

# „SCHAU MIR IN DIE AUGEN, KLEINES“

Die Kunst der Dialoggestaltung

Oliver Schütte

4., überarbeitete Auflage

## Praxis Film Band 57

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

ISSN: 1617-951X

ISBN (Print): 978-3-7445-1998-4

ISBN (PDF): 978-3-7445-1993-9

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und  
Verbreitung sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des  
Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotokopie, Mikrofilm  
oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung  
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer  
Systeme (inkl. Online-Netzwerken) gespeichert, verarbeitet, verviel-  
fältigt oder verbreitet werden.

3. Auflage 2016

4. Auflage 2022

© 2022 by Herbert von Halem Verlag, Köln

Umschlaggestaltung und Satz: Bureau Heintz, Stuttgart

Lektorat: Imke Hirschmann

Druck: FINIDR, S.R.O., Tschechische Republik

Herbert von Halem Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG

Schanzenstr. 22, D-51063 Köln

E-Mail: [info@halem-verlag.de](mailto:info@halem-verlag.de)

Tel.: 0221 92 58 29-0, Fax: 0221 9258 29 29

[www.halem-verlag.de](http://www.halem-verlag.de)

# INHALT

|   |           |
|---|-----------|
| <b>VORWORT ZUR 4. AUFLAGE</b>               | <b>8</b>  |
| <b>EINLEITUNG</b>                           | <b>12</b> |
| <b>A DIALOG VERSTEHEN</b>                   | <b>19</b> |
| A1 Eine kleine Einführung in die Theorie    | 20        |
| A2 Eine kleine Einführung in die Praxis     | 23        |
| A3 Eine kleine Einführung in die Geschichte | 25        |
| • Dialoge im Theater                        | 25        |
| • Stummfilm                                 | 29        |
| • Tonfilm                                   | 32        |
| A4 Aufgaben des Dialogs                     | 37        |
| • Informationen                             | 37        |
| • Emotionen                                 | 59        |
| • Diktion                                   | 67        |
| <b>B DIALOG SCHREIBEN</b>                   | <b>79</b> |
| B1 Training                                 | 80        |
| B2 Recherche                                | 83        |
| B3 Figuren                                  | 85        |
| B4 Die drei zeitlichen Ebenen               | 97        |
| • Vergangenheit                             | 97        |
| • Gegenwart                                 | 101       |
| • Zukunft                                   | 102       |
| B5 Status                                   | 110       |
| B6 Subtext                                  | 117       |
| B7 Handlungsorte                            | 127       |
| B8 Schreiben, schreiben, schreiben          | 129       |

|           |  |            |
|-----------|--|------------|
| <b>C</b>  | <b>DIALOG UMSCHREIBEN</b>                        | <b>135</b> |
| <b>C1</b> | <b>Szene</b>                                     | <b>139</b> |
|           | • Szenenaufbau                                   | 139        |
|           | • Vorbereitungsszenen                            | 139        |
|           | • Dramatische Szenen                             | 142        |
|           | • Nachklangszenen                                | 151        |
|           | • Fehler beim Szenenaufbau                       | 152        |
| <b>C2</b> | <b>Dialogtechnik</b>                             | <b>160</b> |
|           | • Klarheit                                       | 160        |
|           | • Satzbau  | 162        |
|           | • Wort- und Satzwiederholungen                   | 164        |
|           | • Steigerung                                     | 167        |
| <b>C3</b> | <b>Dynamik</b>                                   | <b>168</b> |
|           | • Kontrast                                       | 168        |
|           | • Tempo  | 172        |
|           | • Frage und Antwort                              | 175        |
|           | • Wortwiederholungen durch den Gesprächspartner  | 177        |
|           | • Satz wiederholungen durch den Gesprächspartner | 179        |
|           | • Unterbrechen durch den Gesprächspartner        | 179        |
|           | • Ellipsen                                       | 180        |
|           | • Pausen   | 183        |
|           | • Zusammenfassung                                | 184        |
| <b>C4</b> | <b>Metapher</b>                                  | <b>185</b> |
| <b>C5</b> | <b>Sprechbarkeit</b>                             | <b>188</b> |
|           | • Vorlesen                                       | 188        |
|           | • Füllwörter                                     | 189        |
|           | • Ad libs  | 190        |
|           | • Zungenbrecher                                  | 190        |
|           | • Sprachliche Varianten                          | 191        |

