



Als „Story“ von Robert McKee raus kam, dachten die meisten: Und die Bibel hat doch recht! Bis Philip Parker seine „Kreative Matrix“ vorstellte. Muss nun die Story des Drehbuchhandwerks neu geschrieben werden? Nachdem SCRIPT bereits 2005 ein Interview mit Parker veröffentlichte, setzt sich nun JÜRGEN STARBATTY als erster umfassend mit Parkers Buch „Die Kreative Matrix“ auseinander und fragt sich dabei:



Back to the roots?

oder:

Warum Parker lesen?

It is easy to find a screenplay, nearly everyone is writing one. It is impossible to find a great screenplay because they are not found, they are created by a creative team with an understanding of how screen narratives work.

Philip Parker



Ein weiteres Handbuch über Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens - ganz im Ernst, brauchen wir so etwas noch? Wer schon länger als Autor dabei ist und sein handwerkliches Wissen nicht nur aus dem Bauch oder Workshops bezieht, die er gelegentlich besucht hat, dürfte den einen oder anderen Meter an Fachliteratur im Regal stehen und vielleicht auch gründlicher gelesen haben. Irgendwann in den fortgeschrittenen 90ern. Die Branche boomte - es herrschte Goldgräberstimmung -, der Bedarf an Autoren nahm stetig zu, ebenso wie der Output an Filmen und fiktionalem Programm. Die Ausbildung professionalisierte sich, mehr oder weniger, es gab legendäre Veranstaltungen mit charismatischen Lehrern wie Frank Daniels oder Robert McKee und Literatur zum Drehbuchschreiben hatte Konjunktur wie nie. Von wenigen Vorläufern abgesehen, wurden die grundlegenden Abhandlungen zu Theorie und Praxis des Drehbuchschreibens nahezu alle in dieser Zeit erarbeitet - zumeist in den USA - und häufig zeitnah ins Deutsche übersetzt. Die darauf gründende Diskussion war bei aller Widersprüchlichkeit in der Sache durchaus fruchtbar, sie führte zu verschiedenen dramaturgischen Strukturmodellen, mehrheitlich handlungsorientiert bzw. auf die Story ausgerichtet. Die Lösung für Drehbuchprobleme lag irgendwo zwischen „Think Big! It's a TV-Movie!“, den Erzählmaximen der archetypisch fundierten und bis heute ungebrochen populären „Heldenreise“ - (was auch der Writer's Journey in der Realität einen leichten Zug ins Heroische gab) -, sowie den Schreibanweisungen zu neueren Formaten im Fernsehen. Die aus den widerstreitenden Ansätzen der Manuals und Regelwerke resultierenden dramaturgischen Unschärfen

schiene dem Gegenstand durchaus immanent zu sein; der Preis eben, den man zu zahlen hat, wenn man sich ins unbegrenzte Universum der Geschichten hinein wagt. Im Übrigen galt schon damals: Der Erfolg gibt auch dem Recht, der's nicht kann.

Nun hat auch Philip Parker seine Konzeption bereits in den 90ern entwickelt. Sie wurde hierzulande zunächst nur kaum wahrgenommen. Dass sie erst jetzt übersetzt vorliegt, kann man ihm oder dem Verlag nicht vorwerfen. Besser später als nie. Als mir das Original unter dem nüchtern-akademischen Titel „The Art and Science of Screenwriting“ vor einigen Jahren bei einem Workshop das erste Mal begegnete, firmierte es unter Geheimtipp (und galt als schwere Kost). Ein Buch für schlaue Dramaturgen, so der Eindruck, der bei mir entstand, die müssen so was lesen. Weiter verändert hat sich seitdem mit der Situation in Branche und Beruf auch die Diskussionslage. Die Publikation jetzt schließt an einen Diskurs über das Drehbuch an, der in der damaligen Intensität schon seit geraumer Zeit kaum mehr statt findet. Die Kurse für Autoren sind leerer geworden, die diversen Titel zum Drehbuchschreiben bei 2007 fast alle abverkauft, und selbst die ambitionierte und clever mit dem Boom in den 90ern kalkulierende Reihe „Buch & Medien“ wurde vom Verlag eingestellt. Nennenswerte konzeptionell weiterführende Veröffentlichungen zum Drehbuch sind seit McKees wegweisender Story kaum mehr erfolgt. Die Writer's Journey hat alles Mystische verloren, die offenen Fragen, die grundsätzlichen jedenfalls, mit denen wir uns von Stoff zu Stoff neu herumschlagen, scheinen beantwortet. Wir wissen seit



