

**„Oh, ich bin ganz schön abgeschweift!“**

Interview in der Zeitschrift *Am Erker* Nummer 81 (2021)

Die Fragen stellte Joachim Feldmann

*Seit Monaten sind die Kinos zu. Vermisst Du die große Leinwand?*

Natürlich. Ich gehe gern ins Kino. In den letzten Jahren hatte ich zwar weniger Zeit dafür, aber Filme bleiben etwas sehr Elementares für mich.

*Hast Du bestimmte Vorlieben?*

Prinzipiell mag ich Filme, die mich nicht langweilen und die (zum Beispiel) das vorherrschbare Drei-Akt-Schema durchbrechen. Es sei denn, man beherrscht dieses „Schema“ so genial wie Billy Wilder (siehe unten). Filme, die Erwartungen und vorgegebene Rahmen sprengen oder mit neuem Leben erfüllen). Filme, die sich Zeit lassen, sind mir lieb; Filme, in die man sich „hineinfallen“ lassen kann. Filme, bei denen ich lache, gibt es komischerweise selten. Das liegt wohl auch daran, dass die Komödie das Schwierigste aller Genres ist, die Königsgattung sozusagen.

*Und schon sind wir bei Stan Laurel und Oliver Hardy. Diesen Großmeistern der Komik hast Du einen ganzen Roman (Picknick im Dunkeln) gewidmet. Hast Du mal einen ihrer Filme im Kino gesehen?*

Nein, nie. Immer nur auf dem Computer oder dem Fernseher. Stimmt. Eigentlich schade. Hab ich nie drüber nachgedacht. Stan Laurel hat seine fertig geschnittenen Filme ja auf der großen Leinwand angeschaut. In einem Vorführraum bei den sogenannten „Previews“ vor einem Testpublikum. Er hatte stets einen Zählfäustling dabei. Und dann hat er jeden Lacher mitgezählt. Bei zu wenigen Lachern hat er noch mal nachgeschnitten. Er war ein Besessener in Sachen Komik, der Kopf des Komikerpaars Stan und Ollie. Und Stan Laurel hat noch Jahre nach Ollies Tod Sketche geschrieben und zwar immer für Stan und Ollie. Obwohl er wusste, dass er sie niemals würde spielen können. Das finde ich eine der schönsten Liebeserklärungen überhaupt. Für den toten Freund Sketche weiterschreiben. Und in der Schublade lassen.

*Gibt es einen Lieblingsfilm? Oder ein Lieblingsgenre?*

Viele!

*Modern Times* von Charles Chaplin hat mich nachhaltig beeindruckt, auch aufgrund der Verbindung von Musik und Bildern. Dass Chaplin selbst die Musik komponiert hat, wundert mich nicht. Man fühlt, dass diese Musik wirklich wie angegossen zu den Bildern und den Gefühlen des Films passt. Die Schlusszene ist wirklich sehr berührend. Man mag hier von Pathos sprechen oder von Rührseligkeit, aber dieser Augenblick, an dem der Clown eine Lebens-

Ernsthaftigkeit gewinnt und dann doch das Pantomimen-Lächeln zu einer Grundhaltung wird und sich durchsetzt, finde ich ganz zauberhaft. Sich das Lachen „aufsetzen“, ohne dass es „aufgesetzt“ wirkt: Darum geht es. Und Chaplin konnte ja wirklich alles: Schauspieler, Drehbuchautor, Regisseur, Komponist, Produzent, unglaublich.

*Pulp Fiction*: aufgrund der Originalität der unerwarteten Dialoge. *Pulp Fiction* ist eine Zäsur. Filme nach *Pulp Fiction* waren anders als Filme vor *Pulp Fiction*. Und daher: ein Meisterwerk. You know what they put on French Fries in Holland instead of ketchup? --- Mayonnaise. I've seen 'em doing, man. They fucking drown 'em in that shit. Allerdings hat mir Tarantinos letzter (in meinen Augen komplett missglückter) Film (*Once Upon a Time In Hollywood*) aufgrund seiner reaktionären Tendenz zu denken gegeben. Ich glaube, ich muss daher seine frühen Filme noch einmal anders betrachten, auch im Hinblick auf Tarantinos Frauenbild.

