

KREATIVES SCHREIBEN

DUDEN

# Schreiben für Film und Serie.

*Drehbücher selbst entwickeln*

*von Benjamin Benedict*

**Vom Produzenten  
von „Unsere Mütter,  
unsere Väter“**

*ausgezeichnet mit dem  
Deutschen Fernsehpreis 2013  
und der Goldenen  
Kamera 2014*

*Herausgeber der Reihe: Hanns-Josef Ortheil*

# Inhalt

**Vorwort** 5

**Inhalt** 7

**Einleitung** 9

## **Textprojekte und Schreibaufgaben I:**

### **Elemente der Geschichte**

1. Story 13
2. Entwicklungsweg der Figuren, Thema und Gestaltungsprinzip der Geschichte 18
3. Plot: Typologie und Masterplots 24
4. Genre: Erzählmodell und Emotionsmaschine 34

## **Textprojekte und Schreibaufgaben II:**

### **Figuren**

5. Merkmale und Wesenszüge einer Figur 43
  - 5.1 Physischer Status/Erscheinungsbild 43
  - 5.2 Psychologischer Status/Innenleben 48
  - 5.3 Sozialer Status/Gesellschaftliches Leben 53
  - 5.4 Gegenwart und Vergangenheit 58
  - 5.5 Figurenkonstellation und Typologie 61
6. Techniken der Figurenzeichnung – erste Auftritte 70
  - 6.1 Charakterisierung durch Handlung und Wahrnehmung 70
  - 6.2 Don't safe the cat 75
  - 6.3 Charakterisierung durch Erwartung 81

## **Textprojekte und Schreibaufgaben III:**

### **Elemente des Drehbuchs**

- 7. Dialog und Beschreibung 87
- 8. Figuren und Sprache 93
- 9. Dialogtechniken 97
- 10. Szene und Subtext 103
- 11. Szenenbau 108

## **Textprojekte und Schreibaufgaben IV:**

### **Bauformen der Erzählung – Struktur**

- 12. Struktur 114
- 13. Reise des Helden 126
- 14. Serienstruktur 130
- 15. Zeit und Erzählung 141

## **Textprojekte und Schreibaufgaben V:**

### **Techniken der Erzählung**

- 16. Motivation und Dosierung von Information 154
- 17. Dramatische Ironie und Suspense 163
- 18. Zufälle und Rhythmen des Erzählens 171
- 19. Humor 174

## **Nachbetrachtung:**

- Gefühle und Erkenntnis 180

## **Literatur- und Medienverzeichnis**

- Filme (Auswahl) 182
- Serien (Auswahl) 186
- Literatur 188

## Einleitung

Jeden Tag flüchtet sich die schüchterne Kellnerin Cecilia aus dem tristen Amerika der Wirtschaftsdepression in die wunderbare Fantasiewelt des Kinos und schaut immer wieder ihren Lieblingsfilm »The Purple Rose of Cairo«. Der Film bietet ihr Trost, Ablenkung, Unterhaltung, große Gefühle – schlicht jenes Glück, welches sie in ihrem Leben vermisst. Eines Tages wendet sich der Held des Films, Tom Baxter, von der Leinwand an die verzauberte Cecilia im Zuschauerraum. »Mein Gott, Sie müssen diesen Film wirklich lieben.« Tom verlässt die Leinwand und tritt in Cecilians Leben. Der große Drehbuchautor Woody Allen hat sich diese magische Geschichte ausgedacht. Sie beschreibt die Utopie des Filmemachens, dass sich das reale Publikum im Zuschauerraum und die fiktionalen Figuren auf der Leinwand wirklich begegnen, dass sie sich emotional berühren, dass sie ihr Leben teilen. Nicht so magisch wie bei Cecilia und Tom vielleicht, aber doch so, dass noch lange nach dem Ende des Films die Figuren im Publikum weiterleben, seine Gefühle und Gedanken bestimmen und – bei einer Serie – auf ein baldiges Wiedersehen hoffen lassen.

