Stadt Hampden angestellt. Ich verdiente 6.400 Dollar im Jahr, was mir nach dem Verdienst von eins sechzig die Stunde in der Wäscherei unvorstellbar erschien. Hätte ich es einmal durchgerechnet und die Zeit mit einbezogen, die für Konferenzen nach Schulschluß und das Korrigieren zu Hause draufging, hätte ich vielleicht gemerkt, daß die Summe in der Tat mehr als vorstellbar war und unsere Situation schlimmer als je zuvor. Im tiefen Winter 1973 wohnten wir in einem Trailer von doppelter Breite in Hermon. (Später einmal nannte ich Hermon im *Playboy* »den Arsch der Welt«. Die Leute aus Hermon waren stinksauer. Hiermit entschuldige ich mich; Hermon ist wohl eher die Achselhöhle der Welt.) Ich fuhr einen Buick mit Getriebeproblemen, den zu reparieren wir kein Geld hatten. Tabby arbeitete noch immer bei Dunkin' Donuts, und wir hatten kein Telefon. Wir konnten schlicht und einfach nicht das Geld für die monatliche Gebühr aufbringen. Tabby versuchte sich in jenen Tagen an fiktiven Beichten für Frauenzeitschriften (Sachen wie: »Zu hübsch, um noch Jungfrau zu sein«) und bekam postwendend Antworten aus der Kategorie: »Nicht ganz das Richtige für uns, aber versuchen Sie es erneut«. Ich bezweifle nicht, daß sie den Durchbruch geschafft hätte, wenn ihr jeden Tag ein oder zwei Stunden mehr zur Verfügung gestanden hätten, aber sie mußte sich mit den üblichen vierundzwanzig Stunden begnügen. Außerdem nutzte sich der anfänglich vielleicht vorhandene Unterhaltungswert der berühmten Zauberformel für Lebensbeichten (genannt die drei R's: Rebellion, Ruin, Rettung) schnell ab. Mit meinen Geschichten war ich auch nicht sonderlich erfolgreich. In den Männerzeitschriften wurden Horror, Science-fiction und Krimis

durch zunehmend anschauliche Sexstories ersetzt. Das war die eine Sache, aber es kam noch etwas hinzu: Zum ersten Mal in meinem Leben fiel mir das Schreiben schwer. Das hing größtenteils mit meinem Lehrerjob zusammen. Ich mochte meine Kollegen und fand die Kinder klasse – selbst die vom Schlag eines Beavis und Butt-Head aus dem Kurs »Englisch im Alltag« konnten interessant sein –, doch Freitag nachmittags fühlte ich mich meistens, als wären die ganze Woche Überbrückungskabel an meinen Kopf geklemmt gewesen. Wenn ich jemals nah daran war, meine Zukunft als Schriftsteller an den Nagel zu hängen, dann damals. Ich konnte mir vorstellen, wie ich in dreißig Jahren aussehen würde: In dem schäbigen Tweedmantel mit Flickern an den Ellenbogen würde meine Wampe vom vielen Biertrinken über die Khakis von Gap quellen, ich hätte einen Raucherhusten von zu vielen Schachteln Pall Mall, dickere Brillengläser, noch mehr Schuppen ... und in meiner Schreibtischschublade lägen sechs oder sieben nicht abgeschlossene Manuskripte, die ich von Zeit zu Zeit, meistens in besoffenem Zustand, herausnahme, um an ihnen herumzudoktern. Wenn man mich fragen würde, was ich in meiner Freizeit machte, würde ich den Leuten erzählen, daß ich ein Buch schriebe – was sollte ein Lehrer für kreatives Schreiben, der auch nur einen Funken Selbstachtung hatte, in seiner Freizeit auch sonst machen? Und ich würde mich sicherlich selbst belügen und mir einreden, daß ich noch Zeit hätte, daß es noch nicht zu spät sei, daß es Autoren gebe, die erst mit fünfzig, ach, mit sechzig so richtig in Fahrt kommen. Massenweise mußte es die geben.

In den zwei Jahren, die ich in Hampden unterrichtete (und in den Sommerferien in der Wäscherei New Franklin Laken wusch), war Tabby der entscheidende Faktor. Hätte sie mir damals zu verstehen gegeben, daß es reine Zeitverschwendung sei, auf der Veranda unseres gemieteten Hauses in der Pond Street oder im Wäscheraum unseres gemieteten Trailers in der

Klatt Road in Hermon Geschichten zu schreiben, hätte mich wohl der Mut verlassen. Nie äußerte Tabby auch nur einen entmutigenden Satz oder ein Wort des Zweifels. Auf ihre Unterstützung konnte ich mich verlassen. Sie gehörte zu den wenigen guten Dingen, mit denen ich rechnen konnte. Und wann immer ich einen Romanerstling sehe, der einer Ehefrau (oder einem Ehemann) gewidmet ist, lächle ich in mich hinein und denke, *da weiß jemand Bescheid*. Schreiben ist ein einsamer Job. Wenn man jemanden hat, der an einen glaubt, macht das eine Menge aus. Derjenige muß keine großen Worte darum machen. Der Glaube alleine reicht meistens schon.

Als mein Bruder Dave zum College ging, arbeitete er im Sommer als Hausmeister in der Brunswick High, seiner alten Schule. Einmal verdiente auch ich ein paar Wochen im Sommer dort mein Geld. Ich weiß nicht mehr, in welchem Jahr das war, doch kannte ich Tabby damals noch nicht, hatte aber bereits zu rauchen angefangen. Das bedeutet, daß ich so um die neunzehn, zwanzig gewesen sein muß. Ich wurde mit einem Kerl namens Harry eingeteilt, der einen grünen Drillich und einen großen Schlüsselbund trug und humpelte (dieser Harry besaß Hände, keine Haken). Einmal erzählte mir Harry in der Mittagspause, wie es damals war, als die Amerikaner auf der Insel Tarawa einem Selbstmordangriff johlender Japaner gegenüberstanden; wie die japanischen Offiziere mit ihren Schwertern aus Kaffeedosen von Maxwell House herumfuchtelten und die total besoffenen Rekruten hinter ihnen grölten und alles nach verbranntem Mohn roch. Der konnte erzählen, mein Kumpel Harry.

Eines Tages sollten wir die Rostflecken von den Wänden im Duschaum der Mädchen schrubben. Mit der Neugierde eines jungen Moslems, der irgendwie tief in die Gemächer der Frauen gelangt ist, sah ich mich in der Umkleidekabine um. Sie ähnelte der Umkleidekabine für Jungen ... und doch war sie vollkommen anders. Es gab keine Pissoirs, klar, und an den gefliesten Wänden hingen zwei Metallbehälter zusätzlich – ohne Aufschrift, aber für Papierhandtücher waren sie zu klein. Ich fragte ihn, was da hereinkomme. »Pfropfen«, sagte Harry, »für die bestimmten Tage im Monat.«

Auch fiel mir auf, daß an den Duschen, anders als bei den Jungen, u-förmige Gestänge aus Chrom mit rosa Duschvorhängen aus Plastik befestigt waren. Hier konnte man

offensichtlich abgeschirmt von den anderen duschen. Das erwähnte ich gegenüber Harry, und er zuckte mit den Schultern. »Schätze, Mädchen sind etwas schüchterner, wenn sie nichts anhaben.«

Daran erinnerte ich mich eines Tages, als ich in der Wäscherei arbeitete. Sofort sah ich den Anfang einer Geschichte vor mir: Mädchen duschen in einer Umkleidekabine, in der es keine u-förmigen Gestänge und keine rosa Plastikvorhänge gibt. Eins der Mädchen bekommt seine Periode. Nur weiß sie gar nicht, was mit ihr passiert, und die Kameradinnen fangen angeekelt, entsetzt, belustigt an, sie mit Binden zu bewerfen. Oder mit Tampons, die Harry Pfropfen genannt hatte. Die Gruppe kreischt und schreit ... das Mädchen glaubt, sterben zu müssen, sie glaubt, daß die anderen sich über sie lustig machen, obwohl sie gerade verblutet ... das Mädchen reagiert ... sie wehrt sich ... bloß wie?

Einige Jahre zuvor hatte ich einen Artikel im Magazin *Life* gelesen, in dem argumentiert wurde, das angebliche Treiben von Poltergeistern sei zumindest manchmal auf ein telekinetisches Phänomen zurückzuführen – auf die Fähigkeit, Gegenstände nur mittels Gedanken zu bewegen. Es lägen Berichte vor, die darauf schließen ließen, daß besonders junge Menschen über die Kräfte verfügten, hieß es, besonders heranwachsende Mädchen, die gerade ihre erste ...

Zwei voneinander unabhängige Einfälle, jugendliche Grausamkeit und Telekinese, hatten sich getroffen, und – peng! – war eine Idee entstanden. Doch blieb ich auf meinem Posten an der Washex 2, lief nicht durch die ganze Wäscherei, wedelte nicht mit den Armen und rief »Heureka!«. Ich hatte schon viele ähnlich gute Ideen gehabt, sogar ein paar deutlich bessere. Aber ich meinte, eine gute Grundlage für eine Erzählung zu haben, die ich an den *Cavalier* verkaufen konnte ... und dann lauerte in meinem Hinterkopf natürlich immer die Möglichkeit, im *Playboy* gedruckt zu werden. Der zahlte bis zu zweitausend

Dollar für eine Kurzgeschichte. Für zweitausend Kröten könnte ich mir ein neues Getriebe für den Buick kaufen. Eine Zeitlang behielt ich die Geschichte auf der Warmhalteplatte, ließ sie auf der Schwelle vom Unterbewußtsein zum Bewußtsein vor sich hin köcheln. Ich hatte meine Stelle als Lehrer längst angetreten, als ich mich eines Abends hinsetzte und es ausprobierte. Mein erster Entwurf waren drei einzeilig beschriebene Seiten, die ich angewidert zerknüllte und fortwarf.

Ich hatte vier Probleme mit dem, was ich geschrieben hatte. Zum einen ging mir die Geschichte nicht unter die Haut – aber das war am unwichtigsten. Zweitens, und das war schon etwas wichtiger, war mir die Hauptfigur nicht sonderlich sympathisch. Carrie White wirkte schwerfällig und passiv, das klassische Opfer. Die anderen Mädchen bewarfen sie mit Tampons und Binden und riefen im Chor: »Stopf es zu! Stopf es zu!« Aber es war mir egal. Drittens fühlte ich mich nicht sonderlich vertraut mit dem Lebensumfeld von Mädchen und den ausschließlich weiblichen Nebenfiguren – und das war schon ziemlich wichtig. Ich war auf dem Planet der Frauen gelandet, und ein Jahre zurückliegender Ausflug in die Umkleidekabine der Mädchen der Brunswick High School war dabei keine große Orientierungshilfe. Am besten kann ich schreiben, wenn mir der Stoff vertraut ist, intim wie Haut auf Haut. Bei Carrie fühlte es sich an, als trüge ich einen Neoprenanzug, den ich nicht abstreifen konnte. Mein viertes und letztes Problem war die Einsicht, daß die Geschichte nur dann funktionierte, wenn sie ziemlich lang wurde, wahrscheinlich noch länger als »Manchmal kommen sie wieder«, und die war schon die absolut äußerste Grenze an Worten, die Männerzeitschriften zu akzeptieren bereit waren. Schließlich mußte man viel Platz für diese Bilder von Cheerleadern freihalten, die scheinbar vergessen hatten, Unterhosen anzuziehen – denn ihretwegen kauften Männer die Zeitschriften schließlich. Ich sah keinen Grund, zwei Wochen, vielleicht sogar einen Monat mit einer

Novelle zu verschwenden, die mir nicht gefiel und die ich wahrscheinlich nicht würde verkaufen können. Deshalb warf ich sie in den Müll.

Als ich am nächsten Abend von der Schule nach Hause kam, hielt Tabby die Blätter in der Hand. Sie hatte sie beim Ausleeren des Papierkorbs entdeckt, die Zigarettenasche von den zerknüllten Papierknäueln gestrichen, die Seiten geglättet, sich hingesetzt und sie gelesen. Ich solle damit weitermachen, sagte sie zu mir. Sie wolle erfahren, wie die Geschichte ausginge. Ich antwortete, daß ich nicht das Geringste über High-School-Mädchen wisse. Dabei würde sie mir helfen, versicherte Tabby. Sie senkte das Kinn und lächelte auf ihre ganz besonders niedliche Art. »Das hat was«, sagte sie. »Glaube ich wirklich.«

Carrie White wurde mir nie sympathisch, und Sue Snells Gründe, ihren Freund mit Carrie zum Abschlußball zu schicken, leuchteten mir auch nie richtig ein, aber es hatte wirklich etwas. Der Anfang einer Karriere. Irgendwie hatte Tabby es gespürt, und als ich ungefähr fünfzig weitere Seiten beschrieben hatte, merkte ich es auch. Ich war mir beispielsweise sicher, daß niemand, der zu Carrie Whites Abschlußball ging, ihn jemals vergessen würde. Das heißt, wer ihn überlebte.

Vor *Carrie* hatte ich schon andere Romane geschrieben. Drei von ihnen – *Amok*, *Todesmarsch* und *Menschenjagd* – wurden später veröffentlicht. *Amok* verstört den Leser vielleicht am meisten. *Todesmarsch* ist wahrscheinlich der beste von ihnen. Doch brachten sie mir alle nicht das bei, was ich von Carrie White lernte. Am wichtigsten ist die Erkenntnis, daß der Autor anfangs eine ebenso falsche Vorstellung von einer oder mehreren Figuren hat wie der Leser. Knapp dahinter auf Platz zwei liegt die Einsicht, daß es keine gute Idee ist, ein Werk aufzugeben, nur weil es sich als emotional oder imaginär kompliziert erweist. Manchmal muß man einfach weitermachen, auch wenn man keine Lust hat, und manchmal leistet man sogar gute Arbeit, wenn man den Eindruck hat, sich immer tiefer in die Scheiße zu schaufeln.

Tabby half mir, angefangen bei der Information, daß Automaten mit Binden in der High School normalerweise nicht mit Münzen betrieben werden – Lehrkörper und Verwaltung möchten vermeiden, daß Mädchen mit vollgebluteten Röcken in der Schule herumlaufen, nur weil ihnen zufällig ein Vierteldollar fehlt, erklärte meine Frau. Ich half mir auch selbst, indem ich mir meine High-School-Zeit in Erinnerung rief (meine Arbeit als Englischlehrer war nicht sehr hilfreich; ich war schon

sechszwanzig und stand auf der falschen Seite) und was ich über die beiden einsamsten und am meisten geschmähten Mädchen in meiner Klasse wußte. Wie sahen sie aus, wie benahmen sie sich, wie wurden sie behandelt? Nur sehr selten habe ich mich während meiner Karriere auf ein unangenehmeres Territorium vorgewagt.

Eines dieser Mädchen will ich Sondra nennen. Sie wohnte mit ihrer Mutter und ihrem Hund Cheddar Cheese in einem Trailer bei mir in der Nähe. Sondra hatte eine gurgelnde, unstete Stimme, so als habe sie ständig einen Schleimbrocken im Hals. Sie war zwar nicht dick, doch sah ihre Haut irgendwie schwammig und blaß aus, wie die Unterseite von manchen Pilzen. Das Haar hing ihr in kleinen Löckchen auf die verpickelten Wangen. Sie hatte keine Freunde (bis auf Cheddar Cheese, nehme ich an). Irgendwann beauftragte mich ihre Mutter, ein paar Möbel umzustellen. Das Wohnzimmer des Trailers wurde von einem fast lebensgroßen gekreuzigten Jesus beherrscht. Er hatte hängende Mundwinkel, die Augen zum Himmel erhoben, und von der Dornenkrone tropfte Blut den Kopf herunter. Er war nackt, abgesehen von einem Lumpen, der um seine Hüften und Lenden gewickelt war.

Über diesem Lendenschurz waren ein eingefallener Bauch und die hervortretenden Rippen eines KZ-Opfers zu sehen. Ich hatte den Eindruck, daß Sondra unter dem quälenden Blick dieses sterbenden Gottes aufgewachsen war und diese Umgebung sie ohne Zweifel zu dem Wesen hatte werden lassen, das ich kannte: eine schüchterne, hausbackene Außenseiterin, die wie eine verängstigte Maus durch die Flure der Lisbon High huschte.

»Das ist Jesus Christus, mein Herr und Erlöser«, sagte Sondras Mutter, als sie meinen Blick bemerkte. »Bist du erlöst, Steve?«

Ich beeilte mich, ihr zu versichern, daß ich so erlöst wie nur irgend möglich sei, obwohl ich mir nur schwer jemanden vorstellen konnte, der so gut war, daß sich *dieser* Jesus für ihn

einsetzte. Der Schmerz hatte ihn wahnsinnig gemacht. Das war seinem Gesicht anzusehen. Wenn *dieser* Typ wiederkehrte, wäre er bestimmt nicht in Erlöserlaune.

Das andere Mädchen will ich Dodie Franklin nennen ... nur von anderen Mädchen wurde sie Dodo oder Doodoo genannt. Ihre Eltern hatten nur ein einziges Hobby, und das war die Teilnahme an Wettbewerben. Darin waren sie sogar erfolgreich: Sie hatten schon alles mögliche gewonnen, darunter ein Jahr lang Thunfisch in Dosen von Three Diamonds und den Maxwell des Geigers Jack Benny. Das gewonnene Auto stand links neben ihrem Haus in der Southwest Bend und sank langsam dem Erdboden entgegen. Alle ein, zwei Jahre erschien in den örtlichen Zeitungen, der *Press-Herald* aus Portland, der *Sun* aus Lewiston und der *Weekly Enterprise* aus Lisbon, ein Artikel über all den verrückten Kram, den Dodies Familie bei Tombolas, Lotterien und Verlosungen erstanden hatte. Meistens gab es ein Foto vom Maxwell, von Jack Benny mit seiner Geige oder von beiden.

Was auch immer die Franklins gewannen, Kleidung für schnell wachsende Teenager gehörte wohl nicht zur Ausbeute. Dodie und ihr Bruder Bill trugen in den ersten eineinhalb Jahren auf der High School täglich dieselben Klamotten: er eine schwarze Hose und ein kurzärmeliges kariertes Sporthemd, sie einen langen schwarzen Rock, graue Kniestrümpfe und eine ärmellose weiße Bluse. Einige meiner Leser wollen vielleicht nicht glauben, daß ich nicht übertreibe, wenn ich »täglich« sage, aber wer in den fünfziger und sechziger Jahren in kleinen Städten auf dem Land aufwuchs, weiß, wovon ich spreche. Im Durham meiner Jugend gab es das ungeschminkte Leben. Bei mir in der Schule waren Kinder, die monatelang den gleichen Kragenschmutz trugen, Kinder mit Ausschlägen und eitrigen Hautentzündungen, Kinder mit schaurig roten, apfelwangigen Gesichtern, deren Brandwunden nicht behandelt worden waren, einige Kinder wurden mit Steinen in den Henkelmännern und

nichts als Luft in den Thermosflaschen zur Schule geschickt. Wir lebten nicht im Schlaraffenland – es war halt nur eine durchschnittliche Kleinstadt.

In der Grundschule von Durham kamen Dodie und Bill Franklin noch ganz gut zurecht, aber zur High School mußten sie in die größere Stadt fahren, und Lisbon Falls bedeutete für Kinder wie Dodie und Bill Spott und Untergang. Voller Hohn und Abscheu sahen wir zu, wie Bills Hemd ausbleichte und sich von den Hemdsärmeln her aufzulösen begann. Einen abgefallenen Knopf ersetzte er mit einer Büroklammer. Einen Riß in der Hose auf Kniehöhe reparierte er mit einem Klebestreifen, den er sorgfältig mit einem Buntstift schwärzte, damit er nicht auffiel. Dodies ärmellose weiße Bluse verfärbte sich mit der Zeit durch Schmutz und Schweißflecken gelb. Als der Stoff dünner wurde, waren die Träger ihres BHs immer deutlicher zu erkennen. Die anderen Mädchen machten sich über sie lustig, anfangs hinter ihrem Rücken, später unverhohlen. Zuerst wurde sie gehänselt, dann verhöhnt. Die Jungen machten dabei nicht mit, wir hatten ja Bill (ja, ich auch; zwar nicht in vorderster Front, aber ich war dabei). Dodie traf es schlimmer, glaube ich. Die Mädchen lachten Dodie nicht einfach nur aus, sie haßten sie. Dodie stellte all das dar, wovor sie sich fürchteten.

Nach den Weihnachtsferien unseres zweiten Jahres kehrte Dodie strahlend zur Schule zurück. Statt des schäbigen, alten schwarzen Rocks trug sie nun einen preiselbeerfarbenen, der nur bis zu den Knien reichte, und nicht, wie der alte, bis zur Mitte der Schienbeine. Die schmutzigen Kniestrümpfe waren von Nylonstrümpfen abgelöst worden. Das sah ganz nett aus, weil sie sich endlich die dicken schwarzen Haare an den Beinen abrasiert hatte. Die uralte ärmellose Bluse war einem weichen Wollpullover gewichen. Sie hatte sogar eine Dauerwelle. Dodie war wie verwandelt, und man konnte ihrem Gesicht ansehen, daß sie es wußte. Keine Ahnung, ob sie für diese neuen

Klamotten gespart, ob sie sie von den Eltern zu Weihnachten bekommen oder so lange gebettelt hatte, bis es schließlich Früchte getragen hatte. Ist aber egal, denn Kleidung alleine ändert gar nichts. Die Hänseleien an dem Tag waren schlimmer als je zuvor. Ihre Kameradinnen hatten nicht vor, sie aus der Kiste zu lassen, in die sie sie gesteckt hatten; schon für den Ausbruchversuch wurde sie bestraft. Ich hatte einige Fächer mit ihr zusammen und konnte aus nächster Nähe beobachten, wie ein Mensch aussieht, wenn die Hoffnung schwindet. Ich sah, wie ihr Lächeln zerrann, sah das Licht in ihren Pupillen schwächer werden und schließlich erlöschen. Am Ende des Schultags war sie dasselbe Mädchen, das sie vor den Weihnachtsferien gewesen war: ein Gespenst mit teigigem Gesicht und Sommersprossen, das mit gesenktem Blick durch die Flure huschte, die Bücher vor die Brust gedrückt.

Sie trug den neuen Rock und den Pullover auch am nächsten Tag. Und am übernächsten. Als das Schuljahr zu Ende ging, trug sie die Sachen noch immer, obwohl das Wetter inzwischen viel zu heiß für Wollpullover geworden war und ihr immer Schweißperlen auf Oberlippe und Schläfen standen. Die selbstgemachte Dauerwelle wurde nicht aufgefrischt, und die neue Kleidung wirkte mit der Zeit glanzlos und abgetragen, doch hatte sich die Hänselei wieder auf vorweihnachtliche Stärke eingependelt, verhöhnt wurde sie gar nicht mehr. Da hatte jemand ausbrechen wollen und war niedergeworfen worden – das war alles. Sobald die Flucht vereitelt und die Zahl der Eingepferchten wieder vollständig war, kehrte der Alltag wieder ein.

Als ich mit *Carrie* begann, waren Sondra und Dodie bereits tot. Sondra war aus dem Trailer in Durham in eine Wohnung in Lisbon Falls gezogen, hatte den quälenden Blick des sterbenden Erlösers hinter sich gelassen. Sie muß irgendwo in der Nähe gearbeitet haben, wahrscheinlich in einer der Webereien oder in einer Schuhfabrik. Sie war Epileptikerin und starb bei einem

Anfall. Da sie allein lebte, war niemand da, um ihr zu helfen, als sie beim Fallen ihren Kopf falsch hielt. Dodie heiratete einen Meteorologen aus dem Fernsehen, der aufgrund seiner schleppend gesprochenen Vorhersagen eine lokale Berühmtheit in Neuengland wurde. Nach der Geburt eines Kindes – ich glaube, es war ihr zweites – ging Dodie in den Keller und schoß sich eine Kugel in den Unterleib. Es war ein günstiger Schuß (oder ungünstig – das hängt vom Standpunkt ab); die Hauptarterie wurde getroffen, und sie war sofort tot. In der Stadt erzählte man, es sei eine postpartale Depression gewesen, wie traurig. Ich hatte den Verdacht, daß es eher mit Spätfolgen aus der Schulzeit zu tun hatte.

Ich mochte Carrie nie, diese weibliche Version von Eric Harris und Dylan Klebold, aber wegen Sondra und Dodie konnte ich sie wenigstens etwas verstehen. Ich bemitleidete sie und auch ihre Klassenkameraden, weil ich vor langer Zeit einer von ihnen war.

Ich schickte das Manuskript von *Carrie* an Doubleday, wo ich mich mit einem Lektor namens William Thompson angefreundet hatte. Ich dachte nicht weiter darüber nach, sondern führte mein Leben wie zuvor, das zu jener Zeit daraus bestand zu unterrichten, die Kinder, großzuziehen, meine Frau zu lieben, mich am Freitag nachmittag zu besaufen und Geschichten zu schreiben.

In dem Schulhalbjahr hatte ich die fünfte Stunde frei, direkt nach der Mittagspause. Meistens saß ich im Lehrerzimmer, benotete die Arbeiten der Schüler und sehnte mich danach, mich auf der Couch auszustrecken und ein Nickerchen zu halten. Am frühen Nachmittag bin ich so energiegeladen wie eine Boa Constrictor, die gerade eine Ziege verschlungen hat. Plötzlich fragte die Sekretärin Colleen Sites über die Gegensprechanlage, ob ich da sei. Ich antwortete ihr, und sie bat mich, ins Büro zu kommen. Telefon für mich. Meine Frau.

Der Gang vom Lehrerzimmer im unteren Flügel zum Sekretariat erschien mir weit, obwohl Unterricht war und die Flure daher so gut wie leer waren. Ich beeilte mich, rannte beinahe. Mein Herz schlug schnell. Tabby mußte den Kindern Schuhe und Jacke anziehen, wenn sie zum Telefonieren zu den Nachbarn ging, und dafür konnte ich mir nur zwei Gründe vorstellen: Entweder war Joe oder Naomi von der Veranda gefallen und hatte sich ein Bein gebrochen, oder ich hatte *Carrie* verkauft.

Meine Frau klang atemlos, aber übergücklich. Sie las mir ein Telegramm vor. Der Lektor des Buches (später sollte Bill Thompson einen Schreiberling aus Mississippi namens John Grisham entdecken) hatte erst versucht anzurufen, dann aber gemerkt, daß die Kings kein Telefon mehr besaßen, und daher

das Telegramm geschickt. »GLÜCKWUNSCH«, stand darin, »CARRIE OFFIZIELL VON DOUBLEDAY ANGENOMMEN. SIND \$ 2.500 ALS VORSCHUSS OKAY? JETZT GEHT ES AUFWÄRTS. GRUSS, BILL.«

2.500 Dollar war kein besonders hoher Vorschuß, nicht mal in den frühen Siebzigern, aber das wußte ich damals nicht und hatte auch keinen Literaturagenten, der das für mich gewußt hätte. Bevor ich auf die Idee kam, daß ich vielleicht einen brauchte, hatten meine Bücher bereits gute drei Millionen Dollar eingebracht, und davon ging ein beträchtlicher Anteil an den Verlag. (Der Standardvertrag von Doubleday war in jenen Tagen nicht viel mehr als vertraglich festgelegte Knechtschaft.) Und mein kleiner High-School-Horror-Roman bewegte sich unerträglich langsam auf die Veröffentlichung zu. Obwohl das Buch Ende März oder Anfang April 1973 angenommen worden war, hatte man die Veröffentlichung erst für das Frühjahr 1974 vorgesehen. Das war nicht ungewöhnlich. Damals war Doubleday eine riesige Mühle, die jeden Monat mehr als fünfzig Krimis, Liebesromane, Science-fiction und Double D-Western ausstieß ... und zwar zusätzlich zum beachtlichen Hauptprogramm, darunter Großmeister wie Leon Uris und Allen Drury. Ich war nur ein kleiner Fisch in einem fischreichen Fluß.

Tabby fragte mich, ob ich den Lehrerberuf an den Nagel hängen könne. Ich verneinte – ein Vorschuß von 2.500 Dollar und sehr nebulöse Aussichten reichten dafür nicht. Wenn ich allein gewesen wäre, dann vielleicht (ach, *wahrscheinlich!*). Aber mit Frau und Kindern? Das war nicht drin. Ich weiß noch, wie wir an dem Abend im Bett lagen, Toast aßen und uns bis in die frühen Morgenstunden unterhielten. Tabby wollte wissen, wieviel wir bekommen würden, wenn Doubleday die Taschenbuchrechte für *Carrie* verkaufte, aber ich wußte es nicht. Der Verkauf der Taschenbuchrechte von Mario Puzos *Der Pate* hatte gerade eine riesige Summe erzielt – sollte man den Zeitungen glauben, waren es 400.000 Dollar –, aber ich glaubte

nicht, daß *Carrie* auch nur in die Nähe dieser Summe käme ... wenn sich die Rechte überhaupt verkaufen ließen.

Dann fragte sie mich ganz schüchtern – sehr ungewöhnlich für meine normalerweise unverblünte Frau –, ob das Buch überhaupt einen Verleger für das Taschenbuch finden würde. Ich antwortete, die Chancen dafür stünden ziemlich gut, vielleicht bei siebzig oder achtzig Prozent. Sie wollte wissen, wieviel wir daran verdienen würden. Ich erklärte, daß meine Schätzungen zwischen zehn- und sechzigtausend Dollar lägen.

»Sechzigtausend Dollar?« Sie klang fast schockiert. »Geht so viel überhaupt?«

Ich überzeugte sie; es war vielleicht nicht *wahrscheinlich, möglich* aber schon. Ich erinnerte Tabby daran, daß in meinem Vertrag eine Fifty-fifty-Klausel eingebaut war, die bedeutete, daß wir nur dreißig Riesen bekämen, wenn Ballantine oder Dell sechzig für die Rechte bezahlten. Darauf sagte Tabby nichts mehr – war auch nicht nötig. Dreißigtausend Dollar war die Summe, die ich voraussichtlich in vier Jahren Schuldienst verdienen würde, jährliche Lohnerhöhungen schon eingerechnet. Es war eine Menge Holz. Wahrscheinlich nur ein schöner Traum, aber jene Nacht war zum Träumen da.

Nur sehr langsam rückte die Veröffentlichung von *Carrie* näher. Vom Vorschuß hatten wir uns ein neues Auto mit normaler Gangschaltung gekauft (Tabby haßte und verunglimpfte sie in farbenprächtigster Gossensprache), und ich hatte einen Vertrag als Lehrer für das Schuljahr 1973/74 unterschrieben. Ich saß an einem neuen Roman, einer besonderen Mischung aus *Peyton Place* und *Dracula*, den ich *Second Coming* nannte. Wir waren zurück nach Bangor in eine Erdgeschoßwohnung gezogen, ein richtiges Loch, aber immerhin waren wir wieder in der Stadt, fuhren ein Auto mit gültiger Garantie und besaßen ein Telefon.

Um ehrlich zu sein, war *Carrie* völlig von meinem Radarschirm verschwunden. Die Kinder waren eine Plage, die in der Schule genauso wie die zu Hause, und ich machte mir langsam Sorgen um meine Mutter. Sie war einundsechzig, arbeitete noch immer im Behindertenzentrum Pineland und war so lustig wie eh und je, doch erzählte mir Dave, sie fühle sich meistens nicht besonders gut. Auf ihrem Nachtschrank ständen Unmengen verschreibungspflichtiger Schmerzmittel, und er habe Angst, es stimme etwas nicht mit ihr. »Sie hat immer gequalmt wie ein Schlot, das weißt du doch«, sagte Dave. Das mußte er gerade sagen, er rauchte selbst wie ein Schlot (ich ebenfalls – und wie meine Frau über die Kosten und die überall herumliegende Asche schimpfte!), aber ich wußte, was er meinte. Und obwohl ich weiter weg wohnte als Dave und sie nicht so oft besuchte, hatte ich beim letzten Mal bemerkt, daß sie abgenommen hatte.

»Was sollen wir tun?« fragte ich. Hinter dieser Frage verbarg sich unser ganzes Leben mit Mom, deren Grundsatz immer lautete: »Das geht niemanden was an«. Das Ergebnis dieser Einstellung war eine enorme Grauzone anstelle einer

Familiengeschichte; Dave und ich wußten so gut wie nichts über unseren Vater und dessen Familie und auch nur wenig über die Vergangenheit unserer Mutter, von deren Geschwistern angeblich acht gestorben waren (für mich unvorstellbar). Wir wußten nur von ihren gescheiterten Ambitionen, Konzertpianistin zu werden (sie behauptete, Orgel in einigen Radiosoaps auf NBC und Sonntags in der Kirche während des Krieges gespielt zu haben).

»Nichts«, antwortete Dave. »Sie muß *uns* fragen.«

Eines Sonntags, kurz nach dem Gespräch mit Dave, erhielt ich einen weiteren Anruf, und zwar war es Bill Thompson von Doubleday. Ich war alleine zu Hause; Tabby war mit den Kindern zu Besuch bei ihrer Mutter, und ich arbeitete an dem neuen Buch über Vampire.

»Sitzt du gerade?« fragte Bill.

»Nein«, sagte ich. Unser Telefon hing in der Küche an der Wand. Ich stand in der Tür zwischen Küche und Wohnzimmer. »Muß ich?«

»Vielleicht besser«, antwortete er. »Die Taschenbuchrechte für *Carrie* sind für vierhunderttausend Dollar an Signet gegangen.«

Als ich noch klein war, hatte Daddy Guy einmal zu meiner Mutter gesagt: »Ruth, warum bringst du das Kind nicht zum Schweigen? Wenn Stephen den Mund aufmacht, bekommt er ihn nicht wieder zu.« Es stimmte damals und stimmt noch immer, aber an jenem Muttertag im Mai 1973 war ich vollkommen sprachlos. Ich stand da in der Tür, warf denselben Schatten wie immer, brachte jedoch kein einziges Wort mehr heraus. Bill fragte, ob ich noch da sei, und lachte dabei. Sicher war ich noch da.

Ich hatte mich verhöhrt. Mußte mich verhöhrt haben. Ich fand meine Stimme wieder. »Hast du gesagt, für vierzigtausend Dollar?«

»*Vierhunderttausend* Dollar«, sagte er. »Nach dem Gesetz der

Straße« – damit meinte er den Vertrag – »gehören zweihundert Riesen davon dir. Glückwunsch, Steve.«

Ich stand noch immer in der Tür, blickte durch das Wohnzimmer bis zum Schlafzimmer mit Joes Kinderbett. Diese Mietwohnung kostete neunzig Dollar im Monat, und dieser Mann, den ich nur einmal persönlich getroffen hatte, sagte mir gerade, ich hätte in der Lotterie gewonnen. Meine Knie wurden weich. Ich fiel nicht um, sondern sackte zusammen, bis ich auf der Türschwelle saß.

»Bist du dir sicher?« fragte ich Bill.

Er bejahte. Ich bat ihn, die Zahl noch einmal ganz langsam und deutlich zu wiederholen, damit ich sichergehen konnte, mich nicht verhöhrt zu haben. Er sagte, es sei eine Vier, gefolgt von fünf Nullen. »Dann ein Komma und noch mal zwei Nullen«, fügte er hinzu.

Wir unterhielten uns noch eine halbe Stunde, doch kann ich mich an kein einziges Wort mehr erinnern. Nach dem Gespräch versuchte ich, Tabby bei ihrer Mutter zu erreichen. Ihre jüngere Schwester Marcella sagte mir, Tab sei schon losgefahren. Ich tigerte in Strümpfen durch die Wohnung, wollte die Neuigkeit hinausschreien, doch war niemand da, der mich hörte. Ich zitterte am ganzen Leibe. Schließlich zog ich mir Schuhe an und ging in die Stadt. Der einzige offene Laden auf der Main Street in Bangor war La Verdiere's. Plötzlich meinte ich, Tabby zum Muttertag etwas ganz Ausgefallenes und Verrücktes kaufen zu müssen. Ich versuchte es, aber hier holte mich das wahre Leben wieder ein: Im La Verdiere's gab es nichts Ausgefallenes und Verrücktes zu kaufen. Ich tat mein Bestes. Ich kaufte ihr einen Fön.

Als ich nach Hause kam, war sie in der Küche, packte die Taschen mit den Kindersachen aus und sang zu einer Musik im Radio. Ich schenkte ihr den Fön. Sie betrachtete ihn, als hätte sie noch nie einen gesehen. »Wofür ist der denn?« fragte sie.

Ich faßte sie an den Schultern. Ich erzählte ihr vom Verkauf der Taschenbuchrechte. Sie schien es nicht zu verstehen. Ich erzählte es noch einmal. Tabby blickte über meine Schultern in unsere beschissene Vierzimmerwohnung, so wie ich es auch getan hatte, und begann zu weinen.

1966 war ich zum ersten Mal betrunken. Das war auf der Abschlußfahrt nach Washington. Wir fuhren mit dem Bus, ungefähr vierzig Schüler und drei Aufpasser (einer davon die Billardkugel, wie sich herausstellen sollte), und verbrachten die erste Nacht in New York. Dort durfte man ab achtzehn Jahren Alkohol kaufen und konsumieren. Dank meiner kaputten Ohren und beschissenen Mandeln war ich schon fast neunzehn. Alt genug also.

Die unternehmungslustigeren unter uns Jungen fanden ein Spirituosenengeschäft um die Ecke des Hotels. Mit dem Gedanken im Hinterkopf, daß mein Taschengeld ganz und gar kein Vermögen darstellte, ließ ich den Blick über die Regale schweifen. Es war zuviel – zu viele Flaschen, zu viele Marken, zu viele Preise über zehn Dollar. Schließlich gab ich auf und fragte den Mann hinter der Theke (zweifelloos derselbe kahlköpfige, gelangweilte Kerl im grauen Mantel, der seit Anbeginn des Tauschhandels Alkohol an Ersttrinker verkauft), was am billigsten sei. Ohne ein Wort stellte er eine Flasche Old Log Cabin Whiskey auf die Winston-Matte neben der Kasse. Auf dem Preisschild stand \$1,95. Der Preis war in Ordnung.

Ich kann mich erinnern, daß ich später am Abend (vielleicht war es auch früh am nächsten Morgen) von Peter Higgins (dem Sohn der Billardkugel), Butch Michaud, Lenny Partridge und John Chizmar in den Fahrstuhl geführt wurde. Diese Erinnerung ähnelt eher einer Fernsehübertragung. Ich stehe offensichtlich neben mir und beobachte die ganze Sache. In meinem Körper ist gerade noch soviel Verstand zurückgeblieben, um zu wissen, daß ich stinkbesoffen, nein, sternhagelvoll bin.

Die Kamera zeigt, wie wir zum Stockwerk der Mädchen hochgehen. Sie zeigt, wie ich durch den Gang geschoben werde,

als würde eine Attraktion vorgeführt. Ist aber offenbar sehr unterhaltsam. Die Mädchen in Nachthemden, Morgenmänteln und Lockenwicklern haben Creme im Gesicht. Sie lachen mich aus, doch klingt das Gelächter gutmütig. Die Töne sind gedämpft, so als hörte ich alles durch Watte. Ich will Carole Lemke sagen, daß ich ihren Haarschnitt ganz toll finde und daß sie die schönsten blauen Augen der Welt hat. Heraus kommt etwas wie: »Isn-wisn-blaue Augen, wisn-misn ganze Welt.« Carole lacht und nickt, als verstünde sie mich ganz und gar. Ich bin sehr glücklich. Für die Welt bin ich zweifellos ein Arschloch, aber immerhin ein glückliches, das alle lieben. Längere Zeit versuche ich Gloria Moore zu erklären, daß ich die Wahrheit über Dean Martin herausgefunden habe.

Irgendwann später liege ich in meinem Bett. Das Bett steht still, doch das Zimmer fängt an, sich zu drehen, immer schneller. Es kommt mir vor, als drehte es sich wie der Plattenteller meines Plattenspielers, auf dem ich früher Fats Domino abspielte und jetzt Dylan und die Dave Clark Five. Das Zimmer ist der Plattenteller, und ich bin der Pin in der Mitte. Gleich schleudert der Pin die Platten von sich.

Eine Weile bin ich nicht da. Als ich erwache, stehe ich im Bad des Doppelzimmers, das ich mit meinem Freund Louis Purington teile. Ich habe keine Ahnung, wie ich dahin gelangt bin, aber es ist gut so, weil die Toilette randvoll mit hellgelber Kotze ist. *Sieht aus wie Dosenmais*, denke ich, und das reicht schon aus, um wieder loszulegen. Es kommen nur nach Whiskey schmeckende Spuckefäden raus, aber mein Kopf fühlt sich an, als würde er gleich explodieren. Ich kann nicht gehen. Ich krieche zurück ins Bett, das verschwitzte Haar hängt mir in den Augen. *Morgen geht's mir besser*, denke ich, dann bin ich wieder weg.

Am nächsten Morgen hat sich mein Magen ein wenig beruhigt, aber mein Zwerchfell schmerzt vom Würgen, und mir brummt der Schädel, als seien sämtliche Zähne entzündet. Meine Augen

sind über Nacht zu Vergrößerungsgläsern geworden, die das schrecklich helle Sonnenlicht bündeln und drohen, mein Hirn in Brand zu setzen.

Die Teilnahme am Tagesprogramm – ein Besuch des Times Square, ein Ausflug zur Freiheitsstatue, eine Fahrt auf das Empire State Building – ist vollkommen unmöglich. Gehen? Würg. Schiffe? Zweimal würg. Aufzüge? Würg bis zum Abwinken. Gott, ich kann mich kaum bewegen. Ich entschuldige mich schwach und verbringe fast den ganzen Tag im Bett. Am späten Nachmittag fühle ich mich etwas besser. Ich ziehe mich an, schleppe mich den Gang hinunter zum Lift und fahre ins Erdgeschoß. Essen ist noch immer unmöglich, aber ich glaube, ein Ginger Ale, eine Zigarette und eine Zeitschrift würden mir guttun. Und wer sitzt in der Lobby in einem Sessel und liest die Zeitung? Mr. Earl Higgins, alias Billardkugel. Ich schleiche mich so leise wie möglich an ihm vorbei, aber es nützt nichts. Als ich vom Souvenirshop zurückkehre, sitzt er mit der Zeitung im Schoß da und sieht mich an. Das Herz sackt mir in die Hose. Jetzt steht neuer Ärger mit dem Direx ins Haus, vielleicht sogar noch schlimmer als der Ärger, den ich mir damals wegen *The Village Vomit* einhandelte. Er ruft mich zu sich, und ich stelle etwas Interessantes fest: Mr. Higgins ist eigentlich ganz in Ordnung. Wegen der Verarschungs-Zeitung hatte er mir eine gehörige Abreibung verpaßt, aber vielleicht hatte Miss Margitan ja darauf bestanden ... und ich war ja auch erst sechzehn. Am Tag meines ersten richtigen Katers war ich fast neunzehn. Ich war an der Universität von Maine angenommen worden, und nach der Klassenfahrt wartete ein Job in der Weberei auf mich.

»Ich hab gehört, du warst zu krank, um mit den übrigen Schülern durch New York zu fahren«, sagt die Billardkugel. Er beäugt mich von oben bis unten.

Ich bestätige ihm, ich hätte mich nicht wohl gefühlt.

»Schade, daß du den ganzen Spaß verpaßt«, meint die Billardkugel. »Geht's dir inzwischen besser?«

Ja. Es ging mir besser. Wahrscheinlich so ein Magen-und-Darm-Virus, der über Nacht angeflogen kommt.

»Dann will ich hoffen, daß du dir diesen Virus nicht noch einmal einfängst«, sagt er. »Wenigstens nicht auf dieser Fahrt.« Er hält meinem Blick etwas länger stand. Seine Augen fragen, ob wir uns verstanden haben.

»Ganz bestimmt nicht«, antworte ich und meine es auch so. Jetzt weiß ich, wie es ist, betrunken zu sein: Ein vages Gefühl allumfassender Gutmütigkeit, dazu das eindeutige Gefühl, ein vom Körper losgelöstes Bewußtsein zu haben, das über ihm schwebt wie eine Kamera in einem Sciencefiction-Film und alles aufnimmt ... und dann die Übelkeit, das Erbrechen, die Kopfschmerzen. Nein, diesen Virus wollte ich mir kein zweites Mal holen, sagte ich mir. Nicht auf dieser Fahrt, überhaupt nie wieder. Einmal reicht, das war nur zum Kennenlernen. Nur ein Idiot würde es ein zweites Mal probieren, und höchstens ein Verrückter, ein *masochistischer* Verrückter würde Alkohol zu einem Teil seines Lebens machen.

Am nächsten Tag fahren wir nach Washington und machen eine Pause im Land der Amish. In der Nähe des Busses gibt es eine Spirituosenhandlung. Ich betrete sie und sehe mich um. In Pennsylvania muß man einundzwanzig Jahre alt sein, um trinken zu dürfen, doch sehe ich in meinem guten Anzug und »Fazzas« altem schwarzen Mantel alt genug aus. Wahrscheinlich wirke ich wie ein frisch entlassener Häftling: groß, hungrig und nicht ganz ordentlich zusammengeschraubt. Der Angestellte verkauft mir ein Fünftel Four Roses, ohne mich nach meinem Ausweis zu fragen, und als wir abends anhalten, bin ich schon wieder betrunken.

Ungefähr zehn Jahre später sitze ich mit Bill Thompson in einem irischen Pub. Wir haben einiges zu feiern, darunter nichts Geringeres als die Fertigstellung meines dritten Buches *Shining*. Das ist der Roman, der zufällig von einem alkoholkranken Schriftsteller handelt, der vorher Lehrer war. Es ist Juli, im

Fernsehen läuft das All-Star Baseballspiel. Wir haben vor, eins der guten, alten Gerichte zu essen, die auf der Warmhalteplatte stehen, und uns dann die Kante zu geben. Wir beginnen mit einigen Drinks an der Theke, und dann entdecke ich die Aufkleber an den Spiegeln: EIN MANHATTAN IN MANHATTAN! steht auf einem. Es zeigt zwei Highball-Gläser – ein Glas als Mann im Smoking und eins als Frau mit hohen Absätzen. Sie tanzen. DIENSTAGS ALLES FÜR DIE HÄLFTE, steht auf einem anderen Aufkleber. ARBEIT IST DER UNTERGANG DER TRINKENDEN KLASSE, besagt ein dritter. Und genau vor mir finde ich den Hammer: SPEZIELL FÜR FRÜHAUFSTEHER: SCREWDRIVERS MONTAGS BIS FREITAGS 8-10 UHR NUR EINEN DOLLAR!

Ich winke dem Barkeeper. Er kommt herüber. Er ist kahl und trägt ein graues Jackett. Könnte der Typ sein, der mir 1966 die erste Flasche verkaufte. Ist es wahrscheinlich. Ich weise auf den Aufkleber für Frühaufsteher und frage ihn, wer morgens um Viertel nach acht schon einen Screwdriver trinke.

Er schenkt mir ein grimmiges Lächeln. »Studenten«, antwortet er. »So wie Sie.«

1971 oder 1972 starb Moms Schwester Carolyn Weimer an Brustkrebs. Meine Mutter und meine Tante Ethelyn (Carolyns Zwillingschwester) flogen zur Beerdigung von Tante Cal nach Minnesota. Es war der erste Flug meiner Mutter nach zwanzig Jahren. Auf dem Rückflug bekam sie starke Blutungen »da unten«, wie sie sich wohl ausgedrückt hätte. Obwohl sie ihre Wechseljahre damals schon lange hinter sich hatte, redete sie sich ein, es sei nur eine letzte Menstruationsblutung. Eingeschlossen in die winzige Toilette des hüpfenden TWA-Jets, stillte sie die Blutung mit Tampons und kehrte dann an ihren Platz zurück. Sie erzählte Ethelyn nichts davon, auch David und mir nicht. Auch suchte sie nicht Joe Mendes in Lisbon Falls auf, ihren Hausarzt seit Menschengedenken. Statt dessen nahm sie die Haltung an, die sie immer einnahm, wenn es Probleme gab: Das geht keinen etwas an. Eine Zeitlang schien es gutzugehen. Sie freute sich an ihrer Arbeit, an ihren Freundinnen und an ihren vier Enkelkindern, zwei von Dave und zwei von mir. Dann ging es plötzlich nicht mehr gut. Im Laufe einer Kontrolluntersuchung nach einer Operation, bei der ein paar ihrer unglaublichen Krampfadern gezogen worden waren, wurde im August 1973 bei meiner Mutter Gebärmutterkrebs diagnostiziert. Ich denke aber, daß Nellie Ruth Pillsbury King, die einmal eine riesige Portion Wackelpudding auf den Boden stürzte und dann darin tanzte, während ihre beiden Jungen schreiend vor Lachen in der Ecke lagen, in Wirklichkeit an Scham starb.

Das Ende kam im Februar 1974. Damals floß mir durch *Carrie* schon ein bißchen Geld zu, so daß ich die Kosten für Arzt und Medizin mittragen konnte – das war auch das einzig Positive. Ich war bis zum Ende dabei, wohnte im hinteren Schlafzimmer

von Dave und Linda. Am Abend zuvor, hatte ich mich betrunken, doch hatte ich zum Glück nur einen leichten Kater. Man möchte nicht mit einem Brummschädel am Totenbett der eigenen Mutter sitzen.

Dave weckte mich morgens um Viertel nach sechs. Leise rief er durch die Tür, er denke, es sei bald vorbei. Als ich in das große Schlafzimmer kam, saß er neben ihr auf dem Bett und hielt ihr eine Zigarette hin. Zwischen verzweifelten Atemzügen zog sie daran. Sie war nur halb bei Bewußtsein, und ihr Blick ging von Dave zu mir und wieder zurück zu Dave. Ich setzte mich neben Dave, nahm die Zigarette und hielt sie ihr an den Mund. Ihre Lippen suchten den Filter. Neben ihrem Bett, gespiegelt in den ganzen Gläsern, lagen die ersten gebundenen Druckfahnen von *Carrie*. Moms Schwester Ethelyn hatte ihr daraus vor ungefähr einem Monat vorgelesen.

Moms Augen gingen von Dave zu mir, von Dave zu mir, von Dave zu mir. Sie war von achtzig Kilo auf ungefähr fünfundvierzig Kilo abgemagert. Ihre Haut war gelb und so straff gespannt, daß sie wie eine der Mumien aussah, die am Tag der Toten durch die Straßen von Mexiko marschieren. Abwechselnd hielten wir ihr die Zigarette hin. Als sie bis zum Filter heruntergeraucht war, drückte ich sie aus.

»Meine Jungen«, sagte sie, dann fiel sie in einen Zustand zwischen Schlaf und Ohnmacht. Mein Kopf schmerzte. Ich nahm mir ein paar Aspirin aus einem der vielen Fläschchen auf ihrem Nachttisch. Dave hielt die eine Hand, ich die andere. Unter der Bettdecke lag nicht mehr der Körper unserer Mutter, sondern der eines ausgezehrten, entstellten Kindes. Dave und ich rauchten und unterhielten uns ein bißchen. Ich weiß nicht mehr, was wir sagten. In der Nacht zuvor hatte es geregnet, dann war die Temperatur gefallen, und am Morgen waren die Straßen mit Eis überzogen. Wir hörten, daß die Pausen nach jedem keuchenden Atemzug länger wurden. Schließlich atmete sie nicht mehr, und alles war still.

Meine Mutter wurde vor der Kirche der Freien Gemeinden in der Southwest Bend beigesetzt. Die Kirche in Methodist Corners, die sie immer besucht hatte und wo mein Bruder und ich aufwuchsen, war wegen der Kälte geschlossen. Ich hielt die Totenrede. Ich glaube, ich meisterte meine Aufgabe ganz gut, wenn man bedenkt, wie betrunken ich war.

Trinker bilden Abwehrmauern um sich, wie die Holländer Deiche bauen. In den ersten zwölf Jahren meines Ehelebens redete ich mir ein, daß ich »einfach gerne trank«. Auch bemühte ich die weltberühmte Hemingway-Ausrede. Sie wird zwar nie richtig ausformuliert (das wäre nicht gerade männlich), doch lautet sie ungefähr so: Als Schriftsteller bin ich ein sehr sensibler Zeitgenosse, aber gleichzeitig bin ich ein Mann, und echte Männer geben ihren Empfindungen nicht nach. Das tun nur Weicheier. Deshalb trinke ich. Wie sonst soll ich mit all den Existenzängsten zurechtkommen und dabei weiterarbeiten? Außerdem kann ich damit umgehen. Ein echter Mann kann das.

Dann erließ der Staat Maine in den frühen Achtzigern ein Gesetz für Pfandflaschen und -dosen. Bisher waren meine Miller-Lite-Dosen in den Müll gewandert, jetzt kamen sie in den Plastikcontainer in der Garage. An einem Donnerstag abend ging ich nach draußen, um ein paar leere Dosen zu entsorgen, und sah, daß der Container, der am Montag abend geleert worden war, schon wieder fast voll war. Und da ich der einzige im Haus war, der Miller Lite trank ...

Du meine Scheiße, ich bin Alkoholiker, fuhr es mir durch den Kopf, und es erhob sich kein Widerspruch – immerhin hatte ich es geschafft, *Shining* zu schreiben, ohne zu merken, daß ich von mir selbst erzählte (wenigstens bis zu diesem Abend). Weder leugnete noch widersprach etwas in mir meiner plötzlichen Erkenntnis; meine Reaktion würde ich eher als panische Entschlossenheit bezeichnen. *Dann mußt du vorsichtig sein*, dachte ich damals. *Denn wenn du es versaust ...*

Wenn ich es vergeigte, mich zum Beispiel eines Nachts auf einer abgelegenen Straße mit dem Auto überschlug oder ein Live-Interview im Fernsehen verbockte, würde mir jemand

sagen, ich müßte mein Trinken in den Griff bekommen, und das zu einem Alkoholiker zu sagen, war genau dasselbe, wie einem Menschen, der am schlimmsten Durchfall der Welt leidet, zu sagen, er solle seinen Schließmuskel in den Griff bekommen. Ein Freund von mir, der das alles selbst mitgemacht hat, hat mir eine Anekdote von seinem ersten zögerlichen Versuch erzählt, sein ihm zunehmend entgleitendes Leben in Ordnung zu bringen. Er ging zu einem Therapeuten und sagte ihm, seine Frau mache sich Sorgen, weil er zu viel trinke.

»Wieviel trinken Sie denn?« fragte der Therapeut.

Ungläubig schaute mein Freund ihn an. »Alles«, antwortete er, als liege das auf der Hand.

Ich kannte dieses Gefühl. Es ist jetzt fast zwölf Jahre her, daß ich zum letzten Mal etwas trank, doch noch heute gerate ich ins Staunen, wenn ich in einem Restaurant jemanden mit einem halbvollen Weinglas sehe. Dann möchte ich aufstehen, hinübergehen und ihm oder ihr ins Gesicht schreien:

»Trink aus! Warum trinkst du das nicht aus?« Die Vorstellung, aus Geselligkeit zu trinken, fand ich lächerlich – wenn man sich nicht besaufen will, warum nicht einfach eine Cola trinken?

Meine Nächte endeten während der letzten fünf Jahre meines Trinkens immer nach demselben Ritual: Ich schüttete alles Bier, das noch im Eisschrank war, in den Ausguß. Wenn ich es nicht tat, riefen sie mich, wenn ich im Bett lag, bis ich aufstand und noch eins trank.

1985 war ich nicht nur alkoholabhängig, sondern auch noch drogensüchtig. Doch funktionierte ich, wie so viele Drogenkranke, weiterhin am Rande der Zurechnungsfähigkeit. Ich hatte Angst, nicht mehr zu funktionieren, denn damals konnte ich mir kein anderes Leben vorstellen. Ich versteckte meine Drogen so sorgfältig wie möglich, und zwar sowohl aus Angst (was sollte ich ohne Stoff tun? Ich hatte den Trick vergessen, wie man nüchtern ist) als auch aus Scham. Ich wischte mir den Hintern mit giftigem Efeu ab, jetzt allerdings täglich, konnte jedoch nicht um Hilfe bitten. Das machte man nicht in unserer Familie. In meiner Familie rauchte man Zigaretten bis zum Tod, tanzte in Wackelpudding, und alles andere ging niemanden etwas an.

Doch der Teil von mir, der Geschichten schreibt, der Teil, der bereits 1975 bei *Shining* wußte, daß ich Alkoholiker war, dieser Teil wollte das nicht einsehen. Dabei ging es diesem Teil gar nicht ums Schweigen. Er rief auf die einzige Weise um Hilfe, die er kannte: durch meine Geschichten und meine Monster. Von Ende 1985 bis Anfang 1986 schrieb ich *Sie* (der engl. Titel *Misery* [dt.= Elend] gibt meinen Geisteszustand treffend wieder). In diesem Roman wird ein Schriftsteller von einer verrückten Krankenschwester gefangengehalten und gefoltert. Im Frühjahr und Sommer 1986 verfaßte ich *Das Monstrum*, arbeitete oft bis Mitternacht mit einem Herzschlag von 130 pro Minute und Tamponaden in den Nasenlöchern, um das vom Kokain hervorgerufene Bluten zu stillen.

Das Monstrum ist eine Science-fiction-Erzählung im Stil der vierziger Jahre, in der die Heldin, eine Schriftstellerin, ein im Boden verstecktes Raumschiff entdeckt. Die Besatzung ist an Bord. Sie ist nicht tot, sondern hält Winterschlaf. Diese

fremdartigen Wesen setzen sich in die Köpfe der Menschen und treiben darin ihr Unwesen. Die Opfer besitzen plötzlich eine hohe, aber unreflektierte Intelligenz (die Schriftstellerin Bobbi Anderson erfindet unter anderem eine telepathische Schreibmaschine und einen atomaren Wasserkocher). Im Austausch dafür gibt der Mensch seine Seele auf. Das war die beste Metapher für Drogen und Alkohol, die mein müdes, überspanntes Hirn ersinnen konnte.

Nicht lange darauf trat meine Frau in Aktion, die nun endgültig überzeugt war, daß ich mich nicht von selbst aus dieser Abwärtsspirale befreien würde. Es kann ihr nicht leicht gefallen sein, denn damals war mein Verstand schon längst außer Reichweite, aber sie tat es. Sie trommelte eine Eingreiftruppe aus Verwandten und Freunden zusammen, und ich kam mir vor wie in der Show *Dies-ist-Ihr-Leben*, dieses Mal bloß in der Hölle. Tabby fing an, indem sie einen Müllbeutel aus meinem Arbeitszimmer auf dem Teppich entleerte: Bierdosen, Zigarettensammel, Koks in kleinen Fläschchen, Koks in Plastiksäckchen, mit Rotz und Blut verkrustete Kokslöffel, Valium, Xanax, Flaschen mit Robitussin-Hustensirup und NyQuil-Erkältungsmittel, selbst Mundwasser. Ungefähr ein Jahr zuvor, als riesige Flaschen Listerine mit unglaublicher Schnelligkeit aus dem Badezimmer verschwanden, hatte mich Tabby gefragt, ob ich das Zeug trinke. Ich antwortete empört und arrogant, das hätte ich ganz bestimmt nicht getan. Hatte ich auch nicht. Ich hatte das Scope getrunken. Das schmeckte besser, leicht nach Minze.