*Once Upon a Time in America* sah ich mit 19 Jahren und verfiel in eine dreitägige Depression, auch zum Teil aufgrund des Zusammenspiels von Musik und Film. Sergio Leone und Ennio Morricone waren einfach ein Traumpaar. Leone erzählte Morricone die Geschichte. Dieser schrieb die Musik noch vor Drehbeginn und spielte sie ein. Und dann wurde teilweise mit Musik am Set gefilmt. Das heißt, die Schauspieler konnten sich zur Musik bewegen. In *Once Upon a Time in the West* zum Beispiel hörten Charles Bronson und Henry Fonda die E-Gitarre und bewegten sich dazu. Dadurch bekommt die Musik nichts nachträglich Aufgestülptes, sondern etwas Elementares. Große Oper!

Die Filme von David Lynch kann ich nicht ertragen, weil die archetypischen Bilder der Angst und des Grauens mir viel zu nah gehen (und das ist als Kompliment gemeint!)

Ich mag auch Komödien: Ein Film wie *A Fish Called Wanda* z.B. scheint kein großes Kunstwerk zu sein, aber so etwas muss man erst mal genau so hinkriegen, das ist verdammt schwierig, dieses Timing, diese Balance zwischen Überdrehtheit und Glaubwürdigkeit. Von John Cleese kann man eine Menge lernen. Ich empfehle die Comedyserie *Fawlty Towers*.

In letzter Zeit habe ich die TV-Serie *The Marvellous Mrs. Maisel* gesehen. In einer Rezension hieß es: Woody Allen auf Speed. Und genauso ist es auch. Es herrscht in der gesamten Serie ein solch abenteuerliches Tempo, es wird pausenlos geredet, dass einem beinahe schwindelig wird. Es gibt viele Massenszenen, in denen unglaublich viel gleichzeitig passiert (sogar mehr noch als bei Billy Wilder, dessen Film *The Apartment* mich ebenfalls beeindruckt hat), und das ist alles perfekt durch choreografiert. Es tut jedenfalls sehr gut, so etwas zu sehen. Schaut man danach wieder gewöhnliche Filme, kann man es kaum ertragen, wenn die Schauspieler ihre Realismus-satten, und teilweise ächzend bedeutungsschwangeren Pausen setzen. Und ich finde es schade, dass wohl kaum einer den Namen der Autorin nennen könnte, die das alles zumeist schreibt (in einem Team) bzw. die Ideen hat. Also bitte: Amy Sherman-Palladino. Sie ist eine der größten lebenden

Schriftstellerinnen.

*Was war Dein erstes Kinoerlebnis?*

Das weiß ich nicht mehr. Mein nachhaltigstes Kino-Erlebnis war wie gesagt: *Once Upon a Time in America*. Das furchtbarste Erlebnis war *The Ring*, den ich in Mexiko sah. Danach habe ich nie wieder einen Horrorfilm geschaut. Für mich ist die Musik immer sehr wichtig. Daher würde ich auch Krzysztof Kieslowksis *Trois couleurs: Bleu* nennen, aufgrund der wunderbaren Kopplung der Musik an die Bilder.

*Schaust Du manchmal auch lieber Fernsehen (oder Netflix etc.) als zu lesen?*

Ich stehe zwischen halb sechs und sechs Uhr morgens auf. Dann habe ich sechs Stunden fürs Schreiben. Nach dem Mittagessen ein wenig „Organisation“ und sehr viel: Kinder. Drei Stück an der Zahl. Und sie sind das Wichtigste für mich. Und wenn dann die Kinder abends im Bette sind (besser gesagt: falls), dann bin ich so k.o., dass ich gern mal auf die Couch falle und eine Serie schaue. Aber da gibt es wirklich fantastische Serien, die viel breiter angelegt sind als Filme, und in den Serien entwickelt sich oft eine viel genauere Figurenzeichnung. Im Grunde sind das große, ewig dicke, episch ausgemalte endlose Fortsetzungsromane in Bildform.

*Zum Beispiel?*

Wenn bei *Game of Thrones* zum Beispiel Jamie in der ersten Folge einen kleinen Jungen aus dem Fenster wirft, so ist das sozusagen der tiefste Punkt, von dem aus ein Charakter starten kann. Tiefer kann man nicht sinken, als ein Kind umbringen zu wollen. Wenn dann über die gesamten folgenden Staffeln versucht wird, diese Figur „zu retten“, sie in einem anderen Licht erscheinen zu lassen, dann ist das – finde ich – sehr beachtenswert. So etwas würde in einem Film in 90 Minuten nie gelingen.

