

Etwas neidisch schielen wir manchmal rüber auf die Insel, wo die geilen BritComs schneller wachsen als hierzulande das Haushaltsdefizit. Dass der Erfolg des britischen Kinos spätestens seit TRAINSPOTTING, BRASSED OFF, THE FULL MONTY, MY NAME IS JOE und BILLY ELIOT nicht mehr als Zufall angesehen werden kann, liegt nicht zuletzt an den gelungenen Drehbüchern, auch wenn (oder eben weil) sie so britisch sind, wie aus Yorkshire-Pudding gehauen. Und wer in Großbritannien Film sagt, meint fast immer auch PHILIP PARKER. Sein Credo:

Ein gutes Drehbuch kann man nicht „finden“



Phil Parker

Er ist einer der ersten, den man in England zu Rate zieht, wenn es um's Drehbuch geht, egal ob Ausbildung oder Projektentwicklung. Aber viel dürfte auch seine Leidenschaft dazu beitragen, seine Leidenschaft fürs Drehbuchschreiben und seine Empathie für den Autor. Aus beidem resultiert sein Wunsch, eine gemeinsame Sprache zu finden - für alle, die am Entwicklungsprozess beteiligt sind. Nur so kann seiner Ansicht nach der Film ein Erfolg werden.

Die „Matrix“ für die gemeinsame Sprache ist Basis seines Buches „The Art and Science of Screenwriting“. 1999 fiel es Dorota Paciarelli, damals Leiterin der Drehbuchwerkstatt im Film- und Medienbüro Niedersachsen, in die Hände. Begeistert von seinem europäischen Ansatz entwickelte sie mit Parker das Ausbildungsprogramm „Creating Great Screenplays“, das vom Nordmedia Fonds 2001 übernommen wurde. In den Jahren darauf hatten so auch deutsche Drehbuchautoren, Dramaturgen, Producer und Redakteure die Möglichkeit, von Parkers Erkenntnissen zu profitieren. Mittlerweile berät er neben deutschen Drehbuchautoren und Produzenten auch einige unserer Förderinstitutionen in Sachen Drehbuchentwicklung.

Ausreichende Gründe für MONIKA SCHMID, mit Parker darüber ins Gespräch zu kommen, das erstaunliche Parallelen zur Situation in Deutschland aufzeigt (wenn auch bedauerlicherweise nicht auf der Erfolgsebene).

MONIKA SCHMID: Du wurdest 1999 vom UK Film Council mit einem Forschungsprojekt zur Lage des Drehbuchs in Großbritannien beauftragt. Deine Analyse betraf Autoren, Produktionsfirmen, Produzenten und Redakteure. Weshalb wurde die Studie in Auftrag gegeben?

PHIL PARKER: Die Drehbuchentwicklung lag bei uns im Argen, weil die Autoren damals nicht genug Erfahrung hatten. Sie sollten zwar sehr komplexe Drehbücher schreiben, aber ihr Ausbildungsstand gab das nicht her. Als wir unser Forschungsprojekt starteten, wurden jährlich rund 100 Filme produziert, 80 bis 90 davon von jungen Firmen. Die britische Filmindustrie war zu jenem Zeitpunkt deshalb so jung, weil Mitte der 90 Jahre alles zusammengebrochen war. Erst gegen Ende der 90er Jahre erholte sich die britische Filmindustrie wieder.

Viele Drehbuchautoren schrieben also ihr allererstes Buch. Wie bei jedem Erstling konnte nicht alles gut sein. Die Autoren hätten Unterstützung gebraucht. Tatsache aber war, dass die, die sie hätten unterstützen können, Produzenten, Redakteure und andere Entscheider, in Sachen Drehbuch nicht ausgebildet waren. Die Mehrzahl von ihnen interessierte sich für das Drehbuch nur aus einem Grund - es sollte ihnen ermöglichen, Geld für den

Film zu bekommen oder einen Star oder Regisseur zu gewinnen. Wie man mit einem Autor arbeitet oder wie ein Drehbuch wirklich funktioniert, davon hatten sie keine Ahnung.

Was war mit all den Autoren und Filmemachern, die von Filmhochschulen kamen?

Das waren fast alles Regisseure, die eher wenig Ahnung vom Drehbuchschreiben hatten, denn dafür wurden sie nicht ausgebildet. Bis vor kurzem noch war Drehbuchschreiben an der National Film School kein Unterrichtsfach. An den anderen Filmschulen in England war die Lage ähnlich. Der Autorenfilmstandpunkt dominierte, das

Das Problem liegt darin, dass überwiegend Leute, die keine Drehbuchausbildung haben, über das Drehbuch entscheiden.