Dieses Eingreifen, das für meine Frau, die Kinder und Freunde mit Sicherheit genauso unangenehm war wie für mich selbst, war nötig geworden, weil ich vor den Augen der anderen zugrunde ging. Tabby stellte mich vor die Wahl, eine Entziehungskur zu machen oder das Haus zu verlassen. Sie sagte, sie und die Kinder liebten mich, und aus eben diesem Grunde wollten sie nicht dabei zusehen, wie ich Selbstmord auf

Raten verübte.

Ich feilschte, denn etwas anderes können Süchtige nicht. Ich war ganz reizend, denn das sind Süchtige immer. Am Ende hatte ich zwei Wochen zum Nachdenken ausgehandelt. Im Nachhinein bringt das den Wahnsinn von damals auf den Punkt: Mann steht auf brennendem Gebäude. Hubschrauber kommt, bleibt über ihm stehen, läßt eine Strickleiter herunter. *Komm herauf!* ruft der Mann in der Tür des Hubschraubers. Typ auf dem brennenden Gebäude antwortet: *Gebt mir zwei Wochen, um darüber nachzudenken.*

Ich dachte darüber nach, so gut ich das in meinem verwirrten Zustand noch konnte, aber letztendlich traf Annie Wilkes die Entscheidung für mich, die verrückte Kranken-Schwester aus *Sie*. Annie war der Stoff, Annie war der Suff, und ich sagte mir, ich wollte nicht länger ihr ans Haus gefesselter Schriftsteller sein. Ich hatte Angst, daß ich nicht mehr würde arbeiten können, wenn ich mit dem Trinken und Schnupfen aufhörte, doch faßte ich den Entschluß (wie gesagt, soweit ich in meinem geschwächten Geisteszustand dazu fähig war), daß ich das Schreiben gegen den Fortbestand meiner Ehe und das Leben mit den Kindern tauschen wollte. Sollte es denn so weit kommen.

Kam es natürlich nicht. Die Vorstellung, daß Schaffensprozeß und bewußtseinsverändernde Substanzen miteinander verquickt sind, ist einer der großen intellektuellen Pop-Mythen unserer Zeit. Die vier Autoren des zwanzigsten Jahrhunderts, die dafür hauptsächlich verantwortlich sind, heißen wohl Hemingway, Fitzgerald, Sherwood Anderson und der Dichter Dylan Thomas. Diese vier haben uns in erster Linie die Vorstellung eines englischsprachigen, emotionalen Ödlandes vermittelt, in dem die Menschen isoliert voneinander in einer Atmosphäre emotionaler Erstickung und Verzweiflung lebten. Dieses Erklärungsmodell ist den meisten Alkoholikern bestens vertraut und wird meistens belächelt. Schriftsteller, die Betäubungsmittel mißbrauchen, unterscheiden sich nicht von anderen

Drogenabhängigen – von stinknormalen Alkis und Junkies. Behauptungen, daß Drogen und/oder Alkohol notwendig seien, um ihre höhere Empfindsamkeit zu betäuben, sind nichts als Quatsch zur eigenen Absicherung. Diese Behauptung habe ich auch schon von alkoholkranken Schneepflugfahrern gehört: Sie tranken, um den Geistern zu entfliehen. Es ist scheißegal, ob man James Jones, John Cheever oder ein Penner ist, der auf dem Bahnhof übernachtet: Ein Süchtiger will sich unter allen Umständen das Recht auf seine Droge der Wahl bewahren. Hemingway und Fitzgerald waren keine Trinker, weil sie kreativ, entfremdet oder charakterschwach waren. Sie sofften, weil Säufer halt so gepolt sind. Möglicherweise haben Kreative ein höheres Risiko, alkohol- oder drogenabhängig zu werden als andere, ja und? Wir sehen alle ziemlich gleich aus, wenn wir in die Gosse kotzen.

Am Ende meiner Abenteurer trank ich einen Kasten Bier am Abend, und ich kann mich kaum daran erinnern, den Roman *Cujo* geschrieben zu haben. Das sage ich nicht mit Stolz oder Scham, sondern mit einem verschwommenen Gefühl von Trauer und Verlust. Ich mag das Buch. Ich würde mich gerne daran erinnern, wie ich die guten Stellen niederschrieb.

Als es am schlimmsten war, wollte ich nicht mehr trinken und nicht mehr nüchtern sein. Ich fühlte mich aus dem Leben vertrieben. Am Anfang des langen Weges zurück versuchte ich einfach, den Menschen zu glauben, die mir versprachen, es würde besser werden, wenn ich den Dingen Zeit ließe. Und ich hörte nie auf zu schreiben. Einige dieser Ergüsse waren flach und nichtssagend, aber immerhin. Ich vergrub diese traurigen, glanzlosen Blätter in der untersten Schublade meines Schreibtisches und machte mich ans nächste Projekt. Allmählich fand ich meinen Rhythmus wieder, und irgendwann kehrte auch die Freude zurück. Voller Dankbarkeit ging ich heim zu meiner Familie, voller Erleichterung machte ich mich wieder an die Arbeit, so wie Menschen nach einem langen Winter wieder zum ersten Mal ins Sommerhaus fahren: Zuerst prüfte ich, ob nichts gestohlen oder durch die Kälte beschädigt worden war. War es nicht. Es war noch alles da, alles unversehrt. Als die Rohre erst einmal aufgetaut und der Strom wieder angestellt war, lief alles toll.

Als letztes möchte ich Ihnen in diesem Teil des Buches von meinem Schreibtisch erzählen. Jahrelang träumte ich von so einem riesigen, den Raum beherrschenden Eichenklotz – nie wieder ein Kindertischchen im Wäscheraum des Trailers, nie wieder ein schmaler Tisch mit Öffnung für die Knie im Mietshaus. 1981 kaufte ich einen, wie ich ihn immer gewollt hatte, und stellte ihn in die Mitte meines geräumigen, lichten Arbeitszimmers (ein umgebauter Heuboden auf der Rückseite des Hauses). Jahrelang saß ich betrunken oder vollkommen zugeknallt hinter diesem Tisch, wie der Kapitän eines Schiffes, der nicht weiß, wohin die Reise geht.

Ein oder zwei Jahre nach meinem Entzug entledigte ich mich des Monstrums. Statt dessen holte ich mir eine normale Wohnzimmereinrichtung. Die einzelnen Möbelstücke und einen hübschen türkischen Teppich suchte ich mit Hilfe meiner Frau aus. Bevor meine Kinder ihr eigenes Leben lebten, Anfang der Neunziger, kamen sie manchmal abends hoch, sahen sich ein Basketballspiel oder einen Film im Fernsehen an oder aßen Pizza. Meistens ließen sie eine Packung voller Krusten zurück, wenn sie wieder gingen, aber das war mir egal. Sie waren offenbar gerne bei mir, und ich hatte sie gerne um mich. Ich habe mir einen anderen Schreibtisch gekauft – er ist handgemacht, wunderschön und nur halb so groß wie der Tyrannosaurus-Rex-Tisch. Ich habe ihn in die hintere Ecke des Arbeitszimmers unter die Dachschräge gestellt. Die Schräge erinnert mich an mein Schlafzimmer in Durham, nur laufen hier keine Ratten über den Dachboden, und unten liegt keine senile Großmutter, die schreit, jemand solle das Pferd Dick füttern.

Unter dieser Schräge sitze ich gerade – ein dreiundfünfzigjähriger Mann mit schlechten Augen, einem

lahmen Bein, aber klarem Kopf. Ich tue das, was ich kann, und zwar so gut, wie ich kann. Ich habe den ganzen Kram überstanden, von dem ich erzählt habe (und noch eine ganze Menge mehr), und nun will ich Ihnen all das erzählen, was ich über meine Arbeit weiß. Es dauert nicht lange, wie versprochen.

Und so fängt es an: Stellen Sie Ihren Schreibtisch in eine Ecke, und wann immer Sie sich ans Schreiben machen, halten Sie sich vor Augen, warum er nicht in der Mitte des Zimmers steht. Das Leben ist kein Stützgerüst für die Kunst. Es ist andersherum.

Was Schreiben ist

Telepathie natürlich. Es ist lustig, wenn man sich das vor Augen führt: Seit Jahren wird gestritten, ob es Telepathie überhaupt gibt, und Leute wie J. B. Rhine haben sich den Kopf zerbrochen, um einen hieb- und stichfesten Test zum Nachweis dieses Phänomens zu entwickeln, dabei haben wir ständig mit ihr zu tun, liegt sie uns vor der Nase wie in *Der entwendete Brief* von Edgar Allan Poe. Alle Künste sind zu einem gewissen Grad von Telepathie abhängig, aber meiner Meinung nach existiert sie in der Literatur in ihrer reinsten Form. Vielleicht bin ich voreingenommen, aber selbst wenn, können wir beim Schreiben bleiben, da wir uns ja deswegen zusammengefunden haben.

Ich bin Stephen King. An einem verschneiten Morgen im Dezember 1997 sitze ich an meinem Schreibtisch (der unter der Dachschräge) und schreibe die Rohfassung dieses Kapitels. Mir gehen verschiedene Dinge durch den Kopf. Einige Sorgen (meine schlechten Augen, die noch nicht erledigten Weihnachtseinkäufe, meine Frau liegt mit einem Virus danieder), einige Lichtblicke (unser jüngster Sohn hat uns überraschend vom College besucht, bei einem Konzert habe ich mit den Wallflowers »Brand New Cadillac« von The Clash gespielt), aber das alles ist jetzt weit weg. Ich bin woanders, an einem unterirdischen Ort mit hellem Licht und klaren Bildern. Diesen Ort habe ich mir im Laufe der Jahre eingerichtet. Es ist ein Ort mit Fernblick. Ich weiß, das hört sich komisch an, ein unterirdischer Ort mit Fernblick klingt doch sehr widersprüchlich, aber so ist das eben bei mir. Wenn Sie sich Ihren eigenen Ort mit Fernblick erwählen, können Sie ja auf einen Baumwipfel oder aufs Dach des World Trade Center oder an den Rand des Grand Canyon klettern. Das ist Ihr kleiner roter Waggon, wie Robert McCammon in einem seiner Romane sagt.

Dieses Buch soll im Spätsommer oder frühen Herbst 2000 erscheinen. Wenn das klappt, dann sind Sie auf dem Zeitstrahl ein ganzes Stück stromabwärts ... aber wahrscheinlich befinden auch Sie sich an Ihrem Ort mit Fernblick, Ihrer Empfangsstation für telepathische Nachrichten. Sie *müssen* natürlich nicht unbedingt dort sein; schließlich ist die Magie eines Buches standortunabhängig. Im Auto lasse ich gerne Hörbücher laufen (nur ungekürzte Fassungen; meiner Meinung nach sind gekürzte Hörbücher das Allerletzte), und auch sonst habe ich immer ein Buch dabei. Man weiß ja nie, wann man so eine Fluchtmöglichkeit gebrauchen kann: bei meilenlangen Schlangen vor Autobahn-Zahlstellen, in der Viertelstunde, die man auf dem Flur eines langweiligen Colleges sitzt und auf den Studienberater wartet (dem gerade ein nervtötender Student mit Selbstmord droht, weil er durch die Einführung in die Grundlagen des Eisstockschießens gerasselt ist), bis er endlich herauskommt und seine Unterschrift unter die Teilnahmebescheinigung setzt; in Wartesälen am Flughafen, in Waschsalons an verregneten Nachmittagen und, das Allerschlimmste, im Wartezimmer eines Arztes, der seinem Terminplan so hinterherhinkt, daß Sie eine halbe Stunde warten müssen, bis er etwas Empfindliches befummelt. Bei solchen Gelegenheiten spendet mir ein Buch Kraft. Ich glaube, es würde mir nichts ausmachen, im Fegefeuer zu schmoren, solange es dort eine Leihbücherei gibt (wenn ja, dann führt sie bestimmt einzig und allein Romane von Danielle Steel und *Hühnersuppen*-Bücher von Jack Canfield, haha, der war gut, Steve).

Ich lese also, wo immer ich kann, aber ich habe einen Lieblingsplatz, und Sie wahrscheinlich auch. Einen Ort, wo das Licht gut und der Empfang stark ist. Bei mir ist das der blaue Sessel im Arbeitszimmer. Bei Ihnen ist es vielleicht die Bank auf der Sonnenveranda, der Schaukelstuhl in der Küche oder möglicherweise sogar Ihr Bett – im Bett schmökern kann

himmlisch sein, vorausgesetzt, man hat genug Licht und verschüttet nicht den Kaffee auf der Bettdecke.

Nehmen wir also an, daß Sie sich an Ihrem bevorzugten Empfangsort befinden, so wie ich an dem Platz bin, von dem aus ich am besten senden kann. Bei unserem kleinen Zaubertrick müssen wir nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Distanz überbrücken, doch stellt das kein wirkliches Hindernis dar: Wenn wir heute noch Dickens, Shakespeare und (mit Hilfe der einen oder anderen Fußnote) Herodot lesen können, dann schaffen wir wohl auch den Sprung von 1997 nach 2000. Und los geht es: echte Telepathie in Aktion. Sie sehen, daß ich nichts in den Ärmeln versteckt habe und sich meine Lippen nicht bewegen. Ihre höchstwahrscheinlich auch nicht.

Es geht los: Vor mir steht ein Tisch, der mit einem roten Tuch bedeckt ist. Darauf steht ein Käfig von der Größe eines kleinen Aquariums. Im Käfig befindet sich ein weißer Hase mit rosa Nase und rotgeränderten Augen. In den Vorderpfoten hält er ein Stück Möhre, an dem er genüßlich mümmelt. Auf seinem Rücken steht deutlich in blauer Farbe die Nummer Acht.

Haben wir das gleiche vor Augen? Wir müßten uns zusammensetzen und unsere Aufzeichnungen vergleichen, um vollkommen sicher zu sein, aber ich denke, es stimmt schon.

Natürlich gibt es ein paar unvermeidliche Varianten: Manche Empfänger sehen eine leuchtendrote Decke, andere eine scharlachrote, wieder andere nehmen vielleicht noch andere Rottöne wahr. (Für farbenblinde Empfänger hat die rote Tischdecke die Farbe von dunkelgrauer Zigarrenasche.) Bei einigen mag sie einen Muschelsaum haben, bei anderen hat sie einen geraden Abschluß. Menschen mit Hang zum Dekorativen fügen vielleicht noch ein bißchen Spitze hinzu – wie Sie wollen. Mein Tischtuch sei auch Ihr Tischtuch, tun Sie sich keinen Zwang an.

Auch die Beschreibung des Käfigs läßt genügend Raum zur

individuellen Interpretation. So habe ich ihn mit einem Vergleich beschrieben, was nur funktioniert, wenn Sie die Welt mit meinen Augen sehen und mit meinem Maß messen. Man wird schnell unpräzise bei ungefähren Vergleichen, aber die Alternative ist eine aufgesetzte Detailversessenheit, die dem Schreiben jeden Spaß nimmt. Soll ich etwa sagen: »Auf dem Tisch steht ein Käfig von hundertfünf Zentimeter Länge, sechzig Zentimeter Breite und fünfunddreißig Zentimeter Höhe?« Das ist keine Prosa, sondern eine Bedienungsanleitung. Auch wurde uns in der Beschreibung oben nicht mitgeteilt, aus welchem Material der Käfig besteht. Maschendraht? Eisenstäbe? Glas? Aber ist das nicht eigentlich egal? Wir wissen doch alle, daß ein Käfig durchsichtig ist, alles weitere ist unwichtig. Das Interessanteste ist noch nicht mal der Möhren mümmelnde Hase im Käfig, sondern die Nummer auf seinem Rücken. Es ist keine Sechs, keine Vier, keine Neunzehnkommafünf. Es ist eine Acht. Die haben wir vor uns, und wir können sie alle sehen. Das habe ich Ihnen nicht gesagt. Sie haben mich nicht gefragt. Ich habe meinen Mund nicht geöffnet, und Sie Ihren auch nicht. Wir befinden uns noch nicht mal im gleichen *Jahr*, vom Ort ganz zu schweigen ... und doch sind wir zusammen. Wir sind uns nahe.

Unsere Gedanken treffen sich.

Ich habe Ihnen einen Tisch mit einer roten Tischdecke, einen Käfig, einen Hasen und eine Acht in blauer Farbe gesendet. Sie haben alles erhalten, besonders die blaue Acht. Ein telepathischer Vorgang hat stattgefunden. Nichts mit mythischen Bergen, echte Telepathie. Was jetzt kommt, möchte ich nicht unnötig breittreten, doch bevor wir weitermachen, sollten Sie wissen, daß es mir ernst damit ist. Ich möchte noch etwas loswerden.

Sie können den Schaffensakt nervös, aufgereggt, hoffnungsvoll oder sogar verzweifelt angehen (dieses Gefühl, daß Sie nie genau das werden niederschreiben können, was Sie denken und fühlen). Sie können sich mit geballten Fäusten und

zusammengekniffenen Augen daranmachen, fest entschlossen, durchzugreifen und Namen zu nennen. Sie können sich an den Schreibtisch setzen, weil Sie ein bestimmtes Mädchen heiraten möchten oder weil Sie die Welt verändern wollen. Das ist Ihre Angelegenheit – aber seien Sie auf keinen Fall unkonzentriert. Das muß wiederholt werden: *Sie dürfen sich nicht unkonzentriert an ein leeres Blatt setzen!*

Damit meine ich nicht, daß Sie ehrfürchtig oder vorbehaltlos sein sollen; ich bitte Sie nicht, politisch korrekt zu sein oder Ihren Humor im Keller einzusperren (danken Sie Gott, wenn Sie welchen besitzen). Wir sind hier nicht auf einem Popularitätswettbewerb, einer moralischen Olympiade und in der Kirche. Sondern wir wollen *schreiben*, verdammt noch mal, nicht das Auto waschen oder Eyeliner auftragen. Wenn Sie das ernst nehmen, können wir ins Geschäft kommen. Wenn Sie das nicht können oder wollen, dann klappen Sie das Buch jetzt besser zu und machen etwas anderes.

Waschen vielleicht das Auto.

Der Werkzeugkasten

Grandpa was a carpenter he built houses, stores and banks, he chain-smoked Camel cigarettes and hammered nails in planks. He was level-on-the-level, shaved even every door, and voted for Eisenhower 'cause Lincoln won the war.

Das ist eins meiner Lieblingslieder von John Prine, wahrscheinlich weil auch mein Opa ein Zimmermann war. Von Geschäften und Banken weiß ich nichts, aber Guy Pillsbury hat tatsächlich so manches Haus gebaut und so einige Jahre darauf verwandt, daß das Anwesen von Winslow Homer in Prout's Neck dem Atlantik und den strengen Wintern an der Küste trotzte. Fazza rauchte jedoch Zigarren, keine Camels. Mein Onkel Oren, auch ein Zimmermann, rauchte Camels. Und als sich Fazza zur Ruhe setzte, erbte Onkel Oren den alten Werkzeugkasten. Ich weiß nicht mehr, ob er damals in der Garage stand, als mir der Hohlziegel auf den Fuß fiel, aber höchstwahrscheinlich thronte er an seinem angestammten Platz vor der Ecke, wo mein Cousin Donald Hockeyschläger, Schlittschuhe und Baseballhandschuh aufbewahrte. Den Werkzeugkasten konnte man mit Fug und Recht einen Kaventsmann nennen. Er hatte drei Ebenen, die obersten beiden waren herauszunehmen. Alle drei enthielten kleine Schubladen, so zierlich wie chinesische Schachteln. Er war natürlich selbstgemacht. Dunkle Holzleisten wurden durch winzige Nägel und Messingbeschläge zusammengehalten. Der Deckel wurde mit großen Riegeln befestigt; in meinen Kinderaugen sahen sie aus wie die Riegel auf dem Butterbrotkasten eines Riesen. Von innen war der Deckel mit Seide ausgeschlagen, was bei so einem Gegenstand ziemlich ungewöhnlich ist, doch noch auffälliger war das Muster: rosarote Zentifolien, die unter Fett und Schmutz verblaßten. An den Seiten waren mächtige Griffe

angebracht. So einen Werkzeugkasten konnte man nicht bei Wal-Mart oder Western Auto kaufen, glauben Sie mir. Als mein Onkel ihn bekam, entdeckte er die Messingradierung eines berühmten Gemäldes von Winslow Homer auf dem Boden des Kastens (ich glaube, es war *The Undertow*). Einige Jahre später ließ sich Onkel Oren die Echtheit von einem Homer-Experten in New York bestätigen, und noch ein paar Jahre später verkaufte er die Radierung für eine sicherlich stattliche Summe. Wie Fazza überhaupt an das Kunstwerk gekommen war, bleibt ein Rätsel, aber kein Geheimnis ist, woher der Werkzeugkasten stammte: den hatte er selbst gemacht.

Eines Sommertages half ich Onkel Oren, das kaputte Drahtgitter eines Fensters auf der Hinterseite des Hauses auszuwechseln. Ich muß damals acht oder neun Jahre alt gewesen sein. Ich weiß noch, daß ich ihm mit dem neuen Gitter folgte, es auf dem Kopf balancierte wie ein Eingeborener in einem Tarzan-Film. Er schleppte den Kasten. Wie immer trug Onkel Oren eine Khaki-Hose und ein sauberes weißes T-Shirt. Schweißtropfen glänzten in seinem ergrauenden Army-Bürstenschnitt. Zwischen den Lippen hing stets eine Camel. (Als ich Jahre später eine Packung Chesterfields in der Brusttasche hatte, verzog Onkel Oren verächtlich das Gesicht und nannte sie »Knastfluppen«.)

Schließlich erreichten wir das Fenster, dessen Draht zerborsten war, und er setzte den Werkzeugkasten mit einem hörbaren Seufzer der Erleichterung ab. Als Dave und ich einmal versuchten, ihn vom Garagenboden anzuheben, indem jeder an einem Griff zog, konnten wir ihn kaum von der Stelle bewegen. Sicherlich waren wir damals noch kleine Jungen, aber trotzdem möchte ich schätzen, daß Fazzas Werkzeugkasten in vollbeladenem Zustand zwischen vierzig und sechzig Kilo wog.

Onkel Oren ließ mich die großen Riegel öffnen. Die gebräuchlichen Werkzeuge befanden sich auf der obersten Ebene: ein Hammer, eine Säge, eine Zange und

Schraubenschlüssel in mehreren Größen. Daneben eine Wasserwaage mit dem geheimnisvollen gelben Fensterchen in der Mitte, ein Bohrer (die verschiedenen Aufsätze lagen säuberlich in einer Schublade in den unteren Etagen) und zwei Schraubenzieher. Onkel Oren bat mich um einen Schraubenzieher.

»Welchen?« fragte ich.

»Einen von beiden«, antwortete er.

Das kaputte Gitter wurde von Kreuzlochschrauben gehalten, und es war tatsächlich egal, ob er den normalen Schraubenzieher oder den Phillips benutzte: Bei Kreuzlochschrauben schob man einfach den Lauf des Schraubenziehers durch das Loch im Kopf der Schraube und drehte ihn dann wie einen Wagenheber, wenn man Radmuttern löst.

Onkel Oren nahm die Schrauben heraus – es waren acht – und gab sie mir zum Festhalten. Dann entfernte er das alte Gitter. Er lehnte es gegen die Hauswand und hielt das neue vor die Öffnung. Die Löcher im Gitterrahmen paßten genau auf die Löcher im Fensterrahmen. Zufrieden grunzte Onkel Oren, als er das sah. Er nahm mir eine Schraube nach der anderen aus der Hand, drehte sie zuerst mit den Fingern an und zog sie dann fest, indem er den Lauf des Schraubenziehers in die Löcher schob und sie drehte, so wie er sie vorher gelöst hatte.

Als das Gitter fest saß, reichte mir Onkel Oren den Schraubenzieher und sagte, ich solle ihn zurück in den Werkzeugkasten legen und ihn wieder verriegeln. Ich gehorchte, doch war ich verwirrt. Ich fragte ihn, warum er Fazzas Werkzeugkasten ums ganze Haus geschleppt hatte, wenn er doch nur einen Schraubenzieher brauchte. Den hätte er ohne weiteres in der Hosentasche tragen können.

»Ja, aber, Stevie«, sagte er und bückte sich, um die Griffe fest zu umfassen, »ich wußte ja nicht, was hier vielleicht sonst noch zu tun sein würde, oder? Es ist am besten, sein Werkzeug immer

bei sich zu haben. Hat man es nicht dabei, findet man bestimmt etwas, womit man nicht gerechnet hat, und ist dann enttäuscht.«

Ich möchte Ihnen ans Herz legen, sich Ihren eigenen Werkzeugkasten zusammenzustellen und so stark zu werden, daß Sie ihn immer bei sich tragen können, wenn Sie Ihren Fähigkeiten entsprechend schreiben wollen. Wenn Sie dann vor einem schwierigen Problem stehen, können Sie zum passenden Werkzeug greifen und sich sofort an die Arbeit machen, anstatt entmutigt aufzugeben.

Fazzas Werkzeugkasten hatte drei Ebenen. Meiner Meinung nach sollte Ihrer über mindestens vier Ebenen verfügen. Sie können auch fünf oder sechs haben, aber irgendwann wird Ihr Werkzeugkasten zu groß, um ihn bei sich zu tragen, und dann hat er seinen Hauptvorteil verloren. Sie brauchen für Ihre Schrauben, Muttern und Bolzen auch all die kleinen Schubladen, aber wo Sie die reinschieben und was Sie darin verstauen, ist ganz allein Ihre Sache. Sie werden sehen, daß Sie die meisten Werkzeuge, die Sie brauchen, bereits besitzen, aber ich rate Ihnen, sie beim Einsortieren noch einmal genau zu betrachten. Versuchen Sie, jeden einzelnen Gegenstand mit neuen Augen zu sehen, erinnern Sie sich an seine Aufgabe, und wenn er Rost angesetzt haben sollte (was wahrscheinlich ist, wenn Sie seit langem nicht ordentlich aufgeräumt haben), schmirgeln Sie ihn ab.

Die alltäglichen Werkzeuge kommen nach oben. Das gebräuchlichste Instrument von allen, das täglich Brot des Schriftstellers, ist der Wortschatz. Was den angeht, können Sie ohne das geringste Schuld- oder Minderwertigkeitsgefühl alles einpacken. Wie die Nutte zum beschämten Matrosen sagte: »Ist egal, wieviel du hast, Schatz, kommt drauf an, was du damit anstellst.«

Manche Autoren haben einen immensen Wortschatz; wahrscheinlich wissen sie, ob es wirklich so etwas gibt wie eine adoleszente Dithyrambe oder einen verbrämten Hasardeur.

Menschen, die in den letzten dreißig Jahren jedes Kreuzworträtsel gelöst haben, das ihnen in die Finger kam. Zum Beispiel:

»Die lederartige, keinem Verfall unterworfenen und beinahe unzerstörbare Beschaffenheit war ein wesentliches Element der Organisationsform dieses Wesens und entstammte einem Evolutionsabschnitt des Paläogens jenseits aller menschlichen Vorstellung.«

H. E. Lovecraft, *Berge des Wahnsinns*

Gefällt's Ihnen? Hier kommt noch eins:

»Fast drei Viertel der Becher waren leer. In einigen gab es nicht das geringste Indiz dafür, daß überhaupt eine Bepflanzung stattgefunden hatte; in anderen befanden sich lediglich verwelkte braune Strünke – Opfer jener mysteriösen Verfallserscheinung, die uns schon länger Rätsel aufgab.«

T. Coraghessan Boyle, *Grün ist die Hoffnung*

Und noch ein drittes. Es ist gut, es wird Ihnen gefallen:

»Jemand riß der Alten die Augenbinde vom Kopf, dann scheuchte man sie und den Gaukler weg; als die Skalpjäger sich schlafen legten und das schwache Feuer wie ein Lebewesen in den Sturmböen heulte, kauerten die vier noch immer bei ihren seltsamen Habseligkeiten am Rand des Feuerscheins und beobachteten, wie die schartigen Flammen sich unter dem Wind auflösten, als würden sie draußen in der Leere von einem Mahlstrom verschluckt, von einem Strudel in der angrenzenden Wildnis, wo es kein Wandeln

und Wagen mehr gab.«

Cormac McCarthy, *Die Abendröte im Westen*

Andere Schriftsteller haben einen kleineren, einfacheren Wortschatz. Eigentlich brauche ich Ihnen das kaum beweisen, aber ich führe trotzdem ein paar von meinen Lieblingsstellen an:

»Der Fluß war da. Es war ein heißer Tag.«

Ernest Hemingway, *»Großer doppelherziger Strom«*

»Das Glas, es schien zu explodieren, aber das kam nur daher, daß der Soldat es zerquetschte.«

Theodore Sturgeon, *Blutige Küsse*

»Und das passierte.«

Douglas Fairbairn, *Shoot*

»Manche Landbesitzer waren freundlich, weil sie das, was sie taten, ungern taten, und manche waren böse, weil es ihnen zuwider war, grausam zu sein, und manche waren kühl, weil sie schon vor langer Zeit herausgefunden hatten, daß man kein Landbesitzer sein kann, ohne kühl zu sein.«

John Steinbeck, *Die Früchte des Zorns*

Der Satz von Steinbeck ist ganz besonders interessant. Er besteht im Englischen aus fünfzig Wörtern, von denen neununddreißig nur eine Silbe lang sind. Bleiben elf übrig, doch selbst diese Zahl täuscht; Steinbeck verwendet **because** dreimal, **owner** zweimal und **hated** zweimal. In dem gesamten Satz besitzt kein Wort mehr als zwei Silben. Die Struktur ist komplex; der Wortschatz jedoch könnte beinahe aus einer

Grundschulfibel stammen. *Die Früchte des Zorns* ist natürlich einer der richtig guten Romane. Ich bin der Ansicht, daß *Die Abendröte im Westen* auch einer ist, obwohl er lange Abschnitte enthält, die ich nicht vollständig verstehe. Na und? Den Text von einigen meiner Lieblingslieder kann ich auch nicht ganz verstehen.

Und dann gibt es Ausdrücke, die in keinem Wörterbuch zu finden sind, die aber trotzdem zum Wortschatz gehören. Sehen Sie mal hier:

»Eihh, was is? Was wolln Sie von mir?«

»Hymie is wieder da!«

»Annh! Annnh! Annnhh!«

»Kau mein Schwanz, EU' Ehren!«

»Yeggghhh, kannst uns auch am Arsch lecken, Mann!«

Tom Wolfe, *Fegfeuer der Eitelkeiten*

Dies ist ein Beispiel für phonetisch wiedergegebenen Straßenslang, und nur wenige Schriftsteller verfügen über Wolfes Fähigkeit, so etwas auf Papier zu bringen. (Elmore Leonard kann es auch.) Einige dieser Slangwörter schaffen es irgendwann ins Wörterbuch, aber dann sind sie längst tot. Ich glaube nicht, daß Sie **Yeggghhh** im Webster's Unabridged finden.

Legen Sie den Wortschatz ins oberste Fach Ihres Werkzeugkastens, und versuchen Sie nicht bewußt, ihn aufzupolieren. (Das tun Sie natürlich beim Lesen ... aber dazu kommen wir später.)

Eines der schlimmsten Dinge, die man der eigenen Sprache antun kann, ist, das Vokabular schön herauszuputzen und nach komplizierten Wörtern zu suchen, nur weil man sich ein bißchen für die vielen einfachen schämt. Das ist so, als würde man ein

Schoßhündchen in eine Abendrobe stecken. Dem Schoßhündchen ist es peinlich, und dem Menschen, der diese vorsätzliche Verniedlichung begeht, sollte es noch viel peinlicher sein. Schwören Sie hier und jetzt feierlich, daß Sie niemals »unversteuerte Einkünfte« sagen werden, wenn Sie »Trinkgeld« meinen, und daß Sie nie sagen werden **John hielt an, um einen Ausscheidungsakt zu vollführen**, wenn Sie meinen **John hielt an, um zu scheißen**. Wenn Sie der Meinung sind, **scheißen** könne von Ihrem Publikum als grob oder unpassend empfunden werden, sagen Sie einfach **John hielt an, um sich zu erleichtern** (oder vielleicht **John hielt an, um zu »drücken«**). Das bedeutet nicht, daß Sie sich möglichst unflätig ausdrücken sollen, nur klar und deutlich. Vergessen Sie nicht, daß der oberste Grundsatz des Formulierens lautet: *Nehmen Sie das erste Wort, das Ihnen einfällt, wenn es paßt und anschaulich ist*. Wenn Sie zögern und nachdenken, finden Sie irgendwann ein anderes Wort – natürlich, es gibt immer ein anderes Wort –, aber wahrscheinlich ist es nicht so gut wie das erste oder so nah an dem, was Sie sagen wollen.

Das mit der Bedeutung ist enorm wichtig. Wer das nicht glauben will, denke an all die Gelegenheiten zurück, als er jemanden sagen hörte: »Ich kann das nicht besser ausdrücken« oder: »So meine ich das nicht.« Denken Sie an die Situationen zurück, in denen Sie selbst mehr oder weniger frustriert diesen Satz von sich gaben. Das Wort ist nur ein Symbol für seinen Inhalt; auch im besten Fall kann das Geschriebene das Gemeinte nicht vollends wiedergeben. Wenn das so ist, warum wollen Sie dann in Gottes Namen alles noch schlimmer machen, indem Sie ein Wort suchen, das nur entfernt verwandt ist mit dem, das Sie eigentlich verwenden wollten?

2

Als nächstes gehört die Grammatik in das oberste Fach Ihres Werkzeugkastens, und kommen Sie mir jetzt nicht mit dem Gestöhne und wütenden Geschrei, daß Sie Grammatik nicht verstehen, noch nie verstanden haben, im zehnten Schuljahr in Englisch durchgerasselt sind, daß Schreiben zwar Spaß macht, Grammatik aber echt ätzend ist.

Ruhig. Cool bleiben. Wir werden uns nicht lange damit aufhalten, weil es gar nicht nötig ist. Entweder nimmt man die grammatischen Regeln seiner Muttersprache beim Sprechen und Lesen auf oder nicht. Im zehnten Schuljahr passiert im Englischunterricht nichts anderes, als die einzelnen Bestandteile zu identifizieren (wenigstens versucht man das).

Und schließlich sind wir hier nicht in der Schule. Da Sie sich nun keine Gedanken mehr machen müssen, ob a) Ihr Rock zu kurz oder zu lang ist und die anderen Sie auslachen, ob b) Sie es in die Schulmannschaft im Schwimmen schaffen, ob c) Sie bei Ihrem Schulabschluß noch immer eine verpickelte Jungfrau sein werden (in dem Fall wahrscheinlich bis zu Ihrem Tod), ob d) der Physiklehrer Ihre Abschlußarbeit mit einer Kurve benoten wird oder e) Sie überhaupt jemand leiden kann, DENN DAS KONNTE JA NOCH NIE EINER, da diese ganze unwesentliche Scheiße nun endlich hinter Ihnen liegt, können Sie sich bestimmten wissenschaftlichen Fragen so konzentriert widmen, wie es auf dem Planet Schule nie möglich war. Und wenn Sie erst angefangen haben, werden Sie merken, daß Sie sowieso schon alles wissen. Wie ich bereits sagte: Es ist eigentlich nicht mehr, als den Rost von den Bohreraufsätzen zu schmirgeln und das Sägeblatt zu schärfen.

Außerdem ... ach, zur Hölle damit. Wenn Sie in der Lage sind, sich all die Accessoires zu merken, die zu Ihren besten

Klamotten passen, wenn Sie sich den Inhalt Ihrer Brieftasche merken können, die Anfangsaufstellung der New York Yankees oder der Houston Oilers oder bei welcher Plattenfirma »Hang On Sloopy« von The McCoys erschienen ist, dann sind Sie auch in der Lage, den Unterschied zwischen einem Gerundium (als Substantiv verwendete Verbform) und einem Partizip (als Adjektiv verwendete Verbform) zu behalten.

Ich habe mir lange den Kopf darüber zerbrochen, ob ich einen Abschnitt zur Grammatik in dieses kleine Buch aufnehmen soll. Teilweise würde ich das gerne tun; ich habe ganz erfolgreich Grammatik an der High School unterrichtet (unter dem Tarnnamen Geschäftsenglisch) und es gerne studiert. Amerikanische Grammatik ist nicht so starr wie die britische (ein britischer Werbefachmann mit ordentlicher Ausbildung kann eine Anzeige für gerippte Kondome wie die Magna Carta klingen lassen), hat aber ihren eigenen wuscheligen Charme.

Letztendlich habe ich mich dagegen entschieden, und zwar aus dem Grund, der wohl auch William Strunk veranlaßte, in der ersten Auflage von *The Elements of Style* auf ein Rekapitulieren der Grundlagen zu verzichten. Wer es nicht weiß, für den ist es zu spät. Und wer wirklich nicht in der Lage ist, Grammatik zu begreifen – so wie ich nicht in der Lage bin, bestimmte Gitarrenriffs oder Griffolgen zu spielen –, kann sowieso nicht viel oder gar nichts mit so einem Buch anfangen. Eigentlich predige ich den Bekehrten. Doch darf ich noch eine Kleinigkeit hinzufügen? Erlauben Sie?

Beim Sprechen oder Schreiben verwendete Wörter lassen sich in sieben Wortklassen einteilen (acht, wenn Sie Ausrufe wie **Oh!**, **Boah!** und **Vergissies!** dazuzählen). Bildet man aus diesen Wortklassen eine sprachliche Mitteilung, so tut man das mit Hilfe von allgemein anerkannten grammatischen Regeln. Verstößt man gegen diese Regeln, führt das zu Mißverständnissen und Verwirrung. Schlechte Beherrschung der Grammatik führt zu schlechten Sätzen. Ein schönes Beispiel

dafür: **»Als Mutter von fünf Kindern, das sechste ist bereits unterwegs, steht das Bügeleisen nicht mehr still.«**

Substantive und Verben sind zwei unerläßliche Bausteine zum Verfassen von Texten. Ohne die beiden können sich keine Wörter zu einem Satz fügen, da ein Satz *per definitionem* eine Wortgruppe ist, die ein Subjekt (Substantiv) und ein Prädikat (Verb) enthält; diese Reihung von Wörtern beginnt mit einem Großbuchstaben und endet mit einem Punkt. Zusammen stellen sie einen Gedanken dar, der seinen Ausgang im Kopf des Schriftstellers nimmt und dann zum Leser überspringt.

Muß man denn immer und ausnahmslos vollständige Sätze konstruieren? Natürlich nicht. Wenn Ihre Texte nur aus Fragmenten und frei herumtreibenden Satzteilen bestehen, wird nicht die Grammatikpolizei bei Ihnen vorstellig und nimmt Sie fest. Selbst William Strunk, der Rhetorik-Diktator, erkannte die köstliche Geschmeidigkeit von Sprache. »Es ist eine bekannte Tatsache«, schreibt er, »daß die besten Schriftsteller manchmal die Regeln der Sprache verletzen.«

Doch fügt er folgenden Gedanken hinzu, den Sie unbedingt beherzigen sollten: »Solange man nicht sicher ist, was man überhaupt tut, ist man wahrscheinlich am besten beraten, die Regeln zu befolgen.«

Die entscheidende Formulierung hier lautet: *Solange man nicht sicher ist, was man überhaupt tut*. Wenn Sie nicht wenigstens ansatzweise begreifen, wie man aus diesen Wortklassen kohärente Sätze bildet, woher wollen Sie dann wissen, ob Sie es richtig machen? Oder andersherum: Woher wissen Sie, daß Sie es falsch machen? Die Antwort lautet natürlich: Sie können es nicht wissen. Wer jedoch die Grundlagen der Grammatik versteht, der weiß auch, daß sie im Kern tröstlich einfach ist, denn der besteht lediglich aus Substantiven, also Hauptwörtern, und Verben, also Tuwörtern.

Nehmen Sie ein Substantiv, packen Sie irgendein Verb dazu,

schon haben Sie einen Satz. Das geht nie daneben. **Felsen explodieren. Jane sendet. Berge gleiten.** Alles perfekte Sätze. Viele solcher Fügungen (**Pflaumen vergöttlichen**) ergeben keinen großen Sinn, aber selbst die etwas ungewöhnlichen strahlen einen gewissen poetischen Glanz aus, der sich nett macht. Diese schlichten Konstruktionen aus Substantiv und Verb sind nützlich – und sei es nur als Sicherheitsnetz beim Schreiben. Strunk und White warnen vor zu vielen einfachen Sätzen nacheinander, aber kurze Sätze können ein Pfad durch den Dschungel sein, wenn man fürchtet, sich im Dickicht der Syntax zu verlieren – zwischen all den einschränkenden und nicht einschränkenden Relativsätzen, modifizierenden Nebensätzen, Appositionen und Hauptsatz-Nebensatz-Gefügen. Wenn Sie beim Anblick dieses weißen Flecks auf Ihrer grammatischen Landkarte in Panik geraten, dann rufen Sie sich einfach in Erinnerung, daß Felsen explodieren, Jane sendet, Berge gleiten und Pflaumen vergöttlichen. Grammatik ist nicht nur eine ätzende Angelegenheit; sie ist auch der Stab, nach dem Sie greifen, damit Ihre Gedanken auf die Beine kommen und anfangen zu laufen. Außerdem haben diese einfachen Sätze bei Hemingway auch geklappt, oder? Selbst wenn er sturzbesoffen war, war er ein unglaubliches Genie.

Wenn Sie Ihre Grammatikkenntnisse aufpolieren wollen, gehen Sie in den nächsten Laden mit Second-Hand-Büchern und kaufen eine Grammatik wie *Warriner's English Grammar and Composition* – das Buch, das die meisten von uns im zweiten und dritten Jahr auf der High School pflichtschuldig in eine braune Einkaufstüte gewickelt nach Hause trugen. Ich glaube, Sie werden erleichtert und entzückt sein, wenn Sie sehen, daß fast alles, was Sie brauchen, auf dem vorderen und hinteren Vorsatzblatt des Buches zusammengefaßt ist.

3

Obwohl William Strunks Handbuch über Stilistik so kurz geraten ist, findet er genügend Platz, um seine persönlichen Abneigungen in Grammatik und Wortwahl kundzutun. So verabscheut er beispielsweise den Ausdruck »student body« [Studentenkörper] und behauptet, »studentry« [Studentenschaft] sei klarer und habe nicht den makabren Beigeschmack der ersten Bezeichnung. Seiner Meinung nach ist »personalize« [eine persönliche Note verleihen] ein Angeberwort. (Als Ersatz für »verleihen Sie Ihrem Briefpapier eine persönliche Note« schlägt Strunk vor: »entwerfen Sie einen Briefkopf«.) Er verabscheut Phrasen wie »die Tatsache, daß« und »etwas in der Richtung«.

Ich habe meine eigenen Haßobjekte. Ich finde, daß sich jeder in die Ecke stellen und schämen soll, der »That's so cool« [Das ist so cool] sagt, und daß ohne Essen (oder in dem Fall ohne Schreibblock) ins Bett geschickt werden soll, wer den noch viel abscheulicheren Ausdruck »at this point in time« [zu diesem Zeitpunkt] und »at the end of the day« [letzten Endes] verwendet. Es gibt noch zwei rote Tücher für mich, die auf der untersten Schreibebeane angesiedelt sind, und die will ich eben schnell loswerden, bevor wir weitermachen.

Verben erscheinen in zwei Formen, der aktiven und der passiven. Bei einem aktiven Verb tut das Subjekt des Satzes etwas. Bei einem passiven Verb wird etwas mit dem Subjekt des Satzes getan. Das Subjekt läßt es über sich ergehen. *Das Passiv sollen Sie meiden.* Ich bin nicht der einzige, der das sagt. Dasselbe können Sie auch in *The Elements of Style* lesen.

Die Herren Strunk und White spekulieren nicht über die Motive, warum so viele Verfasser vom Passiv angezogen werden, ich schon: Ich glaube, daß ängstliche Schreiber das Passiv aus dem gleichen Grund mögen, aus dem ängstliche

Liebhaber passive Partnerinnen bevorzugen. Das Passiv ist sicher. Man muß sich nicht mit lästigen Vorgängen auseinandersetzen; das Subjekt muß einfach nur die Augen schließen und an England denken, um mit Königin Victoria zu sprechen. Ich glaube auch, unsichere Menschen haben das Gefühl, das Passiv verleihe ihrem Text Autorität, vielleicht sogar etwas Majestätisches. Wenn Sie Bedienungsanleitungen und Gesetzestexte majestätisch finden, dann ja.

Der schüchterne Zeitgenosse schreibt **Das Treffen wird um sieben Uhr abgehalten**, weil ihm jemand einflüstert:

»Schreib es so, dann glauben die anderen, daß du Bescheid weißt.« Liquidieren Sie den Kollaborateur! Seien Sie kein Duckmäuser! Drücken Sie die Schultern nach hinten, strecken Sie das Kinn vor und ordnen Sie das Treffen an! Schreiben Sie **Das Treffen ist um sieben**. Na, also! Fühlen Sie sich jetzt nicht besser?

Ich will nicht behaupten, daß das Passiv niemals angebracht ist. Nehmen wir zum Beispiel an, jemand stirbt in der Küche, liegt aber hinterher woanders. Man kann es so ausdrücken: **Die Leiche wurde von der Küche ins Wohnzimmer getragen und dort auf die Couch gelegt**, obwohl ich »wurde getragen« und »wurde gelegt« immer noch ätzend finde. Es ist akzeptabel, aber begeistert bin ich nicht gerade. Richtig gut finde ich: **Freddy und Myra trugen die Leiche von der Küche ins Wohnzimmer und legten sie auf die Couch**. Warum muß die Leiche überhaupt Subjekt dieses Satzes sein? Ist doch eh schon tot! Vergisses!

Zwei Seiten im Passiv – in anderen Worten also alle je verfaßten Geschäftsbriefe, von Bergen schlechter Literatur ganz zu schweigen – reichen aus, um mich entnervt losheulen zu lassen. Das Passiv ist schwach und umständlich, und oft ist es reine Quälerei. Hier zum Beispiel: **Mein erster Kuß wurde mir von Shayna gegeben, wofür sie von mir geliebt wurde**. Oh Mann, was für ein Stuß, oder? Viel einfacher könnte man das so

ausdrücken: **Meinen ersten Kuß gab mir Shayna. Dafür liebte ich sie.** Ganz so glücklich bin ich damit immer noch nicht, aber wenigstens haben wir das furchtbare Passiv vom Hals.

Vielleicht haben Sie auch bemerkt, wie viel besser eine Konstruktion zu verstehen ist, wenn sie in zwei Gedanken zerlegt wird. Das macht es für den Leser einfacher, und der soll immer unser Hauptanliegen sein: Ohne den treuen Leser sind wir nur quakende Stimmen im Nichts. Und es ist nicht immer ein Vergnügen, die Empfangsantenne auszurichten. Wie schreibt E. B. White in der Einführung zu *The Elements of Style*: »(Will Strunk) war der Ansicht, daß es der Leser oft nicht leicht habe. Er sah in ihm einen im Sumpf versinkenden Menschen, und deshalb sei es die Pflicht eines jeden, der schreiben wolle, diesen Sumpf schnell trockenzulegen und den Menschen auf trockenen Boden zu bringen oder ihm wenigstens ein Seil zuzuwerfen.« Und nicht vergessen: **Der Schriftsteller warf das Seil, nicht: Das Seil wurde vom Schriftsteller geworfen.** Bitte nicht!

Mein zweiter Ratschlag, bevor wir uns an die tieferen Schubladen des Werkzeugkastens machen, ist folgender: *Meiden Sie das Adverb!*

Wie Sie noch aus Ihrer Schulzeit wissen werden, sind Adverbien die Wörter, die Verben, Adjektive und andere Adverbien näher bestimmen. Es sind die, die im Englischen auf -ly enden. Wie das Passiv wurden Adverbien offenbar mit dem schüchternen Autor im Hinterkopf erfunden. Mit dem Passiv gibt ein Schreiber oft seiner Angst Ausdruck, nicht ernst genommen zu werden; so klingen kleine Jungen mit einem Bart aus Schuhcreme oder kleine Mädchen, die auf Mamas Stöckelschuhen umherstolpern. Durch Adverbien teilt uns der Verfasser oft mit, daß er Angst hat, sich nicht eindeutig auszudrücken oder sein Anliegen oder Bild vermitteln zu können.

Nehmen Sie den Satz: **Er machte die Tür fest zu.** Eigentlich

gar kein so übler Satz (schließlich kämpft das Verb im Aktiv), aber fragen Sie sich selbst, ob das Wort **fest** wirklich sein muß. Sie können anführen, daß es eine Zwischenstufe von **Er machte die Tür zu** und **Er knallte die Tür zu** bildet. Da werde ich natürlich nicht widersprechen ... aber was ist mit dem Kontext? Was ist mit dem ganzen aufschlußreichen (um nicht zu sagen: bewegendem) Text *vor* **Er machte die Tür fest zu**? Sollte der uns nicht einen Anhaltspunkt geben, wie er die Tür schließt? Und wenn der vorangehende Text so aufschlußreich ist, ist **fest** dann nicht ein Wort zuviel? Ist es nicht überflüssig?

Irgend jemand erhebt jetzt bestimmt den Vorwurf, ich wiederholte mich und sei ein Korinthenkacker. Das ist nicht wahr! Ich bin überzeugt, daß die Straße zur Hölle mit Adverbien gepflastert ist, und das werde ich nicht müde zu verkünden. Anders ausgedrückt: Adverbien sind wie Löwenzahn – hat man einen auf der Wiese, sieht er lustig aus. Doch rupft man ihn nicht aus, hat man am nächsten Tag fünf ... den Tag darauf fünfzig ... und schließlich, liebe Brüder und Schwestern, ist die ganze Wiese **vollkommen, absolut und verschwenderisch** mit Löwenzahn übersät. Spätestens dann werden Sie erkennen, daß es Unkraut ist, aber dann ist es – KEUCH!! – schon zu spät.

Ich meine es ja gar nicht immer so ernst mit den Adverbien. Wirklich nicht. Mit einer Ausnahme: als Begleitung von wörtlicher Rede. Ich bestehe darauf, daß Sie das Adverb in Begleitung von wörtlicher Rede nur in den allergrößten Ausnahmefällen verwenden ... und auch dann nur, wenn es sich nicht vermeiden läßt. Nur um sicherzustellen, daß wir von demselben Phänomen sprechen, hier drei Sätze:

»**Leg das weg!**« schrie sie.

»**Gib mir das zurück!**«, flehte er, »**das gehört mir.**«

»**Sei nicht so dumm, Jekyll!**«, sagte Utterson.

In diesen Beispielen begleiten **schrie**, **flehte** und **sagte** die wörtliche Rede. Schauen wir uns nun diese zweifelhaften

Überarbeitungen an:

»Leg das weg!« schrie sie drohend.

»Gib mir das zurück«, flehte er unterwürfig, »das gehört mir.«

»Sei nicht so dumm, Jekyll«, sagte Utterson verächtlich.

Diese drei Beispielsätze sind schwächer als die ersten drei, und die meisten Leser werden auch sofort den Grund erkannt haben. **»Sei nicht so dumm, Jekyll«, sagte Utterson verächtlich** ist der schlimmste von allen. Er beschreibt ein Klischee, während die anderen beiden einfach nur drollig sind. Solche Redeeinleitungen werden nach Tom Swift, dem tapferen Erfinder aus den Abenteuerbüchern von Victor Appleton II, manchmal »Swifties« genannt. Appleton liebte Sätze wie: **»Mach, was du willst!« rief Tom mutig** und **»Mein Vater hat mir bei den Gleichungen geholfen«, sagte Tom bescheiden.** In meiner Jugend gab es ein Partyspiel, bei dem es darum ging, möglichst geistreiche Swifties zu ersinnen. An **»Sie haben aber reichlich Klaffer vor der Hütte, meine Dame«, sagte er hölzern** kann ich mich noch erinnern, ein anderer lautete **»Diese Anlage ist vollkommen sicher«, sagte der Chemiker strahlend.** (In diesem Fall ist das Adverb ein Partizip.) Wenn Sie überlegen, ob Sie einen böartigen Löwenzahn als Adverb in Ihre wörtliche Rede pflanzen wollen, dann sollten Sie sich auch fragen, ob Sie eine Art von Prosa schreiben wollen, die später als Partyspiel endet.

Manche Autoren versuchen, das Adverbverbot zu umgehen, indem sie das einleitende Verb mit Steroiden vollpumpen. Das Ergebnis ist jedem Leser von Schundheftchen und Liebesromanen vertraut:

»Legen Sie die Waffe weg, Utterson!« krächzte Jekyll.

»Hör niemals auf, mich zu küssen!« keuchte Shayna.

»Du verfluchter Quälgeist!« explodierte Bill.

Tun Sie so etwas nicht. Bitte nicht.

Die beste Art und Weise, wörtliche Rede einzuleiten, lautet **sagte** wie in **er sagte, sie sagte, Bill sagte, Monica sagte**. Wenn Sie das konsequent durchgeführt sehen wollen, sollten Sie unbedingt einen Roman von Larry McMurtry, dem Guru der wörtlichen Rede, lesen. Das sieht zwar ziemlich dämlich aus, aber ich meine es vollkommen ernst. McMurtry hat nur sehr wenig Löwenzahn auf seinem Rasen stehen lassen. Er glaubt selbst in Augenblicken des emotionalen Notstands (und davon gibt es in seinen Romanen mehr als genug) an »sagte er«/»sagte sie«. Gehet hin und folget ihm nach!

Habe vielleicht auch ich eine große Klappe, aber nichts dahinter? Der Leser hat das volle Recht, diese Frage zu stellen, und ich bin verpflichtet, ihm ehrlich zu antworten. Ja. Ich bin so ein Fall. Sie müssen nur ein paar meiner Romane durchblättern, um zu sehen, daß auch ich nur ein ganz ordinärer Sünder bin. Das Passiv konnte ich ziemlich erfolgreich vermeiden, aber ich habe so meinen Anteil an Adverbien verstreut, darunter auch einige (das ist mir peinlich) als Redeeinleitung. (Obwohl, ich bin nie so tief gesunken wie »knirschte er« oder »explodierte Bill«). Wenn ich das getan haben sollte, dann nur aus einem Grund: weil ich Angst hatte, der Leser könne mich sonst nicht verstehen.

Ich bin überzeugt, daß Unsicherheit der Grund für viele schlechte Texte ist. Wenn man nur zum eigenen Vergnügen schreibt, mag die Angst noch beherrschbar sein – da müßte man vielleicht eher von »Zurückhaltung« sprechen. Wenn man jedoch unter Termindruck steht (Aufsatz, Zeitungsartikel, Aufnahmetest für College oder Uni), kann die Angst sehr bedrohlich werden. Dumbo lernte mit Hilfe einer Zauberfeder fliegen – Sie mögen aus demselben Grund vielleicht zu einem Verb im Passiv oder zu einem bösen Adverb greifen.

Vorher sollten Sie sich aber vor Augen führen, daß Dumbo diese Feder gar nicht brauchte: Der Zauber war in ihm.

Wahrscheinlich wissen Sie eh, was Sie sagen wollen, und können Ihren Text mit Verben im Aktiv kräftigen. Und wahrscheinlich haben Sie Ihre Geschichte so gut erzählt, daß der Leser weiß, wie einer etwas sagt, ob schnell oder langsam, glücklich oder traurig. Sollte er in einem Sumpf versinken, werfen Sie ihm auf jeden Fall ein Seil zu ... Sie brauchen ihn ja nicht mit einem dreißig Meter langen Stahlkabel bewußtlos schlagen.

Gutes Schreiben hat viel damit zu tun, Angst und aufgesetztes Getue abzulegen. Die Neigung, manche Texte als »gut« und andere als »schlecht« einzustufen, ist angstbesetztes Verhalten. Gutes Schreiben bedeutet auch, die Werkzeuge, mit denen man arbeiten möchte, überlegt auszuwählen.

Kein Schriftsteller ist ganz ohne Sünde in diesen Dingen. Obwohl E. B. White schon als naiver Student in Cornell in die Klauen von William Strunk geriet (Gebt sie mir, wenn sie noch jung sind, und sie gehören für immer mir, hähähä) und er Strunks Meinung über unpräzise Formulierungen und unpräzises Denken verstand und teilte, gibt er dennoch zu, daß »ich *die Tatsache, daß* wohl tausendmal im Schaffensrausch geschrieben und vielleicht fünfhundertmal beim Redigieren mit klarem Kopf herausgestrichen habe. Nur die Hälfte dieser erstklassigen Würfe getroffen zu haben, also eine Trefferquote von nur 50% zu haben, das betrübt mich ...« Und doch machte E. B. White noch lange Jahre nach seiner ersten durchgesehenen Ausgabe von Strunks »kleinem Buch« von 1957 weiter. Auch ich werde trotz solcher dummen Ausrutscher wie **»Das meinst du doch nicht ernst«**, sagte **Bill ungläubig** weiterschreiben. Und Sie tun es wahrscheinlich auch. Die englische Sprache und ihre amerikanische Verwandte besitzen einen einfachen Kern, doch der ist ziemlich glitschig. Ich möchte nur, daß Sie Ihr Bestes geben und nicht vergessen: Adverbien sind menschlich, doch **er sagte/sie sagte** ist göttlich.

4

Nehmen wir nun die oberste Schublade aus unserem Werkzeugkasten, die mit dem Wortschatz und dem ganzen Grammatikkram. Auf der nächsten Ebene finden sich die Stilelemente, die wir bereits kurz gestreift haben. Bei Strunk und White gibt es das beste Werkzeug (und die besten Regeln), die man sich wünschen kann, alles in klarer, einfacher Sprache beschrieben. Die einzelnen Instrumente werden erfrischend bündig dargestellt, angefangen bei der Regel, wie man Possessivpronomen zu bilden hat, bis hin zu Vorschlägen, an welche Stelle der wichtigste Teil des Satzes gehört. (Angeblich ans Ende, und jedem seine Meinung, aber ich glaube nicht, daß **Mit einem Hammer tötete er** Frank jemals **Er tötete Frank mit einem Hammer** ersetzen wird.)

Bevor wir die Grundlagen von Form und Stil verabschieden, sollten wir uns kurz dem Absatz widmen, der nächstgrößeren Organisationsform nach dem Satz. Nehmen Sie sich zu diesem Zweck einen Roman, möglichst einen ungelesenen, aus dem Regal (was ich Ihnen zeigen will, trifft auf fast alle Textformen zu, aber da ich Prosa verfasse, habe ich sie vor Augen, wenn ich über das Schreiben nachdenke). Schlagen Sie das Buch in der Mitte auf und betrachten Sie die beiden Seiten. Lassen Sie das Muster auf sich wirken, den Zeilenfluß, die Ränder und ganz besonders den leeren Raum zwischen den Absätzen.

Ohne ein Wort zu lesen, können Sie sagen, ob das ausgewählte Buch leicht oder schwer zu verdauen sein wird, stimmt's? Leichte Bücher bestehen aus vielen kurzen Absätzen, darunter vielleicht Dialoge aus nur ein oder zwei Wörtern, und ganz viel freiem Raum. Sie sind so luftig leicht wie Softeis im Hörnchen. Schwere Bücher, Bücher mit langen erzählenden oder beschreibenden Passagen, sehen stämmiger aus. Vollgestopft.

Die Wirkung von Absätzen ist fast genauso wichtig wie ihr Inhalt; sie sind Absichtserklärungen.