Bei *Breaking Bad* ist es genau anders herum. Da wird ein unbescholtener Lehrer (Walt) letztlich zu einem Verbrecher. Auch hier ist das Thema der „Sympathienlenkung“ wichtig. Es gibt einen Augenblick in *Breaking Bad*, in dem Walt seine „Sympathien“ bei den Zuschauern endgültig „verspielt“. Der Augenblick, an dem er im Zimmer des schlafenden Jesse steht und dessen Freundin liegt im Bett auf dem Rücken. Jesse und seine Freundin sind high, haben Heroin gespritzt. Die Freundin muss sich erbrechen. Sie wird an dem Erbrochenen ersticken, wenn sie auf dem Rücken liegt. Walt zuckt und will sie einfach auf die Seite drehen, schon wäre sie gerettet, der ganz gewöhnliche Reflex eines Menschen. Aber in diesem Augenblick wird er zum Verbrecher, ja, Mörder. Er lässt die Freundin seines Kumpanen Jesse sterben. Aus verschiedenen Gründen. Er bringt sie nicht um, aber er hilft ihr auch nicht, er sieht zu, wie sie stirbt. Das ist

mehr als unterlassene Hilfeleistung. Und währenddessen schluchzt er, weil er begreift: Er ist ein anderer jetzt. Und der Zuschauer geht natürlich in diesem Augenblick auf Distanz zu ihm. Die Serienmacher haben dies aber abgefedert und vorbereitet, indem man unterdessen bereits mehr mit Jesse sympathisiert, demjenigen, der am Anfang der Verbrecher ist und der dann, man könnte sagen, immer „menschlicher“ wird: „Breaking Good“. Dies ist wirklich eine sehr geschickte, subtile und spannende Figurenführung, die sich über mehrere Folgen/Staffeln entwickelt.

*Dein Roman Das Zimmermädchen ist ja verfilmt worden. Wie sah Deine Mitarbeit aus. Falls es sie überhaupt gab. Und wie hat Dir das Ergebnis gefallen?*

Das Ergebnis finde ich großartig. Mitgearbeitet habe ich nicht. Wollte es auch nicht. Ich denke, man muss einem Regisseur seine Freiheit lassen. Er muss eigene Bilder finden, eigene Schwerpunkte, eine eigene Filmsprache, es ist ja ohnehin ein ganz anderes Medium. Im Zimmermädchen-Roman gibt es sehr viele Gedankenwiedergaben von Lynn. Also: Soll sie auf der Leinwand jetzt Monologe halten? Geht nicht. Der Regisseur Ingo Haeb hat wundervolle Bilder für diese Gedanken und Stimmungen gefunden. Oder: Im Buch habe ich selbst den Fokus auf die Mutter-Tochter-Geschichte gelegt, im Film ist es eher eine Geschichte der beiden Frauen Lynn und Chiara. Das ist eine Entscheidung, die ich absolut nachvollziehen kann.

Generell muss man als Autor loslassen lernen. Stephen King soll gesagt haben, dass die schlechteste Verfilmung eines seiner Bücher *The Shining* gewesen sei, von Stanley Kubrick. Der Protagonist, den er, King, im Kopf hatte, sei das Gegenteil von Jack Nicholson gewesen. Nun, das mag sein. Aber wenn man als Autor nicht sieht, was für einen Meilenstein der Kinogeschichte dieser Film ist, zu dem man das Fundament legen durfte mit einem Buch, dann weiß ich auch nicht weiter. Man muss doch auch in der Lage sein, davon abzusehen, was im eigenen Kopf so herum spukt. Wie bei Kindern: Wenn sie aus dem Haus sind, muss man sie loslassen. Sie werden nicht das tun, was man in ihnen sieht, sondern das, wozu sie sich selber entwickeln wollen. Dann schaffen sie ihren Weg schon allein. Und dürfen und müssen sogar ein Eigenleben entwickeln. Hach! Stanley Kubrick und Woody Allen hab ich oben natürlich vergessen. Wie viele andere auch.

*Hast Du Dich schon einmal an einem Drehbuch versucht?*

Ja. Indem ich eine eigene Erzählung umgeschrieben habe. Aber eher zum Üben. Es ist eine ganz andere Form des Schreibens. Und des Erzählens. Oder eben Nicht-Erzählens! Und folgt daneben auch eigenen formalen Regeln. Dennoch hätte ich Lust dazu, mal etwas direkt für den Film bzw. eine Serie zu schreiben.