Back to the roots? oder: Warum Parker lesen?

etlichen Jahren, das man etwas so oder aber auch anders erzählen kann, dass die Drei-Akt-Struktur der Regelfall ist, der gelungene Ausnahmen kennt, und dass es besser ist, wenn die Form der Geschichte folgt, statt umgekehrt die Geschichte in eine Form zu pressen. Was das Fernsehen täglich aufs Neue erfolgreich beweist. Parkers deutscher Verlag wirbt damit, dass es sich bei der Matrix um einen Klassiker handle, eine Publikation also, die in einer anderen Liga spielt. Das soll adeln, macht aber auch ein bisschen alt, wie das eben so ist mit Klassikern. Warum also, bitte schon, noch Parker lesen?

Made in Europe

Es gibt Fachbücher, die blättert man im Schnelldurchgang weg, da der Erkenntnisgewinn überschaubar bleibt. Bei Philip Parkers Abhandlung kommt man mit dem Blättern nicht allzu weit. Er hat ein Hand- und Arbeitsbuch verfasst, in denen sich theoretische und analytische Reflexionen zum Drehbuch mit Praxis bezogenen Ausführungen zum Handwerk des Schreibens sowie zum Filmgeschäft aus Autorenseite verbinden. Im Unterschied zu den meisten anderen Untersuchungen zum Drehbuch beschränkt Parker sich dabei und in der Materialanalyse nicht aufs Kino, sondern geht genauso auch auf das Schreiben von Fernsehstoffen ein. Seine Darlegungen sind so strukturiert, dass sie dem Prozess folgen, den die Entwicklung eines Drehbuchs nimmt, von der Filmidee bis zur ersten Fassung. Es ist Parkers erklärte Absicht, die Position des Drehbuchautors in diesem Prozess zu stärken. Was aus seiner Sicht wesentlich eine Frage der dramaturgischen Kompetenz ist.

In seinen Überlegungen geht Parker von dem Umstand aus, dass die unumgängliche kreative Verwirrung des schöpferischen Prozesses nicht selten noch verstärkt wird durch heftige Konfusionen zwischen dem Autoren und den anderen an der Stoffentwicklung Beteiligten. Jeder, der schon einmal erlebt hat, wie eine ursprünglich starke, originelle Grundidee im weiteren Arbeitsverlauf auf seltsame Weise an Substanz verlor statt welche hinzu zu gewinnen, dürfte unmittelbar den zentralen Ausgangspunkt des Konzeptes verstehen. Die Schwierigkeiten, ein gelungenes, einzigartiges Drehbuch zu schreiben, haben immer auch mit der zerstörerischen Kraft mangelnder Kenntnisse zu tun. (Und nicht nur immer die der Autoren). Hinzu

kommt, dass nach wie vor weder eine als allgemeingültig angesehene umfassende Theorie zum Drehbuch existiert noch eine einheitliche dramaturgische Fachsprache. Zahlreiche Begriffe sind längst nicht so klar in der Bedeutung, wie ihre landläufige Verwendung suggeriert. Die möglichen Folgen kennt jeder, Parker beschreibt sie lakonisch. Neben terminologischen Unschärfen - „Über was genau sprechen wir hier gerade?“ - sehen sich Autoren nicht selten mit diffusen Erwartungen und eher vagen dramaturgischen Vorstellungen konfrontiert, was nun im jeweils konkreten Fall ein gutes Drehbuch ausmacht und wie der eingeforderte qualitative Quantensprung erzählerisch bewerkstelligt werden soll.

Die Mehrzahl der in den 90ern verfassten Konzepte zum Drehbuch stellen die dramatische Struktur der Geschichte bzw. Handlungsführung, Dialog und Figurengestaltung ins Zentrum der Untersuchung. Sie werden als die Schlüsselemente gewertet, von deren Originalität und Gelingen es abhängt, ob ein gutes Drehbuch entsteht. Dem entsprechend werden bei der Stoffentwicklung auf dem Weg zur Regiefassung nicht selten nur bestimmte einzelne Aspekte für sich genommen bewertet und bearbeitet. Der Vielschichtigkeit und den Wechselwirkungen der verschiedenen Elemente eines Drehbuchs, so arbeitet Parker schlüssig heraus, wird das allerdings nur unzureichend gerecht. Sein Ansatz funktioniert völlig anders. In Analogie zum Film, der in der Rezeption nicht als Zusammenspiel disparater Einzelteile, sondern als ein vielgestaltiges (homogenes) Werk wahrgenommen wird, zu dem der Zuschauer in eine emotionale Beziehung tritt, zielt

sein Konzept darauf ab, ein Drehbuch analytisch in seiner ganzheitlichen Beschaffenheit zu erfassen. Parker verblüfft mit der anfangs noch simpel anmutenden Erklärung, dass alle Elemente eines Drehbuchs miteinander korrespondieren und in ihrem Zusammenwirken ein mal mehr, mal weniger gelungenes Ganzes