Vor diesen Momenten der Magie, vor diesen erträumten Begegnungen zwischen realen und fiktionalen Welten liegt jedoch eine lange und mühselige Phase, die von manchen Autoren als *development hell* bezeichnet wird. Gemeint sind die Monate oder Jahre, in denen aus einer vagen Idee zunächst eine konkrete Idee, dann eine Skizze, ein Exposé, ein Treatment, eine Outline und schließlich ein Drehbuch wird, welches dann womöglich 36 verschiedene Fassungen durchläuft, bis es gedreht wird, wie im Fall von »Der englische Patient«. Diese Zeit verbringen die Autoren

Stillstand, die Wiederholung, die Auflösung der Story bestimmen diesen Plot.<sup>9</sup> Ein Beispiel: »Der diskrete Charme der Bourgeoisie«.

Die Grenzen zwischen diesen Plotformen sind nicht immer klar zu ziehen. Es kann beispielsweise einen Archeplot geben, der dennoch ein offenes Ende hat, wie beim zweiten Teil der ursprünglichen »Star Wars«-Saga »Das Imperium schlägt zurück«. Dennoch bietet diese Kategorisierung einen hilfreichen Anhaltspunkt für die Entwicklung einer Geschichte und die Zuordnung von Regeln und Richtlinien zu den jeweiligen Plot-Typen. Der überwiegende Teil der in diesem Buch formulierten Empfehlungen bezieht sich auf Geschichten, die dem Typus des Archeplots und dem des Miniplots verpflichtet sind.

Je mehr Geschichten Sie in Literatur und Film genauer betrachten, desto häufiger werden Sie gewisse erzählerische Schemata entdecken, die mit Variationen immer wiederkehren. Da der kluge Aufbau einer Erzählung eine hohe Kunst ist, lohnt sich das genaue Studium dieser Grundschemata. Der amerikanische Autor Ronald B. Tobias hat in einer Studie zwanzig zentrale Masterplots ermittelt, die eine Erzählgrundlage für viele Geschichten bieten und einen Überblick über mögliche Archeplot-Konstruktionen geben.<sup>10</sup>

1. Die Suche: »Bei dieser Geschichte begibt sich der Protagonist auf die Suche nach einer Person, einem Ort oder einer Sache.«<sup>11</sup> Die Suche ist ein grundlegendes Handlungsmuster aller Literatur, schon »Gilgamesch«, eine der ältesten überlieferten Dichtungen der Menschheitsgeschichte, erzählt eine Suche. Beispiele für

---

<sup>9</sup> Robert McKee: *Story*, S. 69.

<sup>10</sup> Vgl. Ronald B. Tobias: *20 Masterplots*.

<sup>11</sup> Ronald B. Tobias: *20 Masterplots*, S. 87.

Filme mit diesem Grundmuster sind alle »Indiana Jones«-Filme, aber auch Melodramen wie »Vermißt« oder Komödien wie »Away We Go – Auf nach Irgendwo« oder die Serie »How I Met Your Mother«.

2. Das Abenteuer: Dieser Plot ist mit der Suche verwandt, aber hier steht die Reise selbst im Vordergrund. Beispiele sind viele Abenteuerfilme wie die »Fluch der Karibik«-Filme oder »Der Herr der Ringe«.

3. Die Verfolgung: Das herausragende Beispiel für diesen Plot ist William Goldmans Drehbuch zu »Zwei Banditen«, welches die Verfolgung der beiden titelgebenden Banditen zeigt. Auch den Filmen »Alien« und »Jagd auf Roter Oktober« liegt dieser Plot zugrunde.

4. Die Rettung: »Die Geschichte wird bestimmt von der Dynamik zwischen den drei Figuren – Protagonist, Opfer, Antagonist –, von denen jede eine spezifische Funktion erfüllt.«<sup>12</sup> »Der Schwarze Falke« erzählt als Western auf brillante Weise von diesem Dreieck. »Saving Private Ryan« (dt. »Der Soldat James Ryan«) trägt die Rettung schon im Titel. Es geht um den Fallschirmjäger James Ryan, dessen drei Brüder bereits gefallen sind.

5. Die Flucht: Das klassische Beispiel ist das Drehbuch zu »Gesprengte Ketten« von James Clavell und W. R. Burnett, welches die Vorbereitung und Durchführung einer Flucht alliierter Kriegsgefangener aus einem Gefangenenlager im Jahr 1944 erzählt. Ein weiterer Klassiker der Fluchtgeschichten ist »Der Graf von Monte Christo«, der in seiner Kombination von

---

<sup>12</sup> Ronald B. Tobias: 20 Masterplots, S. 125.

gesamte Erzählansatz der »Sopranos« ist geprägt von den Angstatacken der Hauptfigur. Die Serie »In Treatment – Der Therapeut« beschreibt fünf psychologische Behandlungen, »Monk« handelt von einem zwangsneurotischen Ermittler, Dexter in der gleichnamigen Serie ist ein psychotischer Serienkiller, auch wenn er vermeintlich aus einem Gerechtigkeitsempfinden heraus tötet.