Ich denke auch zum Beispiel, dass sich der Roman *Max* über den Künstler Max Ernst und seine

sechs „wichtigsten“ Frauen gut für eine sechsteilige Mini-Serie eignen würde. Sechs Frauen, in jeder Folge steht eine von ihnen im Mittelpunkt. Das passt!

Und bei *Picknick im Dunkeln* warte ich nur auf den Regisseur, der den Mut hat, den ersten Film zu drehen, bei dem man gar nichts sieht. Achtzig Minuten Dunkelheit und Stimmen. Quasi ein Hörspiel im Kino. Diesen „Entzug“ dessen, was ein Kunstwerk scheinbar erst zu einem Kunstwerk macht, den gibt es ja in allen Kunstformen: John Cage (3:42 Minuten Stille); Malewitsch („Das schwarze Quadrat“); *Tristram Shandys* weiße Seiten usw. Und im Film? Why not? Es wäre auch ein überaus günstiger Film, quasi null Produktionskosten, wenn alles ganz schwarz bleibt. Man könnte ihn auf Festivals zeigen. Und die Leute würden flüstern: „Hast du schon den Film gesehen, in dem man gar nichts sieht?“ Fänd ich klasse. Und dann geht es in den letzten zehn Minuten voll ab in dem Film, denn plötzlich gibt es Licht. So als kleine Belohnung für das achtzigminütige Ausharren in der Dunkelheit ... Oh, das erinnert mich ein wenig an die Uraufführung von *The Good, the Bad, and the Ugly*, ich glaube in Rom. In diesem Film wird sehr lange nichts gesprochen am Anfang. Und das Premierenpublikum soll irgendwann gerufen und gepfiffen haben: „Fangt doch endlich an! Wann geht es los!“ Man stelle sich vor, ein Film geht los, und man sieht achtzig Minuten lang gar nichts! Sowas fände ich prima! Und Laurence Sterne mit Sicherheit auch! Wenn er denn Filme kennen würde ...

*Wo siehst Du den Unterschied von Film und Roman?*

Da mache ich gleich mal Unterpunkte:

a) Im Prosaschreiben gibt es eine Erzählinstanz. Es wird ein Geschehen auf die eine oder andere Art und Weise vermittelt. Im Film ist es unmittelbar, direkt, unverstellt. Wie ein Faustschlag. Da kann man nicht ausweichen. Ein Roman tänzelt, der Film schlägt zu. (Wie immer gibt es Ausnahmen: *Der Kuss der Spinnenfrau* oder *Das Wetter vor fünfzehn Jahren* z.B. sind Romane, aber im Grunde genommen einfach nur lange Dialoge.)

b) Natürlich ist beim Film das Wichtigste das Bild, die Bildsprache. Man muss einen Blick haben für Einstellungen. Farben. Gesichter. Als Regisseur brauchst du den Blick eines genialen Kameramanns. Oder aber du *hast* einen genialen Kameramann an deiner Seite. Am besten beides! Im Film gibt es die Körper der Schauspieler und die Orte zugleich. Doris Dörrie zum Beispiel hat diesen Blick für Bilder. Ihre Filme haben eine unglaublich zupackende Bildsprache.

Und im Roman? Auch dort entstehen Bilder und reißen den Leser mit, aber eben durch die „Wort“-Sprache (die auch zu einer Bildsprache wird, werden kann), aber auch durch den Geschmack der einzelnen Wörter, durch Ton und Klang und Rhythmus, all das getragen von der Perspektive. Es ist alles in allem etwas ganz anderes als die Bildsprache der Filme. Der Unterschied ist schlicht der, dass im Film äußere Bilder auf mich einprasseln (wie zum Beispiel

zuletzt grandios geschehen im Film *Parasites*), während die Prosa eben innere Bilder im Leser entstehen lässt. Beim Lesen wird dem Leser mehr zugemutet, er muss mehr „leisten“, die Bilder selber „entwickeln“. Im Film wird ihm dies hauptsächlich abgenommen. Für mich wäre es aber das größte, wenn diese inneren Bilder beim Romanlesen tatsächlich etwas Filmisches bekommen. Wenn man sozusagen im Fluss der Bilder liest. Denn so schreibe ich auch meine Prosa, zumindest in den szenischen Darstellungen: Indem ich die Bilder filmgleich vor mir sehe.

c) Im Film gibt es einerseits Schnitte. Man kann als Romanautor vom Film lernen, dass man seine Leute nicht überall mit hinschleppen muss. Sondern sie auch einmal per Schnitt an den Ort setzt, an dem die Handlung „weitergeht“.