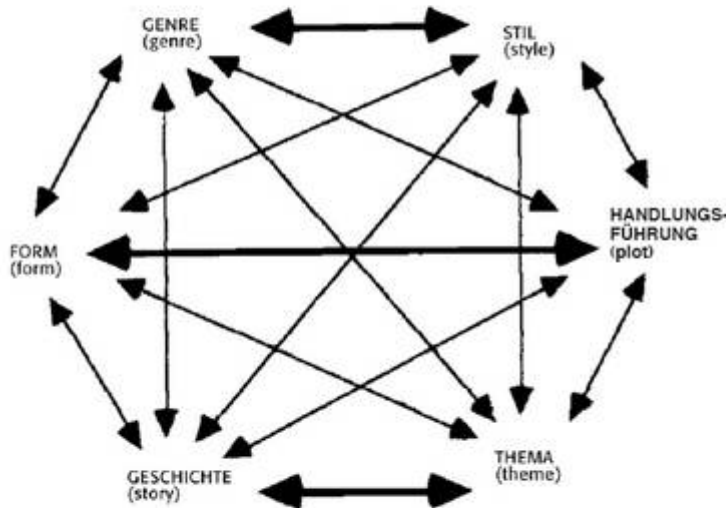
Die Schwierigkeiten, ein gelungenes, einzigartiges Drehbuch zu schreiben, haben immer auch mit der zerstörerischen Kraft mangelnder Kenntnisse zu tun.

ergeben. Eine Betrachtung, die in der weiteren Analyse zu einem äußerst komplexen Modell führt - der Kreativen Matrix.

Der Begriff, der dank der filmischen Adaption mittlerweile auch für Nichtmathematiker anschaulich geworden sein dürfte, bezeichnet bei Parker ein kohärentes dramaturgisches System. Um es als Modell des Drehbuchs in seinem ganzheitlichen Gefüge beschreibbar zu machen, spricht Parker in Unterscheidung zur Story von der (filmischen) *Erzählung (screen narrative)*. Geschichte und The-



ma als dem Fundament von Form und Handlungsführung sind mit Genre und Stil die drei tragenden Achsen der Matrix. Diese sechs zentralen Elemente stehen jeweils in vielfältigen Wechselwirkungen zueinander und bilden einen dynamischen Erzählraum.



Von ihrem Funktionieren und Zusammenspiel hängt wesentlich ab, in welchem Maße die Emotionen der Zuschauer angesprochen werden. Es ist ein struktureller Raum, der gestaltet werden will, wie Parker wiederholt betont. Erst durch die Handschrift des Drehbuchautors, durch sein Wissen, seine Gefühle, Erfahrungen und seine eigene Visionen, die hinzukommen müssen, kann in der Matrix eine originäre filmische Erzählung entstehen.

Geschichte und Thema

Mit seinen Ausführungen zu den vielfältigen Beziehungen von Geschichte und Thema betritt Parker weitergehend Neuland. In der Kreativen Matrix stehen sich die beiden tragenden Hauptelemente einer filmischen Erzählung auf gleicher Ebene gegenüber, verbunden durch die Fähigkeit, sich wechselseitig zu verstärken. Anders ausgedrückt: Jede Geschichte hat ihr eigenes thematisches Anliegen, es zu entschlüsseln ist allerdings nicht immer einfach. Mit dem

Das Thema verleiht einer filmischen Erzählung ihre emotionale Dimension und lenkt die Anteilnahme des Publikums.