|           |   |            |
|-----------|---|------------|
| <b>C6</b> | <b>Vorsicht Falle</b>   | <b>196</b> |
|           | • Zuviel des Guten  | 196        |
|           | • Klischee  | 197        |
|           | • Das Passiv  | 198        |
| <b>C7</b> | <b>Kill Your Darlings</b>   | <b>199</b> |
| <b>D</b>  | <b>KOMPONENTEN DES DIALOGS</b>  | <b>207</b> |
| <b>D1</b> | <b>Das Thema</b>  | <b>208</b> |
| <b>D2</b> | <b>Der Star</b>   | <b>215</b> |
| <b>D3</b> | <b>Monologe</b>   | <b>216</b> |
| <b>D4</b> | <b>Adaptionen</b>   | <b>218</b> |
| <b>D5</b> | <b>Filme mit historischem Hintergrund</b>   | <b>221</b> |
| <b>D6</b> | <b>Komik</b>  | <b>223</b> |
| <b>D7</b> | <b>Dialogzusätze</b>  | <b>228</b> |
| <b>D8</b> | <b>Telefondialoge</b>   | <b>230</b> |
|           | • Nur der Sprechende ist hör- und sichtbar  | 231        |
|           | • Nur der Sprechende ist sichtbar, aber<br>der Partner ist zu hören               | 232        |
|           | • Beide sind hör- und sichtbar und werden<br>durch Schnitte miteinander verbunden | 233        |
|           | • Splitscreen oder Reißschwenks   | 234        |
| <b>E</b>  | <b>VOICE-OVER</b>   | <b>237</b> |
| <b>E1</b> | <b>Erzählerische Strategie mit Voice-over</b>                                     | <b>241</b> |
|           | • Figuren exponieren  | 241        |
|           | • Sofortige Orientierung ermöglichen  | 244        |
|           | • Nach vorn schauen (antizipieren)  | 245        |
|           | • Zeitabläufe zusammenfassen  | 246        |
|           | • Zeitsprünge definieren  | 247        |
|           | • Deckungsgleich oder<br>kontrapunktisch arbeiten                                 | 247        |

|           |                                       |            |
|-----------|---------------------------------------|------------|
| <b>E2</b> | <b>Erzählperspektive</b>              | <b>251</b> |
|           | • Ich-Erzähler                        | 251        |
|           | • Der auktoriale Erzähler             | 257        |
| <b>E3</b> | <b>Zeitliche Perspektive</b>          | <b>260</b> |
| <b>E4</b> | <b>Ambiguität</b>                     | <b>264</b> |
| <b>E5</b> | <b>Fallbeispiele</b>                  | <b>266</b> |
|           | • <i>Berlin Alexanderplatz</i> (2020) | 266        |
|           | • <i>House of Cards</i>               | 269        |
|           | • <i>American Beauty</i>              | 270        |
|           | • <i>Princess Bride</i>               | 273        |
|           | • <i>Sunset Boulevard</i>             | 273        |
|           | • <i>Dead Men Don't Wear Plaid</i>    | 275        |
| <b>F</b>  | <b>FORMATIERUNG</b>                   | <b>277</b> |
| <b>G</b>  | <b>FAZIT</b>                          | <b>281</b> |
| <b>X</b>  | <b>ANHANG</b>                         | <b>285</b> |
| <b>X1</b> | <b>Fragen an den Dialog</b>           | <b>286</b> |
|           | • Szenen                              | 286        |
|           | • Verbindungen                        | 287        |
|           | • Dialog                              | 287        |
| <b>X2</b> | <b>Übungen</b>                        | <b>289</b> |
| <b>X3</b> | <b>Literatur</b>                      | <b>292</b> |
| <b>X4</b> | <b>Sachregister</b>                   | <b>294</b> |
| <b>X5</b> | <b>Glossar</b>                        | <b>295</b> |
| <b>X6</b> | <b>Endnoten</b>                       | <b>299</b> |
| <b>X7</b> | <b>Abbildungsverzeichnis</b>          | <b>301</b> |

# VORWORT ZUR 4. AUFLAGE

Wir befinden uns gerade in einer der wichtigsten Phasen in der Geschichte des Films. Nach der Erfindung des Kinos und dem Siegeszug des Fernsehens erleben wir nun die sogenannte Streamingrevolution, die den Übergang in ein neues Zeitalter markiert. Die Verbreitung des Films hat sich von seinen zeitlichen und örtlichen Beschränkungen befreit. Filme (und Serien) wurden immer für einen klaren und eindeutigen Rezeptionsort geschrieben und produziert. Sie wurden entweder im dunklen Raum des Kinos betrachtet oder in der heimischen Wohnung. Und sie waren auch sehr lange zeitlich determiniert. Das Lichtspielhaus zeigte einen Film zu einem festgelegten Zeitpunkt, und auch die Sender bestimmten den Tagesablauf für mehr als fünfzig Jahre.