Und im Film gibt es andererseits die Kunst des Übergangs. Man kann auch hier vom Film lernen, wie man zwei Szenen elegant verknüpft. Nehmen wir dafür als Beispiel *Eyes Wide Shut* von Stanley Kubrick. Es ist Nacht. Tom Cruise geht durch die dunklen Straßen. Was wir noch nicht wissen: Um die Handlung voranzutreiben, muss er gleich in einer Zeitung von einem Mord lesen, worauf er dann wieder reagieren kann. Nun könnte man auch einen Schnitt setzen: Tag. Er liest Zeitung. Aber Kubrick macht etwas anderes. Er lässt eine dunkle Gestalt auftauchen, kaum sichtbar, eher einen Schatten, etwas Unheimliches, offensichtlich wird Tom Cruise verfolgt von diesem Menschen, er dreht sich immer wieder um, starrt ins Dunkle, beschleunigt seinen Schritt, kann noch nichts erkennen, will genauer hinschauen, geht zu einem Kiosk, sucht nur Deckung und Schutz, kauft eine Zeitung, weil man so was eben tut an einem Kiosk, aber während er die Zeitung kauft, sieht er ständig zur Seite, nach hinten, um im Schutz des Kiosks seinen Verfolger auszumachen. Dass er verfolgt wurde, ob er verfolgt wurde oder wer ihn verfolgt hat, spielt im weiteren Film keine Rolle. Es wird nicht mehr darauf eingegangen. Aber wir sehen nun Cruise im Café sitzen und die Zeitung lesen, die er soeben einfach nur so gekauft hat, und in diesem Übergang hat Kubrick in kurzen Sekunden eine düstere, bedrohliche Atmosphäre geschaffen.

d) Die berühmten Leerstellen. Im Roman lässt man viel offen. Im Film eigentlich weniger. Der Regisseur Ingo Haeb hat zum Zimmermädchen Lynn Zapatek von einem Psychologen ein neunseitiges Dossier erstellen lassen: Was ist das für ein Mensch? Ich dagegen wollte beim Schreiben gerade vieles *nicht* wissen über sie. Wollte gleichsam unter *ibrem* Bett liegen. Ein Film folgt da anderen Gepflogenheiten, die Schauspieler (und daher auch der Regisseur) müssen mehr wissen als der Autor.

Aber auch im Film gibt es die Möglichkeit von Leerstellen: das berühmte *Off* zum Beispiel, der Bereich außerhalb dessen, was zu sehen ist. In Michael Hanekes atemberaubenden Film *Funny Games* gibt es eine Szene, in der jemand umgebracht wird. Man sieht dies aber nicht, sondern man bleibt mit der Kamera bei dem zweiten Verbrecher in der Küche, der ein Butterbrot schmiert. Man hört also nur die Schreie der grandiosen Schauspielerin Susanne Lothar, deren Ehemann

gerade vor ihren Augen (aber eben nicht vor den Augen der Zuschauer) von dem ersten Verbrecher ermordet wird. Und das ist so ungemein viel schrecklicher, als falsches Blut spritzen zu lassen. Diese Szene ist fast unerträglich. Weil sie sich im eigenen Kopf abspielt. Haneke benutzt das *Off* als Leerstelle. (Siehe auch Hitchcocks Duschszene, in der man den Mord eigentlich gar nicht sieht.) Haneke, Hitchcock! Natürlich, wie konnte ich die beiden eben bei den Lieblingsfilmen vergessen.

e) Im Film gibt es Musik. So wird ein Film zu einem Gesamtkunstwerk. Wir sehen Dinge und Szenen, wir hören die Figuren sprechen, und wir hören die Musik. Zum Beispiel der Anfang von *The Graduate*. Dustin Hoffman steht auf einem waagerechten Laufband am Flughafen, und drei Minuten passiert nichts. Das ist an sich völlig langweilig. Zur Musik von Simon & Garfunkel und mit dem Gesicht des Schauspielers wird es zu einem legendären Filmanfang.