Grad der Beziehung von Thema und Geschichte steht und fällt die Qualität eines Drehbuchs. Die Entscheidung über die Frage, wovon eine Geschichte genau handelt, ist insofern von zentraler Bedeutung für die Richtung, die die weitere Ausarbeitung eines Stoffes nehmen wird – und damit, ob die filmische Erzählung am Ende funktioniert. Jeder Autor stößt unweigerlich bei der Konstruktion der Handlung auf diesen Zusammenhang und kennt das Dilemma, dass eine Geschichte ihr Thema verfehlen oder jedenfalls nicht zur vollen emotionalen Wirkung bringen kann, wenn es nicht gelingt, diese Beziehung optimal herauszuarbeiten. Doch wie genau ist das Wirkungsverhältnis zwischen Thema und Geschichte und den anderen narrativen Elementen beschaffen und wie nimmt es Einfluss auf die Erwartungshaltung des Publikums?

In Geschichten, so macht Parkers umfassende Analyse klar, sind spezifische Handlungs- und Gefühlsmuster eingeschrieben, die vom Publikum wiedererkannt werden. Es sind Situationen, die immer wiederkehren und einem bestimmten Ablaufschema folgen. Parker untersucht und definiert die Merkmale von insgesamt zehn Erzählmustern, von denen das vermeintlich eingängigste die Liebesgeschichte ist, während unter den ungewöhnlicheren die „Riten des Übergangs“ (*rites of passage*) hervorstechen. Die Untersuchung dieser zehn Grundmodelle von Handlungsverläufen ist so einfach wie inspirierend. Gleichgültig, ob man hier Parker folgt oder sich an einer breiter aufgefächerten Aufstellung orientiert (wie sie etwa Ronald Tobias vorgenommen hat, der launig 20 „Masterplots“ beschreibt), die Überprüfung des eigenen Erzählentwurfs anhand dieser Typologisierung dürfte für mehr Klarheit über den eigenen Stoff sorgen; was hilfreich ist, etwa wenn es darum geht, strukturelle Brüche aufzuspüren, die Motivationen von Figuren genauer zu erfassen und so einem eventuell noch verborgenen dramaturgischem Thema auf die Spur zu kommen.

Analog zu den grundlegenden Storytypen bestimmt Parker in gleicher Weise die vorherrschenden Themen-



Back to the roots? oder: Warum Parker lesen?

komplexe. Auch hier dehnt er das Spektrum nicht ins Uferlose aus, sondern nimmt anhand von knappen handlungs- und figurespezifischen Merkmalen eine Eingrenzung vor, was ihn zu insgesamt acht Themenbereichen führt. Als Ausdruck menschlicher Erfahrungen und Bedürfnisse haben sie universellen Charakter. Während einige der Bereiche wie der „Wunsch nach Anerkennung“ (*desire for validation*) die „Angst vor dem Unbekannten“ (*fear of the unknown/unknowable*) oder das „Streben nach Liebe“ (*pursuit for love*) einem unmittelbar einleuchten und sich auch variante Themen relativ leicht anhand markanter erzählerischer Kennzeichen ausmachen lassen, erscheinen andere wie etwa die „Moralität des Einzelnen“ (*morality of individuals*) oder der „Wunsch nach Ordnung“ (*desire for order*) weniger eingängig. Ausführlichere Analysen der angeführten Filmbeispiele – sozusagen ein bisschen mehr McKee – wären hier nützlich. Doch will ich damit die grundsätzliche Bedeutung Parkers thematischer Zuordnungen für die Stoffentwicklung nicht in Frage stellen. Es ist maßgeblich das Thema, dass einer filmischen Erzählung mit dem Sinn auch ihre emotionale Dimension verleiht, das jeweilige Wertesystem repräsentiert und somit die Anteilnahme des Publikums lenkt. Stimmt Parker in diesem Aspekt inhaltlich mit McKee überein, der das Thema als „beherrschende Idee“ der Story definiert, so erweist sich das Modell der Matrix im Vergleich als weitaus flexibler. Parker beschreibt die Beziehung von Geschichte und Thema als ein Spektrum von Optionen. Während McKee diese Eigenschaft in der Dualität von Idee und „Konter-Idee“ (welch grausamer Begriff) wie ein Handicap betrachtet, wertet Parker sie völlig neutral. McKees Bonmot: „Nicht Sie diktiert einer Story eine Bedeutung, sondern die Story verrät Ihnen ihre Bedeutung“, würde Parker nicht unterschreiben. Eine der größeren Herausforderungen der Stoffentwicklung, dass es zu thematischen Bedeutungsverschiebungen kommen kann oder sich das ursprüngliche Thema möglicherweise völlig verändert, stellt in seinen Augen immer auch eine Chance zur Optimierung einer filmischen Erzählung dar.