In erzählenden Texten können Absätze eine saubere, praktische Angelegenheit sein. Ideal ist ein einführender Satz, gefolgt von mehreren Sätzen, die den ersten erklären oder ausschmücken. Hier nun zwei Absätze aus dem allseits beliebten Schulaufsatz, die diese einfache, aber ausdrucksstarke Textform illustrieren:

Als ich zehn war, hatte ich Angst vor meiner Schwester Megan. Sie konnte nicht in mein Zimmer kommen, ohne mindestens eins meiner Lieblingsspielzeuge kaputt zu machen, meistens mein allerliebstes. Ihr Blick enthielt ein klebebandlösendes Zaubermittel; wenn sie ein Poster ansah, fiel es kurz darauf von der Wand. Liebgewonnene Kleidungsstücke verschwanden aus dem Schrank. Sie nahm sie nicht (glaube ich jedenfalls nicht), sondern ließ sie einfach verschwinden. Normalerweise fand ich das geschätzte T-Shirt oder meine geliebten Nikes Monate später unter dem Bett, wo sie traurig und verlassen zwischen den Wollmäusen lagen. Wenn Megan in meinem Zimmer war, knallten Lautsprecher durch, flogen Fensterrollos mit lautem Knall hoch, und die Lampe auf meinem Schreibtisch brannte durch.

Auch konnte sie richtig gemein werden. Einmal goß mir Megan Orangensaft in die Frühstücksflocken. Ein andermal drückte sie Zahnpasta in meine Socken, als ich gerade duschte. Und obwohl sie es nie zugab, bin ich überzeugt, daß sie mir, wenn ich Sonntag nachmittags in der Halbzeit des Footballspiels vor dem Fernseher auf der Couch einschlief, Popel ins Haar schmierte.

Schulaufsätze sind eigentlich albern und unwirklich; solange

man nicht später einen Job als Kolumnist bei der örtlichen Tageszeitung bekommt, ist das Verfassen solchen Getöses eine Fertigkeit, die Sie in der wirklichen Welt mit ihren Einkaufspassagen und Tankstellen nie wieder gebrauchen werden. Lehrer ordnen Aufsätze an, wenn ihnen nichts Besseres einfällt, wie sie die Zeit der Schüler totschiagen sollen. Das berüchtigtste Thema lautet sicherlich »Meine letzten Sommerferien«. Ich habe an der Universität von Maine in Orono ein Jahr lang Aufsatzschreiben unterrichtet. Dort hatte ich einen Kurs voller Sportler und Cheerleader. Sie waren verrückt nach Aufsätzen, begrüßten sie wie alte Freunde von der High School, was sie ja waren. Ein ganzes Semester lang habe ich mir mühsam verkniffen, sie zwei Seiten gedrechselter Prosa zum Thema »Wenn Jesus in meiner Mannschaft wäre« schreiben zu lassen. Mich hielt die furchtbare, aber sichere Gewißheit zurück, daß sich die meisten von ihnen mit Begeisterung an die Aufgabe machen würden. Einige würden beim Verfassen womöglich anfangen zu weinen.

Doch selbst beim verhaßten Aufsatz kann man erkennen, wie stark die Absatzgestaltung wirken kann. Um auf einen einleitenden Satz Beschreibung und Ausführung folgen zu lassen, muß der Poet seine Gedanken ordnen; außerdem ist dieser Grundsatz eine gute Absicherung gegen das Abschweifen vom Thema. Bei einem Aufsatz ist Abschweifen nicht weiter schlimm, eigentlich ist es sogar Vorschrift, aber bei ernsteren Themen, die formaler behandelt werden, gilt es als sehr schlechte Angewohnheit. Schreiben ist veredeltes Denken. Wenn Ihre Abschlußarbeit nicht über das Niveau eines Schulaufsatzes mit der Überschrift »Warum mich Shania Twain anturnt« hinauskommt, stecken Sie in großen Schwierigkeiten.

In der Belletristik sind Absätze nicht so stark strukturiert, sie bilden eher den Takt als die Melodie. Je mehr Romane Sie lesen und schreiben, desto mehr werden Sie den Eindruck bekommen, daß sich Ihre Absätze von selber formen. Und so soll es auch

sein. Es ist am besten, beim Verfassen nicht zu viel darüber nachzudenken, wo ein Absatz endet und der nächste beginnt; der Trick ist, der Natur ihren Lauf zu lassen. Wenn es Ihnen hinterher nicht mehr gefällt, können Sie es ja ändern. Dafür ist das Redigieren schließlich da. Schauen Sie sich das Folgende an:

Das Zimmer von Big Tony sah anders aus, als Dale erwartet hatte. Das Licht hatte einen seltsam gelblichen Farbton, der ihn an die billigen Motels erinnerte, in denen er übernachtet hatte, diese Motels, in denen er am Ende immer ein Zimmer mit Blick auf den Parkplatz bekam. Das einzige Bild an der Wand zeigte die Countrysängerin Miss May. Es hing schief an einer Heftzwecke. Ein glänzender schwarzer Schuh sah unter dem Bett hervor.

»Ich weiß nich, warum du mich immer wieder nach O’Leary fragst«, sagte Big Tony. »Glaubst du, ich erzähl dir morgen was anderes?«

»Nein?« fragte Dale.

»Wenn die Geschichte stimmt, bleibt sie immer gleich. Die Wahrheit ist nun mal immer die gleiche langweilige Scheiße.«

Big Tony setzte sich hin, zündete sich eine Zigarette an, fuhr sich mit der Hand durchs Haar.

»Ich hab den blöden Kerl seit letzten Sommer nich mehr gesehen. Ich hab ihn hier rumhängen lassen, weil ich ihn witzig fand. Einmal hat er mir so ne Sache gezeigt, die er geschrieben hat, wie es wäre, wenn Jesus bei ihm in der Footballmannschaft in der Schule wäre. Er hatte n Bild von Jesus mit Helm und Knieschonern und so, aber hinterher wurde er ne richtige Nervensäge! Den hätte ich am liebsten nie kennengelernt!«

Wir könnten eine ganze Unterrichtsstunde lang über diesen kurzen Text diskutieren. Mögliche Themen wären: Einleitung von wörtlicher Rede (überflüssig, wenn wir wissen, wer spricht – Regel Nr. 17, Überflüssiges auslassen, praktisch angewandt), phonetisch wiedergegebene Sprache (**so ne Sache**), der Verzicht auf den Apostroph, wenn der Sprecher das t von **nicht** verschluckt ... alles Instrumente aus dem obersten Fach des Werkzeugkastens.

Aber bleiben wir noch kurz bei den Absätzen. Beachten Sie, wie leicht sie dahinfließen, wie Tempowechsel und Rhythmus der Geschichte ihren Anfang und ihr Ende diktieren. Der erste Absatz ist klassisch. Er beginnt mit einem einführenden Satz, der von den folgenden Sätzen ausgeschmückt wird. Die anderen Absätze haben allein die Aufgabe, Dales und Big Tonys Äußerungen voneinander abzusetzen.

Der interessanteste Absatz ist vielleicht der fünfte: **Big Tony setzte sich hin, zündete sich eine Zigarette an, fuhr sich mit der Hand durchs Haar.** Er besteht aus nur einem Satz, und das kommt in erzählenden Texten äußerst selten vor. Der Satz ist noch nicht einmal besonders gut, technisch gesehen. Um auch in grammatischer Hinsicht perfekt zu sein, müßte man eine Konjunktion einfügen (**und**). Nun, welchen Zweck erfüllt der Absatz hier?

Zuerst einmal mag der Satz vielleicht technisch unausgereift sein, aber in den Textausschnitt als solchen fügt er sich gut ein. Der knappe, telegraphische Stil variiert das Tempo, frischt es auf. Der Thriller-Autor Jonathan Kellerman verwendet diese Technik sehr erfolgreich. In *Survival of the Fittest* heißt es: **Das Boot war zehn Meter schnittiges weißes Fiberglas mit grauer Zierleiste. Hohe Masten, die Segel eingeholt. Auf dem Rumpf in schwarzen, goldumrandeten Buchstaben der Name Satori.**

Man kann es mit den eleganten elliptischen Formulierungen ohne Verb natürlich übertreiben (das tut auch Kellerman

manchmal), aber andererseits können sie den Erzählfluß wunderschön geschmeidig gestalten, Spannung aufbauen oder die Lektüre einfach abwechslungsreicher machen. Eine Reihe grammatisch korrekter Sätze kann die Lesbarkeit verschlechtern, dem Text die Geschmeidigkeit nehmen. Puristen hören das nicht gerne und werden das noch auf ihrem Sterbebett verneinen, doch es stimmt trotzdem. Sprache muß nicht immer mit Krawatte und Schnürschuhen daherkommen. Beim Schreiben geht es nicht um den korrekten Gebrauch der Grammatik, sondern darum, es dem Leser gemütlich zu machen und ihm eine Geschichte zu erzählen. Im Idealfall vergißt er sogar, daß er überhaupt eine Geschichte liest. Der aus einem Satz bestehende Absatz hat mehr Ähnlichkeit mit der gesprochenen als der geschriebenen Sprache, und das ist gut so. Schreiben heißt verführen. Ein gutes Gespräch ist auch Verführung. Warum sonst landen so viele Paare, die den Abend mit einem Essen beginnen, schließlich im Bett?

Des weiteren enthält dieser Absatz Regieanweisungen, knappe, aber wertvolle Zusatzinformationen über Figuren und Schauplatz, und leitet einen wichtigen Übergang ein. Vorher protestiert Big Tony, seine Geschichte stimme, danach erzählt er von seinen Erinnerungen an O'Leary. Da der Sprecher derselbe bleibt, könnte sich Tony eigentlich im gleichen Absatz hinsetzen, eine Zigarette anzünden und danach mit der wörtlichen Rede fortfahren. Aber der Autor macht es anders. Weil Tony einen neuen Kurs einschlägt, wird die wörtliche Rede in zwei Absätze aufgeteilt. Diese Entscheidung wurde spontan beim Schreiben getroffen und entstand allein aus dem Rhythmus, den der Autor im Kopf hatte. Dieser Takt gehört zur angeborenen Grundausstattung (Kellerman schreibt elliptisch, weil das seiner Wahrnehmung entspricht), ist aber ebenfalls das Ergebnis von tausend Stunden Schreiberfahrung und zehntausend Stunden Leseerfahrung.

Ich bin der Meinung, daß nicht der Satz, sondern der Absatz

die kleinste Einheit eines Textes darstellt, in der Kohärenz entsteht und Wörter die Chance haben, über sich hinauszuwachsen. Wenn es Zeit wird, das Tempo zu erhöhen, geschieht das auf Absatzebene. Der Absatz ist ein herrliches, flexibles Instrument, das aus nur einem Wort bestehen oder sich über mehrere Seiten erstrecken kann (ein Absatz im historischen Roman *Paradise Falls* von Don Robertson zieht sich über sechzehn Seiten; in *Das Land des Regenbaums* von Ross Lockridge sind sie fast genauso lang). Sie müssen lernen, mit Absätzen zu jonglieren, wenn Sie gut schreiben wollen. Das bedeutet: üben, üben, üben – Sie müssen den Rhythmus im Blut spüren.

5

Holen Sie noch einmal das Buch aus dem Regal, das Sie sich eben angesehen haben, ja? Sein Gewicht in Ihrer Hand teilt Ihnen etwas mit, das Sie verstehen, ohne ein einziges Wort gelesen zu haben. Wie lang das Buch ist, aber noch mehr: Das Gewicht erzählt Ihnen von der Verantwortung, die der Autor auf sich genommen hat, um dieses Buch erschaffen zu können, und von der Verantwortung, die der treue Leser übernehmen muß, um es sich einzuverleiben. Sicherlich sind Länge und Gewicht kein Garant für eine herausragende Leistung; so manches epische Werk ist nicht mehr als epischer Müll. Fragen Sie ruhig meine Kritiker, die über ganze kanadische Wälder stöhnen, die massakriert wurden, nur um mein Geschwätz zu drucken. Andererseits bedeutet kurz nicht zwangsläufig süß. In manchen Fällen (*Die Brücken am Fluß*, zum Beispiel) bedeutet kurz sogar zuckersüß. Und dennoch besteht diese Verantwortung, egal ob ein Buch gut oder schlecht, ob es erfolgreich oder ein Flop ist. Worte haben Gewicht. Da können Sie jeden fragen, der in der Versandabteilung eines Buchhandels oder im Lager von Barnes and Noble arbeitet.

Wörter bilden Sätze, Sätze bilden Absätze, manchmal gewinnen Absätze an Tempo und beginnen zu atmen. Stellen Sie sich vielleicht Frankensteins Monster auf dem Versuchstisch vor. Jetzt kommt der Blitz, nicht aus dem Himmel, sondern aus einem schlichten Absatz voller Wörter. Dies kann der erste richtig gute Absatz sein, den Sie je geschrieben haben, ein so zerbrechliches Gebilde voll ungeahnter Möglichkeiten, daß es Ihnen Angst einjagt. Sie fühlen sich, wie Victor Frankenstein zumute gewesen sein muß, als die tote Ansammlung zusammengefügter Einzelteile plötzlich die wäßriggelben Augen aufschlug. *Ach, du meine Güte, das Ding lebt*, schießt es

Ihnen durch den Kopf. *Vielleicht kann es sogar denken. Was soll ich jetzt bloß machen?*

Sie gehen natürlich zum nächsten Schritt über. Sie fangen an, ein richtiges Buch zu schreiben. Warum auch nicht? Zimmermänner bauen ja auch keine Monster, sondern Häuser, Läden, Bänke. Sie setzen ein Brett neben das nächste, oder einen Stein auf den anderen. Und Sie schreiben einen Absatz nach dem anderen, und dabei verwenden Sie den Wortschatz, die Grammatik und die Grundlagen der Stilistik aus Ihrem Werkzeugkasten. Solange Sie bodenständig bleiben und jede Tür plan hobeln, können Sie bauen, was Ihnen gefällt – ganze Paläste, wenn Sie die Ausdauer dazu besitzen.

Gibt es vernünftige Erklärungen für den Bau von ganzen Wortpalästen? Ich denke schon, und die Leser von *Vom Winde verweht* und *Bleakhouse* werden mich verstehen: Manchmal entpuppt sich das Monster als ein Wunder. Manchmal ist es so schön, daß wir uns in es verlieben, schöner, als ein Film oder eine Fernsehsendung je sein könnte. Selbst nach tausend Seiten wollen wir die Welt nicht verlassen, die der Autor für uns geschaffen hat, oder die erfundenen Menschen, die sie bevölkern. Nicht einmal nach zweitausend Seiten, wenn es denn so viele gäbe. Die Trilogie *Herr der Ringe* von J. R. R. Tolkien ist ein wunderbares Beispiel. Tausend Seiten Hobbits waren drei Generationen von Fantasy-Fans nach dem Zweiten Weltkrieg nicht genug; selbst wenn man das schwerfällig dahertrapsende Luftschiff *Das Silmarillion* dazuzählt, hat es nicht gereicht. Das ist der Grund, warum es Terry Brooks, Piers Anthony, Robert Jordan, die Hasen auf der Reise ins »gelobte Land« aus *Unten am Fluß* und fünfzig weitere Bücher gibt. Die Autoren dieser Bücher erschaffen ihre geliebten Hobbits, nach denen sie sich sehnen; sie versuchen, Frodo und Sam von den Grauen Anfurten zurückzuholen, weil Tolkien das nicht mehr tun kann.

Im Grunde genommen sprechen wir hier nur über eine erlernte Fähigkeit ... aber sind wir nicht überzeugt, daß die einfachsten

Fähigkeiten Dinge hervorbringen können, die all unsere Erwartungen übersteigen? Zwar ist die Rede von Werkzeug und Tischlerarbeit, Stil und Worten ... aber im folgenden sind Sie gut beraten, wenn Sie im Hinterkopf behalten, daß es hierbei auch um Magie geht.

Über das Schreiben

Es gibt keine böartigen Hunde, glaubt man dem Titel eines beliebten Handbuches, aber erzählen Sie das mal den Eltern eines Kindes, das von einem Pitbull oder einem Rottweiler angegriffen wurde. Die steigen Ihnen aufs Dach. Auch wenn ich denjenigen, der sich zum ersten Mal an einen Text macht, gerne ermuntern würde, kann ich doch nicht lügen und behaupten, es gebe keine schlechten Autoren. Tut mir leid, aber es gibt *Unmengen* von schlechten Schreibern. Manche arbeiten in der Redaktion Ihrer örtlichen Zeitung, für gewöhnlich besprechen sie kleine Theateraufführungen oder lassen sich hochtrabend über die heimischen Sportmannschaften aus. Manche haben sich ein Haus in der Karibik erschrieben, ziehen eine Spur von pulsierenden Adverbien, hölzernen Charakteren und perfiden Passivkonstruktionen hinter sich her. Andere wieder stellen sich auf öffentlichen Lesungen zur Schau, tragen schwarze Rollkragenpullover und knittrige Khakis und deklamieren holprige Knittelverse über »meine zornigen lesbischen Brüste« oder »die schräge Gasse, wo ich den Namen meiner Mutter schrie«.

Die Verteilung von Talent und Kreativität, und damit auch die Begabung von Schriftstellern, läßt sich mittels einer Pyramide darstellen. Die Basis wird von den schlechten Schreibern gebildet. Darüber befindet sich eine nur geringfügig kleinere Gruppe, die großzügig Neue aufnimmt: das sind die talentierten Schriftsteller. Auch sie gehören zur Redaktion der örtlichen Zeitung, stehen in den Regalen der städtischen Buchhandlung oder vor dem Mikrophon bei Dichterlesungen. Doch wissen diese Menschen, daß eine Lesbe zwar zornig sein kann, ihre Brüste aber Brüste bleiben.

Die nächste Stufe ist deutlich schmaler. Hier finden sich die

wirklich guten Autoren. Und darüber, über uns allen, schweben Menschen wie Shakespeare, Faulkner, Yeats, Shaw und Eudora Welty. Sie sind Genies, göttliche Zufälle mit einer Begabung, die wir nicht begreifen können, erlangen schon gar nicht. Ach, die meisten Genies verstehen sich noch nicht einmal selbst, und viele von ihnen führen ein elendes Leben, weil sie wissen (zumindest ahnen), daß sie einfach nur verdammtes Glück gehabt haben. Sie sind die intellektuelle Version von Supermodels, die zufällig mit den richtigen Wangenknochen und dem Geschmack der Zeit entsprechenden Brüsten geboren wurden.

Mit zwei simplen Thesen komme ich nun zum Kern dieses Buches. Erstens: Um gut zu schreiben, muß man die Grundlagen beherrschen (Wortschatz, Grammatik, Stilistik) und die dritte Ebene des Werkzeugkastens mit dem richtigen Werkzeug bestücken. Zweitens: Zwar kann man aus einem schlechten Schriftsteller keinen begabten und aus einem guten Schriftsteller kein Genie machen, doch ist es mit sehr viel harter Arbeit, Hingabe und Unterstützung im richtigen Moment durchaus möglich, von einem begabten zu einem guten Autor zu werden.

Leider ist die Zahl der Kritiker und Schreiblehrer spärlich, die diese Überzeugung teilt. Viele haben zwar eine liberale politische Einstellung, sind jedoch auf ihrem Spezialgebiet absolute Betonköpfe. Die Männer und Frauen, die auf die Straße gehen, um gegen den Ausschluß von Afroamerikanern und eingeborenen Amerikanern (ich kann mir vorstellen, was Mr. Strunk zu diesen politisch korrekten, aber umständlichen Ausdrücken gesagt hätte) aus dem Country Club zu protestieren, sind oft dieselben, die ihrer Klasse erzählen, die schriftstellerische Begabung als solche sei gegeben und unveränderlich – einmal Schmierfink, immer Schmierfink. Selbst wenn ein Schriftsteller in der Achtung von ein, zwei einflußreichen Kritikern steigt, wird er seinen früheren Ruf nicht los – so wie eine ehrbare Ehefrau, die in ihrer Jugend nichts ausgelassen hat.

Manche Menschen vergessen eben nie; und die Literaturkritik dient oft nur dem einen Zweck, ein Kastensystem zu erhalten, das so alt ist wie der intellektuelle Snobismus, aus dem es hervorgegangen ist. Raymond Chandler mag inzwischen als wichtige Figur der amerikanischen Literatur des 20. Jahrhunderts gewürdigt werden, als Stimme, die schon früh die zerrüttete Sozialstruktur in den Städten nach dem Zweiten Weltkrieg beschrieb, doch gibt es viele Kritiker, die diese Würdigung schlichtweg zurückweisen würden. Er ist ein Schmierfink! rufen sie entrüstet. Ein eingebildeter Schmierfink! Das sind die Allerschlimmsten! Er bildet sich ein, zu *uns* zu gehören!

Versuchen Kritiker, sich über diese intellektuelle Arterienverkalkung zu erheben, ist ihnen oft nur wenig Erfolg beschieden. Möglicherweise nehmen ihre Kollegen Chandler in die Gemeinschaft der Genies auf, aber dann sitzt er am Fußende der Tafel, und die ganze Zeit wird geflüstert: *Der kommt doch aus der Schundecke, wissen Sie nicht ... für so einen macht er sich ganz gut, oder? ... wußten Sie, daß er in den Dreißigern für Black Mask geschrieben hat ... ja, bedauerlich ...*

Selbst Charles Dickens, der Shakespeare des Romans, mußte ständig Angriffe über sich ergehen lassen, weil seine Themen oft revolutionär waren, weil er sich unbeschwert fortpflanzte (wenn er keine Romane schrieb, produzierte er mit seiner Frau Kinder) – und natürlich, weil er beim lesenden Bodensatz seiner und unserer Zeit Erfolg hatte. Kritiker und Literaturwissenschaftler haben bei Publikumserfolgen schon immer Verdacht geschöpft. Oft ist diese Vorsicht gerechtfertigt. Ebensooft ist sie nur ein Vorwand, um nicht denken zu müssen. Es gibt nichts Fauleres als wirklich intelligente Menschen; sobald sie die geringste Möglichkeit sehen, legen sie die Riemen ein und lassen sich treiben, oder besser: dösen nach Byzanz.

Ja, ich rechne damit, von einigen beschuldigt zu werden, hier eine gedankenlose Philosophie nach dem Motto »vom

Tellerwäscher zum Millionär« zu propagieren (womit ich gleichzeitig meinen eigenen ganz und gar nicht unbefleckten Ruf verteidige) und Menschen, die nicht so ganz den Vorstellungen der feineren Gesellschaft entsprechen, zu ermutigen, sich für die Mitgliedschaft im Country Club zu bewerben. Ich schätze, damit werde ich leben können. Aber bevor wir weitermachen, möchte ich den wichtigsten Merksatz noch einmal wiederholen: Wenn Sie ein schlechter Schriftsteller sind, gibt es nichts, das aus Ihnen einen guten, nicht mal einen begabten Autor machen kann. – Ebenso: Wenn Sie gut sind und hervorragend werden möchten – vergessensens!

Im folgenden erzähle ich, was ich über die Kunst weiß, gute Bücher zu schreiben. Ich werde mich so kurz wie möglich fassen, denn Ihre Zeit ist wertvoll, meine auch, und wir beide wissen, daß die Zeit, in der wir über das Schreiben sprechen, Zeit ist, in der wir es nicht tun. Ich will versuchen, Ihnen Mut zu machen, weil ich das gerne tue und weil ich diesen Beruf liebe. Ich möchte, daß auch Sie ihn lieben. Aber wenn Sie nicht bereit sind, sich auf den Hosenboden zu setzen, brauchen Sie gar nicht erst anzufangen: Ruhen Sie sich auf Ihrer Begabung aus und seien Sie dankbar, daß Sie wenigstens die besitzen. Es gibt eine Muse*, aber er kommt bestimmt nicht in Ihr Arbeitszimmer geschweht und streut kreativen Sternenstaub auf Schreibmaschine oder Computer. Er lebt unter der Erde. Er kommt aus der Schattenwelt. Sie müssen sich in die Tiefe graben und dort eine Höhle bauen, in der er leben kann. Die müssen Sie auch einrichten. Anders ausgedrückt: Sie müssen die ganze Schweißarbeit machen, während sich der Musentyp hinfläzt, Zigarren raucht und so tut, als seien Sie nicht vorhanden. Das finden Sie nicht gerecht? Ich schon. Er sieht vielleicht nicht besonders toll aus, dieser Typ, und vielleicht ist er auch nicht

* Üblicherweise sind Musen Frauen, aber meine ist ein Mann; ich fürchte, damit werden wir leben müssen.

sonderlich gesprächig (aus meinem bekomme ich auch selten mehr als ein Grunzen heraus, wenn er nicht im Dienst ist), aber er verfügt eben über die Inspiration. Ich finde es richtig, daß wir die ganze Arbeit machen und nächtelang schufteten, dafür hat der Typ mit der Zigarre und den kleinen Flügeln die Zaubertüte. Und da sind Sachen drin, die Ihr Leben verändern können.

Glauben Sie mir, ich weiß Bescheid.

1

Wenn Sie Schriftsteller werden wollen, müssen Sie vor allem zweierlei tun: viel lesen und viel schreiben. Um diese beiden Dinge kommen Sie nicht herum, nicht daß ich wüßte. Da gibt's keine Abkürzung.

Ich lese langsam, doch schaffe ich im Jahr siebzig, achtzig Bücher, hauptsächlich Belletristik. Ich lese nicht aus beruflichen Gründen, sondern weil es mir Spaß macht. Das mache ich abends in meinem blauen Sessel. Ich lese auch keine Belletristik, um die Technik der anderen zu analysieren, sondern weil ich gerne schmökere. Und dennoch lernt man dabei. Von jedem Buch, das man in die Hand nimmt, kann man etwas lernen, und oft sind es die schlechten Bücher, die mehr lehren als die guten.

Als ich in der achten Klasse war, stieß ich auf einen Taschenbuchroman von Murray Leinster, ein Verfasser von Science-fiction-Schundheften, der das meiste in den vierziger und fünfziger Jahren veröffentlichte, als Zeitschriften wie *Amazing Stories* einen Penny pro Wort zahlten. Ich hatte schon andere Bücher von Mr. Leinster gelesen und wußte daher, daß die Qualität seines Schreibens unbeständig war. Die Geschichte, von der ich hier spreche, handelte vom Bergbau im Asteroidengürtel und gehörte zu seinen weniger erfolgreichen Versuchen. Das ist noch höflich ausgedrückt. In Wirklichkeit war es eine furchtbare, mit eindimensionalen Figuren bevölkerte Geschichte, deren Handlung die seltsamsten Volten schlug. Am schlimmsten war (so kam mir das damals wenigstens vor), daß sich Leinster in das Wort *verzückt* verliebt hatte. Mit *verzücktem Lächeln* sahen die Menschen im Buch die erzhaltigen Asteroiden näher kommen. Andere setzten sich an Bord ihres Raumschiffs mit *verzückter Erwartung* zum Abendessen. Gegen

Ende des Buches ergreift der Held die großbusige blonde Heldin und *umarmt sie verzückt*. Für mich war das wie eine literarische Pockenimpfung: Soweit ich weiß, habe ich niemals das Wort *verzückt* in einem Roman oder einer Geschichte verwendet. So Gott will, werde ich es auch nie tun.

Bergbau im Asteroidengürtel (so hieß das Buch nicht, aber es käme hin) war ein wichtiges Buch für mich als Leser. So wie sich fast jeder daran erinnern kann, wie er seine Jungfräulichkeit verlor, können sich die meisten Schriftsteller an das erste Buch erinnern, das sie mit dem Gefühl zur Seite legten: *Das könnte ich besser. Nein, das kann ich schon längst besser!* Was könnte ermutigender sein für einen von Selbstzweifeln geplagten Autor, als festzustellen, daß seine Arbeit fraglos besser ist als das Werk eines anderen, der sogar Geld dafür bekommen hat?

Am deutlichsten sieht man, wie man es nicht machen soll, wenn man schlechte Bücher liest. Ein Roman wie *Bergbau im Asteroidengürtel* (oder *Das Tal der Puppen*, *Blumen der Nacht*, *Die Brücken am Fluß*, um nur einige zu nennen) ist soviel wert wie ein Semester an einer guten Schreibschule mit den besten Gastdozenten.

Ebenso sind gute Bücher für den angehenden Literaten Lektionen in Stilistik, elegantem Erzählen, in der Entwicklung der Handlung, Anlage lebensechter Figuren ... und in Glaubwürdigkeit. Ein Roman wie *Die Früchte des Zorns* kann einen jungen Schriftsteller zur Verzweiflung bringen oder ihn richtig altmodisch neidisch machen (»So etwas Gutes werde ich niemals schreiben können, nicht wenn ich 1.000 Jahre alt werde«), doch können solche Gefühle auch Ansporn sein und den Schreibenden antreiben, sich stärker anzustrengen oder sich höhere Ziele zu setzen. Von einer gleichermaßen gut geschriebenen und gut konzipierten Geschichte mitgerissen, ja regelrecht eingeschüchtert zu sein, gehört notwendigerweise zur Entwicklung eines jeden Autors. Wie sonst soll man hoffen, jemand anderen mit der Kraft des eigenen Wortes mitreißen zu

können?

Wir lesen also, um Mittelmäßiges und abgründig Schlechtes kennenzulernen: Dadurch können wir besser erkennen, wenn sich solche Fehler bei uns einzuschleichen beginnen, und sie vermeiden. Außerdem lesen wir, um uns mit den Guten und den Großen zu vergleichen und um eine Vorstellung davon zu bekommen, was machbar ist. Und wir lesen, um verschiedene Stile kennenzulernen.

Vielleicht merken Sie, daß Sie einen Stil imitieren, den Sie besonders ansprechend finden. Das macht nichts. Als ich in meiner Jugend Ray Bradbury las, schrieb ich so wie er: Alles war grün und herrlich, alles wurde durch die verklarte Brille der Nostalgie betrachtet. Als ich James M. Cain las, klang alles, was ich schrieb, hart, nackt und brutal. Als ich Lovecraft verschlang, wurde mein Stil orientalistisch-üppig. Als Teenager verfaßte ich Geschichten, in denen all diese Stile miteinander verschmolzen und einen lustigen Mix ergaben. Diese Vermischung von Stilen ist eine notwendige Phase auf dem Weg zur Entwicklung der eigenen Sprache, findet aber nicht in einem Vakuum statt. Sie müssen auf breiter Ebene lesen und die eigene Arbeit dabei unablässig verbessern (und neu definieren). Ich kann kaum glauben, daß sich Menschen, die nur wenig lesen (in manchen Fällen sogar gar nicht) ans Schreiben machen und erwarten, daß anderen ihre Arbeit gefällt, aber ich weiß, daß es sie gibt. Bekäme ich fünf Cent für jeden Menschen, der mir gesagt hat, er wolle gerne Schriftsteller werden, habe aber keine Zeit zum Lesen, könnte ich mir ein ganz ordentliches Steak leisten. Darf ich Tacheles reden? Wenn Sie keine Zeit zum Lesen haben, haben Sie auch keine Zeit zum Schreiben (und auch nicht das Werkzeug). So einfach ist das.

Lesen ist das Kreativzentrum im Leben eines Schreibers. Ich habe immer ein Buch dabei und finde immer wieder Gelegenheit, meine Nase hineinzustecken. Man muß sich nur angewöhnen, in kleinen wie in großen Einheiten lesen zu

können. Wartezimmer beispielsweise wurden eigens für Bücher erfunden! Ebenso Theaterlobbies vor der Vorstellung, lange, öde Schlangen bei der Abfertigung und natürlich das stille Örtchen, jedermanns Lieblingsplatz. Dank der neu erfundenen Hörbücher kann man jetzt sogar beim Autofahren lesen. Sechs bis zwölf Bücher jährlich höre ich mir im Auto an. Und was man dabei im Radio verpaßt, ist so umwerfend ja auch nicht, oder? Wie oft kann man denn Deep Purple und ihr »Highway Star« hören?

Lesen beim Essen wird in manchen Kreisen als unhöflich betrachtet, aber wenn Sie es als Schriftsteller schaffen wollen, sollte Unhöflichkeit ihre zweitletzte Sorge werden. Die letzte Sorge sollten die sogenannten besseren Kreise und deren Erwartungen sein. Wenn Sie so wahrhaftig wie möglich schreiben wollen, sind Ihre Tage als Mitglied der besseren Gesellschaft eh gezählt.

Wo können Sie sonst noch schmökern? Beispielsweise auf dem Laufband oder auf welchem Gerät auch immer Sie sich in Ihrem Sportstudio aufwärmen. Ich versuche, jeden Tag eine Stunde lang meine Kondition zu trainieren, und ich würde wahrscheinlich verrückt werden, wenn ich keinen guten Roman dabei hätte. Inzwischen sind die meisten Studios (und auch die Fitneßräume zu Hause) mit Fernsehern ausgestattet, aber beim Sport und jedem anderen Zeitvertreib ist ein Fernseher so ungefähr das Letzte, was ein angehender Schriftsteller braucht. Wenn Sie der Meinung sind, Sie müßten sich beim Trainieren das Gequatsche von Nachrichtensprechern auf CNN, das Gesülze von Wertpapierexperten im Börsenfernsehen oder das Gelaber von Reportern im Sportsender ansehen, sollten Sie jetzt noch einmal gründlich über Ihre Prioritäten nachdenken. Das heißt, wenn Sie wirklich Schriftsteller werden wollen. Sie müssen bereit sein, sich ernsthaft der Phantasiewelt in Ihrem Innern zuzuwenden. Und das bedeutet leider: Auf Wiedersehen, Geraldo, Keith Oberman und Jay Leno! Lesen braucht Zeit, und davon verschlingt die Mattscheibe zuviel.

Hat man sich die oberflächliche Lust auf Fernsehen erst einmal abgewöhnt, merkt man, daß Lesen Spaß macht. Ich würde sogar behaupten, daß Ihre Lebensqualität und die Qualität Ihres Schreibens deutlich verbessert werden, wenn Sie abends die endlos quasselnde Kiste ausschalten. Und so groß kann das Opfer doch nicht sein, oder? Ich meine, wie oft müssen *Frasier* oder *Emergency Room* wiederholt werden, bis man glücklich ist? Wie viele Infomercials von Richard Simmons? Wie viele Insiderberichte aus Whashington auf CNN? Oh Mann, ich muß mich zusammenreißen. Die Talkshows von Jerry Springer, Gangsta-Rapper wie Dr. Dre, die Fernsehrichterin Judge Judy, der Prediger Jerry Falwell, Donny und Marie mit ihrer Show ... ich schließe den Beweisvortrag.

Als mein Sohn Owen ungefähr sieben Jahre alt war, wurde er ein großer Fan von Bruce Springsteens E Street Band, besonders von Clarence Demons, dem stämmigen Saxophonisten der Band. Owen wollte spielen wie Clarence Demons. Meine Frau und ich freuten uns über seinen ehrgeizigen Wunsch. Auch hegten wir, wie wohl alle Eltern, Hoffnungen, unser Sohn würde sich als hochbegabt erweisen, vielleicht sogar als musikalisches Wunderkind. Wir schenkten Owen zu Weihnachten ein Tenorsaxophon und Unterricht bei Gordon Bowie, einem Musiker aus unserer Gegend. Dann drückten wir die Daumen und hofften das Beste.

Rund sieben Monate später schlug ich meiner Frau vor, die Saxophonstunden einzustellen, falls Owen einverstanden sei. Owen war einverstanden, und er war spürbar erleichtert. Er hatte nicht selbst fragen wollen, insbesondere nicht, weil er sich das Saxophon gewünscht hatte, doch hatte er in den sieben Monaten gemerkt, daß er zwar Clarence Demons geilen Sound liebte, das Saxophon aber nichts für ihn war. Gott hatte ihm dieses spezielle Talent nicht gegeben.

Ich hatte es gemerkt, weil Owen zwar nicht aufgab, aber nur zu den von Mr. Bowie vorgeschriebenen Stunden übte: vier

Tage in der Woche eine halbe Stunde nach der Schule und eine Stunde am Wochenende. Owen beherrschte Noten und Tonleitern, an seinem Gedächtnis, seinen Lungen oder der motorischen Koordinierung lag es also nicht, aber wir hörten ihn nie etwas ausprobieren, nie überraschte er sich mit neuen Tönen oder freute sich am Klang. Und sobald das Üben vorbei war, wanderte das Instrument zurück in den Koffer, wo es bis zur nächsten Unterrichtsstunde blieb. Dadurch wurde mir eines klar: Mein Sohn würde das Sax nie einfach so zum Spaß spielen – für ihn war das Spielen mit Zwang verbunden. Das ist sinnlos. Dann versucht man es besser auf einem Gebiet, auf dem man talentierter ist und das einen höheren Spaßfaktor bietet.

Hat man eine bestimmte Begabung, ist die Bezeichnung Üben nicht mehr angebracht. Findet man etwas, das man besonders gut kann, so macht man es (was auch immer *es* ist), bis die Finger bluten oder einem die Augen aus dem Kopf fallen. Auch wenn niemand zuhört (oder liest oder zusieht), ist jeder Versuch ein Bravourstück, da man sich selbst als Schöpfer glücklich macht, sich vielleicht sogar selbst begeistert. Das gilt für das Lesen und Schreiben ebenso wie für das Spielen eines Instruments, für Baseball oder den 400-Meter-Lauf. Das von mir propagierte, anstrengende Lese-und-Schreibprogramm (täglich vier bis sechs Stunden) wird Ihnen nicht anstrengend vorkommen, wenn Sie wirklich mit Freude bei der Sache sind und ein gewisses Talent mitbringen. Vielleicht leben Sie ja schon längst nach so einem Programm. Wenn Sie aber meinen, Sie brauchten die Erlaubnis, um all das zu lesen und zu schreiben, was Ihr kleines Herz begehrt, so betrachten Sie sie hiermit als von meiner Wenigkeit erteilt.

Das wirklich Wichtige an der Lektüre ist die Nähe und Vertrautheit, die zum Schreibprozeß hergestellt wird; der Belesene betritt das Land der Schriftsteller mit gültigen Papieren und Ausweisen. Regelmäßiges Lesen versetzt Sie in die Lage (oder in eine Geistesverfassung, wenn Sie den Begriff

bevorzugen), eifrig und unbefangen zu schreiben. Außerdem erfahren Sie so, was es schon gibt und was nicht, was abgeschmackt ist und was neu, was funktioniert und was wie tot (oder wirklich krepert) auf dem Papier liegt. Je mehr Sie lesen, desto weniger machen Sie sich mit Ihrem Stift oder Computer zum Narren.

2

Wenn das Erste Gebot »Viel lesen, viel schreiben« lautet – und es lautet tatsächlich so, das kann ich Ihnen versichern –, was ist dann unter »viel« zu verstehen? Das ist natürlich bei jedem Schriftsteller anders. Eine meiner Lieblingsgeschichten zu diesem Thema handelt von James Joyce* und ist wahrscheinlich eher Dichtung als Wahrheit. Angeblich kam ihn eines Tages ein Freund besuchen, der den großen Dichter tief verzweifelt auf seinem Schreibtisch liegen sah.

»James, was ist los?« fragte der Freund. »Ist es die Arbeit?«

Ohne den Kopf zu heben und den Freund anzusehen, stimmte Joyce zu. Natürlich die Arbeit; ist es doch immer, oder?

»Wie viele Wörter hast du heute geschafft?« fragte der Freund weiter.

Joyce (immer noch verzweifelt, das Gesicht immer noch auf dem Tisch): »Sieben.«

»Sieben? Aber, James ... das ist doch *gut*, bei dir wenigstens!«

»Ja«, sagte Joyce und blickte schließlich auf. »Wahrscheinlich schon ... aber ich weiß nicht, in welcher Reihenfolge!«

Am anderen Ende der Skala stehen Schriftsteller wie Anthony Trollope. Er verfaßte gigantische Romane (*Can You Forgive Her?* ist wahrscheinlich ein ganz gutes Beispiel; gemessen am heutigen Publikum könnte der Titel lauten: *Schaffen Sie das überhaupt?*) und lieferte sie mit erstaunlicher Regelmäßigkeit ab. Tagsüber war er Angestellter bei der englischen Post (die

* Es gibt eine Menge guter Geschichten über Joyce. Meine liebste ist folgende: Als sein Sehvermögen nachließ, zog er während des Schreibens die Kluft eines Milchmannes an. Er nahm wohl an, daß sie das Sonnenlicht einfangen und auf seine Seite lenken würde.

roten Briefkästen in ganz Großbritannien sind Anthony Trollopes Erfindung); er schrieb jeden Morgen zweieinhalb Stunden, bevor er zur Arbeit ging. Dieser Stundenplan war unveränderlich. Wenn er bei Ablauf der zweieinhalb Stunden gerade mitten in einem Satz war, ließ er ihn bis zum nächsten Morgen unvollendet. Und schloß er eines seiner sechshundert Seiten langen Schwergewichte fünfzehn Minuten vor Arbeitsbeginn ab, so schrieb er **The End**, legte das Manuskript zur Seite und machte sich ans nächste Buch.

John Creasey, ein englischer Krimiautor, schrieb fünfhundert (ja, Sie lesen richtig) Romane unter zehn verschiedenen Namen. Ich habe um die fünfunddreißig geschrieben, einige davon so lang wie die von Trollope, und gelte als überproduktiv, doch wirke ich neben Creasey wie ein Künstler mit Schreibhemmung. Einige zeitgenössische Autoren (darunter Ruth Rendell/Barbara Vine, Evan Hunter/Ed Mc-Bain, Dean Koontz und Joyce Carol Oates) haben mindestens genausoviel geschrieben wie ich, manche mehr.

Auf der anderen Seite, der Seite von James Joyce, steht beispielsweise Harper Lee, die nur ein Buch geschrieben hat (das brillante *Wer die Nachtigall stört* ...). Viele andere, darunter James Agee, Malcolm Lowry und Thomas Harris (bis jetzt), verfaßten weniger als fünf Bücher. Das ist ja in Ordnung, aber ich frage mich immer zweierlei im Zusammenhang mit ihnen: Wie lange brauchten sie, um ihre Bücher zu schreiben, und was machten sie den Rest der Zeit? Teppiche knüpfen? Kirchenbasare organisieren? Pflaumen vergöttlichen? Klingt wahrscheinlich etwas patzig, aber es interessiert mich wirklich, ehrlich. Wenn Gott einem eine Begabung schenkt, warum, um Himmels willen, nutzt man sie dann nicht?

Mein Tagesablauf ist ziemlich streng geregelt. Der Morgen gehört dem Neuen, der aktuellen Arbeit. Nachmittags halte ich ein Nickerchen und beantworte Briefe. Der Abend ist reserviert fürs Lesen, die Familie, Spiele der Red Sox im Fernsehen und

Überarbeitungen, die nicht aufgeschoben werden können. Der Morgen ist bei mir dem Schreiben vorbehalten.

Sobald ich ein Projekt in Arbeit habe, höre ich erst dann auf und lasse nach, wenn es nicht mehr anders geht. Denn wenn ich nicht jeden Tag schreibe, fangen die Figuren an, sich aus meinem Kopf zu verdrücken, dann *wirken* sie nur noch wie Figuren und nicht mehr wie echte Menschen. Dann beginnen die Spitzen zu rosten, und ich verliere die Kontrolle über Handlungsfaden und Erzähltempo. Am schlimmsten ist aber, daß die Spannung nachläßt, etwas Neues zu erschaffen. Plötzlich fühlt sich die Arbeit nach Mühe an, und das ist für die meisten Autoren der Todeskuß. Schreiben ist immer dann am besten – und nur dann –, wenn es für den Verfasser eine Art inspiriertes Spiel ist. Wenn ich muß, kann ich auch uninspiriert arbeiten, aber es läuft am besten, wenn die Story frisch und fast zu heiß zum Anfassen ist.

Früher habe ich Journalisten immer erzählt, daß ich jeden Tag außer Weihnachten, dem vierten Juli und meinem Geburtstag schreibe. Das war gelogen. Ich habe gelogen, weil man irgend etwas sagen muß, wenn man die Einwilligung zu einem Interview gibt, und es kommt besser, wenn es sich halbwegs gewitzt anhört. Außerdem wollte ich nicht wie ein strebsamer Workaholic klingen (Workaholic allein reichte mir wohl). Wahr ist jedoch, daß ich, wenn ich dran bin, jeden Tag schreibe, Streber hin, Streber her. Und zwar auch an Weihnachten, dem vierten Juli und an meinem Geburtstag (in meinem Alter versucht man sowieso, den verfluchten Geburtstag zu ignorieren). Aber es kommt mir gar nicht wie Arbeit vor ... ganz im Gegenteil: Ich fühle mich vollkommen überflüssig und kann nicht richtig schlafen, wenn ich nichts zu tun habe. Nichts zu tun ist für mich Schwerstarbeit. Schreiben ist für mich Zeitvertreib, und auch die schlimmsten Stunden in meinem Arbeitszimmer waren immer noch ziemlich gut.

Früher war ich schneller als heute; eins meiner Bücher

(*Menschenjagd*) habe ich in einer einzigen Woche verfaßt, eine Leistung, die John Creasey vielleicht zu schätzen gewußt hätte (obwohl ich gelesen habe, daß er viele Krimis innerhalb von *zwei Tagen* vollendete). Ich glaube, daß ich langsamer geworden bin, seitdem ich nicht mehr rauche – Nikotin steigert die Leistung der Synapsen. Es beflügelt den Schaffensprozeß, aber gleichzeitig bringt es den Raucher um. Trotzdem bin ich der Meinung, daß die erste Fassung eines Buches, auch eines langen, nicht länger als drei Monate dauern sollte, so lange wie eine Jahreszeit. Dauert es länger, fühlt sich die Geschichte (bei mir jedenfalls) eigenartig fremd an, wie eine Reportage aus dem rumänischen Ministerium für öffentliche Angelegenheiten oder eine Radiosendung auf Oberband-Kurzwelle bei starker Aktivität der Sonnenflecken.

Ich komme auf zehn Seiten pro Tag, das sind um die 2.000 Wörter. Über einen Zeitraum von drei Monaten ergibt das 180.000 Wörter, eine ordentliche Länge für ein Buch: Wenn es gut gemacht ist und nicht langweilig wird, kann sich der Leser darin verlieren. An manchen Tagen gehen mir die zehn Seiten leicht von der Hand; ich stehe auf, los geht's, und um halb zwölf erledige ich schon andere Sachen, munter wie ein Fisch im Wasser. Doch je älter ich werde, desto öfter nehme ich das Mittagessen am Schreibtisch ein und bin erst gegen halb zwei fertig, und manchmal, wenn sich die Wörter gar nicht finden wollen, mühe ich mich noch am späten Nachmittag ab. Für mich ist beides okay, nur unter besonders widrigen Umständen gestatte ich mir, vor den zweitausend Wörtern aufzuhören.

Für das regelmäßige Arbeiten (die Trollope-Technik?) ist eine ruhige Atmosphäre am wichtigsten. Ich glaube, daß es selbst für den zwanglos produktiven Schriftsteller schwierig ist, in einer Umgebung zu arbeiten, in der Ablenkung und Aufregung an der Tagesordnung sind und nicht die Ausnahme. Wenn ich nach dem Geheimnis meines Erfolgs gefragt werde (eine absurde Vorstellung, aber nicht auszurotten), nenne ich meistens zwei:

Gesundheit (wenigstens bis zum Sommer 1999, als mich ein Lieferwagen am Straßenrand überfuhr) und eine intakte Ehe. Die Antwort ist gut, weil die Frage damit vom Tisch ist und sie durchaus etwas Wahres enthält. Die Kombination von gesunder Physis und einer stabilen Beziehung zu einer selbstsicheren Frau, die sich weder von mir noch von anderen etwas vormachen läßt, hat mein regelmäßiges Arbeiten überhaupt erst möglich gemacht. Auch der Umkehrschluß trifft zu: Das Schreiben und mein Vergnügen daran haben zur geringen Anfälligkeit von Körper und Ehe beigetragen.

3

Man kann fast überall lesen, aber wenn es ums Schreiben geht, sollten Sie nur im absoluten Notfall auf öffentliche Bibliotheken, Parkbänke und Mietwohnungen zurückgreifen. Zwar sagte Truman Capote, er habe seine besten Sachen in Motelzimmern geschrieben, aber er ist eine Ausnahme. Die meisten können es am besten an einem ganz persönlichen Platz. Solange Sie noch keinen haben, wird es Ihnen sehr schwerfallen, den Entschluß, Schriftsteller zu werden, ernsthaft in die Tat umzusetzen.

Ihr Arbeitszimmer muß ja nicht den Einrichtungsansprüchen des *Playboy* genügen, und Sie brauchen auch keinen antiken Rolladenschreibtisch, in dem Sie Ihre Utensilien unterbringen. Meine ersten beiden veröffentlichten Romane, *Carrie* und *Brennen muß Salem*, schrieb ich im Wäscheraum eines überbreiten Trailers, hämmerte den Text in die Olivetti-Reiseschreibmaschine meiner Frau, einen Kindertisch auf den Oberschenkeln; John Cheever arbeitete im Keller seiner Wohnung auf der Park Avenue, immer nah am Ofen. Der Raum kann knapp bemessen sein (sollte er wahrscheinlich sogar, wie ich oben schon klargemacht habe) und braucht eigentlich nur eins: eine Tür, die Sie hinter sich schließen können. Mit einer geschlossenen Tür sagen Sie dem Rest der Welt und sich selbst, daß Sie jetzt bei der Arbeit sind; Sie haben sich verbindlich fürs Schreiben entschieden und möchten konzentriert bei der Sache sein.

Wenn Sie Ihr neues Arbeitszimmer betreten und die Tür hinter sich schließen, sollten Sie sich ein tägliches Ziel gesetzt haben. Wie auch bei körperlichen Übungen wäre es ratsam, das Ziel anfangs nicht zu hoch zu setzen, damit Sie nicht entmutigt werden. Ich schlage tausend Wörter pro Tag vor, und weil ich

gerade in Spendierlaune bin, würde ich sagen, Sie können sich einen Tag in der Woche freinehmen, am Anfang wenigstens. Nicht mehr, dann würde Ihre Geschichte an Unmittelbarkeit und Dringlichkeit verlieren. Haben Sie sich dieses Ziel gesetzt, vereinbaren Sie mit sich selbst, die Tür geschlossen zu lassen, bis das Ziel erreicht ist. In anderen Worten: Machen Sie sich an die Arbeit! Der Text muß aufs Papier oder auf die Diskette. In einem alten Interview, ich glaube, um *Carrie* an den Mann zu bringen, wurde ich von einem Talkmaster im Radio gefragt, wie ich schriebe. Auf meine Antwort (»Ein Wort nach dem anderen«) fiel ihm offenbar nichts mehr ein. Ich glaube, er wußte nicht, ob ich es ernst meinte. Tat ich aber. Eigentlich ist es doch nichts anderes. Ob eine einzelne Seite oder eine epische Trilogie wie *Der Herr der Ringe*, man setzt doch immer ein Wort ans andere. Die Tür schließt den Rest der Welt aus und Sie ein, so daß Sie sich auf die vorliegende Arbeit konzentrieren können.

Wenn möglich, sollte in Ihrem Arbeitszimmer kein Telefon, kein Fernseher und kein Videospiel stehen, das Sie von der Arbeit abhält. Wenn Sie ein Fenster haben und nicht auf eine Mauer blicken, ziehen Sie die Vorhänge zu oder lassen Sie das Rollo herunter. Für jeden Autor, besonders aber für den Anfänger ist es ratsam, jede mögliche Ablenkung auszuschalten. Wenn Sie länger schreiben, werden Sie diese Ablenkung möglicherweise gar nicht mehr wahrnehmen, aber zu Beginn tun Sie besser daran, vor Arbeitsbeginn alles Störende zu beseitigen. Ich arbeite bei lauter Musik – Hardrock von AC/DC, Guns N' Roses und Metallica war mir schon immer am liebsten –, aber für mich ist die Musik nur eine Art, die Tür zu schließen. Sie umhüllt mich und schließt die profane Welt aus. Wenn man schreibt, möchte man nichts mit der Welt zu tun haben, oder? Natürlich nicht! Wenn man schreibt, erschafft man seine eigenen Welten.

Meines Erachtens kann man hier von einer Art kreativem

Schlaf sprechen. Wie auch Ihr Schlafzimmer, sollte das Arbeitszimmer ein intimer Ort sein, den Sie besuchen, um zu träumen. Ihr Zeitplan – jeden Tag ungefähr zur gleichen Zeit herein und erst wieder heraus, wenn die tausend Wörter auf Papier oder Diskette sind – soll Sie an das Träumen gewöhnen. Er soll Sie in Traumstimmung versetzen, so wie Sie sich auf den Schlaf einstimmen, indem Sie jeden Abend ungefähr zur gleichen Zeit und mit den gleichen Ritualen ins Bett gehen. Beim Schreiben wie beim Schlafen lernen wir, uns körperlich still zu verhalten, während sich die Gedanken vom langweiligen Vernunftdenken des Alltags lösen. Und wie sich Kopf und Körper an eine bestimmte Menge Schlaf pro Nacht gewöhnen (sechs, sieben, vielleicht sogar die empfohlenen acht Stunden), so können Sie auch trainieren, Ihren wachen Kopf in einen kreativen Zustand zu versetzen, in dem er vor ihrem inneren Auge lebhaft ablaufende Tagträume ersinnt, aus denen erfolgreiche Romane werden.

Aber Sie brauchen einen Ort für sich, Sie brauchen eine Tür, und Sie müssen gewillt sein, diese Tür zu schließen. Sie müssen ebenfalls ein konkretes Ziel haben. Je länger Sie sich an diese Grundregeln halten, desto einfacher wird der Schreibprozeß für Sie werden. Warten Sie nicht auf die Muse! Wie ich schon sagte, ist er ein starrköpfiger Typ, der sich von dem ganzen kreativen Getue nicht becirren läßt. Unser Job hat nichts mit Ouija-Brettern oder Geistern zu tun, sondern ist genauso eine Arbeit wie Rohre verlegen oder Lkw fahren. Sie müssen einfach nur sicherstellen, daß die Muse weiß, wo Sie jeden Tag zwischen neun und zwölf oder zwischen drei und sieben zu finden sind. Wenn er Bescheid weiß, kommt er mit Sicherheit früher oder später vorbei, die Zigarre im Mundwinkel, und zaubert ein bißchen.

4

Also gut: Da sitzen Sie nun in Ihrem Zimmer mit heruntergezogenem Rollo, geschlossener Tür und ausgestöpseltem Telefon. Sie haben sich tausend Wörter pro Tag vorgenommen, bei Regen und bei Sonnenschein. Jetzt kommt die große Frage: Was sollen Sie schreiben? Und die ebenso große Antwort: Alles, was Sie wollen. Einfach alles ... *sofern es glaubwürdig ist*.

Früher hieß es in Schreibkursen immer: »Schreib, was du kennst«. Hört sich gut an. Aber was ist, wenn Sie über Raumschiffe bei der Erkundung fremder Planeten oder über einen Mann schreiben wollen, der seine Frau umbringt und dann versucht, ihre Leiche mit Hilfe eines Häckslers verschwinden zu lassen? Wie soll der Autor das oder tausend andere phantastische Einfälle bewerkstelligen, wenn er sich an den Leitsatz hält: »Schreib, was du kennst«?

Meiner Meinung nach sollten Sie »Schreib, was du kennst« zunächst einmal so großzügig und umfassend wie möglich auslegen. Ein Klempner kennt sich mit Leitungen aus, aber darauf beschränkt sich sein Wissen ja nicht. Mit dem Herzen weiß man manches, auch die Phantasie kennt einiges. Gott sei Dank. Wenn es das Herz und die Phantasie nicht gäbe, wäre die Welt der Geschichten ein ganz schön trostloser Ort. Vielleicht würde sie gar nicht existieren.

Man kann wohl davon ausgehen, daß Sie anfangs Themen wählen werden, über die Sie auch gerne lesen – auch ich setzte wieder und wieder meine frühe Liebe zu EC-Horrorcomics in Erzählungen um, bis es schließlich langweilig wurde. Aber ich liebte sie wirklich, genau wie Horrorfilme à la *I Married A Monster from Outer Space*, und das Ergebnis waren Kleinode wie »I Was a Teenage Graverobber«. Selbst heute tue ich nichts anderes, als etwas anspruchsvollere Versionen dieses Prototyps

zu verfassen. In mir steckt die Liebe zur Nacht und zum quietschenden Sarg, ist halt so. Wenn Ihnen das nicht gefällt, kann ich nur mit den Schultern zucken. Mehr habe ich nicht.

Sollten Sie zufällig ein Science-fiction-Fan sein, ist es nur verständlich, daß Sie auch Science-fiction schreiben wollen (und je mehr SF Sie gelesen haben, desto unwahrscheinlicher wird es, daß Sie einfach nur die ausgelutschten Stereotypen des Genres wiederholen, zum Beispiel die Space Opera oder die anti-utopische Satire). Sind Sie ein Krimifan, wollen Sie bestimmt Krimis verfassen, und wenn Ihnen Liebesgeschichten gefallen, werden Sie auch selbst welche erschaffen wollen. Das ist absolut in Ordnung. Nicht in Ordnung wäre, wenn Sie das, was Sie kennen und mögen (oder lieben, so wie ich diese alten ECs und Horrorfilme in Schwarzweiß) fallenließen, um sich Themen zuzuwenden, mit denen Sie meinen, Freunde, Verwandte und die Kollegen im Literaturzirkel beeindrucken zu können. Genauso falsch wäre es, sich absichtlich ein Genre oder einen Stil vorzunehmen, um damit Geld zu verdienen. Zum einen ist es moralisch anrüchig: Die Aufgabe von Literatur ist es, in einer fiktiven Welt die Wahrheit zu finden, und nicht auf der Jagd nach dem Mammon intellektuellen Betrug zu begehen. Außerdem, liebe Brüder und Schwestern, funktioniert es nicht.

Wenn ich gefragt werde, warum ich mich gerade für diese bestimmten Themen entschieden hätte, denke ich immer, die Frage ist verräterischer als jede mögliche Antwort. Wie das klebrige Kaugummi in einem Tootsie Pop, versteckt sich darin die Annahme, daß der Schriftsteller Kontrolle über seinen Stoff hat, und nicht umgekehrt.* Ein ernsthafter, engagierter Schriftsteller ist gar nicht in der Lage, Material zu taxieren, so

* Kirby McCauley, meine erste richtige Agentin, zitierte zu diesem Thema immer den Science-fiction-Autor Alfred Bester. (*The Stars My Destination, The Demolished Man*). »Das Buch ist der Boss«, sagte Alfie immer in einem Ton, der die Diskussion für beendet erklärte.)

wie ein Investor vielleicht verschiedene Börsenwerte abschätzt und sich dann die herausucht, die ihm einen guten Ertrag zu verheißen scheinen. Wenn das wirklich so einfach wäre, dann würde jeder veröffentlichte Roman ein Bestseller, und es gäbe keine gewaltigen Vorschüsse für ein Dutzend »großer Namen« (den Verlegern würde es gefallen).

Grisham, Clancy, Crichton und ich – und einige andere – bekommen diese unglaublichen Geldsummen, weil wir ungewöhnlich große Mengen von Büchern an ungewöhnlich viele Leser verkaufen. Manchmal wird kritisch geäußert, wir hätten offenbar Zugang zu einer geheimnisvollen Sprache der Massen, den andere (und oft bessere) Autoren entweder nicht besäßen oder zu dem sie sich nicht herablassen wollten. Ich bezweifle das. Genausowenig schließe ich mich aber der Behauptung manch populärer Romanciers an (dabei denke ich an die verstorbene Jacqueline Susann, obwohl sie nicht die einzige ist), daß ihrem Erfolg literarische Qualität zugrundeliege und das Publikum wahre Größe auf eine Art und Weise verstehe, die dem verkniffenen, von Neid zerfressenen Literaturkritiker vorenthalten bliebe. Diese Theorie ist lächerlich und eitel und entspringt großer Unsicherheit.