*Wie wichtig sind Dialoge? Was ist der Unterschied zwischen Dialogen im Film und im Roman?*

Man könnte einerseits sagen: Dialoge im Film funktionieren anders als im Roman. Im Film hast du den Körper des Schauspielers, die Mimik, die Gestik, du hast viele Dinge, die gleichzeitig passieren neben dem Gesagten. Murmelt einer im Film „Es geht mir gut!“ und schaut zugleich traurig, glauben wir ihm nicht. Der Roman kann das nicht (so einfach). Man könnte also aus Sicht eines Roman-Autors argumentieren: Ein Film-Dialog geht anders als ein Roman-Dialog; im Roman könnte es auch wichtig sein, durch Dialoge den Lesefluss nicht zu stören. Die Dialoge dürfen nicht als „Fremdkörper“ im Text etabliert werden, sondern man muss eine Gratwanderung zwischen wörtlicher Rede und Erzählfluss wagen. Es gibt Roman-Dialoge, die dies versuchen.

Darin liegt aber eine große Gefahr. Es geht meist auf Kosten der Natürlichkeit. Man spricht in der Literaturwissenschaft von der „Ansteckung der Figurensprache durch die Erzählersprache“. Das ist im Kontext einer Erlebten Rede gewollt. Aber bei Dialogen kann das schnell hölzern wirken: Das mag ich persönlich nicht, wenn alle Figuren im selben Tonfall sprechen wie der Erzähler.

Ich lese gerade noch einmal neu das Buch *Frankenstein*, aus ganz anderen Gründen ein bahnbrechendes Werk. Aber in den wörtlichen Reden sprechen alle gleich, Briefschreiber Robert Walton, der Erzähler Victor Frankenstein, sein Freund Henry, die de Lacey, Elizabeth, ja, sogar das „Monster“, the creature, alle sprechen im selben Tonfall und in gleicher Diktion, ein einziger Teppich, ein Dialog-Erzähl-Brei sozusagen. Ganz ohne Wertung. In Mary Shelleys Buch geht das für mich auf, in anderen Büchern habe ich damit Probleme.

Mir selber sind Dialoge beim Schreiben unglaublich wichtig. Und ich selber lege in den Dialogen sehr großen Wert auf eine „Gesprochenheit“, wenn man so will, also auf etwas Filmisches.

(Übrigens noch einmal anders als im Theater!) Ich spreche also beim Schreiben die Dialoge ständig mit. Und frage mich: Spricht ein Mensch wirklich so? Wie klingt das? Klingt das gesagt oder gesucht? Klingt es gesprochen oder „erzählt“? Ist das wirklich die Äußerung eines Menschen? Daher sind bei mir viele Dialoge recht kurzatmig. Weil man im Alltag meist in kürzeren Sätzen spricht.

*Hast du schon immer Dialoge geschrieben?*

Ich habe lange gebraucht, ehe ich mich das getraut habe: wirkliche, echte Dialoge. In den frühen Erzählungen gibt es das nicht, in *Corpus* waren es nur One-Liner. Im *Lehrerzimmer* bin ich in die indirekte Rede geflüchtet, nur, um dem echten Dialog auszuweichen. Auch, weil das so schwierig ist. Und man sich da erst langsam herantasten muss als junger Autor. Ich verlasse im Dialog wie gesagt die Ebene des vermittelten Erzählens und betrete die Ebene der Unmittelbarkeit. Im Grunde sind Dialogpassagen im Roman verkappte Dramen oder verkappte Drehbücher. Dabei ist die Nähe von Drehbuch zu Roman größer als die Nähe von Drama zu Roman. Im Drama brauche ich eine eigene, fast körperlich fühlbare und für die Schauspieler spielbare Sprache, eine Kunstsprache.

Ich musste lernen: Der Dialog lebt immer vom Ungesagten. Immer von dem, was unter ihm liegt. Vom Unausgesprochenen, von dem, was mitschwingt, ohne, dass es hörbar wird. Das finde ich am Spannendsten und am Schwierigsten. In *Das Zimmermädchen* zum Beispiel habe ich Lynn und ihre Mutter seitenweise über den Alltag und das Putzen sprechen lassen, beinahe immer in Einzeilern. Und diese Dialoge treten vollkommen auf der Stelle. Sie bringen nichts voran. Aber genau das war mir wichtig. Dass man auf der dritten Seite des Dialogs merkt: Eigentlich müssten die beiden dringend über etwas ganz anderes reden als über das Putzen, nämlich über sich selbst und ihre Beziehung. Und das kann ein Roman versuchen durch das Insistieren und Nicht-locker-Lassen. Der Film konnte diese Form nicht mitgehen und musste andere Lösungen finden, sonst wären die Zuschauer nach fünf Minuten Putz-Dialog eingeschlafen.