In Zukunft wird der lineare, örtlich festgelegte Filmgenuss ein Nischendasein fristen. Streamingplattformen bieten über hunderttausend Filme zu jeder Zeit, und dank des Smartphones auch an den abgelegensten Orten der Welt (sofern sie denn über eine Internetverbindung verfügen).

Für die Zuschauenden bedeutet dies erst einmal eine größtmögliche Freiheit. Zwar werden sie dem Algorithmus und wenigen großen Anbietern (die alle aus den USA kommen) unterworfen, aber die Streamingrevolution wird die Konkurrenz der Angebote und den Kampf um die Gunst des Publikums erhöhen.

Was wird sich dabei für diejenigen ändern, die die Drehbücher schreiben, die Filme (und Serien) produzieren oder Regie führen? Streamingplattformen bieten ihren Inhalt in bis zu 190 Ländern gleichzeitig an, und so müssen die Werke in Zukunft international erfolgreich sein. Sie sollen lokal verortet, aber international

verständlich erzählt werden. Drehbuchautoren werden also verstärkt, was die Dramaturgie betrifft, über den Tellerrand schauen müssen. Das Drehbuch muss also nicht mehr nur für die Zuschauenden von Flensburg bis Passau geeignet sein, sondern auch für die Menschen in Brasilien oder in Schweden.

Da das Geschäftsmodell der Streamingplattformen zum sehr großen Teil auf dem Abonnentenprinzip beruht, besteht der Fokus darin, neue Kundinnen anzulocken und sie durch das Angebot langfristig zu binden. Darum ist die Serie das geeignete Mittel, das Programm eines Anbieters zu füllen. Nur dadurch entstehen Marken, die die Kunden über Monate, wenn nicht Jahre an das Abonnement fesseln. Die immer komplexer werdenden Serien, die in den USA schon seit Jahren zu sehen sind und nun auch in Deutschland Einzug halten, können dabei kaum noch von einzelnen Personen geschrieben werden. Vielmehr entstehen sie in sogenannten Writers' Rooms, in denen mehrere Autorinnen und Autoren zusammen die Geschichten entwerfen. Die Arbeit an den Szenen und Dialogen passiert allerdings wieder in den einsamen Schreibstuben. Da die einzelnen Folgen einer Serie nicht allzu unterschiedlich ausfallen dürfen und der Zeitplan meist sehr eng ist, wird von den Autorinnen eine sehr hohe Professionalität verlangt.

Ein weiterer entscheidender Unterschied zur Vergangenheit des alten Fernsehens besteht in der Programmauswahl der Streamingdienste. Während diese zu jeder Uhrzeit mit jeder ihrer Sendungen ein möglichst großes Publikum ansprechen müssen (damit die Quote stimmt), wollen die Plattformen wie Netflix, Amazon & Co. mit ihrem gesamten Angebot punkten und für jeden Geschmack das passende Angebot bereithalten. Dies gibt ihnen in der Produktion der einzelnen Serien und Filme eine größere Freiheit, die dann von den Autorinnen genutzt werden kann.

So wird sich in den kommenden Jahren also einerseits das Spektrum der Genres, Formen und auch Längen der Filme und Se-



rien erweitern und auf der anderen Seite ein viel höherer Grad an Professionalität von den Drehbuchautoren verlangt.

Dieses Buch, das in seiner 1. Auflage vor mehr als zwanzig Jahren erschienen ist, wird genau diese beiden Aspekte berücksichtigen. Diese nunmehr 4. Auflage habe ich noch einmal überarbeitet und um weitere Elemente ergänzt. Ich habe aktuelle Beispiele hinzugezogen und die Erfahrungen in der Arbeit mit Serien und Writers' Rooms in das Buch mit einfließen lassen. Ich habe in der Vergangenheit viel Feedback von Autoren erhalten, die sich nicht mit Drehbüchern beschäftigen, sondern Romane oder Audiobooks schreiben. Diese Auflage soll sich diesen Disziplinen verstärkt öffnen.

Während ich in den Auflagen zuvor schon immer darauf hingewiesen habe, dass mit Drehbuchautoren (und anderen männlichen Bezeichnungen) auch immer Drehbuchautorinnen gemeint sind, habe ich mich mit dieser Auflage für eine andere Lösung entschieden: Ich werde in diesem Buch beides verwenden, und somit sind, wenn von Drehbuchautorinnen die Rede ist, auch die Drehbuchautoren gemeint (und natürlich umgekehrt).