Form und Handlungsführung

Im Idealfall ist ein dramaturgisches Hauptthema im Erzählmuster der zentralen Geschichte oder im Genre bereits mit angelegt, doch seinen endgültigen Ausdruck entfaltet es erst im Zusammenspiel mit den anderen narrativen Hauptelementen. Auf der nächsthöheren Ebene der Matrix betrifft das die Form und die Handlungsführung, die die dramatische Gestaltung und Ausführung der thematischen Anliegen in der Erzählung verkörpern.

Gradmesser für die Stimmigkeit auch dieser Elemente ist wiederum das Entstehen und Andauern von Anteilnahme auf der Zuschauerseite. Parker untersucht mit Blick darauf eine Vielzahl von Aspekten wie etwa die Wahl der Perspektive(n), die nähere Bestimmung von Protagonist(en) und Antagonist(en), die Funktion der Drei-Akt-Struktur, die auch er für die tragfähigste hält, die Gestaltung von Szenen und Sequenzen, genauso wie die Bedeutung von Rhythmus und Tempo.

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang die von Parker so benannten „Aktiven Fragen“. Er bezeichnet damit jene kontinuierlich erzählerisch (dialogisch, visuell oder thematisch) aufgeworfenen Fragestellungen, die die Elemente innerhalb der Handlung verbinden, die allmähliche Entfaltung des Themas unterstützen, und so auf die Antizipationsrichtung des Publikums Einfluss nehmen und dessen nicht nachlassendes Interesse bei der Suche nach dem erzählerischen Sinn sicherstellen. Die Aktive Frage ist ein Element, das jeder Autor *irgendwie* aus dem Schreibprozess kennt. Dass Parker das „irgendwie“ aus seinem Rumpelstilzchendasein erlöst und als zentrales Mittel der erzählerischen Gestaltung *und* Rezeptionssteuerung herausarbeitet, führt zu einem echten Zugewinn an dramaturgischer Klarheit.

Genre und Stil

Soweit in der neueren Drehbuchliteratur Überlegungen zu einer genaueren Bestimmung von Filmgenres zu finden sind, bleiben diese zumeist an der Oberfläche und kommen nur selten über eine Aufzählung und formelhafte Beschreibung der vorrangigen Genremerkmale hinaus. (Eine Ausnahme stellt die exzellente Abhandlung über Filmgenres von Wieck/Kinder dar). Zudem verschwimmen in den bisherigen Diskussionen in der Regel die Abgrenzungen zwischen Genregruppen, Themenbereichen und Erzählmustern. Paradigmatisch stehen dafür die erwähnten Masterplots. McKee, der sich mit den strukturellen Anforderungen von Genres sowie ihrer Wirkung in der Rezeption beschäftigt, setzt sie unterschiedslos mit den von ihm so benannten *Mega-genres* gleich. Aufgrund der inhaltlichen Bandbreite von spezifischen Genrekonventionen (wie etwa dem Setting, standardisierten Situationen und Abläufen, Charaktereigenschaften oder Figurenkonstellationen) sind die Abgrenzungen in der Tat nicht immer einfach. Hinzu kommt, dass alle Genres im Fluss sind, sowohl konstante Grundmerkmale aufweisen als auch Verschiebungen unterliegen, abhängig auch von den kulturellen Veränderungen im Rezeptionsverhalten des Publikums.

*Parker erlöst das
„Irgendwie“ aus seinem
Rumpelstilzchendasein.*



Philip Parker gebührt das Verdienst, als erster eine systematische Kategorisierung von Genres zu entwerfen. Er beschreibt sie generell als Kombinationen von narrativen Mustern und Elementen, die für den Zuschauer eine Wiedererkennungsfunktion haben. Zur weiteren grundsätzlichen Differenzierung ordnet Parker sie nach Haupt- und Zweitmerkmalen. Diese erlauben es zum einen, Genres untereinander zu unterscheiden und sie nach übergreifenden Merkmalen in thematischen Gruppen zusammenzufassen, wie z.B. den Krimi und den Thriller. Zum anderen ermöglichen die besonderen Eigenheiten einzelner Erzählungen eine weitere Typisierung als *Subgenres*.