Leser lassen sich im großen und ganzen nicht von der literarischen Qualität eines Buches zum Kauf animieren; sie wollen eine gute Geschichte mit ins Flugzeug nehmen, die sie fesselt, hineinzieht und zum Umblättern zwingt. Und das geschieht meiner Ansicht nach dann, wenn sich der Leser in den Figuren im Buch, in ihrem Verhalten und ihren Gesprächen wiederfindet. Wenn er ein Echo seines eigenen Lebens und seiner Ansichten aus dem Buch vernimmt, taucht er tiefer in die Geschichte ein. Ich bin überzeugt, daß es unmöglich ist, diese Leserbindung vorsätzlich herzustellen, indem man den Buchmarkt wie ein Spion auf der Rennbahn abschätzt.

Stilistische Nachahmung ist eine Sache, sie ist eine völlig ehrenwerte Möglichkeit, um die ersten Schritte als Autor zu tun

(eigentlich ist sie gar nicht zu vermeiden; jede neue Entwicklungsstufe eines Schriftstellers zeichnet sich durch eine neue Art von Nachahmung aus), was man jedoch nicht imitieren kann, ist die Herangehensweise eines einzelnen Autors an ein bestimmtes Genre, auch wenn das, was dieser Schriftsteller tut, noch so einfach aussieht. Mit anderen Worten: Man kann mit einem Buch nicht zielen wie mit einer Cruise Missile. Menschen, die glauben, mit Imitaten der Bestseller von John Grisham oder Tom Clancy ein Vermögen verdienen zu können, produzieren nichts als einen schwachen Abklatsch, denn nachempfundene Sprache erzeugt noch lange keine Emotion, und die Handlung ist alles andere als glaubwürdig. Kopf und Herz erkennen das sofort. Wenn Sie einen Roman sehen, auf dessen Einband »**Im Stil von** (John Grisham/Patricia Cornwell/Mary Higgins Clark/Dean Koontz)« steht, dann wissen Sie, daß Sie eines dieser kalkulierten (und meistens langweiligen) Imitate in der Hand halten.

Schreiben Sie, was Sie wollen, hauchen Sie dem Text Leben ein und verleihen Sie ihm seine besondere Note, indem Sie Ihre persönliche Erfahrungen mit dem Leben, mit Freundschaft, Beziehungen, Sex und Arbeit einfließen lassen. Gerade die Arbeit! Die Leute lesen gerne über Berufe. Keiner weiß, warum, aber es stimmt. Wenn Sie Klempner sind und gerne Science-fiction lesen, überlegen Sie sich doch mal einen Roman über einen Klempner an Bord eines Raumschiffs oder auf einem fremden Planeten. Klingt absurd? Der verstorbene Clifford D. Simak schrieb ein Buch mit dem Titel *Ingenieure des Kosmos*, das dem ziemlich nahe kommt. Und toll zu lesen ist. Sie müssen nur im Gedächtnis behalten, daß es einen Unterschied gibt zwischen dem Dozieren über etwas und dem Anreichern der Geschichte mit etwas. Letzteres ist gut, ersteres nicht.

Oder beispielsweise John Grishams Roman *Die Firma*, der ihm den Durchbruch brachte. Darin findet ein junger Anwalt heraus, daß seine erste Anstellung wirklich zu schön ist, um

wahr zu sein. Er arbeitet für die Mafia. *Die Firma*, spannend, fesselnd und mit halsbrecherischem Tempo, hat sich mindestens neun Quillionen Mal verkauft. Das Publikum scheint weniger die schrittweise Erkenntnis des Anwalts zu interessieren, wo er gelandet ist, sondern das moralische Dilemma, in dem er sich befindet: Für die Mafia arbeiten ist schlecht, logisch, aber die Bezahlung ist saumäßig gut! Man bekommt einen dicken Schlitten, und das ist nur der Anfang!

Ebenso gefallen dem Publikum die findigen Bemühungen des Anwalts, sich aus diesem Dilemma zu befreien. Wahrscheinlich würden sich die meisten Menschen nicht so wie dieser Anwalt verhalten, auch scheppert der Deus ex machina recht laut auf den letzten fünfzig Seiten, aber wir *würden* uns alle gern so benehmen. Und käme uns so ein hilfreicher Gott in einer brenzligen Situation nicht auch manchmal ganz gelegen?

Obwohl ich es nicht mit Bestimmtheit weiß, wette ich Haus und Hof, daß John Grisham nie für die Mafia gearbeitet hat. Der Teil ist völlig frei erfunden (frei zu erfinden ist die reinste Freude für einen Romancier). Aber Grisham *war* einmal ein junger Anwalt, und offenbar kann er sich noch gut an die Schwierigkeiten erinnern. Auch hat er nicht vergessen, wo sich die verschiedenen Fallstricke und Fußangeln verstecken, die den Bereich des Körperschaftsrechts so schwierig gestalten. So entwirft er, aufgelockert durch erfrischenden Humor, aber ohne in hohle Phrasen abzugleiten, eine Welt von Darwinscher Brutalität, in der die Wilden dreiteilige Anzüge tragen. Und – jetzt kommt das Wichtige – *man nimmt ihm diese Welt einfach ab*. Grisham kennt das Terrain, er hat Land und feindliche Positionen ausspioniert und einen umfassenden Bericht abgeliefert. Er sagt die Wahrheit über das, was er kennt, und schon allein dafür verdient er jeden Dollar, den er mit *Die Firma* eingenommen hat.

Wenn Kritiker *Die Firma* und Grishams spätere Bücher als schlecht geschrieben schmähen oder behaupten, sein Erfolg sei

ihnen unerklärlich, sehen sie entweder den Wald vor lauter Bäumen nicht oder stellen sich absichtlich dumm an. Grishams fiktive Geschichte ist fest verankert in einer ihm vertrauten Welt, die er aus eigener Anschauung kennt und über die er mit entwaffnender (fast schon naiver) Offenheit schreibt. Das Ergebnis ist ein Buch, das trotz seiner Reißbrettfiguren – darüber kann man streiten – gleichzeitig mutig und unglaublich überzeugend daherkommt. Als angehender Schriftsteller sind Sie gut beraten, nicht das offenbar von Grisham erfundene Thema »Anwalt in Gewissensnöten« zu kopieren, sondern statt dessen Grishams Offenheit und Entschlossenheit zu imitieren und ohne Umschweife sofort zum Punkt zu kommen.

Natürlich kennt sich John Grisham mit Anwälten aus. Auch Sie haben ein Spezialgebiet, das Sie einzigartig macht. Versuchen Sie es! Erzählen Sie, was Sie wissen! Und behalten Sie im Hinterkopf, daß es schlechtere Themen gibt als Klempner im Weltraum.

5

Meines Erachtens setzen sich Geschichten und Romane aus drei Elementen zusammen: Die Erzählung spinnt den Faden von A zu B und schließlich zu Z, die Darstellung erschafft für den Leser eine sinnlich wahrzunehmende Welt, und der Dialog haucht den Figuren mittels ihrer Sprache Leben ein.

Vielleicht fragen Sie sich, wo denn die Handlung bleibt. Die Antwort lautet (meine wenigstens): nirgends. Ich werde nicht versuchen, Sie zu überzeugen, daß ich noch nie eine Handlung entworfen habe, genausowenig wie ich Sie zu überzeugen versuche, daß ich noch nie gelogen habe, aber ich tue beides so selten wie möglich. Aus zwei Gründen mißtraue ich vorfabrizierter Handlung: Erstens kommt sie in unserem Leben nicht häufig vor, selbst wenn wir versuchen, gründlich zu planen und auf der Hut zu sein, und zweitens bin ich der Meinung, daß sich eine vorgefertigte Handlung nicht mit der spontanen Entstehung von Texten vereinbaren läßt. Am besten drücke ich mich an dieser Stelle so deutlich wie möglich aus: Ich bin überzeugt, daß sich Geschichten in erster Linie selber schaffen. Der Schreiber hat die Aufgabe, ihnen einen Ort zur Verfügung zu stellen, an dem sie sich entwickeln können, und sie natürlich schriftlich festzuhalten. Wenn Sie das auch so sehen (oder es wenigstens versuchen), dann können wir ganz gut zusammenarbeiten. Wenn Sie allerdings glauben, ich ticke nicht richtig, auch gut. Sie sind nicht der erste.

Geschichten sind Fundstücke, Fossilien im Boden. Als ich das dem Reporter (Mark Singer) bei einem Interview für *The New Yorker* erzählte, antwortete er, das glaube er nicht. Ich erwiderte, das sei in Ordnung, solange er nur glaube, daß ich davon überzeugt sei. Und das bin ich wirklich. Geschichten sind keine Souvenir-T-Shirts oder Gameboys. Geschichten sind

Überbleibsel, Teile einer noch unentdeckten, seit jeher bestehenden Welt. Die Aufgabe des Schriftstellers ist es, jede Geschichte mit den Instrumenten seines Werkzeugkastens so unbeschädigt wie möglich aus dem Boden zu heben. Manchmal legt man ein kleines Fossil frei: eine Muschel.

Manchmal ist es riesengroß, ein Tyrannosaurus Rex mit gigantischen Knochen und grinsendem Schädel. Doch ob Kurzgeschichte oder Mammutwerk von tausend Seiten, die Ausgrabungstechnik ist im Grunde die gleiche.

Egal wie gut Sie sind, egal wieviel Erfahrung Sie besitzen, es wird wahrscheinlich nicht möglich sein, das gesamte Fossil ohne eine einzige Schramme oder Macke freizulegen. Um es so gut wie möglich zu machen, muß der Spaten feinerem Werkzeug weichen: Druckluft, Handmeißel, vielleicht sogar einer Zahnbürste. Die Handlung ist ein richtig großes Werkzeug, der Preßlufthammer des Autors. Man kann ein Fossil mit dem Preßlufthammer aus dem Boden holen, keine Frage, aber Sie wissen so gut wie ich, daß der Hammer fast genausoviel zerstört wie rettet. Er ist schwerfällig, mechanisch, unkreativ. Ein Handlungsschema ist in meinen Augen die letzte Rettung des Schriftstellers und die erste Wahl des Einfaltspinsels. Eine solche Geschichte kann nur künstlich und konstruiert klingen.

Ich verlasse mich lieber auf die Intuition, und das war bisher möglich, weil meine Bücher eher von einer Situation ausgehen denn einem Handlungsstrang folgen. Manche dieser zugrundeliegenden Ideen waren komplexer als andere, aber die meisten sind anfangs so schlicht und statisch wie eine Schaufensterdekoration oder ein Mottobild im Wachsfigurenkabinett: Ich versetze Figuren (manchmal zwei, vielleicht auch nur eine) in eine mißliche Lage und sehe dann zu, wie sie versuchen, sich daraus zu befreien. Meine Aufgabe ist es nicht, ihnen den Weg freizuschaukeln oder Sicherheit zu verschaffen – dazu benötigte man einen lärmigen Preßlufthammer oder eine Handlung –, sondern das Geschehen zu beobachten und es

schriftlich festzuhalten.

Die Situation ist der Ausgangspunkt. Dann kommen die Figuren, anfangs immer flach und konturlos. Sobald beides in meinem Kopf feststeht, fange ich an zu erzählen. Oft habe ich eine gewisse Vorstellung, wie das Ganze ausgehen könnte, aber noch nie habe ich von den Figuren verlangt, daß sie meinen Erwartungen entsprechen. Ganz im Gegenteil: Sie sollen auf ihre Weise handeln. In manchen Fällen geht es so aus, wie ich mir vorgestellt habe. Meistens aber hätte ich mit dem Ausgang niemals gerechnet. Für jemanden, der Thriller schreibt, ist das etwas Tolles. Schließlich bin ich nicht nur der Autor des Romans, sondern auch sein erster Leser. Und wenn selbst ich, der ich das zukünftige Geschehen kenne, nicht mit Sicherheit weiß, wie sich das verfluchte Ding entwickelt, dann kann ich schon stark davon ausgehen, daß der Leser später gespannt umblättern wird. Warum soll man sich überhaupt so viele Gedanken über das Ende machen? Warum immer alles unter Kontrolle haben? Früher oder später findet jede Geschichte irgendwo den Weg ans Tageslicht.

Anfang der Achtziger flog ich mit meiner Frau teils geschäftlich, teils privat, nach London. Im Flugzeug schlief ich ein und träumte von einem bekannten Schriftsteller (vielleicht war ich es selbst, jedenfalls war es hundertprozentig nicht James Caan), der in die Klauen eines psychisch kranken Fans gerät, der irgendwo ganz weit draußen auf einer Farm lebt. Es handelte sich um eine Frau, die von ihren Wahnvorstellungen in die Einsamkeit getrieben wird. Sie hält ein paar Tiere in einer Scheune, darunter ihr Lieblingstier, das Schwein Misery. Sie hat es nach der Hauptfigur in den erfolgreichen Liebesromanen des Autors benannt. Beim Aufwachen konnte ich mich am klarsten an etwas erinnern, das die Frau zu dem Schriftsteller sagt, den sie mit seinem gebrochenen Bein im hinteren Schlafzimmer gefangenhält. Um diesen Satz nicht zu vergessen, schrieb ich ihn auf eine Serviette der American Airlines und steckte sie mir in

die Jackentasche. Inzwischen habe ich sie verloren, aber ich weiß noch fast genau, was ich auf ihr festhielt:

Sie redet ernst, aber weicht seinen Blicken aus. Eine große Frau, sehr kräftig und stabil; ihr solider Körper verdrängt die Luft (Was sollte das denn heißen? Vergessen Sie nicht, ich war gerade aufgewacht). »Ich wollte mich nicht über Sie lustig machen, Sir, als ich mein Schwein Misery nannte. Denken Sie das bitte nicht. Nein, ich habe ihm den Namen im Gefühl meiner Verehrung gegeben, der reinsten Form der Liebe. Sie sollten sich geschmeichelt fühlen.«

Tabby und ich wohnten im Brown's Hotel in London, und in der ersten Nacht konnte ich einfach nicht einschlafen. Das lag teilweise an den Geräuschen aus dem Zimmer genau über uns, die nach drei kleinen Mädchen beim Kunstturnen klangen, teilweise mit Sicherheit an der Zeitumstellung, aber auf jeden Fall auch an der Serviette aus dem Flugzeug. Darauf gekritzelt stand der Keim einer Geschichte, die wirklich hervorragend werden konnte: angsteinflößend, aber auch lustig und ironisch. Sie war zu gut, um nicht geschrieben zu werden, dachte ich.

Ich stand auf, ging nach unten und fragte den Portier, ob es einen ruhigen Platz im Hotel gebe, an dem ich ein bißchen arbeiten könne. Er führte mich zu einem wunderschönen Schreibtisch auf dem Treppenabsatz im zweiten Stock. Das sei einmal der Schreibtisch von Rudyard Kipling gewesen, verriet er mir mit vielleicht verständlichem Stolz. Diese Offenbarung schüchterte mich ein wenig ein, doch war der Ort still und der Schreibtisch sehr einladend; vor allem hatte er eine riesengroße Arbeitsfläche aus Kirschbaum. Gestärkt von einer Tasse Tee nach der anderen (den trank ich bei der Arbeit eimerweise ... wenn ich kein Bier hatte, heißt das), füllte ich sechzehn Seiten meines Stenoblocks. Ich schreibe gerne mit der Hand, das einzige Problem dabei ist nur, daß ich den in meinem Kopf entstehenden Zeilen nicht schnell genug folgen kann und durcheinanderkomme, wenn ich richtig in Fahrt bin.

Als ich aufgehört hatte, ging ich kurz in der Eingangshalle vorbei, um dem Portier noch einmal zu danken, daß ich Mr. Kiplings herrlichen Schreibtisch benutzen durfte. »Es freut mich sehr, daß er Ihnen gefallen hat«, antwortete er. Er lächelte wehmütig, als hätte er den Schriftsteller noch selbst gekannt. »Kipling ist an dem Tisch gestorben. Schlaganfall. Beim Schreiben.«

Ich ging zurück nach oben in mein Zimmer, um noch ein paar Stunden zu schlafen. Wie oft, dachte ich, werden uns Dinge erzählt, auf die wir wirklich verzichten können.

Der Arbeitstitel meiner Geschichte, aus der meiner Einschätzung nach ein Kurzroman von ungefähr 30.000 Wörtern werden würde, lautete »The Annie Wilkes Edition«. Als ich mich an Mr. Kiplings herrlichen Schreibtisch setzte, stand die Ausgangssituation – verletzter Autor, verrückter Fan – schon fest. Zu dem Zeitpunkt existierte die richtige Geschichte noch nicht (gut, eigentlich schon, aber als verborgenes Relikt in der Erde, sechzehn handbeschriebene Seiten ausgenommen), aber ich mußte sie gar nicht kennen, um mich ans Werk zu machen. Ich hatte das Fossil entdeckt; der Rest war nichts anderes als vorsichtige Ausgrabungsarbeit.

Ich nehme mal an, was bei mir funktioniert, klappt auch bei Ihnen. Wenn Sie sich der ermüdenden Tyrannei eines Notizbuchs voller Entwürfe und Charakterstudien unterworfen haben oder sich davor fürchten, kann meine Methode Sie womöglich befreien. Zumindest haben Sie dann Zeit für Besseres als dem Konstruieren einer Handlung.

(Eine unterhaltsame Bemerkung am Rande: Der größte Anhänger von Handlungsplanung in diesem Jahrhundert war wohl Edgar Wallace, ein wie am Fließband produzierender Bestsellerautor aus den zwanziger Jahren. Wallace erfand eine Vorrichtung namens Edgar Wallace Plot Wheel und ließ sie sich patentieren. Wer beim Geschichtschreiben steckenblieb oder schnell mal eine verblüffende Wende der Ereignisse brauchte,

drehte einfach am Rad und las, was im Fenster erschien: **ein zufälliger Besuch** vielleicht oder **Heldin gesteht ihre Liebe**. Diese Apparate gingen offenbar weg wie warme Semmeln.)

Als ich den ersten Abschnitt aus Brown's Hotel beendet hatte, in dem Paul Sheldon aufwacht und merkt, daß er Annie Wilkes' Gefangener ist, glaubte ich zu wissen, was des weiteren passierte. Annie würde von Paul verlangen, einen letzten Roman über seine mutige Hauptfigur Misery Chastain zu schreiben, jedoch für Annie ganz allein. Nach anfänglichem Zögern erklärt sich Paul natürlich einverstanden (eine psychotische Krankenschwester, dachte ich, kann ganz schön überzeugend sein). Annie sagt ihm, sie wolle ihr geliebtes Schwein Misery diesem Vorhaben opfern. Von *Miserys Rückkehr* sollte es nur ein einziges Exemplar geben: ein in Schweineleder gebundenes Original-Manuskript!

Hier blenden wir aus, dachte ich, und kehren zum überraschenden Ende sechs oder acht Monate später in Annies abgelegenes Haus in Colorado zurück.

Paul ist nicht mehr da, sein Krankenzimmer ist ein Schrein zu Ehren von Misery Chastain, doch das Schwein Misery grunzt noch immer sehr lebendig und vergnügt in seinem Stall neben der Scheune. An den Wänden des »Misery-Zimmers« hängen Buchumschläge, Fotos aus Misery-Filmen, Bilder von Paul Sheldon, vielleicht eine Zeitungsmeldung mit der Überschrift BERÜHMTER AUTOR NOCH IMMER VERMISST. In der Mitte des Zimmers liegt auf einem kleinen Tisch (zu Ehren von Mr. Kipling natürlich aus Kirschholz) ein liebevoll ausgeleuchtetes Buch. Es ist die Annie-Wilkes-Ausgabe von *Miserys Rückkehr*. Sie ist wunderschön gebunden, aus gutem Grund: Es ist die Haut von Paul Sheldon. Und Paul selbst? Seine Knochen sind vielleicht hinter der Scheune vergraben, aber ich hielt es für wahrscheinlich, daß die Sau die leckeren Teile gefressen hatte.

Keine schlechte Idee, daraus würde sich eine recht hübsche

Geschichte stricken lassen (jedoch kein guter Roman, denn niemand hat Lust, dreihundert Seiten lang nach einem Typen zu suchen, nur um zu erfahren, daß er zwischen Kapitel 16 und 17 vom Schwein gefressen wurde), aber tatsächlich entwickelte sich alles ganz anders. Paul Sheldon erwies sich als weitaus einfallsreicher, als ich anfangs gedacht hatte, und seine Anstrengungen, Scheherezade zu spielen und dadurch sein Leben zu verlängern, gaben mir Gelegenheit, von der erlösenden Kraft des Schreibens zu erzählen, die ich zwar immer schon gespürt, aber noch nie hatte in Worte fassen können. Auch Annie wurde vielschichtiger, als ich sie mir zuerst vorgestellt hatte. Es machte Riesenspaß, sie darzustellen: diese Frau, der nichts Schlimmeres über die Lippen kommt als »die furchtbaren Bälger«, die jedoch keinerlei Hemmungen hat, ihrem Lieblingsautor den Fuß abzuhacken, als er vor ihr zu flüchten versucht. Am Ende hatte ich das Gefühl, Annie ebensosehr zu bemitleiden wie zu fürchten. Doch ging kein Ereignis und keine überraschende Wendung aus einem Handlungsentwurf hervor; alles entstand organisch, alles ergab sich natürlich aus der anfänglichen Situation, alles gehörte zum freigelegten Findling im Boden. Und jetzt, beim Schreiben, muß ich lächeln. Obwohl ich damals alkoholkrank und drogensüchtig war, hatte ich doch soviel Spaß mit diesem Roman.

Das Spiel und *Das Mädchen* sind zwei weitere rein aus der Situation entwickelte Romane. Wenn es in *Sie* um »zwei Menschen in einem Haus« geht, dann handelt *Das Spiel* von »einer Frau im Schlafzimmer« und *Das Mädchen* von »einem Kind, das sich im Wald verläuft«. Wie schon gesagt, auch ich habe am Reißbrett entworfene Romane verfaßt, aber die Resultate gehören nicht zu meinen besten Werken, wie man an Büchern wie *Schlaflos* und *Das Bild – Rose Madder* sehen kann. Auch wenn ich es nicht gern zugebe: Das sind ungelenke, bemühte Versuche. Der einzige handlungsgesteuerte Roman, den ich wirklich mag, ist *Das Attentat* (den mag ich sogar ganz

besonders, um ehrlich zu sein). Ein anderes Buch von mir, *Sara*, das konstruiert wirkt, ist hingegen ebenfalls organisch gewachsen. Die Situation: »Verwitweter Schriftsteller in Spukhaus«. Die Hintergrundgeschichte von *Sara* ist ziemlich gruselig (fand ich wenigstens) und sehr komplex, aber nicht eine einzige Szene wurde mit Vorsatz verfaßt. Die Vergangenheit des Gebiets TR 90 und die Auflösung, was die Frau des verwitweten Autors Mike Noonan in ihrem letzten Sommer tatsächlich gemacht hat, ergab sich spontan – in anderen Worten: Jedes Detail gehörte zum großen Findling.

Eine fesselnde Ausgangssituation macht die ganze Frage nach dem Handlungsfaden überflüssig, und das finde ich in Ordnung. Die interessantesten Situationen lassen sich oft mit einer *Was wäre, wenn?*-Frage umschreiben:

Was wäre, wenn Vampire in ein kleines Dorf in Neuengland einfielen? (*Brennen muß Salem*)

Was wäre, wenn ein Polizist in einer entlegenen Stadt in Nevada durchdrehte und jeden umbrächte, der ihm vor die Linse kommt? (*Desperation*)

Was wäre, wenn eine Haushälterin, die ungestraft ihren Ehemann umgebracht hat, eines zweiten Mordes verdächtigt würde, den sie nicht begangen hat (an ihrer Arbeitgeberin)? (*Dolores*)

Was wäre, wenn eine junge Mutter mit ihrem Sohn in einem liegengebliebenen Wagen von einem tollwütigen Hund bedroht wird? (*Cujo*)

Das alles sind Situationen, die mir beim Duschen, beim Autofahren, bei meinem täglichen Spaziergang einfielen und die ich schließlich zu Büchern verarbeitete. Keine einzige war konstruiert, es existiert nicht eine einzige Zeile auf einem Stück Schmierpapier, obwohl manche von ihnen (*Dolores* beispielsweise) annähernd komplex wie Mordfälle sind. Und bitte nicht vergessen, daß es einen großen Unterschied gibt

zwischen Geschichte und Handlung. Geschichte ist ehrenwert und vertrauenswürdig; Handlung ist unzuverlässig und wird am besten unter Hausarrest gestellt.

Sicherlich wurde jeder Roman noch beim Redigieren geschliffen und ausformuliert, doch die meisten Elemente sind von Anfang an vorhanden. »Ein Film sollte schon vor den Dreharbeiten als Rohfassung im Kopf des Regisseurs existieren«, sagte mir der Film-Cutter Paul Hirsch einmal. Das Gleiche gilt für Bücher. Fehlende Kohärenz oder Spannung kann nur schwer in der zweiten Fassung behoben werden.

Das hier ist kein Übungsbuch, deshalb enthält es auch nicht viele Übungen, aber an dieser Stelle würde ich Ihnen gerne einen Vorschlag machen, falls Sie das Gefühl haben, das ganze Gerede über Situation statt Handlung ist nichts als leeres Geschwätz. Ich werde Ihnen zeigen, wo ein Fossil versteckt ist. Ihre Aufgabe ist es, auf fünf oder sechs Seiten frei zu erzählen, was Sie beim Ausgraben des Fossils entdecken. In anderen Worten: Sie sollen nach den Knochen graben und schauen, wie sie aussehen. Ich glaube, daß Sie das Ergebnis überraschen und erfreuen wird. Fertig? Los geht's!

Wohl jeder kennt die Grundzüge der folgenden Geschichte; mit leichten Änderungen taucht sie ungefähr jede zweite Woche auf der Seite mit den Polizeinachrichten in Ihrer Tageszeitung auf. Eine Frau, nennen wir sie Jane, heiratet einen fröhlichen, gescheiten Mann, der vor sexueller Anziehungskraft nur so vibriert. Er soll Dick heißen. Leider besitzt Dick auch eine dunkle Seite; er ist reizbar, herrschsüchtig und vielleicht sogar paranoid (das finden Sie heraus, wenn er redet und handelt). Jane bemüht sich nach Kräften, über Dicks Fehler hinwegzusehen und glücklich mit ihm zu sein (warum sie sich so anstrengt, werden Sie auch herausfinden müssen; bei ihrem Auftritt wird sie es Ihnen verraten). Die beiden bekommen ein Kind, und eine Weile läuft es besser. Als das Mädchen dann ungefähr drei Jahre ist, beginnen Beschimpfungen und

Eifersuchtstiraden von neuem. Zuerst ist die Gewalt nur verbal, dann auch körperlich. Dick ist überzeugt, daß Jane mit jemandem schläft, vielleicht jemand von der Arbeit. Ist es ein bestimmter Mann? Keine Ahnung, ist mir auch egal. Vielleicht verrät Ihnen Dick am Ende, wen er in Verdacht hat. Wenn ja, wissen wir Bescheid, oder?

Irgendwann hält es die arme Jane nicht mehr aus. Sie läßt sich von dem Mistkerl scheiden und bekommt das Sorgerecht für die Tochter, Klein Nell. Dick beginnt, sie zu verfolgen. Jane reagiert mit einem Unterlassungsurteil, diesem Dokument, das so nützlich ist wie ein Windschutz bei einem Hurrikan. Viele mißhandelte Frauen können ein Lied davon singen. Schließlich wird der Mann nach einem brutalen Zwischenfall, den Sie hübsch anschaulich schildern (vielleicht schlägt er sie öffentlich zusammen), festgenommen und wandert ins Gefängnis. Das alles ist die Vorgeschichte. Wie Sie die einarbeiten und wieviel Sie davon einflechten, ist Ihre Sache. Jedenfalls ist das nicht die Situation, von der ich sprach. Die kommt jetzt.

Nicht lange, nachdem Dick im städtischen Gefängnis eingesperrt wurde, holt Jane Klein Nell von der Kindertagesstätte ab und bringt sie zu einer Geburtstagsfeier bei einer Freundin. Dann fährt Jane nach Hause. Sie freut sich auf zwei oder drei seltene Stunden Ruhe und Frieden. Vielleicht lege ich mich ein wenig hin, denkt sie. Obwohl sie eine junge, arbeitende Frau ist, fährt sie zu einem Haus – das verlangt die Situation. Wie sie an das Haus kommt und warum sie den Nachmittag frei hat, wird die Geschichte verraten, und es wird sorgfältig geplant wirken, wenn Sie sich gute Gründe überlegen (vielleicht gehört das Haus ihren Eltern, vielleicht paßt sie auf das Haus auf, vielleicht etwas ganz anderes).

Als sie die Tür aufschließt, bekommt sie ein ungutes Gefühl, ohne daß sie den Grund dafür benennen kann. Sie redet sich ein, es seien nur die Nerven, eine Überreaktion nach fünf Jahren Hölle mit Mr. Nice Guy. Was sollte es auch sein? Dick sitzt

schließlich hinter Schloß und Riegel.

Bevor sie sich hinlegt, will sich Jane noch eine Tasse Kräutertee machen und die Nachrichten sehen. (Können wir den Kessel mit kochendem Wasser auf dem Ofen später noch verwenden? Wer weiß?) Die erste Meldung ist ein Schock für sie: Am Morgen sind drei Männer aus dem Gefängnis entflohen, ein Wächter wurde dabei getötet. Zwei der Männer wurden kurz darauf wieder gefaßt, der dritte ist jedoch weiterhin flüchtig. Die Namen der Gefangenen werden nicht genannt (wenigstens nicht in diesen Nachrichten), doch Jane, die in ihrem leeren Haus sitzt (was Sie inzwischen plausibel erklärt haben), weiß ohne jeden Zweifel, daß einer von ihnen Dick ist. Sie weiß es, weil sie inzwischen das unbehagliche Gefühl erklären kann, das sie beim Betreten des Hauses verspürte: der schwache, unaufdringliche Geruch von Vitaiis-Haarwasser. *Dicks* Haarwasser. Jane sitzt im Sessel, die Muskeln gelähmt vor Furcht, unfähig aufzustehen. Und als sie Dicks Schritte die Treppe herunterkommen hört, denkt sie: *Nur Dick würde sein Haarwasser selbst im Gefängnis benutzen.* Sie muß jetzt aufstehen, muß fortlaufen, aber sie kann sich nicht bewegen ...

Keine schlechte Story, was? Finde ich schon, aber sie ist nicht unbedingt etwas Besonderes. Wie ich bereits am Anfang sagte, GESCHIEDENER EHEMANN SCHLÄGT (oder ERMORDET) EXFRAU steht jede Woche in der Zeitung – traurig, aber wahr. Ich möchte jetzt von Ihnen, daß Sie *das Geschlecht der beiden Hauptfiguren vertauschen*, bevor Sie die Situation ausarbeiten. Machen Sie die Exfrau zur Verfolgerin (vielleicht flieht sie nicht aus dem Knast, sondern aus einer Nervenheilanstalt) und den Mann zum Opfer. Erzählen Sie, ohne sich vorher etwas zurechtzulegen – lassen Sie die Situation und die unerwartete Umkehrung auf sich wirken! Ich bin überzeugt, daß Sie das spielend schaffen ... aber nur, wenn Ihre Figuren glaubwürdig sprechen und handeln. Glaubwürdigkeit beim Erzählen kann viele stilistische Fehler ausbügeln, wie man

bei hölzernen Prosa-Autoren wie Theodore Dreiser und Ayn Rand sehen kann, aber Lügen sind der große, nicht wiedergutzumachende Fehler. Lügner führen ein feines Leben, keine Frage, aber nur, wenn es um das Leben im allgemeinen geht, nie unten im Dschungel der Textgestaltung, wo man immer nur ein verfluchtes Wort zur Zeit vor dem Zielfernrohr hat. Wenn Sie unaufrichtig über das berichten, was Sie wissen und fühlen, fällt alles in sich zusammen.

Wenn Sie mit Ihrer kleinen Übung fertig sind, schreiben Sie mir auf *www.stephenking.com* und erzählen Sie mir, wie es geklappt hat. Ich kann nicht versprechen, jedem zu antworten, aber ich verspreche, Ihre Abenteuer mit großem Interesse zu lesen. Ich bin neugierig, was für einen Findling Sie ausgraben und wieviel Sie von ihm intakt aus dem Erdboden bergen können.

6

Die Darstellung läßt den Leser mit allen Sinnen an der Geschichte teilhaben. Gekonnte Darstellung ist erlernbar, einer der Hauptgründe, warum Sie nur dann erfolgreich sein werden, wenn Sie viel lesen und schreiben. Und dabei geht es nicht einfach nur um das *Wie*, sondern auch um das *Wieviel*. Letzteres lernen Sie beim Lesen, aber nur Unmengen eigenhändig beschriebener Seiten helfen Ihnen beim *Wie*. Learning by doing.

Darstellung fängt damit an, daß Sie sich überlegen, was der Leser erfahren soll, und hört damit auf, daß Sie das, was Sie vor Augen haben, in Worte fassen. Das ist alles andere als einfach. Wir haben schon oft gehört, daß jemand sagte: »Mann, das war so klasse (oder furchtbar/seltsam/lustig) ... das kann ich nicht beschreiben!« Wenn Sie ein erfolgreicher Schriftsteller werden wollen, *müssen* Sie es beschreiben können, und zwar so, daß es einen hohen Wiedererkennungswert besitzt. Wenn Sie das können, wird man Sie gut bezahlen, und Sie haben es verdient. Wenn nicht, werden Sie eine Menge Absagen bekommen und vielleicht eine Karriere in der faszinierenden Welt des Telemarketings angehen.

Schwache Schilderungen hinterlassen beim Leser ein schales Gefühl. Zuviel Beschreibung hingegen erschlägt ihn mit Details und Bildern. Der Trick ist, die Goldene Mitte zu finden. Während Sie Ihren Hauptjob erledigen, das Erzählen einer Geschichte, müssen Sie erfüllen, *was* beschrieben und was fortgelassen werden kann.

Mir gefallen Bücher nicht besonders, die bis zur Erschöpfung die körperlichen Eigenheiten und die Kleidung ihrer Figuren schildern (gerade minutiös beschriebene Garderobe finde ich ärgerlich; wenn ich Beschreibungen von Kleidung lesen möchte, kann ich mir einen Katalog von J. Crew besorgen). Ich kann

mich nicht an viele Fälle erinnern, in denen ich meinte, ausführen zu müssen, wie die Menschen in meiner Erzählung aussahen; lieber überlasse ich dem Leser die Konkretisierung von Gesicht, Körperbau und Kleidung. Wenn ich Ihnen sage, daß Carrie White eine Außenseiterin auf der High School ist, unreine Haut hat und unmodische Kleidung trägt, können Sie sich den Rest bestimmt vorstellen. Ich muß Ihnen nicht jeden einzelnen Pickel und Knopf am Kleid beschreiben. Wir können uns wohl alle an den einen oder anderen Außenseiter in der Schule erinnern. Wenn ich meine Erinnerung zu ausführlich wiedergebe, wird Ihre Erfahrung überblendet, und die Bindung, die ich zwischen uns schmieden will, wird ein klein wenig schwächer. Beschreibung beginnt in der Phantasie des Autors, endet jedoch in der des Lesers. Wenn wir das einmal konsequent zu Ende denken, hat es der Schriftsteller viel leichter als der Regisseur, der fast immer gezwungen ist, zuviel zu zeigen (darunter in neun von zehn Fällen den Reißverschluß auf dem Rücken des Monsters).

Viel wichtiger als die äußerliche Beschreibung der Figuren sind meiner Meinung nach Schauplatz und Umgebung, um den Leser in die Geschichte hereinzuziehen. Und nie kann die äußerliche Beschreibung einer Figur eine Charakterstudie ersetzen. Ersparen Sie mir also bitte die **intelligenten blauen Augen und das entschlossen vorgestreckte Kinn** des Helden; ebenso die **arroganten Wangenknochen** der Heldin. Das ist schlechte Technik und Faulheit, nichts anderes als diese ermüdenden Adverbien.

Eine gute Beschreibung besteht für mich aus einigen geschickt gewählten Beobachtungen, die einen Eindruck vom Ganzen vermitteln. In den meisten Fällen sind diese Details das, was mir als erstes in den Sinn kommt. Für den Anfang reichen sie. Sollen sie später noch verändert, ergänzt oder gestrichen werden, gut – dafür ist das Redigieren ja da. Aber ich glaube, Sie werden bald merken, daß die zuerst erinnerten Einzelheiten auch die

genauesten und die besten sind. Sie sollten nicht vergessen, daß es ebenso leicht ist, zu ausführlich als auch zu wenig zu beschreiben. (Davon können Sie sich beim Lesen überzeugen, wenn Sie irgendwann daran zweifeln sollten). Wahrscheinlich ist das Übertreiben sogar leichter.

Eines meiner Lieblingsrestaurants in New York ist das Steakhaus Palm Too auf der Second Avenue. Wenn ich mich entschieße, eine Szene im Palm Too spielen zu lassen, weiß ich ganz genau, wovon ich spreche, da ich einige Male dort gewesen bin. Bevor ich zu schreiben beginne, nehme ich mir einen Moment Zeit, um den Ort aus der Erinnerung heraufzubeschwören, damit ich ihn vor meinem geistigen Auge habe ... dieses Auge sieht schärfer, je öfter man es benutzt. Ich nenne es geistiges Auge, weil das der allgemein bekannte Begriff ist, aber eigentlich möchte ich *alle* meine Sinne öffnen. Diese Erforschung der Erinnerung soll kurz, aber intensiv sein, eine Art Hypnose. Und wie bei jeder Hypnose werden Sie merken, daß es einfacher wird, je öfter Sie es versuchen.

Die ersten vier Dinge, die mir einfallen, wenn ich an das Palm Too denke, sind: 1) wie dunkel die Bar und wie hell dagegen der Spiegel hinter der Bar ist, der das Licht von der Straße einfängt und reflektiert, 2) das Sägemehl auf dem Boden, 3) die lustigen Karikaturen an den Wänden, 4) der Geruch von gebratenem Steak und Fisch.

Wenn ich länger darüber nachdenke, fällt mir bestimmt noch mehr ein (was mir nicht einfällt, erfinde ich einfach – beim Visualisieren werden Wahrheit und Dichtung untrennbar verwoben), aber eigentlich ist das nicht nötig. Schließlich befinden wir uns hier nicht im Taj Mahal, und ich möchte Ihnen den Laden auch nicht verkaufen. Man sollte immer im Hinterkopf behalten, daß es sowieso nicht um den Schauplatz geht, sondern um die Story – es geht *immer* um die Story. Es ist nicht in meinem Interesse – und in Ihrem auch nicht –, sich im Dickicht der Beschreibung zu verlieren, nur weil sich das

anbietet. Wir haben noch andere Eisen (oder Steak und Fisch) im Feuer.

Mit all diesem im Hinterkopf wenden wir uns jetzt dem kleinen Beispiel zu, in dem jemand das Palm Too betritt:

An einem hellen Sommertag um Viertel vor vier hielt das Taxi vor dem Palm Too. Billy bezahlte, stieg aus und sah sich schnell nach Martin um. Nichts zu sehen. Zufrieden betrat Billy das Lokal.

Nach der klaren Hitze auf der Second Avenue war das Palm Too dunkel wie eine Höhle. Der Spiegel hinter der Theke fing das grelle Licht von der Straße ein und flimmerte in der Dunkelheit wie eine Fata Morgana. Einen Moment lang konnte Billy nichts anderes erkennen, dann gewöhnten sich seine Augen an die Dunkelheit. An der Theke saßen ein paar einsame Trinker. Dahinter sprach der Oberkellner, die Krawatte gelockert und die Hemdsärmel hochgekrempelt, so daß seine behaarten Unterarme zu sehen waren, mit dem Barkeeper. Auf dem Fußboden lag noch immer Sägemehl, bemerkte Billy, so als befände er sich in einer Flüsterkneipe aus den Zwanzigern und nicht am Ende des Jahrtausends in einem Restaurant, in dem man weder rauchen noch Tabakklumpen auf den Boden spucken durfte. Und die Wände waren noch immer bis hoch zur Decke mit kunterbunt aufgehängten Karikaturen geschmückt: halbseidene Politiker aus der City, Journalisten, die sich längst zurückgezogen oder zu Tode getrunken hatten, und nicht richtig zu erkennende Berühmtheiten. Es duftete nach Steaks und gebratenen Zwiebeln. Alles so, wie es schon immer gewesen war.

Der Oberkellner trat vor. »Kann ich Ihnen helfen, Sir? Essen gibt es erst wieder ab sechs, aber trinken ...«

»Ich suche Richie Martin«, sagte Billy.

Billies Ankunft im Taxi ist Erzählung – oder Action, wenn Sie das Wort bevorzugen. Nachdem er das Restaurant betreten hat, folgt fast reine Darstellung. Ich habe nahezu alle Einzelheiten unterbringen können, die mir einfielen, als ich meine Erinnerung an das echte Palm Too hervorkramte. Die reicherte ich noch mit ein paar Kleinigkeiten an – den Oberkellner finde ich ziemlich gut; mir gefällt die gelockerte Krawatte und die hochgerollten Ärmel mit den behaarten Unterarmen. Wie auf einem Foto. Nur den Geruch von Fisch habe ich unterschlagen. Der Zwiebelgeruch war stärker.

Mit einer winzig kleinen Handlung geht die eigentliche Geschichte weiter (der Oberkellner tritt vor auf die Bühne), dann kommt der Dialog. Inzwischen haben wir den Schauplatz deutlich vor Augen. Ich hätte noch unzählige Details hinzufügen können: die Enge des Raumes, Tony Bennett aus dem Lautsprecher, ein Aufkleber der Yankees auf der Kasse – aber wozu das alles? Wenn es um die Gestaltung und Beschreibung des Schauplatzes geht, erfüllt eine einfache Mahlzeit genauso ihren Zweck wie ein Fest. Wir wollen wissen, ob Billy Richie Martin gefunden hat – für diese Geschichte haben wir zwölf Mäuse hingeblättert. Noch mehr Information über das Restaurant würde die Geschichte verlangsamen, uns vielleicht sogar so sehr verärgern, daß der Zauberbann, den gute Prosa über uns verhängen kann, verflicht. Wenn ein Leser ein Buch zur Seite legt, weil es langweilig wurde, liegt die Ursache oft darin, daß der Autor sich an seinen Beschreibungskünsten begeisterte und darüber sein oberstes Ziel aus den Augen verlor, den Ball im Spiel zu halten. Wenn der Leser mehr über das Palm Too erfahren möchte, als oben zu lesen ist, kann er es entweder beim nächsten Besuch in New York aufsuchen oder eine Broschüre anfordern. Ich habe bereits ausreichend Tinte verbraucht, um ihm zu zeigen, daß das Restaurant ein wichtiger Schauplatz in meiner Geschichte ist. Sollte es sich anders ergeben, täte ich gut daran, bei der nächsten Fassung die

Beschreibung um ein paar Zeilen zu kürzen. Es *sollte* schon gut sein, wenn ich dafür bezahlt werde, aber ich bekomme mein Geld nicht dafür, daß ich in meinen Worten schwelge.

In meiner Schilderung von Palm Too findet sich eine direkte Beschreibung (»An der Theke saßen ein paar einsame Trinker«) und eine etwas poetischere Beschreibung (»Der Spiegel hinter der Theke ... flimmerte in der Dunkelheit wie eine Fata Morgana«). Beide sind in Ordnung, aber mir gefällt das Bildliche besser. Die Verwendung von Vergleichen und ähnlichen metaphorischen Figuren gehört zu den großen Vergnügen von Prosa – beim Lesen und beim Schreiben. Wenn der Vergleich sitzt, erfreut er uns fast ebenso, wie inmitten von Fremden einen alten Freund zu treffen. Durch den Vergleich von zwei sich vollkommen fremden Gegenständen – Kneipe und Höhle, Spiegel und Fata Morgana – können wir etwas Bekanntes manchmal in neuem, interessanten Licht sehen.* Selbst wenn das Ergebnis eher klärt denn schmückt, werden Schreiber und Leser gemeinsam Zeugen eines Wunders, glaube ich. Vielleicht ist das ein bißchen dick aufgetragen, aber doch – das ist meine Meinung.

Wenn ein Vergleich oder eine Metapher nicht funktioniert, ist das Ergebnis manchmal lustig und manchmal unglaublich peinlich. Vor kurzem las ich folgenden Satz in einem bald erscheinenden Roman, den ich lieber nicht nennen möchte: »Gleichmütig saß er neben der Leiche und wartete so geduldig auf den Leichenbeschauer wie ein Mann auf ein Truthahnsandwich.« Wenn es hier etwas Erhellendes gab, so habe ich es nicht mitbekommen. Ich habe das Buch auf der Stelle zugeklappt und keine Zeile weitergelesen. Wenn ein Autor weiß, was er tut, lasse ich mich von ihm führen. Wenn

* Obwohl »dunkel wie eine Höhle« auch nicht aufregend ist; sicherlich schon dagewesen. Es ist, um die Wahrheit zu sagen, etwas träge, nicht ganz ein Klischee, aber mit Sicherheit nah dran.

nicht ... nun, ich bin jetzt in meinen Fünfigern, und es gibt eine Menge Bücher. Ich habe keine Zeit, um sie mit den schlecht geschriebenen zu verschwenden.

Der schiefe Vergleich ist nur einer der möglichen Fallstricke bildlicher Sprache. Am häufigsten – und wieder kann man den Lapsus auf mangelnde Leseerfahrung zurückführen – kommt natürlich die Verwendung von abgegriffenen Vergleichen und Metaphern vor. Er rannte **wie ein Besessener**, sie war schön **wie ein Sommertag**, der Typ war eine heiße Nummer, Bob kämpfte wie ein Tiger. Verschwenden Sie nicht meine Zeit (und die anderer) mit solch abgedroschenen Kamellen. Dadurch wirken Sie entweder faul oder dumm. Und keine dieser Darstellungen wird ihrem Ruf als Schriftsteller von großem Nutzen sein.

Meine unerreichten Lieblingsvergleiche stammen übrigens sämtlich aus dem Hard-boiled-Genre der vierziger und fünfziger Jahre, von den literarischen Nachfahren von Groschenromanautoren. Dazu gehören Perlen wie »Es war dunkler als eine Wagenladung Arschlöcher« (George V. Higgins) und »Ich zündete mir eine Zigarette an, die wie das Taschentuch eines Klempners schmeckte« (Raymond Chandler).

Das Geheimnis guter Darstellung sind klare Gedanken und klare Umsetzung – dazu gehören überraschende Bilder und einfache Sprache. Meine ersten Lektionen darin lernte ich von Chandler, Hammett und Ross MacDonald; noch mehr Respekt vor der kompakten, beschreibenden Sprache bekam ich vielleicht durch T. S. Eliot (die gezackten Klauen, hinhuschend auf dem Grunde stiller Meere, die Kaffeelöffel) und William Carlos Williams (weiße Hühner, rote Schubkarre, die Pflaumen im Kühlschrank, so kühl und süß).

Wie auch auf den anderen Gebieten der erzählenden Kunst werden Sie sich durch Übung verbessern, doch perfekt werden Sie niemals sein. Warum auch? Wozu soll das gut sein? Je mehr Sie sich anstrengen, deutlich und einfach zu schreiben, desto mehr lernen Sie über die Komplexität Ihrer Sprache. Rutscht

einem schnell durch die Finger, Schätzchen; yeah, das geht wirklich verdammt schnell. Üben Sie sich in der Kunst und vergessen Sie nicht, daß es Ihre Aufgabe ist, das Gesehene zu schildern und dann mit der Handlung fortzufahren.

Nun wollen wir ein wenig über den Dialog sprechen, den Audio-Teil unseres Programms. Der Dialog verleiht den Figuren Stimmen, er ist unerläßlich zur Gestaltung ihres Charakters – nur die Taten sagen uns mehr über eine Person. Aber Sprache kann auch verräterisch sein: Die Aussagen von Menschen können uns Aufschluß über ihren Charakter geben, ohne daß sich die Sprecher dessen wirklich bewußt sind.

Sie können mir einfach erzählend mitteilen, daß die Hauptfigur Mister Butts nie gut in der Schule war, vielleicht kaum zur Schule gegangen ist, aber das gleiche können Sie mir auf viel anschaulichere Weise über seine Sprache zeigen. Eine der Hauptregeln guter Prosa lautet: Nichts erzählen, was man nicht statt dessen vorführen kann:

»Was meinst du?« fragte der Junge. Ohne aufzublicken, malte er mit einem Stock im Staub herum. Was er zeichnete, konnte ein Ball sein, ein Planet oder einfach nur ein Kreis. »Meinst du, die Erde dreht sich um die Sonne, so wie alle sagen?«

»Keine Ahnung, was alle sagen«, erwiderte Mister Butts. »Ich hab nich gelernt, was der eine sagt oder der andere. Sagt ja sowieso jeder was anderes, und zum Schluß tut einem der Kopf weh und man hat kein Ammenit mehr.«

»Was ist Ammenit?« fragte der Junge.

»Geh mir doch weg mit deine Fragen!« rief Mister Butts. Er nahm dem Jungen den Stock fort. »Ammenit hast du im Bauch, wenn du was essen willst! Außer, wenn du krank bist! Und *ich* soll dumm sein!«

»Ach, Appetit«, sagte der Junge seelenruhig und malte weiter, jetzt jedoch mit dem Finger.

Ein gut geschriebener Dialog zeigt, ob eine Figur schlau oder dumm ist (Mister Butts muß nicht unbedingt ein Idiot sein, nur weil er ›Appetit‹ nicht aussprechen kann; wir müssen ihm etwas länger zuhören, bevor wir uns eine Meinung bilden), ehrlich oder unehrlich, lustig oder ein alter Trauerkloß. Gute Dialoge, wie sie bei Schriftstellern wie George V Higgins, Peter Straub oder John Grisham zu finden sind, machen die Lektüre zur Freude; schlechte Dialoge sind ihr Tod. Nicht alle Autoren sind gleichermaßen begabte Dialogschreiber. Man kann seine Fähigkeiten auf diesem Gebiet verbessern, aber wie ein berühmter Mann einmal sagte (es war Clint Eastwood): »Ein Mann muß seine Grenzen kennen«. H. P. Lovecraft war ein auf seine Art genialer Erzähler von makabren Geschichten, aber ein miserabler Dialogschreiber. Das scheint er auch gewußt zu haben, denn unter den Abermillionen Wörtern, die er schrieb, sind nur etwa *fünftausend* im Dialog zu finden. Die folgende Passage aus »Die Farbe aus dem All«, in der ein sterbender Bauer das Fremde beschreibt, das seinen Brunnen eingenommen hat, illustriert Lovecrafts Schwierigkeiten mit dem Dialog. Leute, so redet kein einziger Mensch, nicht mal auf dem Sterbebett:

»Nichts ... nichts ... die Farbe ... sie brennt ... kalt und feucht, aber sie brennt ... sie hat im Brunnen gesteckt ... ich hab sie gesehen ... eine Art von Rauch ... grad wie die Blumen letztes Frühjahr ... der Brunnen hat geleuchtet in der Nacht ... alles, was gelebt hat ... aus allem das Leben rausgesaugt ... in dem Stein ... es muß in dem Stein gekommen sein ... den ganzen Grund vergiftet ... ich weiß nicht, was es will ... das runde Ding, das die Männer vom College aus dem Stein gegraben haben ... es war dieselbe Farbe ... genau dieselbe, grad wie die Blumen und Pflanzen ... Samen ... sie sind gewachsen ... hab's erst letzte Woche wieder gesehn ... bricht dir den Verstand und dann kriegt's

dich ... und es brennt und saugt ... es is von woher gekommen, wo die Sachen nich so sind wie hier ... einer von den Professoren hat's gesagt ...«

Und so weiter und so fort, Unmengen von schwerfällig konstruierten Informationshappen. Es ist schwer zu sagen, was an Lovecrafts Monolog nicht stimmt, nur soviel: Er klingt gestelzt und künstlich und ist überladen mit einem tölpeligen bäurischen Idiom (»es is von woher gekommen, wo die Sachen nich so sind wie hier«). Wenn ein Dialog stimmt, spüren wir es. Aber wir hören auch, wenn er schlecht ist, dann schmerzt er im Ohr wie ein schlecht gestimmtes Musikinstrument.

Wie man sich erzählt, war Lovecraft ein Snob und gleichzeitig krankhaft schüchtern (dazu ein rassistischer Eiferer; in seinen Büchern wimmelt es von hinterhältigen Afrikanern und intriganten Juden, über die auch mein Onkel Oren nach vier oder fünf Bieren herzog), die Art Mensch, die umfangreiche Briefwechsel führt, aber tatsächlich nur sehr schlecht mit anderen auskommt – würde er heute leben, wäre er bestimmt an vorderster Front in unzähligen Internet Chat-Rooms vertreten. Dialoge schreiben ist eine Kunst, die man am besten lernt, wenn man gerne mit anderen spricht und ihnen zuhört. Das Zuhören ist besonders wichtig; man lernt Akzent, Sprechrhythmus, Dialekt und Slang verschiedener Gruppen kennen. Einzelgänger wie Lovecraft sind oft nicht gut in der Wiedergabe von Gesprächen, oder sie schreiben so übervorsichtig, als bewegten sie sich in einem anderen Idiom als ihrer Muttersprache.

Ich weiß nicht, ob der noch lebende Romancier John Katzenbach ein Einzelgänger ist, aber sein Roman *Hart's War* enthält einige denkwürdig schlechte Dialoge. Katzenbach ist einer dieser Autoren, die die Lehrer in Schreibseminaren zur Verzweiflung treiben: ein hervorragender Erzähler, dessen Kunst nur von Wiederholungen beeinträchtigt wird (ein heilbarer Fehler), aber der überhaupt kein Ohr für das

gesprochene Wort hat (wohl nicht heilbar). *Hart's War* ist ein Krimi, der in einem Gefangenenlager des Zweiten Weltkriegs spielt – hübsche Idee, aber in Katzenbachs Händen eine gefährliche Angelegenheit, sobald die Sache ans Laufen kommt. Hier haben wir Oberstleutnant Phillip Pryce, der zu seinen Freunden spricht, bevor ihn die für Stalag Luft 13 verantwortlichen Deutschen abführen. Zwar behaupten sie, ihn zurück in die Heimat bringen zu wollen, doch ahnt er, daß er im Wald erschossen werden soll.

Noch einmal griff Pryce nach Tommy. »Tommy«, flüsterte er, »das hier ist kein Zufall! Nichts ist so, wie es aussieht! Grab tiefer! Rette ihn, Junge, rette ihn! Jetzt glaube ich mehr als jemals zuvor, daß Scott unschuldig ist! ... Jetzt müßt ihr euch alleine durchschlagen, Jungs. Und vergeßt nie: Ich verlaß mich darauf, daß ihr das hier überlebt! Ihr müßt überleben! Was auch immer geschieht!«

Er wandte sich wieder zu den Deutschen um. »In Ordnung, Hauptmann«, sagte er mit plötzlicher, unglaublich ruhiger Bestimmtheit. »Ich bin bereit. Machen Sie mit mir, was Sie wollen.«

Entweder merkt Katzenbach nicht, daß jedes Wort aus dem Monolog des Oberstleutnants ein Klischee aus Kriegsfilmern der späten Vierziger ist, oder er versucht absichtlich, mit dieser Nachahmung bei seinem Publikum Gefühle wie Mitleid, Traurigkeit und vielleicht Nostalgie hervorzurufen. Beides funktioniert nicht. Diese Passage ruft nichts anderes hervor als ein Gefühl ungeduldiger Ungläubigkeit. Man fragt sich, ob dieser Text je durch die Hände eines Lektors gegangen ist, und wenn ja, was seinen Korrekturstift aufhielt. In Anbetracht von Katzenbachs Leistungen auf anderen Gebieten scheint sein Versagen hier meine These zu bestätigen, daß das Schreiben

guter Dialoge ebenso sehr Kunst wie Handwerk ist.

Viele begabte Dialogschreiber scheinen einfach mit einem guten Ohr geboren worden zu sein, so wie manche Musiker oder Sänger das fast perfekte oder perfekte Gehör haben. Jetzt kommt ein Ausschnitt aus Elmore Leonards Roman *Be Cool*. Sie können ihn mit den Ausschnitten von Lovecraft und Katzenbach vergleichen, wobei Ihnen als erstes auffallen wird, daß wir es hier mit einem grundehrlichen Gespräch zu tun haben und nicht mit einem geschraubten Monolog:

Chili sah wieder hoch, als Tommy sagte: »Alles klar bei dir?«

»Willst du wissen, ob ich zurechtkomme?«

»Ich meine das Geschäft. Wie läuft's? Ich weiß, daß du gut warst in *Get Leo*, wirklich starker Film, unheimlich stark. Aber weißt du was? Der war sogar *gut*. Aber was ist mit der Fortsetzung – wie hieß die noch mal?«

»*Get Lost*.«

»Genau, jetzt weiß ich es wieder: Bevor ich mir den ansehen konnte, war er schon wieder raus.«

»Der legte nicht so klasse los, da hat sich das Studio verabschiedet. Ich wollte von Anfang an keine Fortsetzung drehen. Aber der Typ, der bei Tower für die Produktion verantwortlich ist, der meinte, sie würden den Film auf jeden Fall machen, mit mir oder ohne mich. Da dachte ich, na ja, wenn ich ne gute Story bekomme ...«

Zwei Männer essen zu Mittag in Beverly Hills, und wir wissen sofort, daß es Schauspieler sind. Vielleicht sind es Aufschneider (vielleicht auch nicht), aber in Leonards Geschichte nehmen wir ihnen ihren Beruf ab. Nein: Wir empfangen sie mit offenen Armen. Ihre Unterhaltung klingt so echt, daß wir uns ein wenig

schuldig fühlen, so wie jemand, der ein interessantes Gespräch abhört oder belauscht. Und wir bekommen eine Vorstellung von den Charakteren, wenn auch nur eine grobe. Wir befinden uns am Anfang des Romans (genau gesagt, auf Seite zwei), und Leonard ist ein alter Profi. Er weiß ganz genau, daß er nicht alles auf einmal verraten darf. Erfahren wir nicht trotzdem etwas über Tommy, wenn er Chili versichert, *Get Leo* sei nicht nur stark, sondern sogar gut?

Wir könnten uns fragen, ob dieser Dialog lebensecht ist oder nur einer bestimmten *Vorstellung* entspricht, einem Stereotyp von Hollywood-Schauspielern, Hollywood-Essen und Hollywood-Geschäften. Diese Frage ist durchaus berechtigt, und die Antwort lautet: schon möglich. Dennoch *klingt* die Szene in unseren Ohren lebensecht. Wenn er in guter Form ist (*Be Cool* ist zwar ganz unterhaltsam, aber Leonard kann es viel besser), kann Elmore Leonard eine Art Gassenpoesie hervorbringen. Das für diese Sprache notwendige Stilgefühl entwickelt sich durch die Übung im Laufe der Jahre; zur Kunst wird es durch die hart, aber mit Freude arbeitende kreative Phantasie.