Im eigenen Empfinden sind selbst psychisch kranke Figuren sich ihrer Krankheit nicht bewusst, so John Nash in »A beautiful Mind« oder die namenlose Hauptfigur in »Fight Club«. Beide Filme werden geprägt von Wahnvorstellungen und Halluzinationen der Figuren – ohne dass dies dem Zuschauer angezeigt würde. Auch der Gegensatz von tatsächlicher und vorgeblicher psychischer Krankheit kann zum Ausgangspunkt der Handlung werden wie in dem Film »Einer flog über das Kuckucksnest«. Hier gibt der Protagonist Randle McMurphy eine psychische Erkrankung nur vor, um der Arbeit im Gefängnis zu entgehen. Er kämpft gegen das System der psychiatrischen Anstalt an und muss dafür schließlich mit seinem Leben bezahlen.

5. Offenheit für neue Erfahrungen: Wie offen oder verschlossen ist Ihre Figur für neue Erfahrungen? Gerade in den Entwicklungswegen der klassischen Hollywooderzählung müssen Figuren erst wieder eine Offenheit für neue Erfahrung und Erkenntnisse gewinnen. Rick in »Casablanca« hat mit dem Leben und der Liebe abgeschlossen, die Idee eines Engagements für andere Menschen liegt ihm fern. Die – im Film ebenfalls von Humphrey Bogart gespielte – Figur des Harry Morgan in »Haben und Nichthaben« nach dem Roman von Ernest Hemingway verschließt sich jeder Form von Engagement für den politischen Widerstand und erklärt damit auch die Absage an jede Form neuer Erfahrung. Aber auch ihn zwingt die Liebe, seine Haltung zu ändern.

6. Mitgefühl: In welchem Ausmaß ist Ihre Figur für das Glück

oder das Leiden anderer empfänglich? Die Antwort darauf wird das Handeln der Figur entscheidend bestimmen.

7. Tugenden: Was sind die Tugenden Ihrer Figur? Es zeugt nicht nur von einem positiven Menschenbild, sondern auch von erzählerischem Vermögen, jeder Figur zumindest eine Stärke – oder, altmodischer gesprochen, eine Tugend – zuzuschreiben. Als Inspiration können dabei die von Cicero genannten vier Haupttugenden dienen: Gerechtigkeit, Mäßigung, Tapferkeit und Weisheit.

8. Schwächen: Was sind die Schwachpunkte Ihrer Figur? In der klassischen theologischen Lehre von den sieben Lastern liegt eine tiefe Weisheit und Einsicht in die dunkle Seite der menschlichen Natur. Hochmut (auch als Eitelkeit und Stolz), Geiz (auch als Habgier), Wollust (auch als Ausschweifung und Begehren), Zorn (auch als Wut und Rachsucht), Völlerei (auch als Maßlosigkeit und Selbstsucht), Neid (auch als Eifersucht und Missgunst), Faulheit (auch als Feigheit und Ignoranz). Es ist auffällig, wie wirkungsmächtig die sieben Todsünden in der Charakterisierung von Protagonisten und Antagonisten gleichermaßen sind.

9. Intelligenz: Zeichnet sich Ihre Figur durch eine besonders ausgeprägte Intelligenz aus? Auffassungsgabe und Intelligenz einer Figur können auf vielfältige Weise in Erscheinung treten. Die überragende Intelligenz eines Ermittlers wie Sherlock Holmes oder Dr House kann zum prägenden Element einer Figur werden. Genauso sind die Bildung und Auffassungsgabe von Hannibal Lecter prägend und machen einen Gutteil seiner Bedrohlichkeit aus.