Drehbuch wurde als etwas betrachtet, das sich den Bedürfnissen des Regisseurs unterzuordnen hat. Als Ergebnis dieser Dominanz von Regisseuren existierten die Drehbuchautoren als eigenständige Gruppe im Filmgeschäft gar nicht – von ein paar großen Theaterautoren und einigen Fernsehautoren, die den Übergang zum Kino-Film geschafft hatten, mal abgesehen. Ich spreche z.B. von Christopher Hampton, Anthony Minghella und ein paar anderen. Die jedoch arbeiteten für amerikanische Produzenten. Kurzum: Die neue britische Filmindustrie brauchte dringend gut ausgebildete Drehbuchautoren.

Wie viel Geld hat der British Film Council in Folge eurer Forschungsergebnisse für neue Ausbildungsmaßnahmen zur Verfügung gestellt und wie sah die Ausbildung aus?

Uns stand seit 2001 jährlich ein Etat in Höhe von einer Million Pfund zur Verfügung und das für vier Jahre. Wir begannen mit Seminaren zur Drehbuchentwicklung, die ähnlich wie die meisten Programme von MEDIA damals, auf eine Woche konzipiert waren. Das änderten wir dann zugunsten kürzerer, aber intensiverer Seminare, die auf einen Zeitraum von sechs bis acht Monaten verteilt wurden. So hatten die Autoren dramaturgische Betreuung für mindestens zwei Fassungen, was meiner Ansicht nach besser ist. Wir boten auch spezielle Kurzseminare an, 2-Tages-Seminare für Dramaturgen/Redakteure (development executives) mit dem Schwerpunkt systemischer Drehbuchentwicklung. Parallel dazu bildeten wir rund 60 Dozenten aus, die dann in ganz England Einführungskurse zum Drehbuchschreiben hielten. Egal, wo in England man wohnte, konnte man an einem dieser sehr preiswerten Einführungskurse teilnehmen. Das hatte zu Folge, dass nun Drehbücher eingereicht wurden, die von vorneherein einen höheren Standard hatten. Heute ist man in ganz England besser darüber informiert, was es mit dem Drehbuchschreiben auf sich hat. Das heißt, diese Ausbildung kam nicht nur ein paar Autoren in London zugute, sondern auch denen, die in der Provinz wohnen. Mehr als ein-tausend Personen haben inzwischen an unserem Programm teilgenommen.

Bei uns gibt es ja auch eine Menge Programme dieser Art. Trotzdem heißt es nach wie vor, es gäbe keine guten Drehbücher, weder für's Kino noch für's Fernsehen.

Um das zu verstehen muss man Kino und Fernsehen auseinander halten, denn das Problem ist für die beiden unterschiedlicher Natur.

Im Fernsehen, hier wie in England, liegt das Problem darin, dass überwiegend Leute, die keine Drehbuchausbildung haben, über das Drehbuch entscheiden. Die meisten Programmchefs im Fernsehen kennen sich im Fiktionalen entweder gar nicht oder nicht gut genug aus. Wenn man aber als Entscheider nicht weiß, wonach man z.B. ein Exposé zu beurteilen hat und wenn man nicht feststellen kann, ob daraus ein gutes Drehbuch werden kann oder nicht, ist es oft unmöglich, das Potenzial zu erkennen.

Das Problem bei den meisten Exposés besteht darin, dass die wenigsten Autoren gerne Exposés schreiben und man selten ein gutes Exposé schreiben kann, bevor man nicht eine erste Drehbuchfassung geschrieben hat. Dann erst sieht man nämlich, wie die Geschichte sich entwickelt hat. Gegebenenfalls heißt das, man schreibt das Exposé jetzt um oder völlig neu.

Für den Autor bedeutet es eine Menge Arbeit, eine erste Fassung zu schreiben, nur um he-

rauszufinden, wie daraufhin das Exposé umgeschrieben werden muss. Daher werden Exposés normalerweise sehr schnell geschrieben, man skizziert also nur die Grundidee.

Beim Schreiben des Drehbuchs kommen dann viele Probleme zum Vorschein, die im Exposé zunächst nicht sichtbar waren. Dass dies in der Natur der Sache liegt, wird von den Entscheidern im Entwicklungsprozess häufig nicht berücksichtigt. Das Exposé wurde exakt wegen dieser Idee gekauft, also will man auch das, was im Exposé stand, im Drehbuch haben, koste es was es wolle. In England wird auf der Basis von einer Seite Beschrei-

bung entschieden, wenn es darum geht, einen Entwicklungsauftrag zu bekommen. Wenn nun aber den Auftraggebern nicht klar ist, dass sich von einer A4 - Seite Exposé bis zum fertigen Drehbuch noch alles außer vielleicht der Grundidee verändern kann, wird es schwierig. Das größte Problem besteht folglich im mangelnden Wissen der Entscheidungsträger über das Wesen des kreativen



Monika Schmid

Qualität und Wirkung stehen an zweiter Stelle. Das ist der Grund, weshalb Drehbücher allzu oft vorzeitig in Produktion gehen.