Wie in allen Bereichen von Prosa ist Glaubwürdigkeit der Schlüssel zu guten Dialogen. Aber wenn Sie die Worte, die Ihre Figuren von sich geben, aufrichtig niederschreiben, werden Sie schnell merken, daß Sie reichlich Kritik auf sich ziehen. Es vergeht keine Woche, in der ich nicht mindestens einen giftigen Brief erhalte (meistens ist es mehr als einer), in dem ich beschuldigt werde, mich unflätig auszudrücken, bigott, homophob, blutrünstig, oberflächlich oder geradeheraus verrückt zu sein. Größtenteils schwillt meinen Brieffreunden der Hals, wenn sie Aussagen wie die folgenden lesen: »Wir sollten uns jetzt schnellstens verpissen« oder »Wir haben hier nicht groß mit Niggern zu tun« oder »Was glaubst du eigentlich, was du da tust, du schwule Sau?«

Meine Mutter, Gott hab sie selig, hielt nichts von Flüchen oder ähnlichen Ausdrücken; bei ihr hieß das »die Sprache der

Unwissenden«. Das hielt sie jedoch nicht davon ab, laut »Oh Scheiße!« zu rufen, wenn der Braten verkohlt war, oder sie sich auf den Daumen schlug, wenn sie mit dem Hammer einen Bilderhaken in die Wand hauen wollte. Auch hindert das die meisten Menschen nicht, Christen wie Heiden, etwas Ähnliches (oder Schlimmeres) verlauten zu lassen, wenn der Hund in die Ecke gepinkelt hat oder das Auto vom Wagenheber rutscht. Aufrichtig zu sein, ist wichtig – es hängt so viel davon ab, hätte William Carlos Williams beinahe gesagt, als er über die rote Schubkarre schrieb. Den Anstandsdamen gefällt das Wort *Scheiße* möglicherweise nicht, Ihnen gefällt es vielleicht auch nicht besonders, aber manchmal hat man einfach nichts Besseres auf Lager. Kein kleiner Junge rennt zu seiner Mutter und meldet, die kleine Schwester habe gerade in der Badewanne *Stuhlgang gehabt*. Vielleicht sagt er *hat gemacht* oder *hat gedrückt*, aber mit *hat gekackt* liegen wir wohl ziemlich richtig, befürchte ich (kleine Leute haben schließlich große Ohren).

Sie *müssen* die Wahrheit sagen, wenn Ihre Dialoge denn so eindrucksvoll und realistisch wirken sollen, wie es in *Hart's War* leider nicht der Fall ist, obwohl die Geschichte wirklich gut ist. Sie müssen ehrlich erzählen, was Menschen von sich geben, wenn sie sich mit dem Hammer auf den Daumen schlagen. Wenn Sie »Scheiße!« mit »Scheibenkleister!« ersetzen, weil Sie die Anstandsdamen im Hinterkopf haben, dann kündigen Sie den unsichtbaren Vertrag auf, der zwischen Schreiber und Leser besteht: Ihr Versprechen, Taten und Gespräche von Menschen in einer erfundenen Geschichte wahrhaftig wiederzugeben.

Andererseits könnte eine Ihrer Figuren (möglicherweise die alte unverheiratete Tante des Helden) tatsächlich *Scheibenkleister* statt *Scheiße* sagen, wenn sie sich mit dem Hammer auf den Daumen schlägt. Wenn Sie Ihre Figur kennen, werden Sie schon wissen, was Sie nehmen müssen. Und wir lernen dadurch etwas über die Sprecherin, das sie für uns anschaulicher und interessanter macht. Es geht darum, jede

einzelne Person aufrichtig sprechen zu lassen, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, ob die Anstandsdamen oder der Lesekreis christlicher Frauen darüber die Nase rümpft. Es doch zu tun, wäre feige und unehrlich, und das können Sie mir glauben: Zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Amerika Prosa zu schreiben, ist kein Job für intellektuelle Feiglinge. Es gibt eine Unmenge von Möchtegernzensoren im Land, und wenn sie auch unterschiedliche Motive haben, so ist ihnen doch dasselbe Ziel zu eigen: Alle Menschen sollen die Welt mit ihren Augen sehen ... oder wenigstens verschweigen, daß es eine gegenteilige Meinung gibt. Diese Zensoren sind die Bewahrer des Status quo. Nicht unbedingt schlimme Leute, aber gefährlich sind sie schon, wenn man an intellektuelle Freiheit glaubt.

Zufälligerweise vertrete ich die Ansicht meiner Mutter: Fluchen ist wirklich die Sprache der Unwissenden und sprachlich Benachteiligten. *Meistens* jedenfalls; denn es gibt ein paar Ausnahmen, darunter unflätige Sprüche von großer Ausdruckskraft und Eingängigkeit: *Da habe ich wieder mal die Arschkarte gezogen; ich hab mehr zu tun als ein Einbeiniger bei der Weltmeisterschaft im Arschtreten; in einer Hand Scheiße, in der anderen einen Wunsch – was sich wohl schneller erfüllt?* Diese und ähnliche Sätze sind nichts für den Teesalon, aber sie sind eingängig und treffend. Oder nehmen Sie diesen Absatz aus *Watsons Brainstorm* von Richard Dooling, in dem das Vulgäre zu Poesie wird:

»Euer Ehren, wir bitten das hohe Gericht, das Corpus defickti, ich meine, das Corpus delikti, als Beweisstück Nummer 1 bis unendlich aufzunehmen: Einen rüpelhaften, dickköpfigen Penis, einen barbarischen Mösophagen ohne einen Fliegenschiß Anstand im Leib. Den Oberdreckskerl unter den Lumpenkerlen. Einen mukösen, vermiformen Schlappschwanz mit einem reptilischen Funkeln im polyphemischen Auge. Einen aufgeblasenen Truthahn, der

in den finstren Gewölben des Fleisches zuschlägt wie ein peniler Donnerkeil. Einen geifernden Köter, einzig gierend nach Zwielight, schlüpfrigen Schlitzen, Thunfisch, Ekstase und Schlaf ...«

Ich möchte Ihnen noch eine andere Passage von Dooling zeigen (wenn auch keinen Dialog), weil sie das Gegenteil beweist: Man kann bewundernswert anschaulich sein, ohne vulgär oder ordinär werden zu müssen:

Sie setzte sich rittlings auf ihn und schickte sich an, die nötigen Anschlußverbindungen herzustellen, Stecker und Buchse bereit, I/O aktiviert, Server/Client, Master/Slave. Zwei leistungsfähige biologische Maschinen, die gerade eine stehende Modemverbindung aufbauten, um einen wechselseitigen Zugriff auf den jeweils anderen Hauptprozessor zu ermöglichen.

Wenn ich Henry James oder Jane Austen wäre und nur über eingebildete Fatzken oder superschlaue College-Leute schriebe, müßte ich wohl nie ein schmutziges Wort oder einen unflätigen Ausdruck verwenden; dann wäre wohl keines meiner Bücher in Bibliotheken amerikanischer Schulen verboten worden und ich hätte nie einen Brief von einem hilfreichen Fundamentalisten bekommen, der mir mitteilte, ich solle in der Hölle schmoren, wo ich mit meinem ganzen Geld nicht ein einziges Glas Wasser kaufen könne. Aber ich bin nicht unter solchen Menschen groß geworden. Ich wuchs auf als Angehöriger der unteren Mittelklasse Amerikas und kann ehrlich über diese Leute schreiben, weil ich sie kenne. Das heißt, daß sie öfter *Scheiße* als *Scheibenkleister* rufen, wenn sie sich auf den Finger schlagen, aber damit habe ich mich inzwischen abgefunden. Eigentlich habe ich das nie richtig bekämpft, um ehrlich zu sein.

Wenn ich so einen Brief bekomme oder wieder über eine Kritik stolpere, die mich beschuldigt, ein vulgärer Stümper zu sein, was ich in gewissem Maße auch bin, tröste ich mich mit den Worten des Realisten und Sozialisten Frank Norris, der um die Jahrhundertwende lebte und Romane schrieb wie *Der Octopus*, *Die Getreidebörse* und *McTeague*, ein großes, ehrliches Buch. Norris schrieb über schlichte Malocher auf Ranchen, in der Stadt, in Fabriken. McTeague, die Hauptfigur in Norris' bestem Buch, ist ein ungeschulter Zahnarzt. Diese Bücher riefen enormen öffentlichen Protest hervor, worauf Norris kühl und verächtlich antwortete: »Was kümmert mich deren Meinung? Ich bin noch nie zu Kreuze gekrochen. Ich hab die Wahrheit gesagt.«

Es gibt natürlich Menschen, die die Wahrheit nicht hören wollen, aber das ist nicht Ihr Problem. Ein Problem wäre, wenn Sie Schriftsteller werden wollten, ohne dabei frank und frei zu sein. Sprache, ob häßlich oder schön, gibt Hinweise auf den Charakter; und sie kann kühlen, frischen Wind in ein Zimmer wehen, das manche Leute lieber verschlossen ließen. Letztendlich ist es nicht ausschlaggebend, ob die Gespräche in Ihrer Geschichte heilig oder gottlos sind; wichtig ist, wie sie auf dem Papier und im Ohr klingen. Wenn sie glaubwürdig klingen sollen, dann müssen Sie selbst viel sprechen ... und noch häufiger müssen Sie den Mund halten und den anderen beim Sprechen zuhören.

Alles, was ich über Dialoge gesagt habe, gilt ebenfalls für die Gestaltung der Figuren im Roman. Dieser Job läßt sich auf zwei Gebote reduzieren: Beobachten, wie sich die Leute in Ihrem Umfeld verhalten, und diese Beobachtung dann ehrlich wiedergeben. Vielleicht haben Sie bemerkt, daß Ihr Nachbar in der Nase bohrt, wenn er sich unbeobachtet glaubt. Eine tolle Sache, aber diese Feststellung nützt Ihnen als Autor erst dann etwas, wenn Sie sie irgendwo in einer Geschichte unterbringen können.

Stammen Romanfiguren immer aus dem richtigen Leben? Natürlich nicht, wenigstens nicht als Eins-zu-eins-Entsprechung – und das lassen Sie besser auch, wenn Sie nicht vor Gericht gezerrt oder eines schönen Morgens auf dem Weg zum Briefkasten erschossen werden wollen. In vielen Fällen, so wie im Schlüsselroman *Das Tal der Puppen* von Jacqueline Susann, sind die Figuren nur leicht verfremdete Menschen aus dem wirklichen Leben. Aber solche Bücher sind, hat der Leser erst einmal das unvermeidliche Ratespiel entschlüsselt, in der Regel unbefriedigend. Sie sind randvoll mit Abziehbildern berühmter Menschen, die sich gegenseitig bumsen und danach im Kopf des Lesers schnell verblassen. Ich habe *Das Tal der Puppen* kurz nach seinem Erscheinen gelesen (in dem Sommer war ich Küchenjunge in einem Ferienlager im Westen von Maine), verschlang es genauso gierig wie alle anderen, die es kauften. Glaube ich wenigstens, denn ich kann mich nicht mehr erinnern, um was es darin ging. Dann ist mir doch der Unsinn lieber, der einmal wöchentlich im *National Enquirer* serviert wird, da bekomme ich außer dem Skandal auch noch Rezepte und Fotos von Käsekuchen.

Bei mir hängt das Schicksal der Figuren während des

Schreibens allein davon ab, was ich über sie entdecke – anders ausgedrückt: wie sie sich entwickeln. Manchmal findet keine nennenswerte Entwicklung statt. Doch wenn die Charaktere stärker werden, beeinflussen sie zunehmend den Verlauf der Handlung, anstatt von ihr beeinflusst zu werden. Fast immer beginne ich mit einer bestimmten Situation. Das muß ja nicht für jeden richtig sein, nur habe ich immer so gearbeitet. Wenn ein Buch jedoch endet, wie es angefangen hat, werde ich das als Versagen meinerseits, egal wie interessant ich oder andere es finden. Ich glaube, die besten Stoffe handeln am Ende immer mehr von den Figuren als von dem Geschehen, das heißt, die Figuren sind die treibende Kraft. Sobald die Länge einer Kurzgeschichte überschritten ist (also zwischen 2000 und 4000 Wörtern), gerät man in das Genre der sogenannten »Charakterstudie«, von der ich nicht viel halte. Meiner Meinung nach sollte immer die Handlung der Boss bleiben. Mensch, wenn Sie eine Charakterstudie wollen, dann kaufen Sie sich eine Biographie oder ein Abo für die Aufführungen Ihres ortsansässigen Collegen theaters. Da gibt es Charakterstudien bis zum Umfallen.

Man darf nie aus den Augen verlieren, daß es im wahren Leben keine Stereotypen wie »der Böse«, »der beste Freund« oder »die Hure mit dem goldenen Herzen« gibt. Im wahren Leben sieht sich jeder als Hauptfigur, als Held, als großer Macher. Wir stehen immer vor der Linse. Wenn Sie diese Haltung in Ihre Texte einbringen können, wird es zwar nicht einfacher, umwerfende Figuren zu erschaffen, doch wird es Ihnen wenigstens schwerfallen, diese eindimensionalen Reißbrettfiguren auflaufen zu lassen, die heutzutage die Pop-Romane bevölkern.

Die Krankenschwester Annie Wilkes, die Paul Sheldon in *Sie* gefangenhält, mag uns vielleicht verrückt erscheinen, doch dürfen wir nicht vergessen, daß sie in ihren eigenen Augen vollkommen normal und vernünftig ist – sogar eine Heldin, eine

angefeindete Frau, die in einer grausamen Welt voller furchtbarer Bälger überleben will. Wir beobachten, daß sie gefährlichen Stimmungsschwankungen unterworfen ist, aber ich habe mich bemüht, niemals platt zu schreiben:

»An dem Tag war Annie depressiv und trug sich mit Selbstmordgedanken« oder »An dem Tag wirkte Annie ganz besonders fröhlich«. Wenn ich das ausdrücklich erwähnen muß, habe ich verloren. Wenn ich dem Leser jedoch eine stille Frau mit ungewaschenem Haar vorführe, die zwanghaft Kuchen und Süßigkeiten in sich hineinstopft, und der Leser daraus den Schluß zieht, daß sich Annie in einer depressiven Phase ihrer manisch-depressiven Krankheit befindet, habe ich gewonnen. Und gelingt es mir dann obendrein, dem Leser die Welt mit den Augen von Annie zu zeigen – wenn ich ihn dazu bringe, ihre verrückten Gedanken zu verstehen –, dann kommt es vielleicht so weit, daß er Mitleid mit ihr hat oder sich gar mit ihr identifiziert. Was ist die Folge? Sie ist beängstigender denn je zuvor, weil sie so echt ist. Hätte ich sie jedoch zu einem schnatternden alten Weib gemacht, wäre sie nur eine von vielen Hexen aus dem Märchen. Dann hätte ich es ordentlich versiebt, und auch dem Leser machte es keinen Spaß. Wer will sich die Zeit schon mit so einem abgedroschenen Klischee vertreiben? So eine Annie war schon überholt, als *Der Zauberer von Oz* herauskam.

Die Frage ist wohl berechtigt, ob ich Paul Sheldon aus *Sie* bin. Teilweise ganz bestimmt – aber ich glaube, wenn Sie diesen Beruf länger ausüben, werden Sie schnell merken, daß ein Teil von Ihnen in jeder geschaffenen Figur steckt. Wenn Sie sich fragen, was eine bestimmte Person unter bestimmten Umständen tun würde, leiten Sie die Antwort von dem ab, was Sie tun, oder im Falle eines Bösewichts, nicht tun würden. Hinzu kommen die angenehmen und abstoßenden Charakterzüge, die Sie an anderen wahrnehmen (zum Beispiel jemand, der in der Nase bohrt, wenn er sich unbeobachtet glaubt). Und dann gibt es noch

ein wunderbares drittes Element: die reine, ungetrübte Phantasie. Sie erlaubte es mir, in der Zeit, als ich *Sie* schrieb, eine wahnsinnige Krankenschwester zu sein. Und im großen und ganzen war es gar nicht schwer, mich in Annie hineinzusetzen. Eigentlich war es sogar lustig. Paul zu sein war schwerer. Er war bei gesundem Verstand, ich bin es, da gab's nichts zu spielen.

Meinem Roman *Dead Zone – Das Attentat* liegen zwei Fragen zugrunde: Kann ein politischer Attentäter eventuell eine Berechtigung für seine Tat haben? Und wenn ja, könnte er dann der Held eines Buches sein? Der Gute? Diese Theorie erforderte meiner Meinung nach als Gegenspieler einen gefährlich labilen Politiker – einen Menschen, der die politische Karriereleiter erklimmt, indem er der Welt ein vergnügtes leutseliges Gesicht präsentiert, und der die Wähler überzeugt, weil er anders ist als alle vor ihm. (Die Wahlkampfaktik von Greg Stillson, die ich vor zwanzig Jahren erdachte, ähnelte stark der von Jesse Ventura, als er sich erfolgreich um den Gouverneurssitz von Minnesota bewarb. Gott sei Dank scheint Ventura ansonsten keine Ähnlichkeit mit Stillson zu haben.)

Der Held aus *Dead Zone*, Johnny Smith, ist ebenfalls ein leutseliger Kerl, nur daß es bei Johnny nicht aufgesetzt ist. Das einzige, was ihn von anderen Menschen unterscheidet, ist seine infolge eines Unfalls im Kindesalter erworbene Fähigkeit, in die Zukunft zu sehen. Als Johnny Greg Stillson bei einer Wahlkampfveranstaltung die Hand schüttelt, hat er eine Vision, daß Stillson irgendwann Präsident der Vereinigten Staaten wird und den dritten Weltkrieg auslöst. Johnny gelangt zu der Überzeugung, daß es nur eine Möglichkeit gibt, dieses Desaster zu verhindern, nur eine Möglichkeit für ihn, die Welt zu retten: Er muß Stillson eine Kugel in den Kopf jagen. Nur in einer Hinsicht unterscheidet sich Johnny von all den gewalttätigen, paranoiden Schwärmern: Er kann wirklich in die Zukunft sehen. Aber behaupten das nicht alle?

Was mich ansprach, war diese sperrige, ungewöhnliche Ausgangssituation. Ich überlegte mir, es könne funktionieren, wenn ich Johnny zu einem ehrlichen, anständigen Jungen machte, nicht zu einem Säulenheiligen. Das gleiche galt für Stillson, nur andersherum: Er mußte von Natur aus böse sein und dem Leser Angst einjagen, und zwar nicht nur, weil die Gewalt ständig unter seiner glatten Oberfläche simmert, sondern weil er so ein verdammt einnehmendes Wesen hat. Ich wollte, daß der Leser in einem fort denkt: »Dieser Typ ist doch vollkommen von der Rolle – wieso merkt das denn keiner?« Die Tatsache, daß Johnny Stillson durchschaut, würde den Leser stärker auf Johnnys Seite ziehen, dachte ich.

Als wir den zukünftigen Attentäter kennenlernen, geht er gerade mit seiner Freundin zur Kirmes, fährt Karussell und spielt an den Buden. Was gibt es Normaleres? Daß er kurz davor ist, Sarah einen Heiratsantrag zu machen, macht ihn nur noch sympathischer. Als Sarah ihm später vorschlägt, sie sollten zur Krönung des schönen Tages zum ersten Mal miteinander schlafen, antwortet Johnny, er wolle damit bis zur Hochzeit warten. Ich hatte das Gefühl, damit richtig zu liegen, denn ich wollte, daß die Leser in Johnny einen aufrichtigen und ehrlich verliebten Jungen sehen, keinen verkniffenen Prüden. Ich konnte seine hehren Grundsätze ein wenig mildern, indem ich ihn mit einem kindlich-schlichten Humor ausstattete; er überrascht Sarah mit einer im Dunkeln leuchtenden Halloweenmaske (die Maske funktioniert auch in symbolischer Hinsicht; Johnny erscheint als Monster, als er das Gewehr auf den Kandidaten Stillson richtet). »Sehr witzig«, sagt Sarah und lacht, und als die beiden in Johnnys altem VW Käfer von der Kirmes nach Hause fahren, ist Johnny Smith unser Freund geworden. Er ist ein durchschnittlicher Amerikaner, der auf ein Leben in Frieden und Wohlstand hofft, so ein Typ, der einem die Brieftasche mit dem ganzen Geld zurückgäbe, wenn er sie auf der Straße fände, oder der anhält und beim Reifenwechsel hilft, wenn er Sie mit einem

Platten am Straßenrand stehen sieht. Seit John F. Kennedy in Dallas erschossen wurde, ist der große Buhmann für Amerika ein Mann mit einem Gewehr, der an erhöhter Stelle lauert. Diesen Mann wollte ich zum Freund des Lesers machen.

Johnny war schwer. Einen Durchschnittsmenschen lebendig und interessant zu machen, ist immer schwer. Greg Stillson ging mir viel leichter von der Hand (wie die meisten Schurken). Ich wollte seine gespaltene, gefährliche Persönlichkeit schon in der ersten Szene des Buches herausstellen. Viele Jahre, bevor er in New Hampshire für das Repräsentantenhaus kandidiert, ist Stillson als junger Handlungsreisender unterwegs und verkauft den Bauern im Mittleren Westen Bibeln. Als er auf einen Bauernhof kommt, wird er von einem knurrenden Hund bedroht. Stillson bleibt freundlich und lächelt – immer der sympathische Kerl –, bis er sicher ist, daß niemand zu Hause ist. Dann sprüht er dem Hund Tränengas in die Augen und tritt ihn tot.

Wenn man den Erfolg des Buches an der Leserreaktion messen würde, so ist die einleitende Szene von *Dead Zone* (meiner ersten Nummer eins im Hardcover) die erfolgreichste, die ich je geschrieben habe. Sie traf jedenfalls einen freiliegenden Nerv; ich wurde mit Briefen nur so überhäuft; die meisten beschwerten sich über meine abscheuliche Grausamkeit gegenüber Tieren. Ich schrieb den Leuten zurück und erklärte immer wieder das Gleiche: a) Greg Stillson gibt es nicht wirklich, b) den Hund gibt es nicht wirklich, c) ich selbst habe noch nie im Leben eins meiner Haustiere getreten (oder die von anderen). Außerdem wies ich auf etwas hin, was den Verfassern der Briefe möglicherweise nicht bewußt war: Es mußte von Anfang an feststehen, daß Gregory Ammas Stillson ein unglaublich gefährlicher, aber sehr gut getarnter Mann ist.

In abwechselnden Szenen entwickelte ich die Persönlichkeiten von Johnny und Greg, bis sie sich am Ende des Buches in einer für den Leser hoffentlich unerwarteten Szene gegenüberstehen. Die Charaktere von Protagonist und Antagonist waren von der

Geschichte vorgegeben, die ich erzählen wollte, anders ausgedrückt: vom Fossil, vom Fundstück. Meine Aufgabe (und die Ihre, wenn auch Sie diese Methode des Erzählens bevorzugen) war es nun, dafür zu sorgen, daß die Taten der fiktiven Menschen die Story vorantreiben, wobei uns ihr Verhalten schlüssig erscheinen muß, gemessen an dem, was wir über sie wissen (und was wir natürlich über das wahre Leben wissen). Manchmal haben die Schurken Selbstzweifel (wie Greg Stillson), manchmal haben sie Mitleid (wie Annie Wilkes). Und manchmal versucht der Gute, sich seiner Aufgabe zu entziehen, wie Johnny Smith ... und wie es auch Jesus Christus selbst tat, wenn man an sein Gebet (»nimm diesen Kelch von mir«) im Garten Gethsemane denkt. Wenn Sie als Autor Ihren Job tun, werden Ihre Figuren zum Leben erwachen und schließlich selbständig handeln. Ich weiß, das hört sich leicht abgefahren an, wenn man es selbst noch nicht erlebt hat, aber es macht wirklich Spaß, wenn es soweit ist. Und es löst eine Menge Probleme, glauben Sie mir.

9

Wir haben bereits einige grundlegende Aspekte guten Erzählens angesprochen, die alle auf dieselben Grundideen zurückführen: Üben ist unerlässlich (und sollte Spaß machen, sollte nicht mit Zwang verbunden sein), und das Erzählte muß glaubwürdig sein. Der gekonnte Umgang mit Beschreibung, Dialog und Figurenaufbau erwächst aus klarem Beobachten oder Zuhören und ebenso klarer Wiedergabe des Beobachteten oder Gehörten (ohne die Hilfe unnötiger, nervtötender Adverbien).

Dazu kommen noch viele Troddeln und Quasten: Lautmalerei, Wiederholungsfiguren, erlebte Rede, innerer Monolog, Tempuswechsel (es ist ziemlich schick geworden, besonders Kurzgeschichten im Präsens zu erzählen), die heikle Frage der Vorgeschichte (wie wird sie eingeflochten und wieviel ist verträglich), Thematik, Tempo (dazu kommen wir gleich) und noch ein Dutzend anderer Mittel, die allesamt, manchmal bis zur Ermüdung, in Schreibkursen und Standardwerken abgehandelt werden.

Was ich davon halte? Ganz einfach – es steht Ihnen alles zur Verfügung, verwenden Sie, was die Qualität des Geschriebenen steigert, solange es der Geschichte nicht in die Quere kommt. Wer Alliterationen mag – die Streiter der Stille bekämpfen die Nabobs der Nichtigkeit –, der soll sie einbauen und schauen, wie sie sich auf dem Papier machen (diese hier hört sich ziemlich übel an, finde ich, wie eine Kreuzung aus Spiro Agnew und Robert Jordan). Was funktioniert, kann stehenbleiben. Was nicht ... die Taste mit ENTFERNEN ist nicht umsonst auf der Tastatur.

Es gibt absolut keinen Grund, warum Sie beim Schreiben konservativ und der Tradition verpflichtet sein sollten, doch genausowenig besteht eine Verpflichtung, experimentelle,

zerklüftete Prosa zu verfassen, nur weil die *Village Voice* oder *The New York Review of Books* behaupten, der Roman sei tot. Sie können es sich aussuchen: Althergebrachtes oder Neues. Schreiben Sie meinetwegen auf dem Kopf, oder malen Sie Piktogramme mit Buntstiften! Irgendwann jedoch kommt der Moment, in dem Sie das Geschriebene auf seine Qualität hin prüfen müssen. Meines Erachtens sollte keine Erzählung und kein Roman das Arbeitszimmer verlassen, solange der Verfasser nicht überzeugt ist, daß sein Werk einigermaßen leserfreundlich ist. Sie können nicht allen Lesern jederzeit gefallen; Sie können nicht mal einigen Lesern jederzeit gefallen, aber Sie können versuchen, wenigstens einigen Lesern manchmal zu gefallen. Ich glaube, William Shakespeare sagte das. Und nun, nachdem ich die Gefahrenflagge geschwungen habe, liegt alles zum Gebrauch vor Ihnen auf dem Tisch.

Ist diese Vorstellung nicht überwältigend? Finde ich schon. Probieren Sie irgend etwas aus, es kann stinknormal oder atemberaubend neu sein. Wenn es klappt, ist es gut. Wenn nicht, werfen Sie es weg. Auch wenn es Ihnen gefällt. Hemingway hat einmal gesagt: »Man muß seine Lieblinge töten«, und damit hat er vollkommen recht gehabt.

Am ehesten sehe ich die Möglichkeit zum Ausschmücken des Textes, wenn die Geschichte selbst bereits erzählt ist. Gelegentlich ergibt sie sich schon früher: Kurz nachdem ich *The Green Mile* begonnen hatte und erkannte, daß die Hauptfigur unschuldig für das Verbrechen eines anderen hingerichtet werden soll, gab ich ihr nach dem berühmtesten Unschuldigen der Weltgeschichte die Initialen J. C. Das hatte ich zum ersten Mal in *Licht im August* gesehen (immer noch mein Lieblingsroman von Faulkner), denn der Sündenbock dort trägt den Namen Joe Christmas. Daher wurde der Todeskandidat John Bowes bei mir zu John Coffey. Bis zum Ende des Buches war ich nicht sicher, ob mein J. C. sterben würde oder nicht. Ich

wollte, daß er überlebt, weil ich ihn mochte und er mir leid tat.
Ich dachte mir, die Initialen könnten nicht schaden.*

Meistens fällt mir so etwas erst auf, wenn der Text bereits auf dem Papier ist. Dann werde ich aktiv, lese das Geschriebene durch und suche nach tieferen Mustern. Wenn ich welche entdecke (und das tue ich fast immer), arbeite ich sie in der zweiten, komplexeren Fassung stärker heraus. Zwei Gründe, ein Werk in einem zweiten Durchgang zu überarbeiten, sind Symbolik und Thematik.

Wenn Sie sich in der Schule je mit dem Symbolgehalt der Farbe Weiß in *Moby Dick* oder Hawthornes symbolischer Verwendung des Waldes in Geschichten wie »Der junge Nachbar Brown« beschäftigt und den Unterricht mit dem Gefühl verlassen haben, ein völliger Trottel zu sein, treten Sie jetzt vielleicht den Rückzug an, die Hände schützend vors Gesicht gehalten, und sagen, *danke, nein, ich hab schon gespendet.*

Einen Moment! Symbolik muß nicht unbedingt kompliziert und hochgestochen sein. Sie muß auch nicht wie ein kunstvoller Orientteppich geknüpft werden, auf dem die Möbel der Handlung stehen. Wenn Sie meine Ansicht teilen, daß die Geschichte ein schon existierendes Gebilde ist, ein Fossil im Boden, dann muß auch die Symbolik schon vorher existieren, oder? Dann stellt sie einen oder mehrere Knochen Ihres Fundstücks dar. Aber nur, wenn sie ein Teil des Ganzen ist. Und wenn nicht? Dann bleibt Ihnen immer noch die Geschichte als solche, nicht wahr?

Verfügt die Erzählung jedoch über einen erkennbaren symbolischen Gehalt, sollte der nach bestem Wissen und Können herausgearbeitet, aufpoliert und geschliffen werden, so wie ein Juwelier einen Edelstein oder Halbedelstein schleift.

Wie ich schon erwähnt habe, ist *Carrie* ein kurzer Roman über eine Außenseiterin, die ihre telekinetischen Fähigkeiten

entdeckt: Sie kann durch Gedanken Gegenstände bewegen. Als Wiedergutmachung für einen gemeinen Streich im Duschraum, bei dem sie mit von der Partie war, überredet Carries Klassenkameradin Susan Snell ihren Freund, Carrie zum Abschlußball zu begleiten. Sie werden zum Ballkönig und -königin gewählt. Bei der Ehrung spielt eine weitere Mitschülerin, die hinterhältige Christine Hargensen, Carrie einen zweiten Streich, der diesmal tödlich endet. Mit ihren telekinetischen Fähigkeiten nimmt Carrie Rache und bringt die meisten Mitschüler und ihre unausstehliche Mutter um, bevor sie selbst stirbt. Das ist eigentlich alles – schlicht wie ein Märchen. Es gab keinen Grund, den Roman mit Troddeln und Quasten aufzudonnern, obwohl ich tatsächlich einige Zusätze wie Ausschnitte aus erfundenen Büchern, Tagebucheinträge, Briefe und Kurznachrichten zwischen die erzählenden Passagen streute. Dadurch sollte das Ganze realistischer wirken (mir schwebte Orson Welles' Radiofassung von *Krieg der Welten* vor), aber der eigentliche Grund war, daß die erste Fassung des Buches zu kurz war, um als Roman etwas herzumachen.

Als ich *Carrie* bei der Vorbereitung zur zweiten Fassung las, fiel mir auf, daß Blut an drei wichtigen Stellen der Geschichte eine Rolle spielte: am Anfang (Carries übernatürliche Fähigkeit wird offenbar durch ihre erste Menstruation ausgelöst), auf dem Höhepunkt (bei dem Streich auf dem Abschlußball, der Carries Rachefeldzug in Gang setzt, geht es um einen Eimer mit Schweineblut – »Schweineblut für ein Schwein«, sagt Chris Hargensen zu ihrem Freund) und am Ende (Sue Snell, das Mädchen, das Carrie helfen wollte, bekommt ihre Periode und stellt somit fest, daß sie nicht schwanger ist, wie sie teils gehofft, teils befürchtet hatte).

Natürlich sind alle Horrorgeschichten voller Blut – das gehört zum Handwerk, könnte man sagen. Doch schien mir das Blut in *Carrie* mehr als reine Effekthascherei zu sein. Offenbar *bedeutete* es etwas, auch wenn ich diese Bedeutung nicht

bewußt geschaffen hatte. Beim Schreiben von *Carrie* hatte ich jedenfalls nicht innegehalten und gedacht: »Ah, mit dieser ganzen Blutsymbolik sammle ich bestimmt Punkte bei den Kritikern« oder »Junge, Junge, damit schaffe ich es mit Sicherheit in die Universitätsbuchhandlungen«. Da müßte man schon ein ganzes Stück verrückter sein als ich, um in *Carrie* einen intellektuellen Höhenflug zu sehen.

Aber egal, das ganze Blut war schwer zu übersehen, als ich mit dem Lesen der mit Bier und Tee befleckten Rohfassung begann. Ich machte mir Gedanken über Bedeutung und Symbolgehalt von Blut und ersann so viele Assoziationen wie möglich. Es gibt viele, die meisten sind unappetitlich. Blut steht in engem Zusammenhang mit dem Ritual der Opferung. Bei jungen Frauen wird Blut mit körperlicher Reife und der Fähigkeit zur Fortpflanzung gleichgesetzt. In der christlichen Religion (und in vielen anderen) ist Blut ein Symbol für Sünde und Erlösung. Außerdem denkt man bei Blut an die Vererbung von Eigenschaften und Begabungen innerhalb der Familie. Man sagt, das Aussehen oder jenes Verhalten »liegt einem im Blut«. Natürlich ist das nicht wissenschaftlich korrekt, denn wir wissen, daß Eigenschaften über Gene und DNA-Muster vererbt werden, aber veranschaulicht wird es über das Bild des Blutes.

Diese Fähigkeit zur Verdichtung und Konzentration macht Symbolik so interessant (und so fesselnd, wenn richtig angewandt). Eigentlich ist sie nichts anderes als bildliche Sprache.

Aber ist Symbolik erforderlich, damit ein Buch oder eine Geschichte Erfolg hat? Ganz bestimmt nicht, sie kann sogar schaden, besonders wenn man es übertreibt. Symbolik soll schmücken und bereichern, aber keine künstliche Tiefe schaffen. All die Troddeln und Quasten haben schließlich *nichts* mit der Handlung zu tun, ja? Die Geschichte steht ganz für sich allein. (Hängt Ihnen das schon zum Hals heraus? Hoffentlich nicht, denn ich denke ganz und gar nicht daran, damit aufzuhören.)

Symbolik (und das gilt auch für den übrigen Redeschmuck) hat einen Zweck. Sie ist mehr als Chrom auf dem Kühlergrill. Sie kann Ihren Blick und den des Lesers schärfen und zu einem einheitlicheren und gefälligeren Eindruck des Werkes beitragen. Ich denke, Sie werden beim Lesen des Manuskripts (und beim Diskutieren) merken, ob es Symbolik enthält oder das Potential dazu besitzt. Wenn nicht, lassen Sie es, wie es ist. Wenn doch, wenn die Symbolik also unabdingbarer Teil des Fossils ist, das Sie ausgraben wollen, dann los! Bringen Sie sie zur Geltung. Wer das unterläßt, ist dumm.

Das gleiche gilt für die Thematik. Im Schreib- und im Literaturunterricht wird sie manchmal unglaublich wichtig genommen, wird behandelt wie die heiligste aller heiligen Kühe, obwohl sie eigentlich (jetzt nicht erschrecken) überhaupt nichts Besonderes ist. Wenn man einen Roman schreibt, wochen- und monatelang nach Worten ringt, ist man es dem Buch und sich selbst schuldig, nach seiner Beendigung eine Pause einzulegen (oder einen langen Spaziergang zu machen) und sich zu fragen, warum man sich die Mühe gemacht hat, warum man soviel Zeit investiert hat, warum es einem so wichtig war. Anders gesagt: Alfie, worum geht's hier überhaupt?

Wenn man ein Buch verfaßt, pflanzt man Tag für Tag Bäume. Am Ende muß man einen Schritt zurück tun und sich den Wald ansehen. Nicht jedes Buch ist gespickt mit Symbolik, Ironie und musikalischer Sprache (nicht ohne Grund nennt man es Prosa), aber alle Bücher, wenigstens die, die sich zu lesen lohnen, haben ein bestimmtes Thema. Während oder direkt nach der ersten Fassung ist es Ihre Aufgabe zu entscheiden, wovon Ihr Buch handelt. Bei der Arbeit an der zweiten Fassung müssen Sie den Gegenstand des Textes deutlicher hervorheben. Das kann größere Umstellungen und Veränderungen nach sich ziehen. Der Vorteil für Sie und den Leser sind Eindeutigkeit und Einheitlichkeit. Das funktioniert eigentlich immer.

Das Buch, das mich am längsten beschäftigt hat, ist *Das letzte Gefecht*. Es gefällt meinen treuen Lesern offenbar auch am besten (es ist ein wenig deprimierend, wenn alle so einmütig der Meinung sind, daß man sein bestes Werk vor zwanzig Jahren abgeliefert hat, aber da wollen wir jetzt nicht näher darauf eingehen, danke). Ich vollendete die erste Fassung ungefähr sechzehn Monate, nachdem ich mich an die Arbeit gemacht

hatte. *Das letzte Gefecht* brauchte so lange, weil es in der dritten Kurve beinahe schlapp machte und es fast nicht mehr ins Ziel geschafft hätte.

Ich hatte die Idee zu einem breit angelegten Roman mit vielen Handlungsträgern – ein Fantasy-Epos vielleicht. Zu diesem Zweck nahm ich wechselnde Perspektiven ein und stellte in jedem Kapitel des ersten Teils eine neue wichtige Figur vor. So befaßt sich das erste Kapitel mit Stuart Redman, einem Fabrikarbeiter aus Texas; das zweite Kapitel handelt zuerst von Fran Goldsmith, einer schwangeren College-Schülerin aus Maine, und kehrt dann zu Stu zurück; das dritte Kapitel beschreibt Larry Underwood, einen Rock'n'Roll-Sänger aus New York, erzählt dann erst wieder von Fran und dann erneut von Stu Redman.

Ich hatte vor, all diese Figuren, die Guten, die Bösen und die Häßlichen, an zwei Orten zu versammeln: in Boulder und Las Vegas. Ich dachte mir, sie würden am Ende wahrscheinlich gegeneinander Krieg führen. Der erste Teil des Buches berichtet darüber hinaus von einem von Menschen gezüchteten Virus, der Amerika und den Rest der Welt heimsucht. Er vernichtet 99 % der Menschheit und zerstört unsere auf Technologie basierende Kultur.

Ich schuf diesen Roman gegen Ende der sogenannten Energiekrise in den siebziger Jahren, und es machte mir einen Riesenspaß, mir vorzustellen, wie die Welt im Verlauf eines furchtbaren, verseuchten Sommers vor die Hunde geht (genau genommen dauert es nicht viel länger als einen Monat). Meine Vision war weitreichend, detailliert und umfaßte das ganze Land. Sie raubte mir den Atem. Selten habe ich mit dem Auge meiner Phantasie klarer gesehen: von den Staus, die die tote Röhre des Lincoln Tunnel in New York verstopfen, bis zu der böartigen Wiedergeburt eines Las Vegas unter den wachsamen roten (und manchmal belustigten) Augen von Randall Flagg. Das hört sich alles furchtbar an, ist es auch, aber in meinen

Augen enthielt diese Vision seltsamerweise auch eine Portion Optimismus. Schluß mit Energiekrise, Hungersnöten, Massakern in Uganda, saurem Regen oder Löchern in der Ozonschicht. Ein Ende den säbelrasselnden atomaren Supermächten und der Überbevölkerung. Statt dessen erbot sich dem übriggebliebenen Häufchen Menschheit die Chance, in einer auf Gott vertrauenden Welt einen Neuanfang zu wagen, in der es wieder Wunder, Zauber und Prophezeiungen gab. Mir gefiel die Geschichte. Mir gefielen die Figuren. Und dennoch kam ich an einen Punkt, wo ich nicht mehr wußte, was ich schreiben sollte. Wie der Pilger in dem Epos von John Bunyan war ich an eine Stelle gelangt, an der es nicht mehr weiterging. Ich war nicht der erste Schriftsteller, der diesen gräßlichen Ort entdeckte, und werde auch nicht der letzte sein: Willkommen im Land der Schreibblockade.

Hätte ich nur zwei- oder dreihundert Seiten eines eng beschriebenen Manuskripts gehabt statt der über fünfhundert, hätte ich *Das letzte Gefecht* wahrscheinlich aufgegeben und mich einem neuen Projekt zugewandt – das hatte ich, weiß Gott, schon öfter getan. Aber in diese fünfhundert Seiten hatte ich zuviel investiert, zuviel Zeit und kreative Energie. Das konnte ich unmöglich aufgeben. Außerdem flüsterte eine leise Stimme in meinem Hinterkopf, das Buch sei wirklich gut und ich würde es mein Lebtag bereuen, wenn ich es nicht fertigstellte. Anstatt mich also einem neuen Projekt zuzuwenden, fing ich an, lange Spaziergänge zu machen (eine Gewohnheit, die mich zwanzig Jahre später in große Schwierigkeiten bringen sollte). Ich nahm immer ein Buch oder eine Zeitschrift mit, las aber selten darin, auch wenn es noch so langweilig war mit immer denselben alten Bäumen und schwatzhaften, boshaften Eichelhähern und Eichhörnchen. Wenn die Kreativität im Stau festsitzt, kann Langeweile sehr heilsam sein. Auf meinen Spaziergängen war ich gelangweilt und zerbrach mir den Kopf über das gewaltige, nutzlose Manuskript.

Wochenlang kam ich keinen Schritt weiter – alles schien zu schwer, zu kompliziert zu sein. Ich hatte zu viele Handlungsfäden ausgelegt, und jetzt drohten sie zu verheddern. Ich ging das Problem von allen Seiten an, traktierte es mit den Fäusten, schlug mit dem Kopf dagegen ... und dann eines Tages, als ich an nichts Besonderes dachte, kam die Antwort angeflogen. Sie war vollkommen perfekt, in Geschenkpapier verpackt, könnte man sagen, und fuhr in mich wie ein Geistesblitz. Ich lief nach Hause und kritzelte sie schnell aufs Papier. Das war das einzige Mal, daß ich so etwas tat, weil ich zu große Angst hatte, den Einfall zu vergessen.

Folgendes hatte ich eingesehen: Das Amerika, in dem *Das letzte Gefecht* spielte, mochte zwar von einer Epidemie entvölkert sein, der Rest der Welt aber mußte weiterhin gefährlich überbevölkert sein, wie die Straßen von Kalkutta. Die Lösung meines Dilemmas könnte so ähnlich aussehen wie die Ausgangssituation des Buches, dachte ich – statt einer Seuche diesmal eine Explosion, aber ebenfalls ein kurzer, brutaler Hieb durch den Gordischen Knoten. Die Überlebenden würde ich auf einem Kreuzzug von Boulder gen Westen nach Las Vegas schicken. Sie sollten einfach aufbrechen, ohne Verpflegung, ohne Plan, so wie sich die Menschen in der Bibel auf der Suche nach einer Vision oder nach dem Willen Gottes aufmachen. In Las Vegas würden sie auf Randall Flagge treffen, und die Guten und die Bösen würden ihr letztes Gefecht austragen müssen.

Noch einen Moment zuvor hatte ich weder aus noch ein gewußt, im nächsten lag alles klar auf der Hand. Wenn es etwas gibt, das ich am Schreiben noch mehr liebe als alles andere, dann ist das diese plötzliche Erkenntnis, wenn man versteht, wie alles zusammenhängt. Ich habe dafür den Ausdruck »über den Tellerrand hinaussehen« gehört, und er paßt; manche nennen es auch »Überlogik«, und das paßt auch. Wie man's auch nennt, ich hielt meine Gedanken auf ein, zwei Blättern fest und ließ mir diese Lösung dann in den nächsten zwei oder drei Tagen durch

den Kopf gehen. Ich suchte nach Fehlern oder Löchern (und spann den Erzählfaden, denn zwei Nebenfiguren mußten die Bombe im Schrank einer Hauptfigur platzieren), aber eigentlich nur, weil ich das Gefühl hatte: Das ist zu schön, um wahr zu sein. Egal, als ich diesen Geistesblitz hatte, erkannte ich: Die Bombe in Nick Andros' Schrank löste all meine Probleme mit einem Schlag. Und so war es auch. Der Rest des Buches war eine Sache von neun Wochen.

Später, als die Rohfassung von *Das letzte Gefecht* abgeschlossen war, konnte ich klarer sehen, warum ich mich mittendrin so festgefahren hatte. Es war sehr viel einfacher, ohne diese Stimme in meinem Kopf darüber nachzudenken, die in einem fort jammerte: »*Ich verliere mein Buch! Oh Scheiße, schon fünfhundert Seiten, und jetzt verliere ich es! Alarmstufe rot! ALARMSTUFE ROT!*« Auch gelang mir zu analysieren, was mich aus der Erstarrung befreite – und darin steckte eine gewisse Ironie: Ich hatte mein Buch gerettet, indem ich fast die Hälfte der Figuren in die Luft jagte (denn es gab genaugenommen *zwei* Explosionen: auf die in Boulder folgte ein ähnlicher Sabotageakt in Las Vegas).

Ich fand heraus, daß der wahre Grund für mein Elend meine Leute in Boulder waren, die Guten, die nach den Wirren der Seuche in dieselbe alte Falle tappten, nämlich alle Hoffnung auf die Technik zu setzen. Die ersten zögerlichen Mitteilungen über CB-Funk, die alle Menschen nach Boulder führen sollten, würden bald das Fernsehen nach sich ziehen; Infomercials und Neunhunderter-Servicenummern wären in Nullkommanichts wieder auf dem Plan. Und schon gäbe es wieder Kraftwerke. Meine Leute in Boulder würden mit Sicherheit nicht lange brauchen, um zu dem Entschluß zu gelangen, es sei viel wichtiger, Kühlschränke und Klimaanlageanlagen in Gang zu setzen als den Willen Gottes geschehen zu lassen, der sie gerettet hatte. In Vegas lernten Randall Flagg und seine Freunde bereits, wie Flugzeuge und Bomber zu fliegen waren, bauten auch die

Elektrizität schnell wieder auf, aber das war in Ordnung, war zu erwarten, denn sie waren ja die Bösen. Ich war steckengeblieben, weil irgendwas in mir einsah, daß sich die Guten und die Bösen gefährlich ähnelten, und mich erlöste die Erkenntnis, daß die Guten ein elektronisches Goldenes Kalb anbeteten und dringend wachgerüttelt werden mußten. Eine Bombe im Schrank käme gerade recht.

Dadurch ging mir auf, daß sich Gewalt als Problemlösung wie ein roter Faden durch die Natur des Menschen zieht. Das wurde zum Thema von *Das letzte Gefecht*, das ich bei der zweiten Fassung immer deutlich im Hinterkopf hatte. Ständig weisen die Figuren (die Bösen wie Lloyd Henreid ebenso wie die Guten, z.B. Stu Redman und Larry Underwood) darauf hin, daß »der ganze Kram (d. h. die Massenvernichtungswaffen) überall herumliegt und nur darauf wartet, benutzt zu werden.« Als die Leute aus Boulder in aller Unschuld vorschlugen, den Techno-Turm von Babel wieder zu errichten, werden sie von noch größerer Gewalt vernichtet. Die Attentäter handeln natürlich auf Anweisung von Randall Flagg, doch Mutter Abigail, Flaggs Gegenspielerin, wiederholt immer wieder, »alle Dinge dienen Gott«. Wenn das stimmt, und im Sinne des Buches stimmt es sicherlich, dann ist die Bombe eine Mahnung von dem da oben, der den Menschen sagen will: »Ich hab euch nicht hierhergebracht, damit ihr wieder mit demselben Scheiß anfangt.«

Gegen Ende des Romans (das Ende der kürzeren Version), fragt Fran Stuart, ob es Hoffnung gebe, daß die Menschen aus ihren Fehlern lernten. Stu Redman antwortet: »Ich weiß es nicht«, und hält dann inne. In der Geschichte dauert diese Pause nur so lang, wie der Leser braucht, um mit dem Auge zur nächsten Zeile zu springen. In meinem Arbeitszimmer dauerte sie viel länger. Ich zerbrach mir den Kopf nach einer Antwort für Stu, nach einer erhellenden Aussage. Ich wollte unbedingt eine Antwort finden, denn wenn Stu irgendwo für mich sprach,

dann an der Stelle. Doch schließlich wiederholt Stü einfach seinen Satz: *Ich weiß es nicht*. Etwas Besseres fiel mir nicht ein. Manchmal bietet das Buch eine Antwort, aber nicht immer, und ich wollte die Leser, die mir über Hunderte von Seiten gefolgt waren, nicht mit einer leeren Worthölse abspeisen, die ich selbst nicht glaubte. *Das letzte Gefecht* hat keine Moral, keinen Leitspruch wie »Wenn wir nichts daraus lernen, zerstören wir beim nächsten Mal den gesamten Planeten«, aber wenn es mir gelungen ist, das Thema zu vermitteln, können die Leser ihre eigenen Schlüsse daraus ziehen und diskutieren. Das ist vollkommen in Ordnung, derartige Diskussionen gehören zu den schönen Auswirkungen des Lesens.

Obwohl ich schon vor meinem Roman über die große Seuche mit Symbolik, Metaphorik und literarischen Anspielungen gearbeitet hatte (beispielsweise hätte es ohne *Dracula* kein *Brennen muß Salem* gegeben), weiß ich doch ziemlich genau, daß ich nie sonderlich über Leitmotiv und Thematik nachgedacht hatte, bevor ich in *Das letzte Gefecht* in eine Sackgasse geriet. Wahrscheinlich war ich der Meinung, das sei etwas für Klugscheißer und Besserwisser. Wenn ich meine Geschichte nicht unbedingt hätte retten wollen, wäre ich wohl auch nicht so schnell auf die Lösung gekommen.

Ich war erstaunt, wie überaus nützlich die thematische Dimension sein kann. Sie war tatsächlich mehr als das neblige Konstrukt, über das zu schreiben wir von Englischprofessoren bei der Zwischenprüfung gezwungen wurden (»Diskutieren Sie die Thematik von *Die Weisheit des Blutes* in drei wohlstrukturierten Absätzen, 30 Punkte«), sondern ein praktisches Instrument für den Werkzeugkasten, nicht unähnlich einer Lupe.

Seit meiner Erkenntnis beim Spaziergang, als mir die Bombe im Schrank einfiel, habe ich nie wieder gezögert, mich vor Beginn der zweiten Fassung oder bei einem Leerlauf in der ersten Fassung zu fragen, worüber ich eigentlich schreibe,

womit ich also meine Zeit verbringe, wenn ich doch Gitarre spielen oder Motorrad fahren könnte, warum ich mich überhaupt an die Arbeit gesetzt und nicht mehr aufgehört habe. Die Antwort liegt nicht unbedingt auf der Hand, aber meistens gibt es eine, die nicht schwer zu finden ist.

Ich glaube, daß kein Autor über einen unendlichen Fundus an thematischen Anliegen verfügt, auch wenn er mehr als vierzig Bücher geschrieben hat. Ich habe viele Interessen, aber nur wenige sind so tiefgreifend, daß sie einen Roman tragen können. Zu meinen ureigensten Anliegen (Zwangsvorstellungen möchte ich sie nicht unbedingt nennen) gehören: Die Schwierigkeit – wenn nicht gar Unmöglichkeit –, die Technologiekiste der Pandora wieder zu schließen, wenn sie einmal geöffnet wurde (*Das letzte Gefecht*, *Das Monstrum – Tommyknockers*, *Feuerkind*); warum Gott, wenn es ihn gibt, furchtbare Dinge geschehen läßt (*Das letzte Gefecht*, *Desperation*, *The Green Mile*); der schmale Grat zwischen Realität und Phantasie (*Stark – The Dark Half*, *Sara*, *Drei*); und schließlich die furchtbare Anziehungskraft, die Gewalt auf eigentlich gutmütige Menschen ausüben kann (*Shining*, *Stark – The Dark Half*). Ebenso habe ich mich immer wieder zu den grundlegenden Unterschieden zwischen Kindern und Erwachsenen sowie über die heilende Kraft der menschlichen Phantasie geäußert.

Und ich wiederhole: *Das ist normal*. Das sind Anliegen, die sich aus meinem Leben und Denken entwickelt haben, aus meinen Erfahrungen als Junge und Mann, aus meiner Rolle als Ehemann, Vater, Schriftsteller und Liebender. Diese Fragen beschäftigen mich, wenn ich abends das Licht ausknipse und mit mir allein bin, eine Hand unter das Kopfkissen schiebe und in die Dunkelheit starre.

Sie werden Ihre eigenen Gedanken, Interessen und Anliegen haben, die sich aus den von Ihnen gemachten Erfahrungen und Abenteuern als menschliches Wesen ergeben. Einige werden denen ähneln, die ich gerade angeführt habe, einige werden sich

stark davon unterscheiden, aber irgend etwas wird sich ergeben, und das sollten Sie auf jeden Fall in Ihre Arbeit einfließen lassen. Sicher, solche Anliegen sind nicht nur zum Dichten da, aber schaden können sie dabei sicherlich nicht.

Ich möchte diese kleine Predigt mit einem mahnenden Wort beschließen: Von der Thematik und der eigenen Botschaft auszugehen, ist kein gutes Rezept fürs Schreiben. Gute Prosa beginnt immer mit der Geschichte und entwickelt daraus die Thematik. Fast nie läuft es anders herum. Die einzige Ausnahme von dieser Regel, die ich mir vorstellen kann, sind Allegorien wie *Farm der Tiere* von George Orwell (und auch da habe ich den leisen Verdacht, daß die Idee zur Geschichte zuerst dagewesen ist; wenn ich Orwell in einem späteren Leben sehe, werde ich ihn fragen).

Wenn Ihr Werk im Groben aufs Papier gebracht ist, müssen Sie sich Gedanken über seine tiefergehende Bedeutung machen und das Ergebnis in die folgenden Fassungen einfließen lassen. Das zu unterlassen, hieße, Ihrem Buch (und letztendlich dem Leser) die Vision zu nehmen, die jede Ihrer Erzählungen zu etwas Unverwechselbarem macht.

So weit, so gut. Jetzt wollen wir über das Überarbeiten sprechen: Wieviel ist angebracht, wie viele Fassungen? Für mich lautet die Antwort seit jeher: zwei Fassungen und ein Feinschliff (seit dem Aufkommen der Textverarbeitung ist der Feinschliff bei mir fast zu einer dritten Fassung geworden).

Ihnen sollte klar sein, daß ich nur von meiner eigenen Vorgehensweise berichte; tatsächlich unterscheidet sich das Überarbeiten enorm von einem Autor zum anderen. Kurt Vonnegut zum Beispiel bearbeitete jede einzelne Seite seiner Romane so lange, bis sie genau so war, wie er sie haben wollte. Dabei gab es natürlich Tage, an denen er nur ein oder zwei perfekte Seiten schaffte (und der Papierkorb füllte sich mit den zerknüllten verworfenen Versionen von Seite 71 und 72), aber wenn er das Manuskript abschloß, war auch das *Buch* fix und fertig. Man konnte es direkt in Druck geben. Doch glaube ich schon, daß gewisse Dinge auf die meisten Autoren zutreffen, und darüber möchte ich nun sprechen. Wenn Sie schon etwas länger im Metier sind, werden Sie meine Hilfe hier nicht unbedingt benötigen, da sich bei Ihnen schon ein Arbeitsablauf entwickelt hat. Wenn Sie jedoch gerade anfangen, möchte ich Ihnen nahelegen, daß Sie mindestens zwei Fassungen eines Textes schreiben: eine, bei der die Tür zum Arbeitszimmer geschlossen ist, und eine, bei der die Tür geöffnet ist.

Wenn ich bei geschlossener Tür den Text vom Kopf direkt auf das Blatt herunterlade, tippe ich so schnell es geht, doch ohne hektisch zu werden. Prosa schreiben, insbesondere längere Werke, kann eine komplizierte, einsame Angelegenheit sein, fast als überquere man den Atlantik in einer Badewanne. Sie läßt viel Raum für Selbstzweifel. Nur wenn ich zügig vorankomme, die Geschichte genau so niederlege, wie sie in meinem Kopf

abläuft, und lediglich dann zurückblättere, wenn ich die Namen der Figuren oder wichtige Elemente ihrer Vergangenheit überprüfen muß, gelingt es mir meiner Erfahrung nach, die anfängliche Begeisterung zu erhalten und den Selbstzweifel zu besiegen, der hinter jeder Ecke lauert.

Diese erste Fassung – die nackte Geschichte – sollten Sie ganz allein ohne Hilfe (oder Einmischung) von außen verfassen. Früher oder später werden Sie in Versuchung geraten, das Geschaffene einem engen Freund zu zeigen (meistens denkt man zuerst an den Partner, mit dem man das Bett teilt), weil Sie entweder stolz darauf sind oder sich unsicher fühlen. Ich rate Ihnen, diesem Drang zu widerstehen. Halten Sie die Spannung. Wenn Sie das Geschriebene Zweifel, Lob oder wohlgemeinten Fragen von Außenstehenden aussetzen, verringert sich Ihre Anspannung. Sie sollten sich statt dessen von der Hoffnung auf Erfolg (oder der Angst vor einem Reinfluss) anspornen lassen, so schwer das auch sein kann. Sie haben immer noch genug Zeit, das Geschriebene vorzuzeigen, wenn Sie fertig sind ... aber selbst dann, finde ich, sollten Sie vorsichtig sein und sich Raum zum Nachdenken nehmen, solange die Geschichte noch wie ein Feld von frisch gefallenem Schnee ist, auf dem nur Ihre eigenen Spuren zu sehen sind.

Das Tolle am Schreiben bei geschlossener Tür ist, daß man sich stark auf die Geschichte konzentriert und praktisch alles andere ausblendet. Keiner kann fragen: »Was wolltest du mit den Worten von Garfield auf dem Sterbebett ausdrücken?« oder »Was hat das grüne Kleid zu bedeuten?« Vielleicht wollten Sie mit Garfields Worten auf dem Sterbebett überhaupt nichts sagen, und vielleicht trägt Maura nur deshalb Grün, weil sie eben ein grünes Kleid anhatte, als sie vor Ihrem inneren Auge auftauchte. Andererseits können diese Sachen schon etwas bedeuten (und vielleicht erkennen Sie es, sobald Sie die Möglichkeit haben, den Wald zu betrachten anstatt der einzelnen Bäume). So oder so ist die erste Fassung der falsche Zeitpunkt,

um darüber nachzudenken.

Noch etwas: Wenn niemand zu Ihnen sagt: »Oh Sam (oder Amy)! Das ist ja *wunderschön!*«, laufen Sie auch nicht Gefahr, schlampig zu arbeiten oder sich auf das Falsche zu konzentrieren, zum Beispiel darauf, wie *wunderschön* Sie schreiben können, anstatt die *verdammte Geschichte zu erzählen*.