Ich wünsche mir, dass Sie das Buch nicht nach dem Lesen im Schrank verschwinden lassen, sondern es auch als Handbuch verstehen, das Ihnen bei der täglichen Arbeit an Ihren Büchern helfen kann.

**„You probably just walked in here thinking we wanted people who knew something about the medium, maybe even thinking there was all kind of technical mumbo-jumbo to learn. You were dead wrong. We're only interested in one thing: can you tell a story, Bart? Can you make us laugh, can you make us cry, can you make us wanna break out in joyous song?“**

AUS: *BARTON FINK*, JOEL & ETHAN COEN'

# EINLEITUNG

Der Dialogsatz „Schau mir in die Augen, Kleines“ ist in der Filmgeschichte zum Mythos geworden. Obwohl er nie in einem Film auftaucht ist. Zumindest nicht in dieser Form.

„Ich seh dir in die Augen, Kleines“, heißt es in *Casablanca* in der deutschen Synchronfassung und im englischen Original: „Here’s looking at you, kid“. Immer wieder werden jedoch dieser Satz und die Szenen, in denen Rick (Humphrey Bogart) Ilsa (Ingrid Bergman) in die Augen schaut, in anderen Filmen zitiert: In *Play It Again, Sam*, aber auch in vielen TV-Movies hören die Zuschauer Varianten dieses Dialogs, der sich dadurch ins kollektive Gedächtnis eingepreßt hat. Und tatsächlich besitzt der Satz einige wichtige Qualitäten eines guten Filmdialogs: Er ist kurz und prägnant. Und er verweist noch auf etwas anderes als das, was an der Oberfläche sichtbar ist.

Das erste Mal sagt Rick den Satz in Paris, zu einer Zeit, als Ilsa und er eine glückliche Liebesbeziehung führen. Von diesem Moment an steht diese Bemerkung für ihre Liebe, sie ist ein Symbol einer glücklichen Zeit. Jahre später in *Casablanca* sagt Rick erneut zu Ilsa: „Here’s looking at you, kid“. Der Ton, in dem er die Äußerung wiederholt, macht die Veränderung deutlich. Voller Bitterkeit verwendet er ihn gewissermaßen als Symbol, um ihr und der Zuschauerin deutlich zu machen, was aus dieser Liebe geworden ist. Erst am Schluss – Rick steht zusammen mit Ilsa und Victor Laszlo (Paul Henreid) auf dem Flughafen, der Nebel liegt schwer über ihnen – wird er den Satz noch einmal sagen: sanfter und mit Wehmut in seinen Worten, die an den einen glücklichen Moment in seinem Leben erinnern.

Es ist kein Wunder, dass gerade dieser Satz, der so viel mit Sehnsucht zu tun hat, zum Mythos des Kinos geworden ist. Filme sind Projektionen der Sehnsucht, sie erzählen von Gefühlen und von

deren Verlust. Insofern steht der Dialogsatz „Schau mir in die Augen, Kleines“ nicht nur für ein Werk, sondern für den Film überhaupt.

Dieses Buch widmet sich der Frage, wie Drehbuchautoren wirkungsvolle Dialoge schreiben und wie Produzenten, Redakteurinnen sowie Script Consultants zusammen mit Autoren effektiv an Dialogen arbeiten können.

Dialoge sind für einen Drehbuchautor das Einzige, was er dem Zuschauer direkt kommunizieren kann, die Regieanweisungen werden nur von wenigen gelesen. Ebenso wie die Farbe für einen Maler sind die Wörter eines Dialogs Ausdrucksmittel für die Drehbuchautorin. Eigenartigerweise führt der Dialog in den Augen vieler Autoren ein Schattendasein. Film, so wird behauptet, sei ein visuelles Medium und deshalb gelte es, Dialog nur dann einzusetzen, wenn es unbedingt notwendig sei. Am radikalsten hat dies vermutlich Alfred Hitchcock im Gespräch mit Truffaut über das Filmemachen formuliert: „Für einen Scenaristen, finde ich, ist es eine Todsünde, wenn man vor einer Schwierigkeit steht und sagt: ‚Das kriegen wir schon durch einen Dialogsatz.‘ Der Dialog darf nicht mehr sein als ein Geräusch unter anderen, ein Geräusch, das aus den Mündern der Personen kommt, deren Handlungen und Blick eine visuelle Geschichte erzählen.“<sup>2</sup> Trotzdem bleiben uns viele Filme gerade wegen ihrer guten Dialoge in Erinnerung. Manche Sätze gehen sogar in den Sprachgebrauch über, wie „make him an offer he can't refuse“ (*The Godfather*) und „Houston, we have a problem“ (*Apollo 13*).