Prozesses und in der Unlust, sich selbst darauf einzulassen. Das ist meines Erachtens das Hauptproblem im Fernsehen.

Beim Kino liegt das Problem anders. Die meisten Drehbücher für Kinofilme werden nicht von Autoren geschrieben, sondern von Regisseuren. Deren vorrangiges Interesse ist es Regie zu führen und damit sie das können, müssen sie ein Drehbuch schreiben. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt also nicht beim Schreiben. Aus diesem Grund scheitern diese Drehbücher oft oder sie erreichen nicht die geforderte Qualität. Das Ziel des Regisseurs ist nicht in erster Linie, ein gutes Drehbuch zu schreiben, sondern Regie zu führen. Dass zwischen Schreiben und Regie ein Unterschied besteht, wird häufig gar nicht erkannt. Und anscheinend ist das auch nötig, denn hier wie in England funktioniert das System so: Die Produzenten sind in erster Linie daran interessiert, so schnell wie möglich den Produktionsvertrag abzuschließen, damit sie ihre erste Rate bekommen. Das ist es, was den Produzenten antreibt, vor allem im Low-Budget-Bereich. Das ist jedenfalls meine Erfahrung und sie wird mir laufend von Produzenten bestätigt. Keiner in Europa rechnet damit, mit einem Kinofilm Gewinn zu machen. Wenn aber ein Produzent nicht mit einem Gewinn rechnet, warum macht er dann überhaupt den Film? Wegen seiner HUs (Handlungskosten)! Das ist oft der einzige Grund, um einen Kinofilm zu machen. Natürlich muss ihm die Idee gefallen und er muss die Leute mögen, mit denen er arbeitet, aber kommerziell betrachtet macht er den Film nur, um seine HUs zu bekommen. Daher: je schneller er den Film macht, umso schneller bekommt er seine HUs. Auf die Qualität des Films kommt es nicht an, weil ja eh keiner damit rechnet, damit Geld zu verdienen. Hauptsache, der Film wird überhaupt gemacht, das ist alles, was zählt.

Für den Regisseur sieht es nicht viel anders aus, der will auch einfach nur den Film machen. Daher ziehen Produzent und Regisseur hier am gleichen Strang. Die Qualität und die Wirkung dessen, was später als Endprodukt auf den Zuschauer wirkt, stehen an zweiter Stelle. Das ist der Grund, weshalb Drehbücher allzu oft vorzeitig in Produktion gehen.

Nun werden aber eine Menge öffentliche Gelder investiert, mit dem Ziel, den Kinofilm zu verbessern, ihn marktfähiger zu machen. Deshalb zielen MEDIA-Programme darauf ab, ihren Teilnehmern beizubringen, dass sich ihre Filme auf dem globalen Marktplatz positionieren müssen. Nur dann kann man Gewinn damit machen. Und wenn europäische Filmemacher in diesem Bereich nicht mithalten können, denn werden weiterhin die Amerikaner den globalen Markt beherrschen.

Nun wird ja seit vielen Jahren die Drehbuchausbildung öffentlich gefördert, es gibt Drehbuchklassen an den Filmschulen und zahllose Seminare im Weiterbildungsbereich. Wieso hat das bisher nicht zu den Erfolgen geführt, die man sich davon versprochen hat?

Zum einen gehen die Anfänge der Drehbuchausbildung in Deutschland zurück auf amerikanische Lehrer, die sich hauptsächlich mit der Struktur des Drehbuchs beschäftigten und zwar anders als wir Europäer gewöhnt waren. Unter Struktur wurde von ihnen vorwiegend die lineare Erzählweise verstanden. Die jedoch ist nur eine von vielen Möglichkeiten. Zum anderen war immer nur vom Film an sich die Rede, auch dann, wenn es um den Fernsehfilm ging. Der Fernsehfilm aber unterscheidet sich vom Spielfilm für's Kino. Darüber hinaus macht er den größten Teil der fiktionalen Produktion aus. Das heißt, man hat die Modelle aus dem Kino auf das Fernsehen übertragen, das hat aber nicht funktioniert.