Sagen wir nun, Sie haben die erste Fassung beendet. Glückwunsch! Gut gemacht! Gönnen Sie sich ein Gläschen Champus, bestellen Sie eine Pizza, tun Sie, was Sie sonst auch tun, wenn es etwas zu feiern gibt. Wenn jemand ungeduldig darauf gewartet hat, den Roman zu lesen, zum Beispiel Ihr Partner, der jeden Tag von neun bis siebzehn Uhr gearbeitet und die Rechnungen mitbezahlt hat, während Sie Ihren Träumen hinterherjagten, dann wird es jetzt Zeit, die Karten aufzudecken ... aber nur, wenn der oder die ersten Leser schwören, sich erst dann mit Ihnen über das Buch zu unterhalten, wenn *Sie* so weit sind.

Das klingt eventuell ein bißchen selbstherrlich, ist es aber nicht. Sie haben sehr viel gearbeitet und brauchen jetzt gewisse Zeit zum Ausruhen – wieviel, das hängt von jedem einzelnen ab. Ihr Denken und Ihre Phantasie, miteinander verwandt, aber nicht identisch, müssen sich erholen, wenigstens in Bezug auf dieses gerade abgeschlossene Werk. Ich rate Ihnen, ein paar Tage Urlaub zu machen: Gehen Sie Angeln oder auf Kajaktour, machen Sie ein Puzzle, und setzen Sie sich erst dann an ein gänzlich neues Projekt. Vorzugsweise an etwas Kürzeres, das möglichst eine völlig neue Richtung und ein anderes Tempo einschlägt. (Einige ziemlich gute Novellen, darunter »Die Leiche« und »Der Musterschüler«, habe ich zwischen den verschiedenen Fassungen längerer Bücher wie *Dead Zone – Das Attentat* und *Stark – The Dark Half* verfaßt.)

Wie lange Sie Ihr Buch ruhen lassen (so wie Brotteig zwischen dem Kneten), ist ganz allein Ihre Sache, aber ich denke, es

sollten mindestens sechs Wochen sein. In dieser Zeit sollte Ihr Manuskript sicher in einer Schublade weggeschlossen sein, wo es altert und hoffentlich reift. Ständig werden Ihre Gedanken zu ihm zurückkehren, und wahrscheinlich werden Sie ein Dutzend Mal oder öfter versucht sein, das Manuskript herauszunehmen, nur um einen bestimmten Abschnitt noch einmal zu lesen, den Sie als besonders gelungen in Erinnerung haben und den Sie sich noch einmal auf der Zunge zergehen lassen möchten, damit Sie sehen, was für ein Genie Sie sind.

Tun Sie's nicht! Denn es ist mehr als wahrscheinlich, daß Sie das Gefühl bekommen, der Abschnitt sei doch nicht so gut, wie Sie dachten, und ihn auf der Stelle verbessern. Das ist schlecht. Schlimmer für Sie kann nur noch sein, daß Sie den Eindruck gewinnen, die Textstelle sei noch besser, als Sie sie in Erinnerung hatten – da können Sie gleich alle Vorsätze fahren lassen und das Buch direkt noch einmal lesen, oder? Setzen wir uns wieder dran! Klasse, es ist soweit! Sie sind ein richtiger Shakespeare!

Sind Sie natürlich nicht, und Sie sind nicht eher bereit, es mit dem alten Projekt aufzunehmen, bevor Sie sich nicht gründlich in ein neues vertieft haben oder wieder vollkommen im Alltag involviert sind. Sie müssen den unwirklichen Zustand so gut wie vergessen haben, der über drei, fünf oder sieben Monate drei Stunden am Vor- oder Nachmittag einnahm.

Wenn dann der richtige Abend kommt (den Sie vielleicht auf Ihrem Kalender im Büro markiert haben), holen Sie das Manuskript aus der Schublade. Wenn es wie ein fremdartiges Relikt aussieht, das Sie in einem Kramladen oder auf dem Flohmarkt erstanden haben, ohne sich noch daran erinnern zu können, ist es soweit. Nehmen Sie bei geschlossener Tür Platz (sie wird früh genug wieder geöffnet werden), holen Sie sich einen Stift und einen Block. Dann lesen Sie das Manuskript.

Lesen Sie es auf einmal, wenn das geht (bei einem vier- oder fünfhundert Seiten starken Wälzer ist das natürlich nicht

möglich). Sie können sich Notizen machen, aber konzentrieren Sie sich in erster Linie auf die nüchterne Aufräumarbeit wie die Korrektur von Rechtschreibfehlern und das Auffinden von möglichst vielen Widersprüchen. Davon wird es eine Menge geben – nur Gott macht es schon beim ersten Mal richtig, und nur ein Pfuscher sagt: »Ach, das reicht so, wofür gibt es einen Lektor?«

Beim ersten Mal wird es eine seltsame, oft erheiternde Erfahrung für Sie sein, das eigene Buch nach sechs Wochen Reifung erneut zu lesen. Es ist Ihres, Sie erkennen es, können sich sogar an das Lied erinnern, das gerade lief, als Sie bestimmte Zeilen zu Papier brachten, und doch fühlt es sich an, als läsen Sie die Arbeit eines anderen, eines Geistesverwandten. So sollte es sein, aus diesem Grund haben Sie so lange gewartet. Es ist immer leichter, die Lieblinge eines anderen zu töten, als die eigenen.

Nach sechs Wochen Erholung werden Ihnen auch die gähnenden Löcher in der Handlung oder in der Figurenentwicklung auffallen. Damit meine ich Löcher, durch die ein Lastwagen fahren könnte. Es ist erstaunlich, was dem Schreiber entgeht, wenn er Tag für Tag nach Wörtern ringt. Und jetzt hören Sie gut zu: Es ist streng *verboten*, sich zu ärgern oder selbst zu kasteien, weil Sie so viele eklatante Fehler finden. Bockmist passiert den besten von uns. Es gibt eine Anekdote, daß der Architekt des Flatiron-Gebäudes in New York Selbstmord beging, als er kurz vor der Einweihungszeremonie bemerkte, daß er vergessen hatte, in dem Prototyp die Herrentoiletten einzuplanen. Stimmt wahrscheinlich nicht, aber halten Sie sich immer vor Augen: Auch die *Titanic* wurde von Menschen gebaut und für unsinkbar erklärt.

Die krassesten Fehler, die ich beim Überarbeiten finde, haben bei mir immer mit dem Verhalten der Figuren zu tun (ist verwandt mit der Figurenentwicklung, aber nicht ganz dasselbe). Dann schlage ich mir mit der flachen Hand vor die Stirn, greife

zum Block und schreibe beispielsweise: **S. 91: Sandy Hunter klaut einen Dollar aus Shirleys Kasse in der Versandabteilung. Wieso? Herrgott, so was würde Sandy NIEMALS tun!** Zusätzlich markiere ich die Seite im Manuskript mit einem großen Teta (ξ). Das Symbol bedeutet, die Seite muß bearbeitet und/oder gekürzt werden und die Anmerkung dazu kann ich in den Notizen nachschlagen, falls ich mich nicht mehr genau erinnere.

Ich liebe diese Phase des Schreibens (na ja, eigentlich liebe ich alle Phasen, aber diese ist ganz besonders hübsch), weil ich mein eigenes Buch neu entdecke und es mir meistens auch gefällt. Das ändert sich. Wenn das Buch schließlich im Druck ist, habe ich es zwölfmal und öfter durchgearbeitet, kann ganze Absätze auswendig zitieren und wünsche mir nichts sehnlicher, als daß das verfluchte, stinkende, alte Ding endlich verschwindet. Aber das kommt erst später; das erste Lesen macht normalerweise Spaß.

Bei diesem Arbeitsgang kontrolliere ich in erster Linie Handlungsablauf und Belange des Werkzeugkastens: Pronomen mit unklarem Bezug werden rausgeworfen (ich hasse Pronomen, mißtraue ihnen, jedes ist so schmierig wie diese Anwälte, die einen über Nacht aus jeder Bredouille pauken), klärende Zusätze werden, wo notwendig, eingefügt, und natürlich werden alle Adverbien gestrichen, von denen ich mich trennen kann (niemals alle, niemals genug).

Im Hinterkopf stelle ich mir währenddessen die »Großen Fragen«. Die größte lautet: Ist diese Geschichte schlüssig? Wenn ja, wie kann daraus ein wahres Kunstwerk werden? Welche Elemente tauchen immer wieder auf? Greifen sie ineinander und bilden eine Thematik? In anderen Worten, ich frage mich: Worum geht's hier eigentlich, Stevie? Was kann ich tun, um die verborgenen Anliegen stärker hervorzuheben? Was ich mir am meisten wünsche, ist Resonanz; das Buch soll ein wenig in den Gedanken (und im Herzen) des treuen Lesers

nachklingen, wenn er es wieder geschlossen und zurück ins Regal gestellt hat. Das will ich erreichen, ohne dem Leser eine Botschaft eintrichtern oder mich für eine geheuchelte Moral verkaufen zu müssen. Botschaft und Moral, die kann man alle in einen Sack stecken und mit dem Knüppel draufhauen, verstanden? Ich will Resonanz erzeugen. Darum konzentriere ich mich beim Überarbeiten auf die Aussage meines Textes und füge Szenen und Vorkommnisse hinzu, die mein Anliegen unterstreichen. Zusätzlich tilge ich alles, was in eine andere Richtung führt ... und davon gibt es immer eine Menge, besonders am Anfang, da ich dort zum Abschweifen neige. Dieser ganze Müll muß weg, wenn ich eine einheitliche Wirkung erzielen will. Wenn ich mit dem Lesen fertig bin und meine kleinen Korinthenkacker-Anmerkungen gemacht habe, ist es Zeit, die Tür zu öffnen und das Geschaffene vier oder fünf engen Freunden zu zeigen, die Interesse bekundet haben.

Jemand hat einmal geschrieben (und mir fällt ums Verrecken nicht mehr ein, wer das war), daß Romane in Wirklichkeit Briefe an einen bestimmten Menschen sind. Das glaube ich auch. Ich stelle mir vor, daß jeder Autor einen idealen Leser hat und sich beim Verfassen des Textes immer wieder fragt, »Was er/sie wohl denkt, wenn er/sie das hier liest?« Für mich ist dieser erste Leser seit jeher meine Frau Tabitha.

Sie war immer eine besonders wohlmeinende und unterstützende Leserin. Ihre positive Reaktion auf schwierige Bücher wie *Sara* (mein erster Roman für einen neuen Verlag nach zwanzig guten Jahren bei Viking Press, die durch einen dummen Zank um Geld ein Ende fanden) und umstrittene Romane wie *Das Spiel* waren mir unglaublich wichtig. Aber wenn sie etwas entdeckt, das ihrer Meinung nach falsch ist, ist sie unnachgiebig. Und teilt es mir laut und deutlich mit.

In ihrer Rolle als Kritikerin und Erstleserin erinnert mich Tabby oft an eine Geschichte, die ich über Alfred Hitchcocks Frau Alma Reville las. Ms. Reville war für Hitchcock so etwas

wie die erste Leserin, eine scharfsinnige Kritikerin, die sich vom Aufstieg des Meisters der Spannung zu einem der weltweit besten Regisseure nicht im geringsten beeindrucken ließ. Sein Glück. Hitch sagte, er wolle fliegen, Alma sagte: »Erst ißt du deine Eier.«

Kurz nachdem die Dreharbeiten zu *Psycho* abgeschlossen waren, führte Hitchcock den Thriller ein paar Freunden vor. Sie waren begeistert und erklärten ihn zu einem Meisterwerk der Spannung. Alma schwieg, bis alle ihre Meinung kundgetan hatten, dann sagte sie ruhig und bestimmt: »So kannst du den Film nicht rausbringen.«

Alle schwiegen wie vom Blitz getroffen, nur Hitchcock selbst erkundigte sich nach dem Grund. »Weil Janet Leigh schluckt, als sie angeblich schon tot ist«, antwortete seine Frau. Es stimmte. Hitchcock wehrte sich genausowenig wie ich, wenn Tabby mich auf einen Fehler hinweist. Wir streiten uns über viele Aspekte eines Buches, und manchmal habe ich mich in Geschmacksfragen gegen ihren Rat entschieden, aber wenn sie mich erwischt, dann weiß ich Bescheid und danke Gott, daß ich jemanden habe, der mich auf meinen offenen Hosenstall hinweist, bevor ich unter Menschen gehe.

Außer Tabby gebe ich das Manuskript noch vier bis acht anderen Personen, die meine Geschichten im Laufe der Jahre gelesen und beurteilt haben. Viele Schreibanleitungen warnen davor, einen Freund um ein Urteil zu bitten, weil man angeblich keine objektive Meinung von Leuten erhält, die man schon zum Essen eingeladen hat und die ihre Kinder zum Spielen herüberschicken. Glaubt man diesen Büchern, ist es unfair, einen Kumpel in so eine Lage zu bringen. Was er denn tun solle, wenn er meinte, sagen zu müssen:

»Tut mir leid, alter Junge, du hast in der Vergangenheit so manches nette Stück verzapft, aber das hier ist dermaßen Scheiße ...«?

Diese Theorie enthält ein Körnchen Wahrheit, obwohl ich eigentlich gar nicht auf der Suche nach einer objektiven Meinung bin. Ich bin überzeugt, daß die meisten Leute, die klug genug sind, einen Roman zu lesen, auch genügend Taktgefühl besitzen, um eine höflichere Ausdrucksweise als »Das ist Scheiße« zu ersinnen. (Obwohl wir eigentlich alle wissen, daß »Ich denke, hier gibt es ein paar Probleme« in Wirklichkeit heißt: »Das ist Scheiße.« Stimmt's?). Außerdem: Wenn man einen richtigen Bock geschossen hat – das kommt vor, als Autor von *Maximum Overdrive* darf ich das sagen –, hört man das doch lieber von einem Freund, solange die Gesamtauflage ein halbes Dutzend Fotokopien nicht übersteigt.

Wenn Sie ein Buch an sechs bis acht Freunde verteilen, bekommen Sie sechs bis acht höchst subjektive Meinungen, was daran gut oder schlecht ist. Wenn alle Leser finden, daß es echt gut geworden ist, stimmt das wahrscheinlich. Diese Einmütigkeit kommt zwar vor, ist aber selten, selbst bei Freunden. Wahrscheinlicher ist, daß sie sagen, der Teil hier ist gut und der andere da ist ... na ... nicht ganz so gut. Manche sind der Meinung, Figur A sei schlüssig, aber Figur B sei weit hergeholt. Wenn andere wiederum das Gefühl haben, Figur B sei glaubhaft, Figur A jedoch überzeichnet, steht es unentschieden. Sie können sich zurücklehnen und alles so lassen (im Baseball geht das Unentschieden zu Gunsten des Runners; beim Schreiben zu Gunsten des Autors). Wenn einige das Ende toll finden und andere furchtbar, dito: unentschieden zu Gunsten des Autors.

Es gibt Erstleser, die sich auf das Auffinden von Sachfehlern spezialisieren. Mit denen ist es am einfachsten. Einer meiner klugen Erstleser, der verstorbene Mac McCutcheon, ein wunderbarer Englischlehrer von der High School, kannte sich sehr gut mit Waffen aus. Wenn eine Figur im Buch mit einer Winchester .330 herumfuchtelte, schrieb Mac an den Rand, dieses Kaliber habe Remington hergestellt, nicht Winchester. In

solchen Fällen gibt's zu dem entdeckten Fehler die Lösung gratis dazu. Ein gutes Geschäft, weil Sie wie ein Profi aussehen und sich der Erstleser gleichzeitig geschmeichelt fühlt, daß er helfen konnte. Wenn man ihn dann noch in den Danksagungen auf der ersten Buchseite bedenkt, ist er mit Sicherheit begeistert. Man soll nicht unterschätzen, wie gerne Menschen ihr Wissen mit einem Autor teilen. Der beste Dienst, den Mac mir jemals erwies, hatte allerdings nichts mit Waffen zu tun. Als er eines Tages im Lehrerzimmer ein Manuskript von mir las, brach er in lautes Gelächter aus. Er lachte so heftig, daß ihm die Tränen die bärtigen Wangen herunterliefen. Da die fragliche Geschichte, *Brennen muß Salem*, nicht als Zwerchfellmassage gedacht war, fragte ich ihn, was er gefunden habe. Ich hatte ein paar Zeilen verfaßt, die ungefähr so lauteten: **Obwohl die Jagdsaison in Maine erst im November beginnt, klingen oft schon im Oktober Schüsse über die Felder; die Leute dort schießen so viele Bauern*, wie ihre Familien essen können.** Ein Lektor hätte den Fehler sicherlich bemerkt, aber Mac ersparte mir diese Peinlichkeit.

Mit subjektiven Meinungen ist es schwerer, wie ich schon sagte, aber eins ist sicher: Wenn jeder, der Ihr Buch liest, sagt, da gebe es ein Problem (Connie kehrt zu schnell zu ihrem Mann zurück, Hals Mogeln bei der Abschlußprüfung paßt nicht zu dem, was wir über ihn wissen, das Romanende kommt abrupt und scheint willkürlich), dann haben Sie wirklich eines und sollten etwas dagegen tun.

Viele Schriftsteller wehren sich dagegen. Für sie kommt es der Prostitution gleich, ihre Geschichte nach den Vorstellungen der Leserschaft umzuschreiben. Wenn das auch Ihre Meinung ist, werde ich nicht versuchen, Sie umzustimmen. Sie sparen ja eine Menge Geld im Copy-Shop, weil Sie Ihre Geschichte überhaupt

* Gemeint waren Fasane: Im Englischen wird der Fasan (pheasant) zum Bauern (peasant), wenn das h weggelassen wird. [Anm. der Übersetzerin]

niemandem zeigen müssen. Wieso wollen Sie überhaupt etwas veröffentlichen, wenn Ihnen der Leser gleichgültig ist (fragte er patzig)? Schreiben Sie doch einfach Ihr Buch fertig und schließen es dann in einem Safe ein, so wie es J. D. Salinger in seinen späteren Jahren getan haben soll.

Ein wenig Verständnis für diese Weigerung, alles nach dem Leser zu richten, habe ich schon. Im Filmgeschäft, das ich ein wenig aus eigener Anschauung kenne, nennt man Vorpremieren »Testvorführungen«. Sie sind in dieser Industrie inzwischen gang und gäbe und treiben die meisten Regisseure in den Wahnsinn. Zu Recht. Ein Studio blecht zwischen fünfzehn und hundert Millionen Dollar für die Produktion eines Films und bittet dann den Regisseur, sein Werk auf die Bedürfnisse eines Multiplex-Publikums aus Santa Barbara abzustimmen, das sich aus Friseurinnen, Politessen, Schuhverkäufern und arbeitslosen Pizzaboten zusammensetzt. Und was ist das Schlimmste und Unglaublichste an der ganzen Sache? Wenn man die Zusammensetzung des Publikums richtig wählt, klappt es meistens sogar!

Es wäre furchtbar, wenn Romane nach Meinung eines Testpublikums überarbeitet würden – viele gute Bücher würden so nie das Licht der Welt erblicken –, aber davon rede ich ja nicht. Mensch, hier geht es um ein halbes Dutzend Ihnen bekannter Leute, von denen Sie etwas halten. Wenn Sie die richtigen fragen (und die einverstanden sind), können sie Ihnen von großer Hilfe sein.

Sind alle Meinungen gleich viel wert? Bei mir nicht. Letztendlich ist Tabby's Meinung für mich ausschlaggebend, weil ich für sie schreibe, weil ich sie beeindrucken will. Wer außer für sich selbst für einen besonderen Menschen schreibt, dem kann ich nur raten, ganz genau auf die Meinung dieses Adressaten zu hören (ich kenne einen, der behauptet, er schreibe für jemanden, der seit fünfzehn Jahren tot ist, aber das ist eine Ausnahme). Und wenn Ihnen die Vorschläge des Erstlesers

einleuchten, dann beherzigen Sie sie. Sie können nicht auf der ganzen Welt Meinungen zu Ihrer Geschichte einholen, aber fragen Sie zumindest die Menschen, die Ihnen am nächsten stehen.

Nennen wir diesen Menschen, für den Sie schreiben, den idealen Leser. Er oder sie wird immer bei Ihnen im Arbeitszimmer sein: leibhaftig, wenn Sie die Tür öffnen und die Welt hereinlassen, um Ihr Phantasiegespinnst zu bestaunen, und im Geiste in den manchmal mühsamen und oft erfreulichen Tagen, wenn Sie bei verschlossener Tür die Rohfassung erstellen. Und wissen Sie was? Sie werden merken, daß Sie die Geschichte bereits an ihren idealen Leser anpassen, bevor er auch nur eine Zeile gelesen hat. Der ideale Leser hilft Ihnen bei der Arbeit, einen Schritt zurück zu tun und das im Werden begriffene Werk mit den Augen des Publikums zu sehen. Vielleicht ist das der beste Weg, ein Abschweifen zu vermeiden. Der ideale Leser läßt Sie vor Publikum spielen, obwohl Sie noch ganz allein mit Ihrem Text sind.

Wenn ich eine Szene schreibe, die mir lustig erscheint (wie der Wettbewerb im Kuchenessen in »Die Leiche« oder die Exekutionsprobe in *The Green Mile*), stelle ich mir vor, ob sie meinen idealen Leser ebenfalls erheitert. Ich finde es herrlich, wenn Tabby nicht mehr aufhören kann zu lachen; dann hält sie die Hände hoch, als wolle sie sagen, ich ergebe mich, und dicke Tränen kullern ihr die Wangen herunter. Das liebe ich, ist halt so, ich bin süchtig danach, und wenn ich eine Situation finde, die zu einem von Tabbys Lachanfällen führen könnte, dann drücke ich richtig auf die Tube. Während ich eine solche Szene schreibe (geschlossene Tür), habe ich im Hinterkopf, daß ich sie zum Lachen oder Weinen bringen will. Beim Überarbeiten (offene Tür) steht diese Frage (*Ist das schon lustig genug? Gruselig genug?*) im Vordergrund. Ich versuche, Tabby zu beobachten, wenn sie zu einer bestimmten Stelle im Buch kommt, und hoffe zumindest auf ein kleines Lächeln oder –

Hauptgewinn! – auf das tiefe Lachen aus dem Bauch heraus, bei dem sie die Hände hebt.

Es ist nicht immer einfach für sie. Ich gab ihr das Manuskript von *Atlantis*, als wir in North Carolina waren, wo wir uns ein Damen-Basketballspiel der Cleveland Rockers gegen die Charlotte Stings ansahen. Am darauffolgenden Tag fuhren wir Richtung Norden nach Virginia, und auf der Fahrt las Tabby das neue Buch. Es enthält ein paar lustige Stellen – *dachte* ich wenigstens –, deshalb warf ich immer wieder verstohlene Blicke zur ihr herüber, um zu sehen, ob sie schmunzelte (oder wenigstens lächelte). Ich dachte, sie würde es nicht merken, tat sie aber doch. Beim achten oder neunten verstohlenen Blick (kann auch der fünfzehnte gewesen sein), sah sie auf und schnauzte mich an: »Achte gefälligst auf die Straße, ja? Sonst liegen wir gleich im Graben. Sei doch nicht so versessen auf meine Reaktion!«

Ich achtete auf die Straße und warf keinen Blick mehr zu ihr hinüber (fast keinen). Ungefähr fünf Minuten später vernahm ich ein lachendes Schnauben zu meiner Rechten. Nur ein leises, aber es reichte mir. Die Wahrheit lautet, daß die meisten Schriftsteller versessen auf die Reaktion der Leser sind. Besonders zwischen der ersten und der zweiten Fassung, wenn die Tür zum Arbeitszimmer aufschwingt und das Licht der Welt hereinscheint.

12

Der ideale Leser ist auch am besten geeignet, zu bewerten, ob Ihre Geschichte das richtige Tempo hat und die Vorgeschichte ausführlich genug geschildert ist.

Das Tempo ist die Geschwindigkeit, mit der die Erzählung voranschreitet. Es herrscht eine Art stillschweigender Übereinkunft (daher unangefochten und nicht hinterfragt) in Verlegerkreisen, daß die kommerziell erfolgreichsten Erzählungen und Romane ein hohes Tempo haben. Ich nehme an, dem liegt die Auffassung zugrunde, daß die Menschen heute so viel zu tun haben und sich so schnell vom gedruckten Wort ablenken lassen, daß sie weglaufen, solange man kein Fast-food-Koch ist und in Rekordgeschwindigkeit Burger, Pommes und Spiegeleier brutzelt.

Wie so viele nicht hinterfragte Überzeugungen in der Verlagsbranche ist auch dieses Märchen großer Unsinn ... und jedesmal, wenn ein Buch wie Umberto Ecos *Der Name der Rose* oder *Unterwegs nach Cold Mountain* von Charles Frazier die Bestsellerlisten erklimmt, sind die Verleger und Lektoren ganz von den Socken. Wahrscheinlich führen die meisten von ihnen den unerwarteten Erfolg solcher Romane auf eine unvorhersehbare, bedauerliche Geschmacksverirrung des Lesepublikums zurück.

Nicht daß temporeiche Romane an sich schlecht sind. Einige gute Schriftsteller – Nelson DeMille, Wilbur Smith und Sue Grafton, um nur drei zu nennen – haben damit Millionen verdient. Aber man kann es übertreiben. Wer zu schnell voranschreitet, riskiert, den Leser verwirrt oder ermüdet auf der Strecke zu lassen. Ich persönlich mag es langsamer und breiter angelegt. Ein langer, fesselnder Roman wie *Palast der Winde* oder *Eine gute Partie*, der mit der gemächlichen

Geschwindigkeit eines Luxusliners vorangeleitet, gehört seit den ersten Versuchen mit endlosen Briefromanen wie *Clarissa* von Samuel Richardson zu den großen Würfeln des epischen Genres. Ich bin der Ansicht, daß sich jede Geschichte mit der ihr eigenen Geschwindigkeit entfalten muß, und das ist nicht immer volle Fahrt voraus. Aber aufgepaßt: Wenn man zu sehr verlangsamt, wird auch der geduldigste Leser irgendwann ungeduldig.

Wie man am besten die goldene Mitte findet? Mit dem idealen Leser natürlich. Versuchen Sie einzuschätzen, ob ihn oder sie eine bestimmte Szene langweilt. Wenn Sie den Geschmack Ihres idealen Lesers mindestens halb so gut kennen wie ich den Geschmack von meinem, sollte Ihnen das keine allzu großen Schwierigkeiten bereiten. Wo wird der ideale Leser überflüssiges Geschwätz monieren? Meint er, daß Sie eine bestimmte Situation nicht erschöpfend erklärt haben (oder zu ausführlich, eine meiner chronischen Krankheiten)? Ist er der Ansicht, daß Sie einen wichtigen Punkt vergessen haben aufzulösen? Eine ganze Figur vielleicht vergessen haben, wie bei Raymond Chandler einmal vorgekommen? (Als er nach dem ermordeten Chauffeur in *Der große Schlaf* gefragt wurde, antwortete Chandler, der gerne mal einen pichelte: »Ach der. Wissen Sie was? Ich habe ihn ganz vergessen.«) Diese Fragen sollten Sie selbst bei geschlossener Tür im Hinterkopf haben. Und sobald die Tür geöffnet ist, der ideale Leser das Manuskript also tatsächlich gelesen hat, sollten Sie Ihre Fragen laut stellen. Auch auf die Gefahr hin, als Versessener beschimpft zu werden – vielleicht möchten Sie ja sehen, an welchen Stellen der ideale Leser das Manuskript zur Seite legt und sich etwas anderem zuwendet. Was hat er gerade überflogen? Warum konnte er das Buch so einfach fortlegen?

Wenn ich ans Tempo denke, berufe ich mich meistens auf Elmore Leonard, der es kurz und bündig formulierte: Einfach das Langweilige weglassen. Daraus kann man schließen, daß Kürzungen das Tempo beschleunigen, und genau das müssen

die meisten von uns am Ende auch tun (Tötet eure Lieblinge, tötet eure Lieblinge, selbst wenn es euch das egoistische kleine Schriftstellerherz bricht, tötet eure Lieblinge).

Als ich in meiner Jugend Geschichten an Zeitschriften wie *Fantasy and Science Fiction* und *Ellery Queen's Mystery Magazine* schickte, gewöhnte ich mich bald an die Absagen, die mit *Lieber Beitragsleistender* begannen (sie hätten genausogut *Hallo Dummkopf* schreiben können), und wußte bald persönliche Mitteilungen auf diesen vordruckten Formularen zu würdigen. Sie waren selten, doch wenn so ein Brief kam, verschönte er mir immer den Tag und zauberte ein Lächeln auf mein Gesicht.

Im Frühling meines letzten Jahres auf der Lisbon High School – das muß 1966 gewesen sein – bekam ich eine handschriftliche Mitteilung, die meine Methode der Überarbeitung ein für alle Mal veränderte. Unter der automatisierten Unterschrift des Herausgebers fand sich folgendes Bonmot gekrakelt: »Nicht schlecht, aber AUFGEBLÄHT. Beim Überarbeiten kürzen! Formel: 1. Fassung minus 10% = 2. Fassung. Viel Glück.«

Wenn ich doch noch wüßte, von wem diese Mitteilung stammt, vielleicht von Algis Budrys. Wer auch immer es war, hat mir jedenfalls einen Riesendienst erwiesen. Ich schrieb die Formel auf ein Stück Pappe aus einer Hemdenverpackung und klebte sie neben meiner Schreibmaschine an die Wand. Kurz darauf lief es besser. Zwar schlugen nicht plötzlich Wellen von Aufträgen für Zeitschriften über mich herein, aber die Zahl persönlicher Kommentare auf den Absagen stieg schlagartig an. Ich erhielt sogar eine von Durant Imboden, dem Literaturredakteur des *Playboy*. Diese Mitteilung verschlug mir fast den Atem. *Playboy* zahlte damals 2000 Dollar und mehr für eine Kurzgeschichte, und das war ein Viertel von dem, was meine Mutter mit ihrer Arbeit als Haushälterin im Pineland Training Center im Jahr verdiente.

Die Überarbeitungsformel war wohl nicht der einzige Grund,

warum meine Arbeit allmählich Früchte trug; teilweise lag es bestimmt daran, daß die Zeit reif war, daß ich an der Reihe war (so wie das wilde Tier von Yeats). Dennoch hatte die Formel ihren Anteil daran. Wenn ich früher in der Rohfassung auf viertausend Wörter kam, so waren es nach der zweiten Fassung oft fünftausend (manche Schreiber sind Rauswerfer; ich bin von Natur aus wohl immer schon ein Reinholer gewesen). Durch die Formel änderte sich das. Selbst heute strebe ich eine zweite Fassung von dreitausendsechshundert Wörtern an, wenn die Rohfassung der Geschichte viertausend Wörter umfaßt ... und wenn ich zuerst dreihundertfünfzigtausend Wörter habe, tue ich mein Bestes, um zum Schluß nicht mehr als dreihundertfünfzehntausend zu haben, wenn möglich, nur dreihunderttausend. Meistens klappt es. Was ich durch die Formel lernte, ist, daß jede Erzählung und jeder Roman zu einem gewissen Grad zu straffen ist. Wer keine zehn Prozent streichen kann, ohne Handlung und Stimmung als solche zu bewahren, hat sich nicht genug angestrengt. Die Wirkung überlegten Kürzens ist unmittelbar erkennbar und oft erfrischend – literarisches Viagra. Das werden Sie merken, und Ihr idealer Leser auch.

Die *Vorgeschichte* ist das, was vor dem Einsetzen der Handlung passierte und Einfluß auf die eigentliche Geschichte hat. Durch die Vorgeschichte werden Figuren und deren Beweggründe klarer und plastischer. Ich finde, man sollte die Vorgeschichte so früh wie möglich einführen, doch mit einer gewissen Eleganz. Sehen Sie sich folgende Zeile als Beispiel für eine nicht elegante Zusatzinformation an:

»Hallo, Exfrau«, sagte Tom zu Doris, als sie das Zimmer betrat.

Jetzt kann es für die Geschichte natürlich wichtig sein, daß Tom

und Doris geschieden sind, aber es muß einfach eine bessere Lösung geben als die obige, denn die ist so elegant wie ein Kettensägenmassaker. Hier ein Vorschlag:

»Hi, Doris«, sagte Tom. Seine Stimme klang einigermaßen natürlich, wenigstens in seinen Ohren, doch tastete er mit den Fingern der rechten Hand nach der Stelle, wo noch vor sechs Monaten der Ehering gewesen war.

Immer noch kein Pulitzer-Preis dafür und deutlich länger als **»Hallo, Exfrau«**, aber es geht ja nicht immer um Schnelligkeit, wie ich schon versucht habe darzulegen. Und wenn Sie glauben, daß es nur um Informationsvermittlung geht, sollten Sie Prosa Prosa sein lassen und sich einen Job als Verfasser von Bedienungsanleitungen suchen – Ihr spießiger Arbeitgeber wartet schon.

Höchstwahrscheinlich haben Sie schon den Ausdruck *in medias res* gehört, was soviel heißt wie »mittendrin anfangen«. Es ist eine uralte, ehrbare Technik, aber sie gefällt mir nicht. *In medias res* macht Rückblicke notwendig, und die kommen mir langweilig und irgendwie kitschig vor. Da muß ich immer an diese Filme aus den Vierzigern und Fünfzigern denken, in denen das Bild plötzlich ganz verschwommen wird, die Stimme Hall bekommt, und – schwupp! – werden wir sechzehn Monate zurückversetzt, und der schlammbespritzte Gefangene, der gerade noch den Bluthunden zu entkommen versuchte, weil ihm der Mord am betrügerischen Polizeichef angehängt wurde, ist ein aufstrebender junger Anwalt.

Als Leser habe ich größeres Interesse an dem, was passieren *wird*, als an dem, was bereits passiert *ist*. Sicher, es gibt hervorragende Romane, die dieser Vorliebe (vielleicht ist es auch nur ein Vorurteil) zuwiderlaufen – *Rebecca* von Daphne DuMaurier ist so ein Beispiel, oder *Die im Dunkeln sieht man*

doch von Barbara Vine –, aber ich für meinen Teil fange beim Lesen gerne am Anfang an, genauso wie der Verfasser. Ich bin einer, bei dem es der Reihe nach geht; setzen Sie mir zuerst die Vorspeise vor, das Dessert esse ich dann, wenn ich das ganze Gemüse verputzt habe.

Selbst wenn Sie Ihre Geschichte der Reihe nach erzählen, werden Sie bald merken, daß ein kleines bißchen Vorgeschichte nicht zu vermeiden ist. Im übertragenen Sinn ist jedes Leben *in medias res*. Wenn Sie auf Seite eins Ihres Romans einen vierzigjährigen Mann als Hauptfigur vorstellen und die Handlung mit dem Auftritt einer neuen Figur oder mit einer in das Leben des Helden platzenden Situation einsetzt – ein Unfall zum Beispiel, oder er tut einer schönen Frau, die sich immer wieder verführerisch über die Schulter umschaut, einen Gefallen (Haben Sie das gräßliche Adverb bemerkt, das ich einfach nicht rauswerfen konnte?) –, müssen Sie trotzdem irgendwo die ersten vierzig Jahre Ihres Helden unterbringen. Inwieweit Sie sich auf die Vorgeschichte einlassen und wie gut Sie das bewerkstelligen, wird sich auf den Erfolg Ihres Buches auswirken, darauf, ob die Leser Ihren Roman spannend oder stinklangweilig finden. Joanne K. Rowling, Autorin der Harry-Potter-Bücher, ist momentan wohl die Spitzenreiterin, wenn es um Vorgeschichte geht. Wenn Sie sie lesen, achten Sie einmal darauf, wie beiläufig jedes neue Buch das bisher Geschehene rekapituliert. (Außerdem machen die Harry-Potter-Romane einfach Spaß, sie sind spannend von Anfang bis Ende.)

Der ideale Leser kann eine große Hilfe bei der Bewertung sein, wie gut die Vorgeschichte eingearbeitet ist und was in der nächsten Fassung hinzugefügt oder gestrichen werden sollte. Man muß sehr genau hinhören, was er nicht verstanden hat, und sich dann fragen, ob die Kritik einleuchtend ist. Wenn man einen Sachverhalt einfach nur nicht deutlich genug dargestellt hat, muß man das bei der zweiten Fassung nachholen. Versteht man ihn aber selbst nicht mehr, sind einem die vom idealen

Leser beanstandeten Passagen der Vorgeschichte selbst auch unklar, dann muß man gründlicher über die Geschehnisse der Vergangenheit nachdenken, die Licht auf das Verhalten der Figur werfen. In diesem Fall können ein paar lange Spaziergänge nicht schaden.

Des weiteren sollten Sie genau darauf achten, welche Elemente der Vorgeschichte Ihren idealen Leser langweilen. Die Hauptfigur in *Sara* beispielsweise, der etwa vierzigjährige Schriftsteller Mike Noonan, hat bei Einsetzen der Handlung gerade seine Frau wegen einer Gehirnblutung verloren. Das Buch beginnt an ihrem Todestag, enthält aber unglaublich viel Vorgeschichte, mehr als meine übrigen Bücher. Dazu gehören Mikes erster Job (als Zeitungsreporter), der Verkauf seines ersten Romans, Mikes Beziehungen zur weitläufigen Verwandtschaft seiner verstorbenen Frau, seine bisherigen Veröffentlichungen und insbesondere die Sache mit dem Sommerhaus im Westen von Maine: warum Mike und Johanna es kauften und was vorher dort geschah. Tabitha, meine ideale Leserin, verschlang das Manuskript mit sichtlichem Vergnügen, bis sie zu den zwei oder drei Seiten über Mikes Arbeit im Stadtrat im Jahr nach dem Tod seiner Frau kam, ein Jahr, in dem seine Trauer von einer unerwarteten, schweren Schreibblockade verstärkt wird. Tabby gefiel die Sache mit der Arbeit als Stadtrat nicht.

»Wen interessiert das?« fragte sie mich. »Ich will mehr über seine schlimmen Träume hören und nicht, daß er sich als Stadtrat aufstellen läßt, um die obdachlosen Alkoholiker von der Straße zu holen.«

»Ja, aber er hat eine *Schreibblockade*«, erwiderte ich. (Wenn ein Autor auf so etwas angesprochen wird – auf einen seiner Lieblinge –, sind die ersten beiden Worte, die ihm über die Lippen kommen, mit Sicherheit: *Ja, aber.*) »Diese Blockade dauert ein ganzes Jahr, vielleicht länger. In der Zeit muß er doch irgendwas tun, oder nicht?«

»Schätze schon«, sagte Tabby, »aber damit mußt du mich ja nicht langweilen, stimmt's?«

Autsch, das saß. Spiel, Satz und Sieg. Wie fast alle guten idealen Leser kann Tabby unerbittlich sein, wenn sie recht hat.

Ich kürzte Mikes gemeinnützige Arbeit von zwei Seiten auf zwei Absätze. Tabby hatte recht, das sah ich ein, sobald ich es schwarz auf weiß vor mir hatte. Sie hat meistens recht. Ungefähr drei Millionen Menschen haben *Sara* gelesen, ich habe mindestens viertausend Briefe zu diesem Buch bekommen, aber bisher stand in keinem einzigen: »Hey du Pfeife, was hat Mike eigentlich in dem Jahr für den Stadtrat gemacht, als er nicht schreiben konnte?«

Was Sie sich merken sollten, ist: a) jeder hat eine Vergangenheit, und b) größtenteils ist sie uninteressant. Halten Sie sich an die interessanten Abschnitte und behandeln Sie den Rest kurz und knapp. Lange Lebensbeichten wird man am besten in der Kneipe los, aber auch da nur eine Stunde vor Schluß und wenn man den anderen einen ausgibt.

Wir müssen ein wenig über Recherche sprechen, eine besondere Form von Hintergrundinformation. *Wenn* Sie recherchieren müssen, weil Teile Ihrer Geschichte von Dingen handeln, über die Sie nicht viel oder gar nichts wissen, dann vergessen Sie bitte nicht das Wort »Hintergrund«. Dahin gehört die Recherche, so weit nach hinten wie möglich. *Sie* sind vielleicht berauscht von Ihrem Wissen über fleischfressende Bakterien, das Abwassersystem von New York oder den IQ von Colliewelpen, aber Ihre Leser interessieren sich wahrscheinlich viel mehr für Ihre Figuren und die Geschichte.

Ausnahmen von der Regel? Klar, gibt's ja immer. Es hat ein paar sehr erfolgreiche Autoren gegeben, als erstes fallen mir da Arthur Hailey und James Michener ein, deren Romane waschechte Zwitterwesen sind; Hailey verfaßt kaum getarnte Handbücher über die Funktionsweise von Banken, Flughäfen oder Hotels, Michener kombiniert Reiseberichte mit Erdkundeunterricht und Geschichtstexten. Andere beliebte Schriftsteller wie Tom Clancy und Patricia Cornwell sind stärker auf die Story fixiert, verpacken aber in der Handlung große (und manchmal schwer verdauliche) Informationsbrocken. Manchmal bin ich gewillt zu denken, daß diese Autoren einen großen Teil der lesenden Bevölkerung ansprechen, der irgendwie das Gefühl hat, Belletristik sei unmoralisch und minderwertig und könne nur mit folgender Ausrede konsumiert werden: »Ja, ähm, ich lese tatsächlich [Name des Autors einsetzen], aber nur im Flugzeug und im Hotel, wo ich kein CNN empfangen kann; außerdem lerne ich dadurch sehr viel über [passendes Thema einsetzen].«

Auf jeden erfolgreichen Schriftsteller aus der faktenfixierten Kategorie kommen jedoch hundert Stümper (vielleicht sogar

tausend), manche sind veröffentlicht, die meisten nicht. Im Ganzen gesehen bin ich der Meinung, daß die Handlung das Wichtigste ist, obwohl ein gewisses Maß an Recherche unerlässlich ist; wenn Sie sich davor drücken, dann auf eigene Gefahr!

Im Frühjahr 1999 fuhr ich von Florida, wo ich mit meiner Frau überwintert hatte, zurück nach Maine. Am zweiten Tag auf der Straße hielt ich abseits des Pennsylvania Turnpike an einer kleinen Tankstelle, einem dieser lustigen, altmodischen Schuppen, wo noch immer ein Mann rauskommt, das Auto betankt und fragt, wies einem geht und für welche Uni man in den College-Meisterschaften ist.

Ich antwortete ihm, es gehe mir gut und ich sei für Duke. Dann lief ich um das Gebäude herum zur Herrentoilette. Hinter der Tankstelle rauschte ein Fluß, der viel Schneewasser führte, und als ich aus der Toilette kam, kletterte ich ein kleines Stück den Abhang herunter, der mit weggeworfenen Reifenwülsten und Motorteilen übersät war, um mir den Fluß genauer anzusehen. Teilweise lag noch immer Schnee. Ich rutschte auf einem vereisten Stück Gras aus und glitt die Uferböschung hinunter. An einem alten Motorblock konnte ich mich festhalten, bevor ich an Fahrt gewann. Als ich mich wieder erhob, wurde mir klar, daß ich bis hinunter ins Wasser hätte rutschen und weggeschwemmt werden können, wenn ich nicht Glück gehabt hätte. Ich fragte mich, wie lange es dann wohl gedauert hätte, bis der Tankstelleninhaber die State Police gerufen hätte, wenn mein Auto, ein brandneuer Lincoln Navigator, einfach weiter vor den Zapfsäulen gestanden hätte. Als ich wieder auf den Turnpike bog, hatte ich zweierlei: Einen nassen Hintern durch das Ausgleiten hinter der Tankstelle und eine tolle Idee für eine Geschichte.

Darin läßt ein geheimnisvoller Mann in einem schwarzen Mantel (offenbar kein Mensch, sondern ein Wesen, das sich eher schlecht als recht als einer verkleidet hat) sein Fahrzeug vor

einer kleinen Tankstelle im ländlichen Pennsylvania stehen. Das Fahrzeug sieht aus wie ein alter Buick Special aus den späten Fünfzigern, aber es ist genausowenig ein Buick, wie der Typ im schwarzen Mantel ein Mensch ist. Der Wagen fällt ein paar Beamten der State Police in die Hände, die in einer fiktiven Kaserne im Westen von Pennsylvania ihren Dienst tun. Gute zwanzig Jahre später erzählen diese Polizisten die Geschichte mit dem Buick dem trauernden Sohn eines ihrer Kollegen, der in Ausübung seiner Pflicht starb.

Die Idee war wirklich klasse und hat sich zu einem starken Roman über die Weitergabe von Wissen und Geheimnissen entwickelt; darüber hinaus ist es eine grausige, angsteinflößende Geschichte über eine fremdartige Maschinerie geworden, die manchmal Menschen schnappt und verschlingt. Natürlich gab es ein paar kleinere Probleme – so wußte ich zum Beispiel absolut Null über die State Police von Pennsylvania –, aber davon ließ ich mich nicht abhalten. Was ich nicht wußte, dachte ich mir einfach aus.

Das konnte ich tun, weil ich bei geschlossener Tür schrieb, nur für mich und den idealen Leser in meinem Kopf (in meinen Gedanken ist Tabby selten so aufmüßig, wie sie im richtigen Leben sein kann; in meinen Tagträumen lobt sie mich meistens und spornt mich mit strahlenden Augen an). Eine meiner denkwürdigsten Sitzungen fand im dritten Stock des Bostoner Eliot Hotels statt: Ich saß am Schreibtisch am Fenster und beschrieb die Autopsie eines außerirdischen, fledermaus-ähnlichen Wesens, während unter mir auf der Straße ausgelassen der Boston Marathon tobte und aus Lautsprechern auf den Dächern »Dirty Water« von den Standells dröhnte. Unter mir feierten Tausende von Menschen, aber oben bei mir im Zimmer war niemand, der den Spielverderber machte und mir sagte, dies und das sei falsch und das mit den Bullen in Pennsylvania stimmt so nicht, ätschibätschi.

Der Roman, er heißt *From a Buick Eight*, liegt seit Ende Mai

1999, als ich die Rohfassung vollendete, in einer Schreibtischschublade. Die Arbeit daran hat sich aufgrund einiger Umstände verzögert, für die ich nicht verantwortlich bin, aber ich hoffe und rechne damit, demnächst ein paar Wochen im Westen von Pennsylvania zu verbringen, denn mir wurde die vorbehaltliche Erlaubnis erteilt, ein wenig mit der State Police herumzufahren (der in meinen Augen ganz einsichtige Vorbehalt lautet, daß ich sie nicht als Muffel, Wahnsinnige oder Idioten darstellen soll). Danach müßte ich in der Lage sein, die größten Schnitzer zu korrigieren und ein paar hübsche bunte Tupfer einzufügen.

Aber nur ein paar; denn Recherche ist Hintergrundinformation, und da gehört sie auch hin. Was ich in *Buick Eight* erzählen will, hat mit Monstern und Geheimnissen zu tun. Diese Geschichte handelt *nicht* von der Arbeit der Polizei im Westen von Pennsylvania. Ich suche nichts anderes als einen Hauch von Realität, so wie man zum Abrunden eine Handvoll Kräuter in die Spaghettisauce gibt. Jeder Roman braucht diesen realistischen Anstrich, aber in Geschichten, die vom Anormalen oder Paranormalen handeln, ist er geradezu unabdingbar. Außerdem kann eine Fülle von Details (immer angenommen, sie sind richtig), die Briefflut von nörgelnden Lesern eindämmen, deren einziger Lebenssinn offenbar darin besteht, Schriftsteller auf ihre Fehler hinzuweisen (und zwar immer in schadenfrohem Tonfall). Sobald man vom sicheren Pfad des Grundsatzes »Schreib, was du kennst« abweicht, ist Recherche unerlässlich. Sie kann die Geschichte sehr viel lebendiger machen. Passen Sie nur auf, daß am Ende nicht der Schwanz mit dem Hund wedelt; immerhin schreiben Sie einen Roman, kein wissenschaftliches Referat. Die Geschichte kommt immer an erster Stelle. Ich glaube, das würden selbst James Michener und Arthur Hailey unterschreiben.

Gelegentlich werde ich gefragt, ob Schreibseminare oder - Unterricht nützlich für angehende Belletristik-Autoren sind. Wer das fragt, sucht nur zu oft nach einer magischen Formel, einem Trick oder nach Dumbos Zauberfeder ... nach Dingen, die man nicht im Klassenzimmer oder auf Schreibwochenenden findet, wie überzeugend die Broschüren auch sein mögen. Ich für meinen Teil habe so meine Zweifel, was den Unterricht angeht, bin aber nicht kategorisch dagegen.

In dem wunderbaren tragikomischen Roman *Der Samurai von Savannah* von T. Coraghessan Boyle ist von einer Schriftstellerkolonie im Wald die Rede, die mir vorkommt wie im Märchen. Jedes Mitglied verfügt über seine eigene kleine Hütte, in der tagsüber gearbeitet wird. Mittags bringt ein Angestellter des Haupthauses den angehenden Hemingways und Cathers Essen in einem Karton, den er auf die vordere Veranda des Häuschens stellt. Er setzt ihn ganz leise auf der Veranda ab, um den Bewohner nicht in seinem Schaffensfluß zu stören. Jede Hütte verfügt über zwei Räume. Einer ist das Arbeitszimmer, im anderen steht ein Bett für das äußerst wichtige Nickerchen am Nachmittag ... oder vielleicht für ein die Lebensgeister weckendes Schäferstündchen mit einem anderen Bewohner der Kolonie.

Abends versammeln sich alle Mitglieder im Haupthaus zum Essen und führen berauschende Gespräche mit den zeitweilig dort anwesenden erfahrenen Autoren. Später werden vor einem prasselnden Kaminfeuer im Salon Marshmallows und Popcorn geröstet, Wein getrunken und Geschichten der Koloniebewohner vorgelesen und anschließend diskutiert.

Das klingt für mich nach einer vollkommen verzaubernden Umgebung fürs Schreiben. Besonders gut gefiel mir, daß das

Essen vor die Haustür gebracht wird, daß es so leise abgestellt wird, wie das Sandmännchen den Kindern Sand in die Augen streut. Wahrscheinlich sprach mich dieses Idyll so stark an, weil es meilenweit von meinem Leben entfernt ist, in dem die Kreativität jeden Moment unterbrochen werden kann, weil meine Frau mir ausrichtet, daß die Toilette verstopft ist, ob ich nicht einmal nachsehen könne, oder weil mich das Büro anruft, daß ich wieder Gefahr laufe, den Termin beim Zahnarzt zu verschwitzen. In solchen Momenten denken wohl alle Schriftsteller das Gleiche, egal wie gut oder erfolgreich sie sind: *Oh Gott, wenn ich bloß die richtige Umgebung zum Schreiben hätte, wenn ich unter verständnisvollen Menschen lebte, dann könnte ich ein Meisterwerk schreiben, das weiß ich genau.*

Doch habe ich die Erfahrung gemacht, daß die üblichen täglichen Unterbrechungen und Ablenkungen einem im Werden begriffenen Werk nicht sonderlich schaden, sondern ihm sogar auf gewisse Weise helfen. Schließlich ist es das in die Schale eindringende Staubkorn, das in der Auster zur Perle wird, und nicht Seminare über Perlenherstellung mit anderen Austern. Je höher sich die Arbeit vor mir auftürmt – je mehr es nach Zwang als nach Lust aussieht –, desto problematischer wird es. Ein großes Problem von Workshops ist der Zwang. Schließlich ist man nicht gekommen, um einer Wolke gleich zu wandern und die Schönheit des Waldes oder die Erhabenheit der Berge zu bewundern. Sie müssen, verdammt noch mal, *schreiben*, und wenn auch nur, damit Ihre Kollegen etwas zu diskutieren haben, wenn sie abends im Haupthaus die verdammt Marshmallows rösten. Wenn die Arbeit am Text hingegen nicht wichtiger ist, als das Kind rechtzeitig ins Basketballager zu bringen, kann sich erst gar kein großer Druck aufbauen.

Und wozu sind die Diskussionen überhaupt gut? Welchen Wert haben sie? Meinen Erfahrungen nach leider keinen sonderlich großen. Die meisten sind so unverbindlich, daß man ausrasten könnte. *Mir gefällt die Atmosphäre von Peters*

Geschichte, mag jemand sagen, sie hat so etwas ... so ein Gefühl von – keine Ahnung ... so etwas Liebevolltes ... das kann ich nicht genau beschreiben ...

Weitere Fundstücke aus Schreibseminaren: *Ich fand irgendwie, die Sache mit der Stimmung war einfach – weißt du; Polly als Figur kam mir ziemlich stereotyp vor; mir gefielen die Metaphern, weil ich dadurch besser verstanden habe, was er meinte, mehr oder weniger.*

Anstatt diese plappernden Dummköpfe mit ihren eigenen frisch gerösteten Marshmallows zu bewerfen, sitzen alle um das Feuer herum und nicken, lächeln und blicken feierlich gedankenverloren. Zu oft gehören die dort ansässigen Lehrer und Schriftsteller zu den nickenden, lächelnden und feierlich gedankenverloren blickenden Schwachköpfen. Nur wenigen Teilnehmern scheint aufzugehen, daß sie, wenn sie so ein Gefühl haben, das man nicht beschreiben kann, daß sie dann einfach, ich weiß nicht, irgendwie, finde ich zumindest, vielleicht im falschen Scheißseminar sitzen.

Unkonstruktive Kritik hilft niemandem, der sich an die Überarbeitung macht, sie schadet vielmehr. Keiner der Kommentare oben geht auf die Sprache eines Stücks oder seine Erzählstruktur ein; solche Meinungsäußerungen sind nichts als heiße Luft, sie sind schwammig und oberflächlich.

Im übrigen wird man durch tägliche Kritik gezwungen, mit ständig geöffneter Tür zu schreiben, und das persifliert in meinen Augen den Zweck der Übung. Wozu soll es gut sein, daß Ihnen der Angestellte das Essen auf Zehenspitzen auf die vordere Veranda stellt und sich dann wieder lautlos vom Acker macht, wenn Sie Ihr aktuelles Werk jeden Abend einer Gruppe von Möchtegern-Autoren vorlesen (oder es in Kopie an alle verteilen), die Ihnen erzählen, es gefiele ihnen, wie Sie mit Stimmung und Atmosphäre umgingen, aber unbedingt wissen möchten, ob Dollys Hut, der mit den Glocken dran, symbolisch gemeint sei. Der Erklärungsdruck lastet ständig auf Ihnen, so

daß viel kreative Energie über die falschen Kanäle abfließt. Das führt dazu, daß Sie das Geschriebene und dessen Sinn in einem fort in Frage stellen, obwohl Sie eigentlich so schnell schreiben sollten wie der Lebkuchenmann rennt, damit die Rohfassung auf dem Papier ist, solange Sie den Umriß des Fossils klar und deutlich vor Augen haben. In zu vielen Schreibkursen lautet die Satzung: *Wart mal kurz, was hast du denn damit gemeint?*

Der Gerechtigkeit halber muß ich mich dazu bekennen, ein gewisses Vorurteil zu haben: Eines der wenigen Male, als ich unter einer ausgewachsenen Schreibblockade litt, war im letzten Jahr an der Universität von Maine, als ich nicht nur an einem, sondern an zwei Kursen in kreativem Schreiben teilnahm (in dem einen Seminar lernte ich meine zukünftige Frau kennen, kann man also nicht als vertane Zeit rechnen). Die meisten Kommilitonen in dem Semester schrieben Gedichte über sexuelles Verlangen oder Erzählungen, in denen sich launische junge Männer von ihren Eltern unverstanden fühlen und nach Vietnam aufmachen. Eine junge Frau schrieb eine Menge über den Mond und ihren Zyklus; in ihren Gedichten wurde *the moon* immer nur *th m'n* genannt. Erklären konnte sie das nicht, aber wir alle fühlten mit ihr: Yeah, Schwester, das haut rein.

Auch ich brachte Gedichte mit zum Unterricht, doch in meinem Zimmer versteckt war mein schmutziges kleines Geheimnis: das zur Hälfte fertiggestellte Manuskript eines Romans über eine Gruppe von Jugendlichen, die einen Rassenkrawall anzetteln. Unter dem Deckmantel des Krawalls wollen sie zwei Dutzend Kredithaie und Drogenschieber in der Stadt Harding ausnehmen. Harding entsprach meiner Vorstellung der Stadt Detroit (daß ich noch nie näher als sechshundert Meilen an Detroit herangekommen war, hielt mich nicht davon ab). Dieser Roman, *Sword in the Darkness*, schien mir im Vergleich mit den angestrebten Zielen meiner Kommilitonen sehr kitschig; deshalb stellte ich ihn wohl auch nie zur Diskussion. Daß er sogar besser und irgendwie ehrlicher

als all meine Gedichte über sexuelles Verlangen und die Ängste eines jungen Mannes war, machte es nur noch schlimmer. Das Ergebnis waren vier Monate, in denen ich so gut wie nichts zu Papier brachte. Statt dessen trank ich Bier, rauchte Pall Mall, las Taschenbücher von John D. MacDonald und glotzte nachmittags Seifenopern im Fernsehen.

Schriftstellerseminare und -kurse haben jedoch einen unbestreitbaren Vorteil: Dort wird der Wunsch, Prosa oder Lyrik zu verfassen, ernst genommen. Das ist etwas ganz Wunderbares für aufstrebende Schriftsteller, die bis dahin von ihren Freunden und Verwandten nur mit herablassendem Mitleid betrachtet wurden (»An deiner Stelle würde ich den anderen Job noch nicht kündigen!« ist ein beliebter Satz, der meistens von einem fiesen Grinsen begleitet wird). Wo, wenn nicht in Schreibkursen, ist es denn sonst erlaubt, den größten Teil der Zeit in seiner kleinen Traumwelt zu verbringen? Trotzdem: Brauchen Sie wirklich eine offiziell ausgestellte Erlaubnis, um sich in die Traumwelt zu begeben? Muß Ihnen wirklich erst jemand einen Aufkleber mit der Aufschrift SCHRIFTSTELLER anpappen, damit Sie es selbst glauben? Hoffentlich nicht.

Ein weiteres Argument für diese Seminare sind die Männer und Frauen, die sie unterrichten. Es gibt Tausende begabter Schriftsteller in Amerika, und nur wenige können sich und ihre Familie mit ihrer Arbeit ernähren (ich glaube, es könnten weniger als fünf Prozent sein). Sicher gibt es immer ein wenig Beihilfe, aber zum Leben reicht sie nie. Und Regierungssubventionen für Schriftsteller, die kann man vergessen! Subventionen für die Tabakindustrie? Klar! Forschungszuschüsse, um die Bewegungsfähigkeit von unkonserviertem Bullensperma zu untersuchen, gewiß. Subventionen für Schriftsteller? Niemals! Und damit wären die meisten Wähler wohl einverstanden. Mit Ausnahme von Norman Rockwell und Robert Frost hat Amerika seine Kreativen nie sonderlich zu schätzen gewußt; als Land haben wir es wohl eher mit Sammler-

Kennzeichen von Oldtimern und Internet-Grußkarten. So ist es eben nun einmal, auch wenn es Ihnen nicht gefällt. Amerikaner sind mehr an TV-Shows interessiert als an Raymond Carvers Kurzprosa.