Wichtig finde ich die Sätze in Dialogen, die hängen bleiben. An die man sich erinnert. Das gibt es in jedem Film. Wunderbare Sätze, Sätze, über die man lachen oder weinen kann: „Ask me no questions and I'll tell you no lies“, sagt Jimmy (Michael Madsen) in *Thelma & Louise*. Oder aus dem Film *Casablanca*, als Rick von seinem späteren französischen Freund beschrieben wird: „Das ist genau der Typ Mann, in den ich mich verlieben würde, wenn ich eine Frau wäre und es mich nicht gäbe.“ Bravo!

*Wie schreibst du Dialoge?*

Ich schreibe die Dialoge im Wechsel der Rede und Gegenrede, weil es da um das Feuer und den



Inhalt geht. Ich schreibe ganz natürlich A, B, A, B usw. Darin liegt aber eine große Gefahr: Auch wenn man unterschiedliche Ausgangsbilder von A und B im Kopf hatte, und *Ausgangs-Töne*, so werden A und B im rasanten Wechsel-Schreiben sich in ihrer Sprache immer mehr annähern. Das heißt, auch wenn sie am Anfang noch unterschiedlich klingen, werden die Unterschiede beim schnellen Schreiben mehr und mehr nivelliert, weil sie sich gegenseitig „anstecken“. Daher folge ich später, in der Bearbeitung der einzelnen Dialoge, noch einmal jeder Figur separat: zuerst A, dann B. Und ich versetze mich in die Figur A: Würde A das wirklich sagen? Jetzt? In diesem Augenblick? Zu diesem Menschen? Und dann dasselbe mit B. Das heißt: Sprechbarkeit bzw. Gesprochenheit ist für mich ein wichtiges Kriterium. Genauso wie Wiedererkennung (wer spricht wie?). Nie vergessen darf man auch die Stimmungs-Situation, in der jemand etwas sagt. Wenn gerade der Vater gestorben ist, spricht die Figur anders, als wenn sie verliebt ist; zu seinem Chef spricht sie anders als zu seiner Frau. Das muss man sich alles stets klar machen.

Und: Problematisch wird es beim Beladen der Dialoge mit Informationen. Das heißt: Wenn ich Fakten in die Dialogen „stecken“ möchte, die beide Dialog-Partner eigentlich wissen, die nur für die Leser oder Zuschauer bestimmt sind. Im Theater spricht man hier scherzhaft von Onkeldramaturgie. Wenn ein Schauspieler zum anderen sagt: „Schau mal, da kommt der Peter, der, wie du weißt, dein Onkel ist.“

Oh, ich bin ganz schön abgeschweift! Ja, Abschweifungen! Das zumindest können Romane auf jeden Fall besser als Filme! Mein Lieblingsbuch *Tristram Shandy*, der unangefochtene Gipfel der Abschweifungs-Literatur ist im Prinzip unverfilmbar!

Auf der anderen Seite sind die meisten Serien, die man heute sieht, Adaptionen von Romanen (oder Comics), ja, immer mehr Romane erobern auch das Theater. Damit bewahrheitet sich das Diktum von Hitchcock, der gesagt hat, dass es drei Dinge gibt, die für den Film wichtig sind: „The story, the story, and the story“. Gerade las ich aber, Hitchcock habe gesagt: „The script, the script, and the script“. Nun, es bleibt ähnlich: Genau das bieten die (guten) Romane, eine Story, eine Grundlage, für ein Skript. Deshalb sollte ein Hollywoodproduzent immer ein ganzes Team von Leseratten engagieren, die alle Neuerscheinungen aller Länder durchforsten. Aber auch die alten! Walter Tevis' Roman zur Miniserie *The Queen's Gambit* zum Beispiel wurde 1983 veröffentlicht und jetzt erst verfilmt! Das macht mir Hoffnung, dass ich irgendwann als Ur-OPA noch mal was von mir auf Netflix sehe, vielleicht eine Mini-Serie *Alpha & Omega. Apokalypse für Anfänger*, das wäre schön! Falls die Welt dann noch nicht untergegangen ist.