Wie auch immer die Wichtigkeit des Dialogs beurteilt wird, er nimmt im Durchschnitt fast die Hälfte eines Drehbuchs ein. Umso erstaunlicher ist es, dass sich die Vielzahl der Bücher zum Thema Drehbuchschreiben diesem Aspekt kaum widmen. Die meisten Autoren schreiben lediglich ein paar Seiten zu diesem Thema. Vielleicht weil es keine Richtlinien für einen guten Dialog gibt. Denn Regeln oder gar Vorschriften führen zu steifen, unnatürlichen und damit wirkungslosen Dialogen. Viele Drehbuchautoren bezweifeln sogar grundsätzlich, dass das Schreiben von guten Dialogen erlernbar ist.

# „Dialog ist sicherlich das wichtigste von allen Elementen eines Drehbuchs; schlechter Dialog wird immer bemerkt.“

JOHN AUGUST (DREHBUCHAUTOR VON *BIG FISH*, *CHARLIE AND THE CHOCOLATE FACTORY* UND *FRANKENWEENIE*)

Dialogschreiben als Talent, das den begabten Autorinnen in die Wiege gelegt wurde? Sicherlich bedarf es besonderer Fähigkeiten, um wirklich gute Dialoge zu schreiben. Aber der handwerkliche Teil des kreativen Prozesses lässt sich erlernen und immer weiter verbessern. Es gibt Erfahrungswerte und Grundlagen – und davon will dieses Buch berichten.

Doch vor allen Dingen soll Lust gemacht werden aufs Schreiben, Lust aufs Fabulieren, Probieren – aber auch Freude am Streichen von Dialogsätzen soll vermittelt werden. Denn so absurd das klingen mag: Es ist sicherlich eine der besten Voraussetzungen für das Schreiben von Dialogen, dass die Autorin Spaß daran entwickelt, sie wieder zu streichen und am Ende das Wesentliche destilliert zu haben.

Aus diesem Grund beschreibt dieses Buch nach einem einleitenden theoretischen Teil den Prozess des kreativen Schreibens. Dabei wird es um die Frage gehen, wie Drehbuchautoren sich auf das Schreiben von Dialogen vorbereiten können. Im darauffolgenden Kapitel werden Hinweise für die Überarbeitung von Szenen und

Dialogen gegeben. Diese Aufgabe ist sowohl für Autoren als auch für Produzentinnen, Redakteure und auch Dramaturginnen von entscheidender Bedeutung. In der Phase der Überarbeitung entscheidet sich, ob aus guten Dialogen sehr gute Dialoge voller Kraft, Dynamik und Tiefe werden.

Ein weiterer Teil ist den praktischen Übungen gewidmet. Denn es kann auch dem erfahrensten Dialogautor nicht schaden, sich immer wieder neuen Herausforderungen zu stellen. Insbesondere dann, wenn die berüchtigten Schreibblockaden die Kreativität hemmen, kann es nützlich sein, einige Übungen durchzuführen.

Die meisten Dialogpassagen, die als Beispiel herangezogen werden, stammen aus den Originaldrehbüchern. Deshalb müssen sie nicht unbedingt mit den Filmfassungen übereinstimmen. Da der Rhythmus, die Wortwahl und der Satzbau in den meisten Fällen das Entscheidende sind, werden alle Ausschnitte in der Originalsprache zitiert. Die Übersetzungen können Sie herunterladen. Sie beziehen sich auf die Zitate und entsprechen nicht den deutschen Synchronfassungen der Filme.

Übersetzungen der englischsprachigen Drehbuchbeispiele finden Sie auf der Website zum Buch: <https://www.halem-verlag.de/schau-mir-in-die-augen-kleines/>

Wichtige Begriffe werden bei ihrer ersten Nennung im Buch mit einem Sternchen versehen und im Glossar erläutert.

Egal ob Sie Drehbuchautorin, Produzent, Redakteurin oder Dramaturg sind, ob Sie am Anfang Ihrer beruflichen Laufbahn stehen oder schon jahrelang im Geschäft arbeiten: Das Studium von großartigen Dialogen hilft, den Blick auf die eigene Arbeit zu schulen und zu schärfen. Dabei geht es nicht darum, andere zu kopieren, sondern sich von ungewöhnlichen Ideen und überraschenden Lösungen inspirieren zu lassen. So will dieses Buch auch dazu anregen, sich mit den Dialogen der großen Meister unserer Kunst zu beschäftigen.