10. Fantasie und Kreativität: Verfügt Ihre Figur über überragende Fantasie und Kreativität? In Künstlerbiografien ist die schöpferische Kraft eines der prägenden Merkmale der Hauptfigur, von

## 6.3 Charakterisierung durch Erwartung

Ein interessantes Gegenbeispiel sowohl in der Charakterisierungsweise wie auch in der thematischen Ausrichtung findet sich in der anderen großen seriellen Erzählung über das politische System Amerikas, »The West Wing – Im Zentrum der Macht«. Die Serie wurde von einem der großen amerikanischen Drehbuchautoren, Aaron Sorkin, geschaffen, der sowohl so prägende Kinofilme wie »Eine Frage der Ehre« und »The Social Network« als eben auch Serien wie »The Newsroom« entwickelt hat. Sorkin zeichnet sich dadurch aus, dass er als Serienautor die Mehrheit der Drehbücher selbst schreibt, anders etwa als die Schöpfer von »Sopranos« und »Breaking Bad«. Die Serie »The West Wing – Im Zentrum der Macht« erzählt in sieben Staffeln von der Arbeit des amerikanischen Präsidenten Josiah Bartlet und seines Teams, benannt nach ihrer Arbeitsstätte, dem westlichen Flügel des Weißen Hauses. Sehr schnell wurde die Serie des linksliberalen Sorkin als Gegenmodell zu der faktischen Regierung George W. Bushs wahrgenommen, da viele damals aktuelle Probleme und Aufgaben der Bush-Administration Gegenstand der Serie wurden. In der ersten Folge setzt Sorkin massiv das Mittel der Fremdcharakterisierung ein, um die Erwartung gegenüber dem Präsidenten aufzubauen. Es wird lange Zeit nur vom Präsidenten gesprochen, ohne dass er selbst auftritt. Erst auf Seite 52 des 57 Seiten umfassenden Pilotfilmdrehbuches bekommt der Präsident dann seinen ersten Auftritt, der klug und doppelsinnig gebaut ist, geschickt die Erwartungen einlöst und zugleich mit ihnen spielt. Das Verfahren ist also der genaue Gegensatz zu »House of Cards«. Während Underwood seinen ersten Auftritt in der ersten Szene des Pilotfilmdrehbuches hat, tritt Bartlet erstmals in der letzten Szene auf. Die Erwartung baut sich aber über die ganze Folge auf. Wie wird er sein, der Präsident der Vereinigten Staaten? Es ist ein typisches Kennzeichen

amerikanischer Politik, dass sie mit einer starken Personalisierung und Emotionalisierung der politischen Amtsträger und besonders des Präsidenten arbeitet. Diese Überhöhung des Amtes macht sich Sorkin geschickt zunutze, indem er den erwarteten ersten Auftritt des Präsidenten so lange wie möglich hinauszögert. Die konkrete Szene 37 beginnt ohne den Präsidenten und beschreibt den Besuch mehrerer christlicher Interessenvertreter, die sich über ein religions-kritisches Talkshow-Statement von Josh Lyman, dem stellvertretenden Stabschef, empören und dessen Absetzung fordern. Der Kommunikationsdirektor des Weißen Hauses, Toby Ziegler, versucht vergebens zu vermitteln. Im Laufe der Auseinandersetzung steigert sich der Konflikt, gegenseitige Vorwürfe werden laut.

*TOBY: Nein, wenn wir hier schon diese absurde Zusammenkunft haben, werden wir wohl die verdammten Zehn Gebote richtig hinbekommen.*

*MARY: Okay. Lass uns anfangen.*

*TOBY: »Du sollst deinen Vater ehren« ist das dritte Gebot.*

*VAN DYKE: Was ist dann das erste Gebot?*

*Und ein MANN, der am Türeingang steht, wobei er sich auf einen Stock stützt, spricht.*

*MANN: »Ich bin der Herr, dein Gott. Du sollst keine anderen Götter neben mir haben.«*

*Und natürlich ist dieser Mann PRÄSIDENT JOSIAH (JED) BARTLET Demokrat aus New Hampshire und Abkömmling eines der Unterzeichner der Unabhängigkeitserklärung. Weil er in jeder Hinsicht wie ein Rechtsanwalt vom Land aussieht, würde man nicht auf Anhieb erkennen, wie brilliant er ist. Während seine linke Hand Dich mit volkstümlichem Charme einwickelt, hörst Du nicht, wie der rechte Haken kommt. Rechts von Bartlet und zwei Schritte hinter ihm ist Charlie, der einen Seesack und eine Aktentasche hält. Der neunzehnjährige, frisch mit einem Anzug von Brooks Brothers ausge-*