Für viele unterbezahlte kreative Künstler lautet die Antwort, ihr Wissen an andere zu vermitteln. Das kann etwas Schönes sein, und es ist toll, wenn Aspiranten die Möglichkeit haben, seit langem bewunderte Veteranen des Metiers kennenzulernen und ihnen zuzuhören. Und es ist toll, wenn aus solchen Seminaren berufliche Kontakte entstehen. Durch meinen Englischlehrer im zehnten Schuljahr, Edwin M. Holmes, ein regional bekannter Autor von Kurzgeschichten, kam ich an meinen ersten Agenten, Maurice Crain. Nachdem Professor Holmes ein paar meiner Geschichten in EH-77 (der Schwerpunkt des Kurses lag auf Prosa) gelesen hatte, fragte er Crain, ob er einen Blick auf eine Auswahl meiner Werke werfen wolle. Crain bejahte, doch hatten wir nicht viel Kontakt miteinander; er war über achtzig, bei schlechter Gesundheit und starb kurz nach unserem ersten Briefwechsel. Ich kann nur hoffen, daß es nicht an meiner ersten Lieferung von Geschichten lag.

Schreibseminare oder -Unterricht braucht man genausowenig wie dieses Buch oder jedes andere übers Schreiben. Faulkner lernte sein Handwerk, während er auf dem Postamt von Oxford, Mississippi, arbeitete. Andere Autoren erlernten die Grundlagen beim Dienst in der Navy, bei der Arbeit im Stahlwerk oder hinter schwedischen Gardinen. Die wertvollsten Erfahrungen meines Arbeitslebens (besonders in kaufmännischer Hinsicht) machte ich beim Waschen von Bettbezügen aus Motels und Tischdecken aus Restaurants in der Wäscherei New Franklin in Bangor. Man lernt am meisten durch regelmäßiges Lesen und Schreiben, und die wertvollsten Lektionen sind die, die man sich selbst erteilt. Sie finden fast immer statt, wenn die Tür zum Arbeitszimmer geschlossen ist. Diskussionen in Schriftstellerseminaren können intellektuell anregen und großen Spaß

machen, aber genausooft schweifen sie viel zu weit vom handfesten Alltagsgeschäft des Schreibens ab.

Dennoch glaube ich, daß auch Sie in so einer Art waldigen Kolonie wie in *Der Samurai von Savannah* enden könnten: in Ihrem von Kiefern umsäumten kleinen Landhaus, wo es an nichts fehlt: Textverarbeitungsprogramm, leere Disketten (Was kann anregender sein für die Phantasie als eine Packung neuer Disketten oder große Mengen blanken Papiers?), die Liege im Nebenzimmer für das Nickerchen am Nachmittag und die Frau, die auf Zehenspitzen zur Veranda hochsteigt, das Essen dort abstellt und dann auf Zehenspitzen wieder geht. Das wäre schon in Ordnung, denke ich. Wenn sich Ihnen die Möglichkeit bietet, bei so etwas mitzumachen, dann los! Vielleicht erlernen Sie dabei nicht die Zaubertricks des Schreibens (so traurig es ist, es gibt keine), aber es macht mit Sicherheit eine Menge Spaß – und für Spaß bin ich *immer* zu haben.

Von Menschen, die selber veröffentlichen wollen, hört der bekannte Schriftsteller außer *Woher bekommen Sie Ihre Ideen?* am häufigsten folgende Fragen: *Wie bekomme ich einen Agenten?* und *Wie lerne ich Leute aus der Verlagswelt kennen?*

Diese Fragen werden oft in einem verzweifelten, manchmal verdrossenen, oft sogar zornigen Ton gestellt. Allgemein herrscht offenbar die Ansicht, daß die meisten Neulinge, die es mit ihren Büchern zur Veröffentlichung bringen, nur deshalb den Durchbruch schaffen, weil sie irgendwo einen Stein im Brett oder Beziehungen oder einen Mentor haben. Unausgesprochen bleibt der Verdacht, daß die Verlagswelt eine große, glückliche, inzestuöse Familie ist.

Das stimmt nicht. Genausowenig sind Agenten eine eingebildete, hochnäsige Clique, die lieber stirbt, als mit bloßen Händen ein unverlangt eingesandtes Manuskript zu berühren. (Ja, gut, ein paar von denen gibt es schon.) Als nächstes muß man wissen, daß alle Agenten, Lektoren und Verleger den kommenden Star suchen, der sich massenweise verkauft und massenweise Geld bringt ... und das muß nicht unbedingt ein junger Autor sein; Helen Santmyer lebte im Altersheim, als sie *And Ladies of the Club* veröffentlichte. Frank McCourt war zwar etwas jünger, als *Die Asche meiner Mutter* herauskam, aber auch kein Springinsfeld mehr.

Als ich gerade anfang, Kurzgeschichten und ähnliches in den Tittenzeitschriften zu veröffentlichen, sah ich meine Zukunft eigentlich ganz optimistisch; ich wußte, daß ich Talent hatte (ich stand gut im Saft, wie die Sportler heutzutage sagen), und daß die Zeit für mich arbeitete. Früher oder später würden die Bestsellerautoren der Sechziger und Siebziger entweder sterben oder senil werden und Platz für Neulinge wie mich machen.

Dennoch war mir bewußt, daß es jenseits der Heftseiten von *Cavalier*, *Gent* und *Juggs* eine ganze Welt zu erobern galt. Ich wollte, daß meine Geschichten an die richtigen Adressen kamen, und deshalb mußte ich die störende Tatsache, daß viele sehr gut zahlende Zeitschriften (*Cosmopolitan* beispielsweise brachte damals oft Kurzgeschichten) keine unverlangt eingesandten Manuskripte berücksichtigten, irgendwie umgehen. Die Antwort darauf war ein Agent, überlegte ich. Wenn man gute Sachen schreibt, dachte ich naiv, aber nicht ohne Logik, würde ein Agent alle Probleme lösen.

Erst sehr viel später erkannte ich, daß nicht alle Agenten gut sind, daß aber ein guter Agent in vieler Hinsicht nützlich ist, nicht nur, um den Lektor von *Cosmo* zu überzeugen, einen Blick auf meine Kurzgeschichten zu werfen. Doch als junger Mann war mir nicht klar, daß es auch in der Verlagswelt Menschen gibt, sogar mehr als nur ein paar, die einem Toten die Pennys von den Augen stehlen würden. Aber das konnte mir damals egal sein: Bevor meine ersten Romane ein größeres Publikum fanden, gab's bei mir nicht viel zu stehlen.

Man *sollte* schon einen Agenten haben. Und wenn Ihre Arbeit verwertbar erscheint, werden Sie ohne besonders große Mühe einen finden. Selbst wenn sich Ihre Texte vorerst nicht verkaufen lassen, wird sich bestimmt jemand Ihrer annehmen, solange Sie ihm vielversprechend erscheinen. Sportagenten beispielsweise vertreten selbst Spieler der unteren Klassen, die kaum mehr als das eigene Essen verdienen, weil sie hoffen, daß ihre jungen Klienten eines Tages groß herauskommen. Aus demselben Grund sind literarische Agenten oft bereit, Schriftsteller mit nur wenigen Veröffentlichungen zu betreuen. Höchstwahrscheinlich finden Sie jemanden, auch wenn sich Ihre Veröffentlichungen auf die sogenannten »kleinen Zeitschriften« beschränken, die nur in Belegexemplaren bezahlen. Agenten und Verleger sehen in diesen Zeitschriften oft ein Versuchsfeld für neue Talente.

Anfangs müssen Sie sich jedoch selbst vertreten. Das bedeutet, die Zeitschriften zu lesen, die Ihre Art von Prosa veröffentlichen. Auch sollten Sie sich Berufszeitschriften besorgen und den *Writer's Market* kaufen, das wichtigste Nachschlagewerk für den Neuling im Metier. Wenn Sie wirklich arm sind, lassen Sie es sich zu Weihnachten schenken. Sowohl die Zeitschriften als auch *WM* (ein Riesenwälzer, aber nicht sehr teuer) informieren über Buch- und Zeitschriftenverlage, ergänzt durch kurze, präzise Beschreibungen der Art von Texten, die in dem jeweiligen Segment bevorzugt wird. Außerdem finden Sie die am besten verkäuflichen Längen und die Namen der Ansprechpartner.

Als Anfänger, der Kurzgeschichten verfaßt, werden Sie am ehesten an den »kleinen« Zeitschriften interessiert sein. Wenn Sie einen Roman schreiben oder geschrieben haben, studieren Sie die Liste von literarischen Agenten in Literaturzeitschriften und in *Writer's Market*. Dann sollten Sie sich auch *LMP* (*Literary Marketplace*) ins Regal stellen. Auf der Suche nach einem Agenten oder Verleger müssen Sie gewieft, vorsichtig und beharrlich sein, aber – und das werde ich nicht müde zu betonen – am wichtigsten ist es für Sie, sich über den Markt auf dem laufenden zu halten. Es mag helfen, die Kurzbeschreibungen in *Writer's Digest* zu lesen (»... veröffentlicht hauptsächlich gängige Prosa, 2000-4000 Wörter, stereotype Figuren und abgedroschene Liebesszenen meiden«), aber so eine Kurzbeschreibung ist halt nur kurz, machen wir uns nichts vor. Geschichten einzusenden, ohne sich vorher über den Markt zu informieren, ist wie Darts im Dunkeln spielen: Möglicherweise trifft man zwischendurch die Zielscheibe, aber verdient hat man es nicht.

Ich will Ihnen die Geschichte eines angehenden Autors namens Frank erzählen. In Wirklichkeit setzt sich Frank aus drei Schriftstellern zusammen, die ich kenne: zwei Männer und eine Frau. Alle drei hatten mit Mitte Zwanzig ein wenig Erfolg, doch

beim Entstehen dieses Buches fährt keiner von ihnen einen Rolls-Royce. Alle drei schaffen wahrscheinlich irgendwann den Durchbruch, will sagen, mit vierzig werden sie regelmäßig veröffentlichen (und einer ist vielleicht alkoholabhängig).

Die drei Gesichter von Frank haben unterschiedliche Schwerpunkte und Stile, aber sie gehen die Hürden, die vor einer erfolgreichen Zukunft als Autor stehen, auf ähnliche Weise an, so daß ich schon glaube, sie zu einer Figur verschmelzen zu können. Meiner Meinung nach kann es einem angehenden Schriftsteller – Ihnen vielleicht, lieber Leser – nicht schaden, Franks Beispiel zu folgen.

Auf dem College hatte Frank Englisch als Hauptfach (das ist natürlich keine Voraussetzung, um Autor zu werden, aber es ist auch nicht von Nachteil) und begann, seine Erzählungen bei Magazinen einzureichen. Er belegte mehrere Seminare über kreatives Schreiben, und viele der Magazine, bei denen er sich anbot, waren ihm von den Dozenten für kreatives Schreiben empfohlen worden. Darüber hinaus las Frank gründlich alle in den Magazinen veröffentlichten Beiträge und reichte seine Werke nach Gefühl dort ein, wo sie ihm zu passen schienen. »Drei Jahre lang habe ich jede Geschichte gelesen, die in *Story* erschien«, erzählt er und lacht. »Vielleicht bin ich der einzige in Amerika, der das von sich behaupten kann.«

Obwohl er den Markt sorgfältig studierte, veröffentlichte Frank während seiner College-Zeit lediglich ein halbes Dutzend Erzählungen im Literaturmagazin des Colleges (wir wollen es *The Quarterly Pretension* nennen). Er erhielt einige persönlich verfaßte Ablehnungen von Lektoren der Magazine, bei denen er ein Manuskript eingesandt hatte, darunter von *Story* (die weibliche Version von Frank sagte: »Das waren sie mir einfach schuldig!«) und *The Georgia Review*. In der Zeit abonnierte Frank *Writer's Digest* und *The Writer*, arbeitete beide gründlich durch und achtete dabei besonders auf Artikel über Agenten und tabellarische Aufstellungen von Agenturen. Er markierte die

Namen derer, die seine literarischen Interessen teilten. Insbesondere suchte Frank nach Agenten, die angaben, ihnen gefielen »konfliktträchtige« Geschichten, ein hochgestochener Ausdruck für Psychothriller. Auch Frank mag Psychothriller, aber ebenso Krimis und Übernatürliches.

Ein Jahr nach dem College bekommt Frank seine erste Zusage – ein Freudentag! Sie stammt von einem kleinen Magazin, das nur an wenigen Kiosken erhältlich ist und hauptsächlich über Abonnement vertrieben wird, nennen wir es *Kingsnake*. Der Herausgeber bietet ihm an, seine literarische Skizze »The Lady in a Trunk« für fünfundzwanzig Dollar plus zwölf Belegexemplare zu veröffentlichen. Frank ist natürlich überglücklich – er schwebt weit über Wolke sieben hinaus. Er meldet sich bei allen Verwandten, selbst bei denen, die er nicht mag (*besonders* bei denen, würde ich sagen). Fünfundzwanzig Mäuse reichen nicht für die Miete, er kann davon noch nicht einmal eine Woche lang Lebensmittel für sich und seine Frau bezahlen, aber es ist eine Anerkennung seiner Leistung, und das ist unbezahlbar, wie mir jeder frisch veröffentlichte Autor bestätigen wird: *Da will einer haben, was ich geschrieben habe, juchu!* Und das ist noch nicht alles. Diese Veröffentlichung ist ein Kredit auf die Zukunft, ein kleiner Schneeball, den Frank nun in der Hoffnung den Hügel hinunterrollen wird, daß er, unten angekommen, zu einer riesigen Kugel geworden ist.

Sechs Monate später verkauft Frank eine weitere Geschichte an ein Magazin namens *Lodgepine Review* (wie *Kingsnake* ein Kompositum). Na ja, »verkaufen« ist wohl zuviel gesagt; man schlägt Frank als Bezahlung für »Two Kinds of Men« fünfundzwanzig Belegexemplare vor. Doch auch das ist ein Kredit auf die Zukunft. Frank unterschreibt den Vertrag (Ach, wie er die Zeile RECHTEINHABER DES WERKES unter der leeren Stelle für seine Unterschrift liebt!) und schickt ihn am nächsten Tag zurück.

Einen Monat später trifft ihn das Schicksal. Es flattert in

Gestalt eines Formbriefs ins Haus, der mit der Anrede »Sehr geehrter Beiträger der *Lodgepine Review*« beginnt. Frank liest ihn sinkenden Mutes. Irgendein staatlicher Zuschuß wurde nicht erneuert, so daß *Lodgepine Review* in den großen Zeitungshimmel eingehen wird. Die nächste Sommerausgabe wird die letzte sein. Leider war Franks Geschichte für die Herbstausgabe vorgesehen. Der Brief wünscht Frank alles Gute für die anderweitige Unterbringung seines Beitrags. Unten links in die Ecke hat jemand vier Worte gekritzelt: *Tut uns schrecklich leid*.

Frank tut es auch schrecklich leid (nachdem er und seine Frau sich mit billigem Wein abgefüllt und einen ziemlichen Kater haben, tut es ihnen noch mehr leid), aber die Enttäuschung hält ihn nicht davon ab, seine beinahe veröffentlichte Kurzgeschichte wieder in Umlauf zu bringen. Inzwischen macht ein halbes Dutzend seiner Erzählungen die Runde. Sorgfältig notiert er, an wen er sie geschickt hat und welche Antwort er bei jeder Adresse erhalten hat. Außerdem führt er eine Liste der Magazine, mit denen er persönlichen Kontakt gehabt hat, auch wenn der sich auf zwei gekritzelte Zeilen und einen Kaffeefleck beschränkte.

Einen Monat nach der Hiobsbotschaft von *Lodgepine Review* gibt es gute Nachrichten für Frank. Er erhält einen Brief von einem ihm völlig unbekannten Mann. Es ist der Herausgeber einer ganz neuen kleinen Zeitschrift namens *Jackdaw*. Er sammelt Beiträge für die erste Ausgabe, und ein alter Schulfreund, nämlich der Herausgeber der kürzlich verstorbenen *Lodgepine Review*, hat ihm von Franks Geschichte erzählt. Sollte Frank sie noch nicht anderweitig untergebracht haben, würde er gerne einen Blick darauf werfen. Er könne nichts versprechen, aber ...

Frank braucht man nichts versprechen; wie die meisten ehrgeizigen Anfänger braucht er nicht mehr als ein wenig Aufmunterung und Pizza bis zum Umfallen. Zusammen mit

einem Dankesbrief schickt er die Geschichte los (zusätzlich noch einen Dankesbrief an den ehemaligen Herausgeber von *Lodgepine Review*). Sechs Monate später erscheint »Two Kinds of Men« in der ersten Ausgabe von *Jackdaw*. Wieder einmal hat das alte Netzwerk, das im Verlagswesen eine ebenso große Rolle spielt wie in vielen anderen Branchen, funktioniert. Frank bekommt für seine Geschichte fünfzehn Dollar und zehn Belegexemplare ... eine weitere Investition in die Zukunft.

Im darauffolgenden Jahr findet Frank eine Anstellung als Englischlehrer an einer High School. Obwohl es äußerst anstrengend ist, tagsüber Literatur zu unterrichten und Aufsätze zu korrigieren (manche davon auf einem erbärmlichen Niveau) und abends an seinen Projekten zu arbeiten, hält er durch, schreibt neue Kurzgeschichten und schickt sie los, sammelt Absagen und sortiert gelegentlich die Geschichten aus, die er an alle ihm bekannten Adressaten geschickt hat.

»Die machen sich gut in meiner Sammlung, wenn ich es mal geschafft habe«, sagt er zu seiner Frau. Unser Held hat sich einen zweiten Job gesucht: Er schreibt Buch- und Filmrezensionen für eine Zeitung in der nächsten Stadt. Er hat sehr, sehr viel zu tun ... und trotzdem denkt er langsam darüber nach, einen Roman zu schreiben.

Auf die Frage, was das Wichtigste für einen jungen Schriftsteller sei, der gerade seine ersten Werke verschickt, überlegt Frank nicht lange, sondern antwortet: »Sich selbst gut verkaufen«.

Wie bitte?

Er nickt. »Doch, sich gut verkaufen. Wenn man eine Kurzgeschichte verschickt, sollte auf dem Manuskript immer ein kurzes Begleitschreiben liegen, dem der Herausgeber entnehmen kann, wo man bereits veröffentlicht hat und wovon der vorliegende Text handelt. Und am Ende sollte man ihm dafür danken, daß er sich die Zeit zum Lesen nimmt. Das ist ganz

besonders wichtig.

Man sollte reinweißes Papier von guter Qualität verwenden – nicht dieses billige Papier mit aufgerauhter Oberfläche. Der Text sollte zweizeiligen Abstand haben, und auf der ersten Seite oben links in der Ecke sollte die eigene Adresse stehen – Telefonnummer kann auch nicht schaden. Nach oben rechts gehört die geschätzte Zahl der Wörter.« Frank macht eine Pause und lacht, dann fügt er hinzu: »Aber nicht mogeln. Die meisten Herausgeber werfen einen Blick auf die Schrift, fächern die Blätter durch und wissen, wie lang die Geschichte ist.«

Ich wundere mich noch immer ein wenig über Franks Antwort; irgendwie hatte ich etwas weniger Handfestes erwartet.

»Nein«, widerspricht er. »Man wird ganz schnell pragmatisch, sobald man die Schule verlassen hat und versucht, irgendwo unterzukommen. Das erste, was ich gelernt habe, war, daß man erst dann ernst genommen wird, wenn man professionell auftritt.« Irgendwie bringt mich sein Tonfall auf den Gedanken, daß er glaubt, ich habe vergessen, wie hart der Anfang ist, und vielleicht hat er recht. Es ist fast vierzig Jahre her, daß in meinem Zimmer ein Stapel mit Absagen am Nagel hing. »Du kannst keinen zwingen, daß ihm deine Geschichte gefällt«, sagt Frank, »aber du kannst es ihm so leicht wie möglich machen, einen Blick drauf zu werfen.«

Momentan ist Franks großes Projekt noch im Werden begriffen, doch sieht seine Zukunft ganz rosig aus. Er hat jetzt insgesamt sechs Kurzgeschichten veröffentlicht und für eine von ihnen einen recht renommierten Preis gewonnen – nennen wir ihn den Minnesota Young Writers' Award, obwohl keines der Vorbilder für meinen Frank tatsächlich in Minnesota lebt. Dafür gab es fünfhundert Dollar, sein bisher höchstes Honorar. Inzwischen hat er mit dem Roman begonnen, und wenn er damit fertig ist, er rechnet mit Frühjahr 2001, will sich ein angesehener junger Agent namens Richard Charns (ebenfalls ein Pseudonym)

seiner annehmen.

Ungefähr zu dem Zeitpunkt, als es Frank ernst mit seinem Roman wurde, kümmerte er sich ernsthaft darum, einen Agenten zu finden. »Ich wollte nicht die ganze Arbeit in das Buch investieren und hinterher dumm dastehen, weil ich nicht weiß, wie ich das Ding an den Mann bringen soll«, erklärte er mir.

Aufgrund seiner Kenntnisse aus *LMP* und einer Liste mit Agenten in *Writer's Market* verschickte Frank zwölf Briefe, alle bis auf die Anrede gleichlautend. Hier das Muster:

19. Juni 1999

Sehr geehrte/r ..., ich bin ein junger Autor von 28 Jahren und suche einen Agenten. Ich fand Ihren Namen in dem Artikel »Agents of the New Wave« im Writer's Digest und dachte, wir könnten zueinander passen. Seit ich mich ernsthaft für diesen Beruf entschieden habe, habe ich die folgenden sechs Erzählungen veröffentlicht:

»The Lady in the Trunk«, *Kingsnake*, Winter 1996 (25\$ und Belegexemplare)

»Two Kinds of Men«, *Jackdaw*, Sommer 1997 (15\$ und Belegexemplare)

»Christmas Smoke«, *Mystery Quarterly*, Herbst 1997 (35\$)

»Big Thumps, Charlie Takes His Lumps«, *Cemetery Dance*, Januar/Februar 1998 (50\$ und Belegexemplare)

»Sixty Sneakers«, *Puckerbrush Review*, April/Mai 1998 (Belegexemplare)

»A Long Walk in These ' Yere Woods«, *Minnesota Review*, Winter 1998/1999 (70\$ und Belegexemplare)

Gerne schicke ich Ihnen eine dieser Erzählungen (oder eine von denen, an denen ich momentan arbeite), damit Sie einen Blick darauf werfen können. Besonders stolz bin ich auf die Kurzgeschichte »A Long Walk in These 'Yere

Woods«, für die ich den Minnesota Young Writer's Award erhielt. Die Urkunde macht sich gut an der Wand bei uns im Wohnzimmer, und das Preisgeld von 500\$ machte sich eine Woche lang ganz hervorragend auf unserem Konto (ich bin seit vier Jahren verheiratet; meine Frau Marjorie und ich unterrichten an Schulen).

Da ich jetzt an einem Roman arbeite, suche ich jemanden, der mich offiziell vertritt. Es handelt sich um einen Psychothriller über einen Mann, der wegen einer zwanzig Jahre zurückliegenden Mordserie in seiner kleinen Stadt verhaftet wird. Die ersten rund achtzig Seiten sehen schon ganz gut aus. Wenn Sie Interesse haben, schicke ich sie Ihnen gerne zu.

Ich würde mich freuen, wenn Sie sich mit mir in Verbindung setzten. Sagen Sie einfach Bescheid, wenn Sie etwas von mir lesen möchten. Fürs erste bedanke ich mich, daß Sie sich die Zeit genommen haben, diesen Brief zu lesen. Mit freundlichen Grüßen

Frank setzte seine Adresse mit Telefonnummer hinzu, und tatsächlich rief sogar einer der angeschriebenen Agenten (nicht Richard Charns) auf einen Plausch an. Drei meldeten sich und baten um die prämierte Geschichte über den Jäger, der sich im Wald verirrt. Sechs fragten an, ob sie die ersten achtzig Seiten seines Romans lesen dürften. Mit anderen Worten: Die Reaktion war umwerfend (nur ein Agent antwortete Frank unter Berufung auf seine übervolle Kartei, er sei nicht interessiert), obwohl Frank wirklich niemanden aus der Verlagswelt persönlich kennt.

»Es war toll«, sagt er, »einfach klasse. Ich dachte, ich könnte froh sein, wenn mich überhaupt einer nehmen würde, und jetzt kann ich es mir selbst aussuchen.« Er führt diese riesige Ausbeute auf mehrere Faktoren zurück. Erstens war sein Brief höflich und gut formuliert (»Ich habe ihn viermal

umgeschrieben und mich zweimal deswegen mit meiner Frau gestritten, bis er genau den richtigen ungezwungenen Tonfall hatte«, sagt Frank). Zweitens konnte er eine recht aussagekräftige Liste von tatsächlich veröffentlichten Erzählungen vorweisen. Zwar ohne großes Honorar, aber in namhaften Zeitschriften. Drittens hatte er den Preis gewonnen. Frank meint, das sei der ausschlaggebende Faktor gewesen. Ich weiß nicht, ob das stimmt, aber geschadet hat er sicherlich nicht.

Schließlich war Frank klug genug, Richard Charns und all die anderen angeschriebenen Agenten um Auskunft über ihre Tätigkeit zu bitten; keine Liste von Klienten (ich weiß gar nicht, ob das nicht sogar gegen deren Berufsethos verstieße), sondern eine Aufstellung von Verlagen und Zeitschriften, bei denen der Agent Bücher oder Kurzgeschichten unterbringen konnte. Nichts ist leichter, als einen Schriftsteller hereinzulegen, der unbedingt vertreten werden möchte. Anfänger sollten sich immer wieder vor Augen führen, daß jeder, der ein paar Hundert Dollar für eine Anzeige im *Writer's Digest* aufbringen kann, sich literarischer Agent schimpfen darf – dafür muß man keine Zulassungsprüfung bestehen.

Seien Sie besonders gewarnt vor Agenten, die Ihre Arbeit nur gegen eine Gebühr lesen wollen. Von denen haben wenige einen guten Ruf (die Scott Meredith Agency las gegen Gebühr; ich weiß nicht, ob das immer noch zutrifft), die meisten sind skrupellose Halsabschneider. Ich würde sagen, wenn Sie es so sehr darauf anlegen, etwas zu veröffentlichen, dann überspringen Sie Agentensuche und Bewerbung bei Verlagen und machen es direkt im Eigenverlag. Dann bekommen Sie wenigstens etwas für Ihr Geld.

Wir sind fast fertig. Ich bin mir nicht sicher, alles erwähnt zu haben, was Sie wissen müssen, um ein besserer Autor zu werden, und habe bestimmt nicht all Ihre Fragen erschöpfend beantwortet. Ich habe nur von den Aspekten des Schreibens erzählt, von denen ich mit einiger Selbstsicherheit sprechen kann. Doch muß ich Ihnen gestehen, daß Selbstsicherheit beim Verfassen dieses Buches ein stark verknappter Rohstoff war. Im Überfluß vorhanden waren hingegen Schmerzen und Selbstzweifel.

Als ich meinem Verleger bei Scribner vorschlug, ein Buch über das Schreiben herauszubringen, meinte ich, eine Menge zu diesem Thema sagen zu können. Mein Kopf platzte fast vor Ideen, die ich verarbeiten wollte. Vielleicht weiß ich wirklich eine Menge, aber vieles davon hat sich als langweilig herausgestellt, und der Rest, finde ich, hat mehr mit Instinkt zu tun als mit »höherem Wissen«. Es fiel mir außerordentlich schwer, diese instinktiven Wahrheiten in Worte zu fassen. Außerdem passierte zwischendurch etwas, das mein Leben veränderte, wie man so schön sagt. Davon erzähle ich gleich. Bitte nehmen Sie zuerst zur Kenntnis, daß ich mein Bestes getan habe.

Eine Sache muß noch angesprochen werden, eine Sache, die im direkten Zusammenhang mit dieser Veränderung in meinem Leben steht und die ich bisher nur kurz indirekt gestreift habe. Jetzt will ich sie ohne Umschweife angehen. Es ist eine Frage, die mir die Menschen auf unterschiedliche Weise stellen, manchmal klingt sie höflich, manchmal unverschämte, aber sie läuft immer auf das gleiche hinaus: *Do you do it for the money, honey?*

Die Antwort ist nein. Heute genausowenig wie früher. Es

stimmt, ich habe mit meinen Büchern eine Menge Knete gemacht, aber nie habe ich auch nur ein einziges Wort mit dem Hintergedanken aufs Papier gebracht, dafür Geld zu kassieren. Ein paarmal habe ich Freunden einen Gefallen getan, Kuhhandel nennt man das wohl, aber schlimmstenfalls ist das ein unfeines Tauschgeschäft. Ich schreibe, weil es mich erfüllt. Sicher, wir konnten davon die Hypothek auf das Haus abbezahlen und die Kinder durch das College füttern, aber das alles war nebensächlich: Ich schreibe aus Spaß an der Sache. Und wer etwas aus Freude tut, der kann es ewig machen.

Es hat Zeiten gegeben, in denen das Schreiben ein kleiner Kraftakt für mich war, der Verzweiflung ins Gesicht zu lachen. Die zweite Hälfte dieses Buches habe ich in dieser Verfassung geschrieben. Ich habe mich nicht unterkriegen lassen, wie man sagt. Schreiben ist nicht das Leben, aber manchmal kann es einen Weg zurück ins Leben bieten, glaube ich. Das erkannte ich im Sommer 1999, als mich ein Mann in einem blauen Lieferwagen beinahe umbrachte.

Über das Leben: Ein Nachtrag

Wenn wir in unserem Sommerhaus im Westen von Maine sind (ein Haus, das sehr große Ähnlichkeit mit dem Haus hat, zu dem Mike Noonan in *Sara* zurückkehrt), gehe ich jeden Tag vier Meilen spazieren, es sei denn, es schüttet wie aus Eimern. Drei Meilen führen über unbefestigte Wege, die sich durch den Wald winden; eine Meile zieht sich die Route 5 entlang, eine geteerte zweispurige Straße zwischen Bethel und Fryeburg.

Die dritte Woche im Juni 1999 bescherte meiner Frau und mir eine große Freude: Unsere drei Kinder, inzwischen erwachsen und über das ganze Land verstreut, waren zu Besuch. Zum ersten Mal seit fast sechs Monaten befanden wir uns alle wieder unter einem Dach. Als Krönung des Ganzen war unser erstes Enkelkind mit dabei, drei Monate alt und fröhlich mit einem Luftballon beschäftigt, den wir ihm um den Fuß gebunden hatten.

Am 19. Juni brachte ich unseren jüngeren Sohn zum Flughafen von Portland, weil er zurück nach New York fliegen mußte. Ich fuhr wieder nach Hause, hielt ein kurzes Nickerchen und machte mich dann auf meinen täglichen Spaziergang. Am Abend wollten wir mit der ganzen Familie im nahegelegenen North Conway in New Hampshire *Wehrlos – Die Tochter des Generals* sehen, und ich dachte, ich hätte noch genug Zeit für meinen Gang, bevor wir gemeinsam aufbrechen wollten.

Ungefähr gegen vier Uhr nachmittags muß ich mich auf den Weg gemacht haben. Kurz bevor ich die Hauptstraße erreichte (im Westen von Maine wird jede Straße so genannt, die einen weißen Streifen in der Mitte hat), stellte ich mich hinter einen Baum und urinierte. Es sollte zwei Monate dauern, bis ich wieder im Stehen pinkeln konnte.

Auf der Hauptstraße wandte ich mich gen Norden und lief dem

Verkehr entgegen über den unbefestigten Fahrbahnrand. Ein Auto fuhr an mir vorbei, ebenfalls Richtung Norden. Ungefähr eine dreiviertel Meile später kam der Frau in dem Auto ein hellblauer Dodge-Lieferwagen entgegen. Er schlingerte von einer Fahrbahnseite zur anderen, schien nicht unter Kontrolle zu sein. Die Frau im Auto wandte sich an ihren Beifahrer, als der Lieferwagen an ihnen vorbei war, und sagte: »Das war eben Stephen King, der die Straße entlang ging. Hoffentlich sieht der Typ im Dodge ihn auch.«

Eigentlich kann man die Meile der Route 5, die Teil meines Spaziergangs ist, gut überblicken, aber es gibt einen Abschnitt, einen kurzen steilen Anstieg, wo ein Fußgänger in nördlicher Richtung nur sehr schlecht sehen kann, was ihm entgegenkommt. Diesen Hügel hatte ich zu drei Vierteln erklommen, als Bryan Smith, der Besitzer und Fahrer des Dodge, über die Kuppe kam. Er fuhr nicht auf der Straße, sondern über den Fahrbahnrand. Auf meiner Seite. Mir blieb der Bruchteil einer Sekunde, um das zu registrieren. Es reichte gerade für den Gedankenblitz, *Mein Gott, ich werde von einem Schulbus überfahren*. Ich wollte mich nach links drehen. Hier habe ich eine Lücke in der Erinnerung. Anschließend liege ich auf dem Boden und sehe den hinteren Teil des Lieferwagens, der seitlich geneigt am Straßenrand steht. Ich sehe ihn ganz klar und deutlich vor mir, mehr ein Foto als eine Erinnerung. Die Rücklichter des Lieferwagens sind verstaubt. Kennzeichen und Heckfenster sind schmutzig. Ich registriere das alles, ohne zu verstehen, daß ich einen Unfall gehabt habe. Einfach nur ein Foto. Ich kann nicht denken, mein Kopf ist leergefügt.

Hier kommt wieder eine Lücke in meiner Erinnerung, dann wische ich mir ganz vorsichtig mit der linken Hand Blut aus den Augen. Als ich einigermaßen sehen kann, blicke ich mich um und entdecke einen Mann, der auf einem Stein sitzt. Er hat einen Stock auf dem Schoß. Das ist Bryan Smith, zweiundvierzig Jahre, der Mann, der mich mit seinem Lieferwagen angefahren

hat. Smith besitzt ein ansehnliches Strafregister, er bringt es allein auf zwei Dutzend Vergehen gegen die Straßenverkehrsordnung.

An dem Nachmittag, als sich unsere Schicksale kreuzten, konnte Smith nicht auf die Straße achten, weil sein Rottweiler aus dem Laderaum des Lieferwagens auf den Rücksitz gesprungen war, wo Fleisch in einem Kühlgerät lagerte. Der Rottweiler heißt Bullet (zu Hause hat Smith noch einen zweiten Hund dieser Rasse namens Pistol). Bullet versuchte, den Deckel des Kühlgeräts mit der Schnauze anzuheben. Smith drehte sich um und schob Bullet fort. Und genau das tat er auch noch, als er über die Kuppe kam. Und als er mich überfuhr. Später erzählte Smith Freunden, er dachte, er habe ein »kleines Reh« getroffen, bis er meine blutverschmierte Brille neben sich auf dem Vordersitz liegen sah. Sie wurde mir aus dem Gesicht gerissen, als ich Smith auszuweichen versuchte. Der Rahmen war verdreht und verbogen, aber die Gläser waren noch heil. Ich trage sie jetzt gerade beim Schreiben.

2

Smith merkt, daß ich erwache und sagt mir, Hilfe sei unterwegs. Er spricht ruhig, fast heiter. So wie er da auf dem Stein sitzt mit dem Stock auf dem Schoß, wirkt er erleichtert, als wolle er sagen: *Haben wir beide nicht gerade wahnsinnig Schwein gehabt?* Später erzählt er einem Beamten, er hätte den Campingplatz, wo er wohnt, zusammen mit Bullet verlassen, weil er »ein paar Mars holen wollte, die es im Laden gibt«. Als ich das einige Wochen später erfahre, kommt mir der Gedanke, daß ich beinahe von einem Menschen getötet wurde, der einem meiner Bücher entsprungen sein könnte. Ironie des Schicksals.

Hilfe ist unterwegs, denke ich. Das ist bestimmt gut, weil ich einen Wahnsinnsunfall gehabt habe. Ich liege im Graben, mein ganzes Gesicht ist voller Blut, und das rechte Bein tut weh. Ich sehe an mir herunter, doch gefällt mir gar nicht, was ich entdecke: Meine Hüfte scheint auf mir zu liegen, als habe mein Unterkörper eine halbe Drehung nach rechts gemacht. Ich sehe wieder den Mann mit dem Stock an und sage: »Bitte sagen Sie mir, daß das bloß ausgerenkt ist.«

»Nee«, antwortet er. Wie sein Gesicht ist auch seine Stimme heiter, aber nur mäßig interessiert. Er könnte sich das Ganze genausogut im Fernsehen ansehen und dabei ein Mars füttern.

»Ich würd sagen, das ist fünfmal, vielleicht sechsmal gebrochen.«

»Tut mir leid«, sage ich zu ihm, Gott weiß, warum. Dann bin ich wieder eine Weile weg. Ich habe nicht das Gefühl, in Ohnmacht zu fallen, sondern an der Stelle einen Filmriß zu haben.

Als ich wieder zu mir komme, steht ein orange-weißer Wagen mit Blaulicht und laufendem Motor am Straßenrand. Ein

Notarzt, er heißt Paul Fillebrown, kniet neben mir. Er macht etwas. Schneidet meine Jeans ab, glaube ich, aber vielleicht kam das erst später.

Ich frage ihn, ob er eine Zigarette für mich habe. Er lacht und sagt, wohl kaum. Ich frage ihn, ob ich sterben müsse. Er sagt, nein, ich müsse nicht sterben, bloß ins Krankenhaus, und zwar schnell. Welches mir lieber wäre, das in Norway-South Paris oder das in Bridgeton? Ich antworte ihm, ich wolle ins Northern Cumberland Hospital in Bridgeton, weil mein jüngster Sohn – den ich eben zum Flughafen gebracht habe – dort vor zweiundzwanzig Jahren geboren wurde. Ich frage ihn noch mal, ob ich sterben müsse, und wieder verneint er. Dann will er wissen, ob ich die Zehen meines rechten Fußes bewegen kann. Ich wackle mit ihnen, und mir fällt ein Kinderreim ein, den meine Mutter manchmal aufgesagt hat: *Das kleine Schweinchen ging zum Markt, das kleine Schweinchen blieb zu Haus*. Ich hätte zu Hause bleiben sollen; spazieren zu gehen war keine gute Idee. Dann fällt mir ein, daß man manchmal nur glaubt, man hätte sie bewegt, wenn man gelähmt ist.

»Haben sie sich bewegt?« frage ich Paul Fillebrown, und er bejaht, sie hätten ordentlich gewackelt. »Schwören Sie bei Gott?« beharre ich, und ich glaube, er tut es wirklich. Wieder will ich ohnmächtig werden. Fillebrown beugt sich nah über mich und fragt mich ganz langsam und laut, ob meine Frau in dem großen Haus am See ist. Ich weiß es nicht. Ich weiß überhaupt nicht, wo irgend jemand aus meiner Familie ist, kann ihm aber die Telefonnummer des großen Hauses und des Landhauses auf der anderen Seite des Sees geben, wo meine Tochter manchmal wohnt. Scheiße, ich könnte ihm meine Sozialversicherungsnummer nennen, wenn er sie haben wollte. Ich habe alle Zahlen parat. Nur der Rest ist weg.

Jetzt kommen mehr Leute. Irgendwo krächzt der Polizeifunk. Ich werde auf eine Trage gelegt. Es tut weh, und ich schreie. Dann werde ich in den Notarztwagen geschoben, und der

Polizeifunk krächzt lauter. Die Türen schließen, und vorne sagt jemand: »Jetzt aber Gas geben!« Dann fahren wir los.

Paul Fillebrown setzt sich neben mich. Er hat eine Schere in der Hand und sagt mir, er müsse den Ring vom Mittelfinger meiner rechten Hand schneiden – es ist der Ehering, den mir Tabby 1983 schenkte, zwölf Jahre nach unserer Hochzeit. Ich versuche, Fillebrown zu sagen, daß ich ihn rechts trage, weil der eigentliche Ehering am Mittelfinger der linken Hand sitzt – der kostete mich damals im Doppelpack 15,95 \$ bei Day's Jewelers in Bangor. Will heißen, der Original-Ehering kostete nur acht Dollar, scheint aber trotzdem funktioniert zu haben.

Es kommt nur ein Gebrabbel heraus, wahrscheinlich versteht Paul Fillebrown nichts davon, aber er nickt weiter und lächelt, während er den zweiten, teuren Ehering von der rechten Hand trennt. Ungefähr zwei Monate später melde ich mich bei ihm, um ihm zu danken; inzwischen weiß ich, daß er mir womöglich das Leben rettete, als er an Ort und Stelle Erste Hilfe leistete und mich dann mit einer Geschwindigkeit von 110 Meilen pro Stunde über ausgebesserte, holprige Nebenstraßen ins Krankenhaus brachte.

Fillebrown versichert mir, daß er das gerne gemacht habe, und fügt hinzu, vielleicht habe jemand seine Hand über mich gehalten. »Ich bin schon seit zwanzig Jahren dabei«, sagt er mir am Telefon, »aber als ich sah, wie Sie da im Graben lagen und welche Verletzungen Sie durch den Zusammenstoß davongetragen hatten, hatte ich keine große Hoffnung, daß Sie es bis zum Krankenhaus schaffen würden. Sie haben Glück, daß Sie noch unter den Lebenden sind.«

Die Verletzungen durch den Zusammenstoß sind derart, daß die Ärzte im Northern Cumberland Hospital der Meinung sind, mich dort nicht behandeln zu können; es wird ein Rettungshubschrauber angefordert, der mich zum Central Maine Medical Center in Lewiston bringen soll. Dann kommen meine Frau, mein ältester Sohn und meine Tochter. Die Kinder dürfen

mich nur kurz besuchen, meine Frau darf länger bleiben. Die Ärzte sagen ihr, daß ich vollkommen demoliert sei, es aber schaffen werde. Die untere Hälfte meines Körpers ist abgedeckt. Sie darf sich nicht meine so interessant nach rechts verdrehte Hüfte ansehen, aber sie darf mir das Blut aus dem Gesicht waschen und die Glassplitter aus dem Haar zupfen.

Ich habe eine lange klaffende Wunde am Kopf, wo ich mit Bryan Smith' Windschutzscheibe zusammengestoßen bin. Weniger als fünf Zentimeter nach links, und ich wäre gegen die stählerne A-Säule auf der Fahrerseite geprallt. Das hätte mich wahrscheinlich das Leben gekostet, oder ich läge nun im Koma. Wäre ich auf einen der Felsen gefallen, die neben dem Fahrbahnrand der Route 5 aus dem Boden ragen, wäre ich wahrscheinlich ebenfalls getötet worden oder jetzt dauerhaft gelähmt. Doch hatte ich Glück: Ich wurde über den Lieferwagen fünf Meter durch die Luft geschleudert und landete genau neben den Felsen.

»Sie müssen sich im letzten Moment ein wenig nach links gedreht haben«, sagte mir Dr. David Brown hinterher. »Sonst würden wir uns jetzt nicht unterhalten.«

Der Rettungshubschrauber landet auf dem Parkplatz des Northern Cumberland Hospitals, und ich werde nach draußen geschoben. Der Himmel ist klar und blau. Die Rotorblätter des Hubschraubers klatschen laut. Irgend jemand schreit mir ins Ohr: »Schon mal Hubschrauber geflogen, Stephen?« Er klingt lustig, als freue er sich für mich. Ich möchte antworten, ja, ich bin schon mal Hubschrauber geflogen, zweimal sogar, kann aber nicht. Plötzlich fällt mir das Atmen sehr schwer.

Ich werde in den Hubschrauber geladen. Ich sehe einen glitzernden Streifen blauen Himmel, als wir abheben, keine einzige Wolke. Wunderschön. Ich höre wieder Stimmen aus dem Funk. An diesem Nachmittag höre ich ständig Stimmen, scheint mir. Das Atmen wird allerdings immer schwerer. Ich mache mich bemerkbar, versuche es wenigstens, und ein Kopf

beugt sich verkehrt herum in mein Gesichtsfeld.

»Fühlt sich an, als würde ich ertrinken«, flüstere ich.

Jemand überprüft etwas, und ein anderer sagt: »Seine Lunge kollabiert.«

Mit einem Rascheln wird etwas ausgepackt, dann spricht mir jemand laut ins Ohr, damit ich ihn bei dem Rotorenlärm verstehen kann. »Wir müssen dich intubieren, Stephen. Es tut ein bißchen weh, ein kleiner Piekser. Halt durch!«

Meine Erfahrung sagt mir (angeeignet als Knirps mit entzündeten Ohren), daß es furchtbar weh tut, wenn einer vom medizinischen Personal verspricht, es gebe nur einen kleinen Piekser. Doch ist es gar nicht so schlimm wie befürchtet, vielleicht weil ich mit Schmerzmitteln vollgepumpt bin oder weil ich wieder kurz vor einer Ohnmacht stehe. Es fühlt sich an, als würde mir jemand mit einem kurzen, scharfen Gegenstand hoch oben rechts auf die Brust schlagen. Dann gibt es ein alarmierendes Pfeifen in der Brust, als wäre ich leck geschlagen. Bin ich wahrscheinlich sogar. Einen Augenblick später wird das gewohnte sanfte Ein- und Ausatmen, das mich mein Leben lang begleitet hat (ohne daß ich mir dessen bewußt gewesen wäre, Gott sei Dank), von einem unangenehmen *Schlupp-schlupp-schlupp* abgelöst. Die eingeatmete Luft ist sehr kalt, aber immerhin ist es Luft, es ist *Luft*, und ich atme sie ein. Ich will nicht sterben. Ich liebe meine Frau, meine Kinder, meine nachmittäglichen Spaziergänge am See. Und ich liebe meine Arbeit; zu Hause auf dem Schreibtisch wartet ein Buch über das Schreiben, halbfertig. Ich will nicht sterben, und als ich im Hubschrauber liege und draußen den hellblauen Sommerhimmel sehe, wird mir klar, daß ich auf der Schwelle des Todes stehe. In den nächsten Minuten werde ich nach vorn gezogen oder zurückgestoßen, doch liegt das nicht in meiner Hand. Ich kann nichts anderes tun, als hier liegen, den Himmel anstarren und meinem dünnen, lecken Atem lauschen: *Schlupp-schlupp-schlupp*.

Zehn Minuten später setzen wir auf der Betonlandeplatte des CMMC auf. Mir kommt es vor, als befänden wir uns auf dem Grund eines Betonbrunnens. Der blaue Himmel verdunkelt sich, und das *Klapp-klapp-klapp* der Rotorblätter wird verstärkt und zurückgeworfen, als klatschten Riesen in die Hände.

Immer noch in großen, lecken Zügen atmend, werde ich aus dem Hubschrauber gezogen. Jemand stößt gegen die Trage, ich schreie auf. »'tschuldigung, 'tschuldigung, Stephen, nichts passiert«, sagt jemand. Wenn man schlimm verletzt ist, wird man von allen mit dem Vornamen angesprochen; jeder ist ein Kumpel.

»Sagt Tabby, daß ich sie sehr liebe«, flüstere ich, als ich hochgehoben und dann ganz schnell eine Art abfallenden Gang heruntergerollt werde. Plötzlich ist mir zum Weinen zumute.

»Das kannst du ihr selbst sagen«, antwortet jemand. Es geht durch eine Tür; über mir fliegen Klimaanlage und Lichter hinweg. Über Lautsprecher werden Namen ausgerufen. Irgendwie benebelt kommt mir in den Sinn, daß ich noch vor einer Stunde spazieren ging und auf einem Feld über dem Lake Kezar ein paar Beeren pflücken wollte. Nicht lang; schließlich sollte ich um halb sechs zu Hause sein, weil wir alle zusammen ins Kino wollten. *Wehrlos – Die Tochter des Generals* mit John Travolta. Travolta spielte auch in dem Film, der zu *Carrie*, meinem ersten Roman, gedreht wurde. Er war der Böse. Das ist schon lange her.

»Wann?« frage ich. »Wann kann ich ihr das sagen?«

»Bald«, erwidert die Stimme, dann bin ich wieder weg. Diesmal ist es kein Filmriß, sondern ein dickes Stück, das in der Erinnerung fehlt; es gibt ein paar Lichter, flüchtige, verwirrte Eindrücke von Gesichtern, Operationssälen und drohend aufragenden Röntgengeräten; dann Täuschungen und Halluzinationen, hervorgerufen durch Morphine und Dilaudid; hallende Stimmen und Hände, die näher kommen und meine trockenen Lippen mit Tupfern befeuchten, die nach Minze schmecken. Meistens jedoch ist es dunkel.

3

Bryan Smith' Einschätzung meiner Verletzungen sollte sich als ziemlich konservativ erweisen. Mein Unterschenkel war mindestens neunmal gebrochen. Der Orthopäde, der mich wieder zusammenflickte, der beachtliche David Brown, sagte, die Stelle unter meinem rechten Knie hätte ausgesehen wie »Murmeln in einer Socke«. Das Ausmaß der Unterschenkelverletzungen machte zwei tiefe Einschnitte notwendig – man nennt sie mediale und laterale Fasziotomie –, um den vom zerstörten Schienbein hervorgerufenen Druck zu mindern und das Blut wieder in den Unterschenkel fließen zu lassen. Ohne diese Fasziotomien (oder wenn sie zu spät erfolgt wären) hätte das Bein höchstwahrscheinlich amputiert werden müssen. Das rechte Knie war fast direkt in der Mitte gespalten; der Terminus technicus für diese Verletzung lautet »interartikuläre Trümmerfraktur der Tibia«. Des weiteren erlitt ich eine Acetabulumfraktur an der rechten Hüfte (will sagen: eine schlimme Deformation der Hüftpfanne) sowie eine offene intertrochantäre Oberschenkelfraktur in der gleichen Gegend. Die Wirbelsäule war an acht Stellen angebrochen. Ich hatte vier gebrochene Rippen. Mein rechtes Schlüsselbein war ganz geblieben, doch die Haut darüber war abgerieben. Die Wunde am Kopf wurde mit zwanzig oder dreißig Stichen genäht. Tja, ich würde sagen, im Ganzen hat Bryan Smith etwas konservativ geschätzt.

4

Mr. Smith' Fahrverhalten in diesem Fall wurde schließlich von einer Anklagejury untersucht, die in zwei Punkten ein Strafverfahren gegen ihn eröffnete: wegen Gefährdung von Verkehrsteilnehmern (ziemlich ernst) und wegen schweren tätlichen Angriffs (sehr ernst, so etwas bedeutet Knast). Nach sorgfältiger Prüfung genehmigte der in meiner kleinen Ecke der Welt für solche Fälle verantwortliche Staatsanwalt, daß sich Smith für den geringeren Anklagepunkt der Gefährdung von Verkehrsteilnehmern schuldig erklären konnte. Er wurde zu sechs Monaten Gefängnis (auf Bewährung) und zu einem Jahr Führerscheinentzug verurteilt. Unter Zubilligung einer Bewährungsfrist von einem Jahr, in dem er keine Motorfahrzeuge wie Schneeschieber und Geländefahrzeuge bewegen darf, wurde er entlassen. Man kann davon ausgehen, daß sich Bryan Smith nach Recht und Gesetz wieder ab Herbst oder Winter 2001 auf den Straßen bewegen wird.

5

David Brown flickte mein Bein in fünf Marathonoperationen wieder zusammen. Am Ende war ich dünn und schwach. Meine Duldsamkeit wurde auf eine harte Probe gestellt. Immerhin eröffneten mir die Operationen die reelle Chance, irgendwann wieder gehen zu können. Ein großes Gerüst aus Stahl und Carbonfaser namens externer Fixateur wurde an meinem Bein befestigt. Acht große Stahlstifte, Schanzschrauben genannt, führten vom Fixateur in die Knochen über und unter dem Knie. Fünf dünnere Stahlnadeln ragten strahlenförmig aus dem Knie. Sie sahen aus, als hätte ein Kind Sonnenstrahlen gemalt. Dadurch wurde das Knie ruhiggestellt. Dreimal täglich legten Krankenschwestern die kleineren Nadeln und größeren Schrauben frei und betupften die Löcher mit Wasserstoffperoxid. Ich hab mein Bein noch nie in Kerosin getaucht und dann angesteckt, aber wenn ich das mal tun sollte, fühlt es sich bestimmt so ähnlich an wie die tägliche Schraubenpflege.

Am 19. Juni kam ich ins Krankenhaus. Um den 25. stand ich zum ersten Mal auf, taumelte drei Schritte zum Nachstuhl, setzte mich im OP-Hemd darauf, senkte den Kopf und bemühte mich vergeblich, die Tränen zurückzuhalten. Man redet sich ein, daß man Glück gehabt hat, schier unglaubliches Glück, und meistens klappt es, denn es stimmt. Manchmal geht es aber auch daneben. Dann heult man. Ein oder zwei Tage nach diesen anfänglichen Schritten begann die Physiotherapie. Beim ersten Mal schaffte ich mit Hilfe eines Gehgestells taumelnd zehn Schritte im Gang. Zur gleichen Zeit lernte noch eine Patientin das Gehen, eine schwächliche achtzigjährige Frau namens Alice, die einen Schlaganfall erlitten hatte. Wir spornten uns gegenseitig an, wenn wir noch genügend Luft hatten. Am dritten Tag im Flur sagte ich Alice, man könne ihre Unterhose sehen.

»Und bei dir kann man die Ritze sehen, Junge«, keuchte sie und ging weiter.

Am 4. Juli konnte ich so lange in einem Rollstuhl sitzen, daß man mich auf die Laderampe hinterm Krankenhaus schob, wo ich mir das Feuerwerk ansah. Es war unglaublich heiß, die Straßen waren voller Menschen, die eine Kleinigkeit aßen, Bier und Brause tranken und in den Himmel schauten. Tabby stand neben mir, hielt meine Hand, und der Himmel erstrahlte rot und grün, blau und gelb. Tabby wohnte vorübergehend in einem Apartment gegenüber des Krankenhauses und brachte mir jeden Morgen pochierte Eier und Tee. Ich konnte die Nahrung gut gebrauchen. Als ich 1997 von einer Motorradtour durch die australische Wüste zurückkehrte, brachte ich es auf 108 Kilo. An dem Tag, als ich aus dem Central Maine Medical Center entlassen wurde, wog ich 82 Kilo. Nach drei Wochen Krankenhausaufenthalt kehrte ich am 5. Juli in unser Haus in Bangor zurück. Täglich absolvierte ich mein Rehabilitationsprogramm, das aus Dehnen, Beugen und Gehen an Krücken bestand. Ich bemühte mich, tapfer und zuversichtlich zu sein. Am 4. August mußte ich zu einer weiteren Operation ins CMMC. Als mir der Anästhesist eine Kanüle in den Arm schob, sagte er: »Okay, Stephen, jetzt fühlen Sie sich gleich, als hätten Sie ein paar Cocktails getrunken.« Ich wollte ihm sagen, das sei toll, da ich seit elf Jahren keinen Cocktail oder irgendeine Art von Alkohol mehr getrunken hätte, aber bevor ich etwas herausbekam, war ich schon weg. Als ich wieder erwachte, waren die Schanzschrauben aus dem Bein entfernt. Ich konnte das Knie wieder beugen. Dr. Brown beurteilte meine Heilung als »den Umständen entsprechend« und entließ mich nach Hause, um weiter zu trainieren (wer schon einmal Krankengymnastik gemacht hat, weiß, daß es nichts anderes ist als verordnete Folter). Doch mittendrin geschah noch etwas anderes. Am 24. Juli, fünf Wochen nach dem Zusammenstoß mit Bryan Smith' Dodge, begann ich wieder zu schreiben.

6

Tatsächlich habe ich im November oder Dezember 1997 mit *Das Leben und das Schreiben* begonnen, doch obwohl ich normalerweise nicht länger als drei Monate für die Rohfassung eines Buches brauche, war dieses noch eineinhalb Jahre später nur zur Hälfte fertig. Der Grund war, daß ich es im Februar oder März 1998 zur Seite gelegt hatte – ich wußte nicht, wie und ob ich überhaupt weitermachen sollte. Romane zu schreiben machte mir eigentlich genausoviel Spaß wie immer, aber jedes Wort des Sachbuches war eine richtige Qual für mich. Seit *Das letzte Gefecht* war *Das Leben und das Schreiben* das erste Buch, das ich unvollendet zur Seite legte, und es blieb länger in der Schublade.

Im Juni 1999 entschied ich, das vermaledeite Buch übers Schreiben im Laufe des Sommers zu beenden – sollten Susan Moldow und Nan Graham bei Scribner entscheiden, ob es gut sei oder nicht, dachte ich. Auf das Schlimmste vorbereitet, las ich das Manuskript durch, und merkte, daß es mir irgendwie gefiel. Auch schien der Rest des Weges nun deutlich vorgezeichnet. Meine Lebensgeschichte, in der ich versuche, einige der Situationen und Umstände zu schildern, durch die ich zu dem Schriftsteller wurde, der ich heute bin, hatte ich bereits fertig; auch die handwerklichen Fragen waren abgedeckt, wenigstens die, die mir am wichtigsten erschienen. Was noch fehlte, war der Hauptteil »Über das Schreiben«, in dem ich möglichst alle Fragen beantworten wollte, die mir bei Seminaren und Vorträgen gestellt werden, aber auch die Fragen, die ich mir immer wünsche – nämlich nach der Sprache.

In seliger Unwissenheit, daß ich in weniger als achtundvierzig Stunden ein kleines Treffen mit Bryan Smith (den Rottweiler Bullet nicht zu vergessen) haben sollte, setzte ich mich am

Abend des 17. Juni an den Eßzimmertisch und listete alle Fragen und Punkte auf, die ich angehen und beantworten wollte. Am nächsten Tag verfaßte ich die ersten vier Seiten des Kapitels »Über das Schreiben«. Und an dem Punkt befand sich das Manuskript, als ich mir Ende Juli vornahm, mich wieder an die Arbeit zu machen ... oder es wenigstens zu versuchen.

Ich wollte nicht wieder an die Arbeit. Ich hatte starke Schmerzen, konnte das rechte Knie nicht beugen und war an das Gehgestell gefesselt. Ich konnte mir nicht vorstellen, längere Zeit am Schreibtisch zu sitzen, nicht einmal im Rollstuhl. Die gebrochene Hüfte machte das Sitzen nach ungefähr vierzig Minuten zu einer Tortur; nach eineinviertel Stunden ging gar nichts mehr. Hinzu kam das Buch als solches, das mir beängstigender als je zuvor erschien: Wie sollte ich über Dialoge, Figuren und die Suche nach einem Agenten schreiben, wenn mein dringlichstes Anliegen war, wie lange es noch bis zur nächsten Dosis Percocet dauerte?

Gleichzeitig hatte ich jedoch das Gefühl, einen Punkt erreicht zu haben, an dem mir keine Wahl blieb. Ich hatte mich schon öfter in furchtbaren Situationen befunden, die ich mit Hilfe des Schreibens überwunden hatte, wenigstens hatte mir die Arbeit geholfen, die Probleme für eine Weile zu vergessen. Vielleicht half es auch diesmal. Angesichts meiner starken Schmerzen und körperlichen Untauglichkeit schien diese Hoffnung lächerlich, doch flüsterte diese Stimme in meinem Hinterkopf unermüdlich und unnachgiebig, es sei soweit. *Time Has Come Today*, um mit den Chambers Brothers zu sprechen. Ich muß dieser Stimme zwar nicht unbedingt gehorchen, aber es fällt mir schwer, ihr nicht zu glauben.

Am Ende war es Tabby, die das Urteil fällte, wie sie es so oft in entscheidenden Momenten in meinem Leben getan hat. Ich sage mir gerne, daß ich das auch von Zeit zu Zeit für sie tue, weil ich glaube, daß es bei einer Ehe auch darum geht, die entscheidende Stimme abzugeben, wenn sich der andere einfach

nicht entschließen kann.