Problem Nummer Zwei: Die letzten 10, 15 Jahre hat man sich überwiegend mit der Erzählstruktur beschäftigt, aber Struktur ist eben nicht alles. Deshalb habe ich „The Art and Science of Screenwriting“ geschrieben, in dem ich über Genre, die verschiedenen Typen von Geschichten, die Themen, den Erzählton und den visuellen Stil spreche und wie sie zusammenwirken, damit sie quasi eine Art Matrix ergeben. Die Komplexität der Mischung der o.g. Faktoren macht unsere Arbeit so schwierig, sowohl für den Autor als auch für die anderen, die mit dem Drehbuch zu tun haben. Wenn jemand sagt, „Ich möchte Kernphysiker werden“ sagt kaum einer „Das möchte ich auch“, weil jeder weiß, dass es ziemlich schwierig ist, Kernphysiker zu werden. Aber alle möglichen Leute laufen herum und sagen: „Ich will ein Drehbuch schreiben.“ Nur wenige, ganz wenige sind auch bereit, sich die nötigen Kompetenzen dafür anzueignen.

Ist es deshalb so schwierig, gute Drehbücher zu finden?

Ein gutes Drehbuch kann man nicht finden, denn gute Dreh-

bücher werden nicht gefunden, sie werden von einem kreativen Team erarbeitet, das begriffen hat, wie eine filmische Erzählung funktioniert.

Produzenten oder andere Entscheidungsträger sollten also auch mal ein Drehbuch geschrieben haben, um diesen Prozess zu begreifen?

Es wäre wünschenswert, ja. Das Problem ist doch, wenn man kein Autor ist, weiß man auch nicht, worin die

*Wirklich große, kreative
Produzenten kennen sich
mit Drehbuch sehr, sehr
gut aus. Leider gibt es
davon nur wenige.*

Probleme eines Drehbuchs bestehen können. Du kannst egal wem auf der Strasse dein Drehbuch geben, jeder wird dir sagen, ob ihm das Buch gefällt oder nicht. Jeder kann dir auch sagen „Das und jenes verstehe ich nicht!“ oder „Diese Figur mag ich nicht“ usw. Auf diese Art kann jeder ein Drehbuch lesen. Aber wie man es verbessert, wie man das, was die Leute nicht verstanden haben, überarbeiten muss, dazu braucht es andere Fertigkeiten.

Als Produzent sollte man wenigstens versucht haben, ein Drehbuch zu schreiben. Man lernt dadurch eine Menge, man bekommt Achtung für den Entwicklungsprozess und lernt den Autor zu respektieren, was gute Produzenten im Übrigen immer tun. Wirklich große, kreative Produzenten von Kinofilmen kennen sich mit Drehbuch sehr, sehr gut aus. Leider gibt es davon nur wenige.

Und Dramaturgen, Script Consultants, Redakteure, sollten auch sie ein Drehbuch geschrieben haben?

Meiner Ansicht nach ja! Auch wenn es nur ein kurzes Drehbuch ist. Der Prozess, den man durchläuft, die verschiedenen Fassungen und die Kommentare dazu, das am eigenen Leib zu erfahren, ist in jedem Fall hilfreich. Es kommt natürlich auch darauf an, in welcher Phase die Beratung stattfindet. Um nur Schwächen in der Struktur eines Drehbuchs aufzuzeigen, dafür musst du nicht unbedingt selbst ein Drehbuch geschrieben haben – Struktur

ist eine Sache, die man lernen kann. Meiner Ansicht nach ist sie das Leichteste. Wenn aber eine Szene oder ein Charakter nicht funktioniert, wenn man die Feinheiten herausarbeiten und den richtigen Ton finden muss, z.B. die Balance zwischen Drama, Komödie und Tragödie, dann hilft es, wenn man selbst ein Drehbuch geschrieben hat. Man weiß dann einfach, wie schwierig es ist. Das zu wissen, halte ich psychologisch für wirklich wichtig, um als Berater hilfreich zu sein.

Philip Parker schreibt Drehbücher und betreut Autoren wie Produzenten bei der Entwicklung von Drehbüchern, er bildet Screenplay Consultants aus und hat durchgesetzt, dass man am London Institute (LCC) seinen Magister in Drehbuchschreiben machen kann. Parkers Absolventen arbeiten für nahezu alle Fernsehserien in England, schreiben TV Movies für alle Sender und arbeiten mit großen Produzenten wie Pathé, Granada, Columbia Tristar und Tiger Aspect zusammen. Von ihm betreute Drehbücher haben Preise gewonnen z.B. in Cannes die Goldene Palme für den besten Kurzfilm.

Im Herbst 2005 erscheint Philip Parkers Buch unter dem Titel: Die Kreative Matrix, Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens, ISBN: 3-89669-516-9 auf Deutsch bei UVK Verlag.