Meine Frau ist immer die erste, die sagt, du arbeitest zuviel, tritt mal kürzer und laß das blöde PowerBook mal eine Zeitlang in Ruhe, Steve. Als ich ihr an diesem Morgen im Juli sagte, ich wolle mich wieder an die Arbeit setzen, rechnete ich mit einer Predigt. Doch fragte sie mich statt dessen, wo ich mich hinsetzen wolle. Ich antwortete, ich wüßte es nicht, hätte mir noch keine Gedanken darüber gemacht.

Also dachte sie darüber nach. Dann sagte sie: »Ich kann dir im hinteren Flur vor der Vorratskammer einen Tisch aufstellen. Da sind eine Menge Steckdosen, du kannst deinen Mac, den kleinen Drucker und einen Ventilator anschließen.« Der Ventilator war ein Muß – es war ein furchtbar heißer Sommer. Als ich mich wieder an die Arbeit setzte, waren es draußen 35 Grad. Im hinteren Flur war es nicht viel kühler.

Tabby brauchte ein paar Stunden, um mir den Arbeitsplatz einzurichten, doch um vier Uhr schob sie mich durch die Küche und die neu eingebaute Rampe hinunter in den hinteren Flur. Dort hatte sie mir ein wunderschönes Nest bereitet: Laptop und Drucker miteinander verbunden, dazu eine Schreibtischlampe, das Manuskript (mit den vor einem Monat erstellten Notizen ordentlich obenauf), Stifte, Nachschlagewerke. In einer Ecke des Schreibtisches stand ein gerahmtes Foto unseres jüngsten Sohnes, das sie Anfang des Sommers aufgenommen hatte.

»Gefällt es dir?« fragte sie.

»Es ist herrlich«, sagte ich und nahm sie in den Arm. *Und es war herrlich.* So wie sie.

Die ehemalige Tabitha Spruce aus Oldtown, Maine, weiß genau, wann ich zuviel arbeite, aber sie weiß auch, daß mich die Arbeit manchmal rausreißen kann. Sie schob mich vor den Tisch, gab mir einen Kuß auf die Schläfe und ließ mich dann dort, damit ich herausfinden konnte, ob ich noch etwas zu sagen hatte. Das hatte ich tatsächlich ... aber ohne ihr intuitives

Verständnis, daß die Zeit reif war, hätte das vielleicht keiner von uns gemerkt.

Diese erste Sitzung dauerte eine Stunde und vierzig Minuten, die längste Zeit, die ich seit dem Unfall aufrecht sitzend verbrachte. Am Ende lief mir der Schweiß in Strömen herunter, und ich war fast zu erschöpft, um aufrecht im Rollstuhl zu sitzen. Die Schmerzen in der Hüfte waren fast unerträglich. Die ersten fünfhundert Wörter waren fürchterlich wie sonst nichts – mir war, als hätte ich noch nie in meinem Leben etwas geschrieben. Ich schien meine alte Trickkiste verloren zu haben. Wie ein uralter Mann in einem reißenden Strom, der sich seinen Zickzackweg von einem nassen Stein zum nächsten bahnt, tastete ich mich von einem Wort zum nächsten vor. Inspiration gab es an diesem ersten Tag nicht, nur eine Art störrische Entschlossenheit und die Hoffnung, daß es mit der Zeit besser werden würde.

Tabby brachte mir eine Pepsi, kalt, süß, herrlich, und als ich sie trank, sah ich mich um und mußte trotz der Schmerzen lachen. *Carrie* und *Brennen muß Salem* hatte ich im Wäscheraum eines gemieteten Trailers geschrieben. Der hintere Flur unseres Hauses in Bangor hatte eine gewisse Ähnlichkeit damit, so daß ich das Gefühl hatte, wieder am Ausgangspunkt angelangt zu sein. An jenem Nachmittag gab es keinen wundersamen Durchbruch, aber den altbekannten Zauber des Schaffensprozesses. Ich weiß nur, daß die Wörter nach einer Weile etwas schneller flossen, und dann noch etwas schneller. Meine Hüfte tat noch immer weh, mein Rücken schmerzte, meine Beine auch, aber diese Schmerzen traten langsam immer mehr in den Hintergrund. Ich gewann die Oberhand. Noch spürte ich keine Freude, keine Erregung, damals noch nicht, aber ich hatte das fast ebenso gute Gefühl, etwas geschafft zu haben. Ich hatte wieder angefangen, das war schon etwas. Die Angst ist immer am größten, bevor man anfängt. Danach kann es nur besser werden.

Bei mir ist es seither stetig besser geworden. Seit jenem schwülen Nachmittag im hinteren Flur bin ich noch einmal am Bein operiert worden, ich hatte eine ziemlich schlimme Entzündung und muß noch immer ungefähr hundert Tabletten pro Tag nehmen, aber ich schreibe weiter. An manchen Tagen ist das eine ganz schöne Plackerei. An anderen – und das werden immer mehr, so wie das Bein verheilt und sich der Kopf an die alte Routine gewöhnt – spüre ich wieder diese freudige Erregung, dieses Triumphgefühl, wenn ich die richtigen Worte gefunden und in die richtige Reihenfolge gebracht habe. Es ist wie das Abheben in einem Flugzeug: Man ist am Boden, am Boden, am Boden ... und dann ist man oben, schwebt auf einem Zauberteppich und beherrscht alles darunter. Das macht mich glücklich, denn dazu wurde ich geschaffen. Ich bin noch immer nicht besonders kräftig, schaffe weniger als die Hälfte von dem, was ich früher an einem Tag getan habe, aber es hat gereicht, um dieses Buch zu beenden, und dafür bin ich dankbar. Schreiben hat mir nicht das Leben gerettet – das waren das Können von Dr. David Brown und die liebevolle Pflege meiner Frau –, aber es hat die altbekannte Wirkung: Es erhellt und bereichert mein Leben.

Beim Schreiben geht es nicht darum, Geld zu verdienen, berühmt zu werden, Frauen kennenzulernen oder Freunde zu finden. Eigentlich geht es nur darum, das Leben derer, die meine Bücher lesen, und mein eigenes Leben zu bereichern. Es geht darum, sich aufzuraffen, klarzukommen und loszulegen. Es geht darum, glücklich zu werden, okay? Glücklich zu werden. Der erste Teil dieses Buches, vielleicht ist er zu lang, schildert, wie ich das Schreiben lernte. Ein großer Teil handelt davon, wie Sie es besser machen können. Der Rest, und vielleicht das Beste, ist

nichts anderes als eine Genehmigung: Sie können es, Sie dürfen es, und wenn Sie genug Mut für den Anfang aufbringen, dann *schaffen Sie es auch*. Schreiben ist Magie, ist das Wasser des Lebens, genau wie jede andere kreative Kunst auch. Es ist umsonst. Trinket also. Trinket und erquicket euch.

Ein Nachtrag, Teil I: Geschlossene Tür, geöffnete Tür

Als ich weiter vorne im Buch von meiner kurzen Karriere als Sportreporter für die *Weekly Enterprise* in Lisbon berichtete (genaugenommen stellte ich die gesamte Sportredaktion; Howard Cosell für die Kleinstadt), zeigte ich an einem Beispiel, wie Texte redigiert werden. Den Umständen entsprechend war es ein kurzer Ausschnitt über ein sportliches Ereignis. Der nun folgende Textausschnitt ist Prosa. Es ist die rohe Art von Text, die ich bei geschlossener Tür verfasse: die nackte Geschichte, mit nichts anderem als Socken und Unterhose bekleidet. Ich empfehle, sie gründlich zu studieren, bevor Sie die überarbeitete Fassung lesen.

Die Hotel-Geschichte

Mike Enslin war noch in der Drehtür, als er Ostermeyer, den Direktor des Hotels Dolphin, in einem der tiefen Sessel in der Hotelhalle sitzen sah. Mike zögerte ein wenig. *Vielleicht hätte ich den Anwalt doch wieder mitbringen sollen*, dachte er. Nun, dafür war es jetzt zu spät. Und auch falls Ostermeyer beschlossen haben sollte, weitere Hindernisse zwischen Mike und Zimmer 1408 zu legen, wäre das nicht nur schlecht; im ganzen würde es die Geschichte bereichern, wenn er sie schließlich erzählte.

Als Mike aus der Drehtür trat, entdeckte ihn Ostermeyer, stand auf und durchquerte mit vorgestreckter pummeliger Hand die Halle. Das Dolphin lag in der Sixty-first Street, gleich um die Ecke von der Fifth Avenue – klein, aber elegant. Ein Mann und eine Frau in Abendkleidung kamen

an Mike vorbei, als er Ostermeyers Hand ergriff, indem er dazu seinen kleinen Koffer von der rechten in die linke Hand nahm. Die Frau war eine Blondine, die natürlich Schwarz trug, und der leichte, blumige Duft ihres Parfüms schien ganz New York zusammenzufassen. In der Bar im Mezzanin spielte jemand auf dem Klavier »Night and Day«, wie um diese Zusammenfassung zu unterstreichen.

»Mr. Enslin. Guten Abend.«

»Mr. Ostermeyer. Gibt es ein Problem?«

Ostermeyer wirkte schmerzgeplagt. Er sah sich einen Augenblick wie Hilfe suchend in der intimen, eleganten Hotelhalle um. Vor dem Tisch des Portiers diskutierte ein Mann mit seiner Frau über Theaterkarten, während der Portier die beiden mit einem kleinen, geduldigen Lächeln beobachtete. An der Rezeption besprach ein Mann in dem verknitterten Look, den man nur von langen Business-Class-Flügen bekommt, seine Reservierung mit einer Frau in einem eleganten schwarzen Kostüm, das auch als Abendkleidung hätte dienen können. Im Hotel Dolphin lief das Geschäft wie üblich. Allen wurde geholfen, nur dem armen Mr. Ostermeyer nicht, der in die Klauen des Schriftstellers gefallen war.

»Mr. Ostermeyer?« wiederholte Mike. Ihm tat der Mann ein wenig leid.

»Nein«, antwortete Ostermeyer schließlich.

»Kein Problem. Aber, Mr. Enslin ... könnte ich Sie einen Augenblick in meinem Büro sprechen?«

Aha, dachte Mike. *Er versucht es noch einmal.*

Unter anderen Umständen wäre er vielleicht ungeduldig gewesen. Jetzt blieb er ruhig. Das würde dem Kapitel über Zimmer 1408 gut tun, indem es den eigenen bedrohlichen Unterton lieferte, nach dem die Leser seiner Bücher süchtig zu sein schienen, es würde die berühmte letzte Warnung

sein, aber das war noch nicht alles. Trotz aller Ausweich- und Ablenkungsmanöver war Mike Enslin sich seiner Sache bisher nicht sicher gewesen; jetzt war er es. Ostermeyer spielte ihm nichts vor. Ostermeyer hatte wirklich Angst vor Zimmer 1408 und davor, was Mike dort heute Nacht zustoßen könnte.

»Natürlich, Mr. Ostermeyer. Soll ich den Koffer an der Rezeption stehenlassen oder mitnehmen?«

»Ach, nehmen Sie ihn doch mit, ja?« Ostermeyer, der gute Gastgeber, griff danach. Ja, er hoffte noch immer, Mike von einer Nacht in dem Zimmer abbringen zu können. Sonst hätte er Mike nämlich an die Rezeption geschickt ... oder hätte den Koffer selbst dort abgestellt. »Gestatten Sie ...«

»Danke, der ist ganz leicht«, sagte Mike. »Nur ein paar Sachen zum Wechseln und meine Zahnbürste.«

»Sie sind also fest entschlossen?«

»Ja«, erwiderte Mike und wich dem Blick nicht aus. »Eigentlich schon.«

Einen kurzen Moment lang dachte Mike, Ostermeyer würde aufgeben. Er seufzte – ein kleiner rundlicher Mann in einem dunklen Cut mit sorgfältig gebundener Krawatte. Dann drückte er die Schultern wieder durch. »Wie Sie wünschen, Mr. Enslin. Kommen Sie bitte mit.«

Draußen in der Hotelhalle hatte der Direktor zögerlich, deprimiert, fast niedergeschlagen gewirkt. In seinem mit Eiche getäfelten Büro, an dessen Wänden alte Bilder des Hotels hingen (das Dolphin war im Oktober 1910 eröffnet worden – Mike genoß vielleicht nicht den Vorzug, daß seine Bücher in Zeitschriften oder Großstadtblättern besprochen wurden, aber er recherchierte gründlich), schien Ostermeyer seine Selbstsicherheit zurückzugewinnen. Auf dem Parkett lag ein Orientteppich. Zwei Stehlampen

spendeten mildes gelbliches Licht. Auf dem Schreibtisch stand neben einem Humidor eine Tischlampe mit einem rautenförmigen grünen Glasschirm. Und neben dem Humidor lagen die letzten drei Bücher, die Mike Enslin geschrieben hatte. Natürlich alles Taschenbücher; gebundene Ausgaben hatte es keine gegeben. Aber egal. *Mein Gastgeber hat seinerseits ein bißchen recherchiert*, dachte Mike.

Mike setzte sich in einen der Stühle vor den Schreibtisch. Er hatte erwartet, Ostermeyer werde dahinter Platz nehmen, was ihm gewisse Autorität verleihen würde, aber Ostermeyer überraschte ihn. Er setzte sich in den anderen Stuhl vor den Tisch, was für ihn wahrscheinlich die Seite der Angestellten war, schlug die Beine übereinander und beugte sich dann über seinen straffen kleinen Schmerbauch nach vorn, um den Humidor zu berühren.

»Zigarre, Mr. Enslin? Zwar nicht aus Kuba, aber trotzdem recht gut.«

»Nein, danke. Ich rauche nicht.«

Ostermeyers Blick fiel auf die Zigarette hinter Mikes rechtem Ohr – in einem flotten Winkel dort geparkt, wie in alten Zeiten ein Witze reißender Reporter seinen nächsten Glimmstengel genau unter seinem weichen Filzhut mit dem Presseausweis im Band hätte parken können. Die Zigarette war so sehr Teil seiner selbst geworden, daß Mike im ersten Augenblick wirklich nicht wußte, was Ostermeyer anstarrte. Dann fiel es ihm wieder ein. Er lachte, nahm sie herunter, betrachtete sie und sah wieder zu Ostermeyer hinüber.

»Hab seit neun Jahren keine Zigarette mehr angesteckt«, sagte er. »Mein älterer Bruder ist an Lungenkrebs gestorben. Kurz nach seinem Tod habe ich das Rauchen aufgegeben. Die Zigarette hinter dem Ohr ...« Er zuckte mit den Schultern. »Halb Affektiertheit, halb Aberglauben,

denke ich. So wie die, die manche Leute auf ihrem Schreibtisch stehen oder an der Wand hängen haben – in einem verglasten Kästchen, auf dem IM NOTFALL SCHEIBE EINSCHLAGEN steht. Manchmal sage ich, ich zünde sie mir an, wenn es einen Atomkrieg gibt. Ist 1408 ein Raucherzimmer, Mr. Ostermeyer? Nur für den Fall, daß ein Atomkrieg ausbricht?«

»Es ist tatsächlich eines.«

»Nun«, sagte Mike nachdrücklich, »wenigstens eine Sorge weniger in den stillen Stunden dieser Nacht.«

Mr. Ostermeyer seufzte wieder, unerfreut, aber dieser hatte nicht den untröstlichen Charakter seines Hotelhallenseufzers. Ja, das liegt am Zimmer, sagte sich Mike. *Seinem* Zimmer. Selbst am Nachmittag, als Mike mit seinem Anwalt Robertson hier aufgekreuzt war, hatte Ostermeyer weniger durcheinander gewirkt, sobald sie in seinem Büro waren. Mike hatte gedacht, es läge teilweise daran, daß sie dort keine Blicke auf sich zogen, und teilweise daran, daß Ostermeyer aufgegeben hatte. Jetzt wußte er es besser. Es lag am Zimmer. Und warum auch nicht?

Es hatte gute Bilder an den Wänden, einen guten Teppich auf dem Fußboden und gute Zigarren im Humidor, wenn auch nicht aus Kuba. Seit Oktober 1910 hatten hier zweifellos viele Direktoren viele Geschäfte abgewickelt; auf seine Art verkörperte dieser Raum ebenso New York wie die blonde Frau in ihrem schulterfreien schwarzen Kleid, wie der Duft ihres Parfüms und ihr unausgesprochenes Versprechen von schickem Sex in den frühen Stunden des neuen Tages – New Yorker Sex. Mike stammte aus Omaha, obwohl er dort seit vielen Jahren nicht mehr gewesen war.

»Sie glauben wohl noch immer, daß ich Ihnen Ihre Idee nicht ausreden kann, oder?« fragte Ostermeyer.

»Ich weiß es«, antwortete Mike und steckte sich die

Zigarette wieder hinters Ohr.

Nun folgt die überarbeitete Version dieses Anfangsabschnitts, die angekleidete Geschichte mit gekämmtem Haar, vielleicht sogar mit einem Spritzer Eau de Cologne hinterm Ohr. Sobald diese Änderungen in den Text eingearbeitet worden sind, bin ich bereit, die Tür zu öffnen und mich der Welt zu stellen.

~~Die Hotel-Geschichte~~ 1408 ⑦

② Mike Enslin war noch in der Drehtür, als er Ostermeyer, den Direktor des Hotels Dolphin, in einem der tiefen Sessel in der Hotelhalle sitzen sah. Mike zögerte ein wenig. *Vielleicht hätte ich den Anwalt doch wieder mitbringen sollen, dachte er.* Nun, dafür war es jetzt zu spät. Und auch falls Ostermeyer beschlossen haben sollte, weitere Hindernisse zwischen Mike und Zimmer 1408 zu legen, wäre das nicht nur schlecht; im ganzen würde es die Geschichte bereichern, wenn er sie schließlich erzählte. *es hatte auch seine Vorteile.*

Als Mike aus der Drehtür trat, entdeckte ihn Ostermeyer, stand auf und durchquerte mit vorgestreckter pummeliger Hand die Halle. Das Dolphin lag in der Sixty-first Street, gleich um die Ecke von der Fifth Avenue – klein, aber elegant. Ein Mann und eine Frau in Abendkleidung kamen an Mike vorbei, als er Ostermeyers Hand ergriff, indem er dazu seinen kleinen Koffer von der rechten in die linke Hand nahm. Die Frau

war eine Blondine, die natürlich Schwarz trug, und der leichte, blumige Duft ihres Parfüms schien ganz New York zusammenzufassen. In der Bar im Mezzanin spielte jemand auf dem Klavier »Night and Day«, wie um diese Zusammenfassung zu unterstreichen.

»Mr. Enslin. Guten Abend.«

^{Olin} »Mr. Ostermeyer. Gibt es ein Problem?«

^{Olin} Ostermeyer wirkte schmerzgeplagt. Er sah sich einen Augenblick wie Hilfe suchend in der intimen, eleganten Hotelhalle um. Vor dem Tisch des Portiers diskutierte ein Mann mit seiner Frau über Theaterkarten, während der Portier die beiden mit einem kleinen, geduldigen Lächeln beobachtete. An der Rezeption besprach ein Mann in dem verknitterten Look, den man nur von langen Business-Class-Flügen bekommt, seine Reservierung mit einer Frau in einem eleganten schwarzen Kostüm, das auch als Abendkleidung hätte dienen können. Im Hotel Dolphin lief das Geschäft wie üblich. Allen wurde geholfen, nur dem armen Mr. Ostermeyer nicht, der in die Klauen des Schriftstellers gefallen war.

^{Olin} ⑤ »Mr. Ostermeyer?« wiederholte Mike. ^L Ihm tat der Mann ein wenig leid. ^L

~~»Nein,« antwortete Ostermeyer schließlich.~~

~~»Kein Problem. Aber, Mr. Enslin ... könnte ich Sie einen Augenblick in meinem Büro sprechen?«~~

~~Aha, dachte Mike. Er versucht es noch einmal.
Nah, warum kann nicht?
Unter anderen Umständen wäre er vielleicht ungeduldig gewesen. Jetzt blieb er ruhig. Das~~

würde dem Kapitel über Zimmer 1408 gut tun, indem es den bedrohlichen Unterton ^{verstärkte} ~~verstärkte~~, nach dem die Leser seiner Bücher süchtig zu sein schienen, es würde die berühmte letzte Warnung sein, aber das war noch nicht alles. Trotz aller Ausweich- und Ablenkungsmanöver war Mike Enslin sich seiner Sache bisher nicht sicher gewesen; jetzt war er es. Ostermeyer spielte ihm nichts vor. Ostermeyer hatte wirklich Angst vor Zimmer 1408 und davor, was Mike dort heute Nacht zustoßen könnte.

»Natürlich, Mr. Ostermeyer. Soll ich den Koffer an der Rezeption stehenlassen oder mitnehmen?«

»Ach, nehmen Sie ihn doch mit, ja?« Ostermeyer, der gute Gastgeber, griff ^{mit dem Kopf} ~~danach~~ ^{an} ~~ja~~, er hoffte noch immer, Mike von einer Nacht in dem Zimmer abbringen zu können. Sonst hätte er Mike nämlich an die Rezeption geschickt oder hätte den Koffer selbst dort abgestellt. »Gestatten Sie ...«

»Danke, der ist ganz leicht«, sagte Mike. »Nur ein paar Sachen zum Wechseln und meine Zahnbürste.«

»Sie sind also fest entschlossen?«

»Ja«, erwiderte Mike und wich dem Blick nicht aus. »Eigentlich schon.« ^{Ich frage mich, ob er wirklich meint, das nur Glück bringt.}

5) Einen kurzen Moment lang dachte Mike, Ostermeyer würde aufgeben. Er seufzte ^{mit dem Geist} ~~ein~~ ^{ein} kleiner rundlicher Mann in einem dunklen Cut mit sorgfältig gebundener Krawatte. Dann drückte er die Schultern wieder durch. »Wie Sie wünschen, Mr. Enslin. Kommen Sie bitte mit.«

Draußen in der Hotelhalle hatte der Direktor zögerlich, ~~deprimiert~~, fast niedergeschlagen gewirkt. In seinem mit Eiche getäfelten Büro, an dessen Wänden alte Bilder des Hotels hingen (das Dolphin war im Oktober 1910 eröffnet worden – Mike genoß vielleicht nicht den Vorzug, daß seine Bücher in Zeitschriften oder Großstadtblättern besprochen wurden, aber er recherchierte gründlich), schien ^{Ohn} Ostermeyer seine Selbstsicherheit zurückzugewinnen. Auf dem Parkett lag ein Orientteppich. Zwei Stehlampen spendeten mildes gelbliches Licht. Auf dem Schreibtisch stand neben einem Humidor eine Tischlampe mit einem rautenförmigen grünen Glasschirm. Und neben dem Humidor lagen die letzten drei Bücher, die Mike Enslin geschrieben hatte. Natürlich alles Taschenbücher; gebundene Ausgaben hatte es keine gegeben. ~~Aber gut.~~ Mein Gastgeber hat seinerseits ein bißchen recherchiert, dachte Mike.

6 Mike setzte sich ~~in einen seiner Stühle~~ vor den Schreibtisch. Er hatte erwartet, ^{Ohn} Ostermeyer werde dahinter Platz nehmen, was ihm gewisse Autorität verleihen würde, aber ^{Ohn} Ostermeyer über-
~~raschte ihn. Er setzte sich in den anderen Stuhl~~ ^{Sessel neben Tisch.} vor den Tisch, was für ihn wahrscheinlich die Seite der Angestellten war, schlug die Beine übereinander und beugte sich dann über seinen straffen kleinen Schmerbauch nach vorn, um den Humidor zu berühren.

»Zigarte, Mr. Enslin? ~~Zwar nicht aus Kuba, aber trotzdem recht gut.~~«

»Nein danke. Ich rauche nicht.«

^{Ohn} Ostermeyers Blick fiel auf die Zigarette hin-

ter Mikes rechtem Ohr – in einem flotten Winkel ~~am~~ geparkt, wie in alten Zeiten ein Witze reißender Reporter seinen nächsten Glimmstengel genau unter seinem weichen Filzhut mit dem Presseausweis ~~im Band~~ hätte parken können. Die Zigarette war so sehr Teil seiner selbst geworden, daß Mike im ersten Augenblick wirklich nicht wußte, was Ostermeyer anstarrte. Dann ~~fiel es ihm wieder ein~~. Er lachte, nahm sie herunter, betrachtete sie und sah wieder zu Ostermeyer hinüber

7) »Hab seit neun Jahren keine Zigarette mehr angesteckt«, sagte er. »Mein älterer Bruder ist an Lungenkrebs gestorben. ~~Kurz~~ nach seinem Tod habe ich das Rauchen aufgegeben. Die Zigarette hinter dem Ohr ...« Er zuckte mit den Schultern. »Halb Affektiertheit, halb Aberglauben, denke ich. ~~So wie die, die manche Leute auf ihrem Schreibtisch stehen oder an der Wand hängen haben – in einem verglasten Kästchen, auf dem IM NOTFALL SCHEIBE EINSCHLAGEN steht. Manchmal sage ich, ich zünde sie mir an, wenn es einen Atomkrieg gibt. Ist 1408 ein Raucherzimmer, Mr. Ostermeyer? Nur für den Fall, daß ein Atomkrieg ausbricht?~~«

»Es ist tatsächlich eines.«

8) »Nun«, sagte Mike nachdrücklich, »wenigstens eine Sorge weniger in den stillen Stunden dieser Nacht.«

Mr. Ostermeyer seufzte wieder, ~~unerschaut~~, aber dieser hatte nicht den untröstlichen Charakter seines Hotelhallenseufzers. Ja, das liegt am Zimmer, sagte sich Mike. ~~Seinem Zimmer~~. Selbst

am Nachmittag, als Mike mit seinem Anwalt
Robertson hier aufgekreuzt war, hatte Oster-
meyer ^{Ohn} weniger durcheinander gewirkt, sobald
sie in seinem Büro waren. Mike hatte gedacht, es
⑨ ^{Immer glauben, alles im Ernst zu haben,}
^{läge teilweise daran, daß sie dort keine Bilder auf}
^{hängen nicht in diesem Privaten kann.}
sich zogen, und teilweise daran, daß Ostermeyer
aufgegeben hatte. Jetzt wußte er es besser. Es lag
am Zimmer. Und warum auch nicht?

^{Das Büro}
Es hatte gute Bilder an den Wänden, einen
guten Teppich auf dem Fußboden und gute Zi-
garren im Humidor, wenn auch nicht aus Kuba.
Seit Oktober 1910 hatten hier zweifellos viele
Direktoren viele Geschäfte abgewickelt; auf sei-
ne Art verkörperte dieser Raum ebenso New
York wie die ^{Blonde} ~~blonde Frau~~ in ihrem schulterfrei-
en schwarzen Kleid, wie der Duft ihres Parfüms
und ihr ^{von Mike} unausgesprochenes Versprechen von
schickem Sex in den frühen Stunden des neuen
Tages – New Yorker Sex. Mike stammte aus
Omaha, obwohl er dort seit vielen Jahren nicht
mehr gewesen war.

»Sie glauben wohl noch immer, daß ich Ihnen
Ihre Idee nicht ausreden kann, oder?« fragte Oster-
meyer. ^{Ohn}

»Ich weiß es«, antwortete Mike und steckte
sich die Zigarette wieder hinters Ohr.

Die Gründe für die meisten Änderungen liegen auf der Hand;
wenn Sie zwischen den beiden Versionen hin- und herblättern,
werden Ihnen die meisten bestimmt sofort einleuchten. Ich
hoffe, daß Sie beim näheren Hinsehenauch erkennen, wie roh
die erste Textfassung selbst bei einem sogenannten »Profi«-
Schriftsteller wie mir ist.

Die meisten Änderungen sind Kürzungen, um der Geschichte Tempo zu verleihen. Ich habe mit William Strunk im Hinterkopf gekürzt («Überflüssiges streichen») und mich bemüht, die weiter vorne zitierte Formel (2. Fassung = 1. Fassung – 10 %) zu berücksichtigen.

Einige Änderungen habe ich numeriert, um sie kurz erklären zu können:

1. »Die Hotel-Geschichte« wird niemals einen Titel wie »Killdozer!« oder *Norma Jean, the Termite Queen* schlagen können. Ich habe ihn einfach in dem Bewußtsein drüberschrieben, daß ich früher oder später einen besseren finde. (Wenn mir kein besserer Titel einfällt, kommt meistens der Lektor mit einer in seinen Augen guten Idee, das Ergebnis ist in der Regel gräßlich.) Mir gefällt »1408«, weil dies eine Geschichte über das ominöse dreizehnte Stockwerk ist und die Quersumme 13 ergibt.

2. Ostermeyer ist ein langer, schwerfälliger Name. Indem ich ihn durch Olin ersetze, kann ich meine Geschichte mit einem Schlag um ungefähr fünfzehn Zeilen kürzen. Außerdem wußte ich bei Beendigung von »1408«, daß die Erzählung aller Voraussicht nach in einer von mir selbst vorgelesenen Hörbuchsammlung erscheinen würde. Ich möchte jedoch nicht in diesem winzigen Aufnahmestudio sitzen und den ganzen Tag »Ostermeyer, Ostermeyer, Ostermeyer« sagen. Deshalb habe ich den Namen geändert.

3. An dieser Stelle nehme ich dem Leser das Denken ab. Da die meisten Leser selber denken können, fühlte ich mich berufen, von fünf auf drei Zeilen zu kürzen.

4. Zu viele Regieanweisungen, das Offensichtliche wird zu weit ausgewalzt, zu viel klobige Vorgeschichte. Raus damit.

5. Ah, hier kommt das glückbringende Hawaiihemd. In der Rohfassung taucht es erst auf Seite dreißig auf. Für eine wichtige Requisite ist das zu spät, deshalb habe ich es nach vorne gezogen. Eine alte Theaterregel lautet: »Wenn im ersten Akt eine Pistole auf dem Kaminsims liegt, muß sie spätestens im dritten Akt eingesetzt werden.« Auch der Umkehrschluß stimmt: wenn das glückbringende Hawaiihemd des Helden am Ende der Geschichte eine Rolle spielt, muß es früh eingeführt werden. Sonst wirkt es wie ein *deus ex machina* (was es natürlich ist).

6. In der Rohfassung steht: »Mike setzte sich in einen der Stühle vor den Schreibtisch.« Also, wirklich: Wo soll er sich denn sonst hinsetzen? Auf den Boden? Wohl kaum, also raus damit. Die Sache mit den kubanischen Zigarren wird ebenfalls gestrichen. Sie ist nicht nur abgeschmackt, sondern genau das, was die Bösen in schlechten Filmen immer sagen: »Hier, eine Zigarre! Ist aus Kuba!« Vergisses!

7. Die Informationen und Gedankengänge in der ersten und der zweiten Fassung sind identisch, jedoch sind sie in der zweiten Fassung bis aufs rohe Fleisch gekürzt. Und da! Haben Sie das heimtückische Adverb gesehen, dieses »kurz«? Totgetreten hab ich das! Gnadenlos!

8. Hier kommt eins, das ich nicht gekürzt habe ... nicht nur ein Adverb, sondern sogar ein Swiftie: »Nun«, sagte Mike nachdrücklich ... Aber ich stehe zu meinem Entschluß, hier nicht zu kürzen, denn hier beweist die Ausnahme die Regel.

»Nachdrücklich« darf stehenbleiben, weil ich möchte, daß der

Leser versteht, daß Mike den armen Mr. Olin aufzieht. Zwar nur ein bißchen, aber trotzdem macht er sich über ihn lustig.

9. Dieser Absatz walzt nicht nur das Offensichtliche aus, sondern wiederholt es noch. Raus damit. Daß sich jemand an seinem Lieblingsplatz wohl fühlt, scheint mir jedoch den Charakter Olins zu erhellen, deshalb fügte ich diesen Satz hinzu.

Ich spielte mit der Idee, den fertiggestellten Text von »1408« in dieses Buch aufzunehmen, doch lief sie meiner Absicht zuwider, mich einmal im Leben kurz zu fassen. Wenn Sie sich die ganze Geschichte anhören wollen – sie ist eine von drei Kurzgeschichten in einem Hörbuch namens *Blut und Rauch*. Eine Probe davon können Sie auf der Website von Simon and Schuster (<http://www.SimonSays.com>) erhalten. Und nicht vergessen: Für unsere Zwecke hier brauchen Sie die Erzählung nicht zu Ende lesen. Hier geht es ums Instandhalten des Motors, nicht ums Schaufahren.

Ein Nachtrag, Teil II: Eine Bücherliste

Wenn ich einen Vortrag über meine Arbeit halte, gebe ich dem Publikum oft eine verkürzte Version des Kapitels »Über das Schreiben«, der zweiten Hälfte dieses Buches. Dazu gehört natürlich die oberste Regel; Viel schreiben und viel lesen. In der anschließenden Diskussion werde ich früher oder später immer gefragt, was ich denn lese.

Darauf habe ich noch nie eine zufriedenstellende Antwort geben können, weil die Frage eine Art Kurzschluß in meinem Gehirn auslöst. Die einfachste Antwort (»Alles, was ich in die Hände bekomme«) ist zwar richtig, aber nicht sehr hilfreich. Im Anhang finden Sie eine genauere Antwort auf diese Frage. Es sind die besten Bücher, die ich in den letzten drei oder vier Jahren gelesen habe, als ich an *Das Mädchen, Atlantis, Das Leben und das Schreiben* und dem noch nicht veröffentlichten *From a Buick Eight* schrieb. Auf die eine oder andere Art hat wohl jeder Roman der nun folgenden Auflistung einen Einfluß auf meine Bücher gehabt.

Wenn Sie die Liste überfliegen, denken Sie bitte daran, daß ich nicht Oprah Winfrey bin und keinen Buchclub habe. Das sind einfach nur die Bücher, die mir gefallen haben. Aber es gibt schlechtere, und viele von meiner Liste können Ihnen neue Wege des Schreibens eröffnen. Selbst wenn nicht, haben Sie bestimmt Ihre Freude daran. Mir jedenfalls haben sie Freude bereitet.

Abrahams, Peter: *A Perfect Crime* (1998)

Abrahams, Peter: *Lights Out* (1994)

Abrahams, Peter: *Pressure Drop* (1989), dt. *Am Ende der Spur*, Ü: Eva Maisch (1992)

Abrahams, Peter: *Revolution #9* (1992)

Agee, James: *A Death in the Family* (1957), dt. *Ein Todesfall in der Familie*, Ü: Gerda von Uslar (1991)

Bakis, Kirsten: *Lives of the Monster Dogs* (1997), dt. *Das Leben der Monsterhunde*, Ü: Sabine Schulte (1998)

Barker, Pat: *Regeneration* (1991), dt. *Niemandland*, Ü: Matthias Fienbork (1997)

Barker, Pat: *The Eye in the Door* (1993), dt. *Das Auge in der Tür*, Ü: Matthias Fienbork (1998)

Barker, Pat: *The Ghost Road* (1995), dt. *Die Straße der Geister*, Ü: Matthias Fienbork (2000)

Bausch, Richard: *In the Night Season* (1998)

Blauner, Peter: *The Intruder* (1997), dt. *Es wird der Tag kommen*, Ü: Mechthild Sandberg-Ciletti (1998)

Bowles, Paul: *The Sheltering Sky* (1949), dt. *Himmel über der Wüste*, Ü: Maria Wolff (1952)

Boyle, T. Coraghessan: *The Tortilla Curtain* (1995), dt. *America*, Ü: Werner Richter (1996)

Bryson, Bill: *A Walk in the Woods* (1997), dt. *Picknick mit Bären*, Ü: Thomas Stegers (1999)

Buckley, Christopher: *Thank You for Smoking* (1994), dt. *Danke, daß Sie hier rauchen*, Ü: Friedhelm Rathjen (1996)

Carver, Raymond: *Where I'm Calling from* (1988)

Chabon, Michael: *Werewolves in Their Youth* (1999)

Chorlton, Windsor: *Latitude Zero* (1997), dt. *Datumsgrenze*, Ü: Dagmar Roth (1998)

Connelly, Michael: *The Poet* (1996), dt. *Der Poet*, Ü: Christel Wiemken (1998)

Conrad, Joseph: *Heart of Darkness* (1899), dt. *Herz der Finsternis*, Ü: Ernst W. Freissler (1958); Fritz Lorch (1977); Daniel Goske (1991); Reinhold Batberger (1992); Elli Berger (1994)

- Constantine, K.C.: *Family Values* (1997)
- DeLillo, Don: *Underworld* (1997), dt. *Unterwelt*, Ü: Frank Heibert (1998)
- DeMille, Nelson: *Cathedral* (1981), dt. *Die Kathedrale*, Ü: Susanne Lepsius (1982)
- DeMille, Nelson: *The Gold Coast* (1990), dt. *In der Kälte der Nacht*, Ü: Edith Walter und Joachim Körber (1990)
- Dickens, Charles: *Oliver Twist* (1838), dt. *Oliver Twist* (zahlreiche Übersetzungen ab 1946)
- Dobyns, Stephen: *Common Carnage* (1997)
- Dobyns, Stephen: *The Church of Dead Girls* (1997), dt. *Die Kirche der toten Mädchen*, Ü: Rainer Schmidt (1998)
- Doyle, Roddy: *The Woman Who Walked into Doors* (1996), dt. *Die Frau, die gegen Türen rannte*, Ü: Renate Orth-Guttmann (1996)
- Elkin, Stanley: *The Dick Gibson Show* (1971)
- Faulkner, William: *As I Lay Dying* (1930), dt. *Als ich im Sterben lag*, Ü: Albert Hess und Peter Schunemann (1961)
- Garland, Alex: *The Beach* (1996), dt. *Der Strand*, Ü: Rainer Schmidt (1997)
- George, Elizabeth: *Deception on His Mind* (1997), dt. *Denn sie betrügt man nicht*, Ü: Mechtild Sandberg-Ciletti (1997)
- Gerritsen, Tess: *Gravity* (1999)
- Golding, William: *Lord of the Flies* (1954), dt. *Herr der Fliegen*, Ü: Hermann Stiehl (1956)
- Gray, Muriel: *Furnace* (1997)
- Greene, Graham: *A Gun for Sale* (1936), dt. *Das Attentat*, Ü: H. B. Kranz (1950)
- Greene, Graham: *Our Man in Havana* (1958), dt. *Unser Mann in Havanna*, Ü: Dietlind Kaiser (1959); Linda Winiewicz (1995)
- Halberstam, David: *The Fifties* (1993)

- Hamill, Pete: *Why Sinatra Matters* (1998)
- Harris, Thomas: *Hannibal* (1999), dt. *Hannibal*, Ü: Ulrich Bitz (1999)
- Hoeg, Peter: *Smilla's Sense of Snow* (1993), dt. *Fräulein Smillas Gespür für Schnee*, U: Monika Wesemann (1996)
- Hunter, Stephen: *Dirty White Boys* (1994), dt. *Die Gejagten*, Ü: Bernhard Josef (1997)
- Ignatius, David: *A Firing Offense* (1997), dt. *Reporter ohne Auftrag*, Ü: Sonja Schuhmacher und Rita Seuß (1997)
- Irving, John: *A Widow For One Year* (1998), dt. *Witwe für ein Jahr*, Ü: Irene Rumler (1999)
- Joyce, Graham: *The Tooth Fairy* (1998)
- Judd, Alan: *The Devil's Own Work* (1991), dt. *Teufels Werk*, Ü: Susanne Mecklenburg (1997)
- Kahn, Roger: *Good Enough to Dream* (1985)
- Karr, Mary: *The Liar's Club* (1996), dt. *Der Club der Lügner*, Ü: Sabine Roth (1996)
- Ketchum, Jack: *Right to Life* (1998)
- King, Tabitha: *Survivor* (1996)
- King, Tabitha: *The Sky in the Water* (unveröffentlicht)
- Kingsolver, Barbara: *The Poisonwood Bible* (1998), dt. *Die Giftholzbibel*, Ü: Anne Ruth Frank-Strauss (2000)
- Krakauer, Jon: *Into Thin Air* (1997), dt. *In eisige Höhen*, Ü: Stephan Steeger (1998)
- Lee, Harper: *To Kill a Mockingbird* (1960), dt. *Wer die Nachtigall stört ...*, Ü: Claire Malignon (1962)
- Lefkowitz, Bernard: *Our Guys* (1997)
- Little, Bentley: *The Ignored* (1997)
- MacLean, Norman: *A River Runs Through It and Other Stories* (1976), dt. *Aus der Mitte entspringt ein Fluß*, Ü: Bernd Samland (1991)

Maugharn,W. Somerset: *The Moon and Sixpence* (1919), dt. *Silbermond und Kupfermünze*, U: Hans Kauders (1950)

McCarthy, Cormac: *Cities of the Plain* (1998)

McCarthy, Cormac: *The Crossing* (1994), dt. *Grenzgänger*, Ü: Hans Wolf (1995)

McCourt, Frank: *Angela's Ashes* (1996), dt. *Die Asche meiner Mutter*, Ü: Harry Rowohlt (1996)

McDevitt, Jack: *Ancient Shores* (1996), dt. *Die Küsten der Vergangenheit*, Ü:Axel Merz (1998)

McEwan, Ian: *Enduring Love* (1997), dt. *Liebeswahn*, Ü: Hans-Christian Oeser (1998)

McEwan, Ian: *The Cement Garden* (1978), dt. *Der Zementgarten*, Ü: Christian Enzensberger (1980)

McMurtry Larry und Diana Ossana: *Zeke and Ned* (1997)

McMurtry, Larry: *Dead Man's Walk* (1995)

Miller,Walter M.:*A Canticle for Leibowitz* (1960),dt. *Lobgesang auf Leibowitz*, Ü: Jürgen Saupe und Walter Erev (1979); *Ein Hohelied für Leibowitz*, Isabella Bruckmaier (2000)

O'Brien,Tim: *In the Lake of the Woods* (1994), dt. *Geheimnisse und Lügen*, Ü: Regina Rawlinson (1995)

O'Nan, Stewart: *The Speed Queen* (1998), dt. *Die Speed Queen*, Ü:Thomas Gunkel (1998)

Oates, Joyce Carol: *Zombie* (1995), dt. *Zombie*, Ü: Renate Orth-Guttmann (1999)

Ondaatje, Michael: *The English Patient* (1992), dt. *Der englische Patient*, Ü:Adelheid Dormagen (1993)

Patterson, Richard North: *No Safe Place* (1998)

Price, Richard: *Freedomland* (1998)

Proulx, Annie: *The Shipping News* (1993), dt. *Schiffsmeldungen*, Ü: Michael Hofmann (1995)

Proulx, Annie: *At Close Range: Wyoming Stories* (1999), dt.

Weit draußen: Geschichten aus Wyoming, U: Oskar Halbsattel (1999)

Quindlen, Anna: *One True Thing* (1994), dt. *Die Seele des Ganzen*, Ü: Annette Meyer-Prien (1995)

Rendell, Ruth: *A Sight for Sore Eyes* (1998), dt. *Der Sonderling*, Ü: Cornelia C. Walter (1999)

Robinson, Frank M.: *Waiting* (1999)

Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Sorcerer's Stone* (1997), dt. *Harry Potter und der Stein der Weisen*, Ü: Klaus Fritz (1998)

Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Chamber of Secrets* (1998), dt. *Harry Potter und die Kammer des Schreckens*, Ü: Klaus Fritz (1999)

Rowling, Joanne K.: *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* (1999), dt. *Harry Potter und der Gefangene von Askaban*, Ü: Klaus Fritz (1999)

Russo, Richard: *Mohawk* (1987)

Schwartz, John Burnham: *Reservation Road* (1998), dt. *Eine Sekunde nur*, Ü: Klaus Berr (1999)

Seth, Vikram: *A Suitable Boy* (1993), dt. *Eine gute Partie*, Ü: Anette Grube (1995)

Shaw, Irwin: *The Young Lions* (1948), dt. *Die jungen Löwen*, Ü: Egon Strohm (1953)

Slotkin, Richard: *The Crater* (1996)

Smith, Dinitia: *The Illusionist* (1997)

Spencer, Scott: *Men in Black* (1995), dt. *Das Pseudonym*, Ü: Alfred Starkmann (1997)

Stegner, Wallace: *Joe Hill* (1969)

Tartt, Donna: *The Secret History* (1992), dt. *Die geheime Geschichte*, Ü: Rainer Schmidt (1993)

Tyler, Anne: *A Patchwork Planet* (1998), dt. *Engel gesucht*, Ü:

Sibylle Hunzinger (1998)

Vonnegut, Kurt: *Hocus Pocus* (1990), dt. *Hokus Pokus, oder wohin so eilig*, Ü: Lutz-W. Wolff (1992)

Waugh, Evelyn: *Brideshead Revisited* (1945), dt. *Wiedersehen mit Brideshead*, Ü: Franz Fein (1948)

Westlake, Donald E.: *The Ax* (1997), dt. *Der Freisteller*, Ü: Johannes Schwab (1998)

Anhang

Im Buch erwähnte Titel

Adams, Richard: *Watership Down* (1972), dt. *Unten am Fluß*, Ü: Egon Strohm (1975)

Andrews, Virginia: *Flowers in the Attic* (1979), dt. *Blumen der Nacht*, Ü: Michael Görden (1984, Lizenzausgabe)

Bester, Alfred: *The Stars My Destination* (1956), dt. *Die Rache des Kosmonauten/Der brennende Mann/Tiger, Tiger*, Ü: Gisela Stege (1965)

Bester, Alfred: *The Demolished Man* (1953), dt. *Sturm aufs Universum*, Ü: Werner Richter (1960); *Demolition*, Ü: Horst Pukallus (1979)

Boyle, T. C.: *Budding Prospects* (1984), dt. *Grün ist die Hoffnung*, Ü: Werner Richter (1990)

Boyle, T. C.: *East is East* (1990), dt. *Der Samurai von Savannah*, Werner Richter (1992)

Canfield, Jack: *Chicken Soup* (1984), dt. *Hühnersuppe für die Seele*, Ü: Susanne Kahn-Ackermann (1996)

Chandler, Raymond: *The Big Sleep* (1939), dt. *Der tiefe Schlaf*, Ü: Mary Brand (1950); *Der große Schlaf*, Ü: Gunar Ortlepp (1974)

Cleaver, Eldridge: *Soul on Ice* (1967), dt. *Seele auf Eis*, Ü: Celine und Heiner Bastian (1969)

Dickens, Charles: *Bleak House* (1853), dt. *Bleakhouse/Bleak House*, (verschiedene Übersetzungen ab 1959)

Dooling, Richard: *Brain Storm* (1998), dt. *Watsons Brainstorm*, Ü: Giovanni und Ditte Bandini (1998)

DuMaurier, Daphne: *Rebecca* (1938), dt. *Rebecca*, Ü: Karin von Schab (1940)

Eco, Umberto: *Il nome della rosa* (1980), dt. *Der Name der*

- Rose, Ü: Burkhart Kroeber (1982)
- Fairbairn, Douglas: *Shoot* (1974)
- Faulkner, William: *Light in August* (1932), dt. *Licht im August*, Ü: Fritz Fein (1935, rev. 1957)
- Frazier, Charles: *Cold Mountain* (1997), dt. *Unterwegs nach Cold Mountain*, Ü: Karina Of (1997)
- Gass, William: *The Tunnel* (1995)
- Gould, John A.: *The Greenleaf Fires* (1978)
- Grisham, John: *The Firm* (1991), dt. *Die Firma*, Ü: Christel Wiemken (1992)
- Hansberry, Lorraine: *A Raisin in the Sun* (1959), dt. *Eine Rosine in der Sonne*, Ü: Edith Andersson (1963)
- Hawthorne, Nathaniel: »Young Goodman Brown« (1835), dt. »Der junge Nachbar Brown«, Ü: H. Neves und S. Schmitz, in: *Erzählungen* (1977)
- Hemingway, Ernest: »Big Two-Hearted River« in: *The Fifth Column and the first Forty-Nine* (1938), dt. »Großer doppelherziger Strom«, U: Annemarie Horschitz-Horst, in: *49 stories* (1950)
- Karr, Mary: *The Liar's Club* (1995), dt. *Der Club der Lügner*, Ü: Sabine Roth (1996)
- Katzenbach, John: *Hart's War* (1999)
- Kaye, Mary M.: *The Far Pavillions* (1978), dt. *Palast der Winde*, Ü: Emil Bastuk (1979)
- Kellerman, Jonathan: *The Survival of the Fittest* (1997)
- Lee, Harper: *To Kill a Mockingbird* (1990), dt. *Wer die Nachtigall stört ...*, Ü: Claire Malignon (1962)
- Leonard, Elmore: *Be Cool* (1999)
- Lockridge, Ross: *Raintree Country* (1948), dt. *Das Land des Regenbaums*, Ü: Harry Kahn und Charles Wassermann (1949)
- Lovecraft, H. P.: *At the Mountains of Madness* (1936), dt.

Berge des Wahnsinns, Ü: Rudolf Hermstein (1990)

Lovecraft, H. P.: »The Colour Out of Space« (1938), dt. »Die Farbe aus dem All«, Ü: Rudolf Hermstein, in: *Das Ding auf der Schwelle* (1976)

McCarthy, Cormac: *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (1985), dt. *Die Abendröte im Westen*, Ü: Hans Wolff (1996)

McCourt, Frank: *Angela's Ashes* (1996), dt. *Die Asche meiner Mutter*, Ü: Harry Rowohlt (1996)

McLean, Norman: *A River Runs Through It* (1976), dt. *In der Mitte entspringt ein Fluß*, Ü: Bernd Samland (1991)

Melville, Hermann: *Moby Dick* (1851), dt. *Moby Dick*, (zahlreiche Übersetzungen ab 1927)

Metalius, Grace: *Peyton Place* (1956), dt. *Die Leute von Peyton Place*, Ü: Ursula von Wiese (1958)

Mitchell, Margaret: *Gone With the Wind* (1936), dt. *Vom Winde verweht*, U: M. Beheim-Schwarzbach (1937)

Norris, Frank: *McTeague* (1899)

Norris, Frank: *The Octopus* (1901), dt. *Der Octopus*, Ü: Hermann Stresau (1987); *Octopus*, Ü: Werner Siebenhaar (1997)

Norris, Frank: *The Pit* (1903), dt. *Die Getreidebörse*, Ü: Klaus Schirrmeister (1972)

O'Connor, Flannery: *Wise Blood* (1955), dt. *Die Weisheit des Blutes*, Ü: Eva Bornemann (1982)

Orwell, George: *Animal Farm* (1945), dt. *Die Republik der Tiere* (1946), *Die Farm der Tiere* (1958), Ü: N. O. Scarpi

Puzo, Mario: *The Godfather* (1969), dt. *Der Pate*, Ü: Gisela Stege (1969)

Pynchon, Thomas: *V* (1963), dt. *V.*, Ü: Dietrich Stossel und Wulf Teichmann (1968)

Pynchon, Thomas: *Mason & Dixon* (1997), dt. *Mason & Dixon*, Ü: Nikolaus Stingl (1999)

Redfield, James: *The Celestine Prophecy* (1993), dt. *Die Prophezeiungen von Celestine*, Ü: Olaf Kraemer (1994)

Roberts, Nora: *Sanctuary* (1997), dt. *Insel der Sehnsucht*, Ü: Kirsten Sonntag (1998) Robertson, Don: *Paradise Falls* (1968)

Santmyer, Helen: *And Ladies of the Club*, Paperback 1987

Seth, Vikram: *A Suitable Boy* (1993), dt. *Eine gute Partie*, Ü: Anette Grube (1995) Shulman, Irving: *The Amboy Dukes* (1946)

Simak, Clifford D.: *Cosmic Engineers* (1950), dt. *Ingenieure des Kosmos* (Übersetzer und deutsches Erscheinungsdatum nicht zu eruieren)

Steinbeck, John: *The Grapes of Wrath* (1939), dt. *Früchte des Zorns*, Ü: Klaus Lambrecht (1940)

Strunk, William Jr./E. B. White: *The Elements of Style* (1959)

Sturgeon, Theodore: *Some of Your Blood* (1961), dt. *Blutige Küsse*, Ü: Marianne Peschel (1975)

Susann, Jacqueline: *Valley of the Dolls* (1966), dt. *Das Tal der Puppen*, Ü: Gretl Friedman (1966)

Tolkien, J. R. R.: *The Lord of the Rings* (1955), dt. *Der Herr der Ringe*, Ü: Margret Carroux und Eva-Maria von Freymann (1969-70)

Tolkien, J. R. R.: *The Silmarillion* (1970), dt. *Das Silmarillion*, Ü: Wolfgang Krege (1978)

Trollope, Anthony: *Can You Forgive Her?* (1864/65)

Van Vogt, A. E.: *The Voyage of the Space Beagle* (1950), dt. *Die Expedition der »Space Beagle«*, Ü: Rainer Eisfeld (1950)

Vine, Barbara: *A Dark-Adapted Eye* (1986), dt. *Die im Dunkeln sieht man doch*, Ü: Renate Orth-Guttmann (1988)

Wallace, David Foster: *Infinite Jest* (1996)

Waller, Robert James: *The Bridges of Madison County* (1992), dt. *Die Brücken am Fluß/Die Brücken von Madison County*, Ü: Bernhard Schmid (1993)

Wolfe, Tom: *The Bonfire of the Vanities* (1987), dt. *Fegefeuer der Eitelkeiten*, U: Benjamin Schwarz (1988)

Im Buch erwähnte Titel von Stephen King (in der Reihenfolge ihres Auftretens)

It (1986), dt. *Es*, Ü: Alexandra von Reinhardt (1986)

The Regulators (1996), dt. *Regulator*, Ü: Joachim Körber (1996)

»Graveyard Shift«, in: *Night Shift*, dt. »Spätschicht«, U: Harro Christensen, in: *Nachtschicht* (1978)

»Sometimes They Come Back«, in: *Night Shift*, dt. »Manchmal kommen Sie wieder«, U: Barbara Heidkamp, in: *Nachtschicht* (1978)

Carrie (1974), dt. *Carrie*, Ü: Elisabeth Eppler (1977), Ü: W. Neuhaus (1992)

Rage (1977), dt. *Amok*, Ü: Joachim Honnef (1988)

The Long Walk (1979), dt. *Todesmarsch*, Ü: Nora Jensen (1987)

The Running Man (1985), dt. *Menschenjagd*, Ü: Nora Jensen (1986)

The Shining (1977), dt. *Shining*, Ü: Harro Christensen (1980)

The Tommyknockers (1987), dt. *Das Monstrum – Tommyknockers*, Ü: Joachim Körber (1988)

Misery (1987), dt. *Sie*, Ü: Joachim Körber (1987)

Cujo (1981), dt. *Cujo*, Ü: Harro Christensen (1983)

Gerald's Game (1992), dt. *Das Spiel*, Ü: Joachim Körber (1992)

The Girl Who Loved Tom Gordon (1999), dt. *Das Mädchen*, Ü: Wulf Bergner (1999)

Insomnia (1994), dt. *Schlaflos – Insomnia*, U: Joachim Körber (1994)

Rose Madder (1995), dt. *Das Bild – Rose Madder*, Ü: Joachim Körber (1995)

Bag of Bones (1998), dt. *Sara*, Ü: Joachim Körber (1998)

Dolores Clairborne (1992), dt. *Dolores*, Ü: Christel Wiemken (1993)

The Dead Zone (1979), dt. *Dead Zone – Das Attentat*, Ü: Joachim Körber (1987)

The Green Mile (1996), dt. *Der Tod der jungen Mädchen, Die Maus im Todesblock, Coffey's Hände, Der qualvolle Tod, Reise in die Nacht*, Ü: Joachim Honnef (1996)

The Stand (1978), dt. *Das letzte Gefecht*, Ü: Harro Christensen (1985)

Salem's Lot (1975), dt. *Brennen muß Salem*, Ü (gekürzt): Ilse Winger und Christoph Wagner (1979); Ü (ungekürzt): Peter Robert (1995)

Firestarter (1980), dt. *Feuerkind*, Ü: Harro Christensen (1981)

Desperation (1996), dt. *Desperation*, Ü: Joachim Körber (1996)

The Dark Half (1989), dt. *The Dark Half*, Ü: Christel Wiemken (1989)

The Drawing of the Three (1987), dt. *Drei*, Ü: Joachim Körber (1989)

From A Buick Eight (unveröffentlicht)

»The Body«, in: *Different Seasons* (1982), dt. »Die Leiche«, U: Harro Christensen, in: *Frühling, Sommer Herbst & Tod* (1984)

»Apt Pupik«, in: *Different Seasons* (1982), dt. »Der

Musterschüler«, U: Harro Christensen, in: *Frühling, Sommer
Herbst & Tod* (1984)

Hearts in Atlantis (1999), dt. *Atlantis*, Ü: Peter Robert (1999)

Zitatnachweis

T. C. Boyle: *Budding Prospects* (1984), dt: *Grün ist die Hoffnung*, Ü: Werner Richter, Rogner und Bernhard bei Zweitausendeins(1990), S.125

Richard Dooling: *Brain Storm* (1998),dt: *Watsons Brainstorm*,Ü: Giovanni und Ditte Bandini, Zsolnay (1998), S. 315, S. 359

Douglas Fairbain: *Shoot* (1974)

Ernest Hemingway: »Big Two-Hearted River«, in: *The fifth Column and the first Forty-Nine* (1938), dt: »Großer doppelherziger Strom«, Ü: Annemarie Horschitz-Horst, in: *49 stories*, Rowohlt (1950), Ausgabe von 1966, S. 170/171

John Katzenbach: *Hart's War* (1999)

Jonathan Kellerman: *The Survival of the Fittest* (1997)

Elmore Leonard: *Be Cool* (1999)

H. P. Lovecraft. *At the Mountains of Madness* (1936), dt: *Berge des Wahnsinns*, Ü: Rudolf Hermstein, Insel (1970), Erstausgabe, S. 32

H. P. Lovecraft: »The Colour Out of Space«, in: *The Thing on the Doorstep* (1933), dt: »Die Farbe aus dem All«, Ü: Rudolf

Hermstein, in: *Das Ding auf der Schwelle*, Suhrkamp Taschenbuch (1981), 5. Auflage, S. 68

Cormac McCarthy: *Blood Meridian or the Evening Redness in the West* (1985), dt: *Die Abendröte im Westen*, Ü: Hans Wolf, Rowohlt (1996), I.Auflage, S. 116

John Steinbeck: *The Grapes of Wrath* (1939), dt: *Früchte des Zorns*, U: Klaus Lambrecht, in dtv, ungekürzte Ausgabe, 5. Auflage Januar 1991, S. 40

Theodore Sturgeon: *Some of Your Blood* (1961), dt: *Blutige Küsse*, Ü: Marianne Peschel, Deutsche Erstausgabe, Fischer Taschenbuch Verlag (1975), S. 13

Tom Wolfe: *The Bonfire of the Vanities* (1987), dt: *Fegefeuer der Eitelkeiten*, U. Benjamin Schwarz, Kindler, (1988)

Abdruckgenehmigung

There is a Mountain, Text und Musik von Donovan Leitch, Copyright © 1967 by Donovan (Music) Ltd. Administered by Peer International Corporation. Copyright renewed. International copyright secured. Used by permission. Alle Rechte vorbehalten.

Grandpa Was a Carpenter von John Prine © Waiden Music, Inc. (ASCAP). All rights administered by WB Music Corp. Alle Rechte vorbehalten. Used by permission. Warner Bros. Publications U. S. Inc., Miami, FL 33014

Anmerkung des Autors

Wenn nicht anders ausgewiesen, sind die Textbeispiele, gute wie schlechte, vom Autor verfaßt.