Bedeutsamer als solche Unterteilungen, die Parker am Beispiel von Sitcom und Liebesgeschichte, des Thrillers und anhand seiner Subgenres sowie anhand des Charakterdramas näher beschreibt, sind seine Ausführungen zur Verwendung von Genres als Element in der Drehbuchentwicklung. Die dramaturgischen Konsequenzen der Genrewahl für eine filmische Erzählung sind umso vielfältiger, je breiter das Feld der Genrekonventionen ist. Den Umstand, dass immer wieder Drehbücher entwickelt werden, die sich uninspiriert auf den ausgelatschten Pfaden eines Genres entlang bewegen, nimmt Parker zum Anlass, die Bedeutung und Funktion des Elements in der Stoffentwicklung sowie im Zusammenhang mit der Rezeption genauer zu untersuchen. Am gut gewählten Beispiel von „Sieben“ macht er anschaulich, wie Variationen der Genrekonventionen des Thrillers zu einem Ermittlungsthiller geführt haben, der „auf diese Weise noch nie zuvor gemacht wurde“. Es sind die Abweichungen von den bekannten Normen in der Figurencharakterisierung, der Handlungsführung, des Stils und nicht zuletzt auch des auf der Geschichte gründenden Themas, das in die Erschütterung der üblichen Vorstellung von Gerechtigkeit und damit eines moralischen Wertemaßstabs mündet, die die Besonderheit und Originalität der filmischen Erzählung begründen. Das Wirkungspotenzial eines gewählten Genres lässt sich also ohne Berücksichtigung seiner Wechselwirkungen mit darauf bezogenen Erwartungshaltungen des Publikums kaum voll ausschöpfen: Das Vertraute, das sich beim Zuschauer aus der Kenntnis des Genres ergibt, braucht das Originelle, um die emotionale Distanz in Empathie zu verwandeln.

Das Vertraute braucht das Originelle, um die emotionale Distanz in Empathie zu verwandeln.

Eine Serie wie etwa „Türkisch für Anfänger“ beweist, es geht auch hier!

Der Stil einer filmischen Erzählung - nicht zu verwechseln mit dem Schreibstil - gehört nach Parkers Beobachtung zu dem am wenigsten beachteten Elementen bei der Stoffentwicklung, nicht nur, aber vorrangig, wenn es um Fernsehformate geht. Dass Fragen des Stils keine Domäne des Regisseurs sind, verdeutlicht Parker in seinen Ausführungen zu den wesentlichen Stilmitteln im Drehbuch. Das ist vorrangig der Dialog, betrifft aber auch Rhythmus und Tempo ebenso wie einige andere Elemente der Handlungsführung. Das hervorstechendste Charakteristikum aber ist die Tonlage einer jeden Erzählung. Die Entscheidung, ob der Grundton dramatisch, komisch oder tragisch sein soll, ist von wesentlicher Bedeutung und nimmt Einfluss auf alle anderen Elemente der Erzählung.

Aber anders als bei Kinogeschichten, wo die Funktion des Stils für das Erzählen zumeist unmittelbar evident ist, stößt der Einsatz spezifischer Stilmittel dort auf Grenzen, wo serielle Formate stark konfektioniert sind. Dass das auch anders geht und der filmische Stil als vereinheitlichendes Element erzählerische Bedeutung gerade auch für den Look und die Atmosphäre von Fernsehproduktionen haben kann, zeigt sich an den erfolgreichen innovativen US-Serien der letzten Jahre. Was diese Produktionen heraushebt, sind neben komplexeren Handlungsstrukturen stets auch prägnante unkonventionelle Stilmerkmale. Ihre Ausgestaltung ist nicht allein eine spezifische Leistung von Regie, Schnitt und Musik, sondern betrifft sehr wohl auch das Drehbuch. Da nach einiger Verzögerung mittlerweile nun auch bei den deutschen Programmachern deutscher Sender die Bereitschaft zuzunehmen scheint, die Produktionen von US-Sendern wie etwa HBO nicht nur zu beobachten, sondern die Quotenerfolge als Anstoß zu nehmen, Autoren wenigstens probeweise erzählerisch mal Neuland betreten zu lassen, könnte die Kenntnis und Beherrschung des Filmstils sogar eine zunehmend wichtige Bedingung für die Entwicklung origineller Erzählansätze werden. Eine Serie wie etwa „Türkisch für Anfänger“ beweist, es geht auch hier...

Theorie und Alltag

Je weiter man in der Lektüre vorankommt, umso sichtbarer wird auch der unmittelbare Gebrauchswert für die



Back to the roots? oder: Warum Parker lesen?

tägliche Drehbucharbeit. Philip Parker, der Mitglied des British Film Council ist, arbeitet seit den 90er Jahren als Drehbuchlehrer und Script Consultant in England, Europa und inzwischen auch Deutschland. Seine dabei gewonnenen praktischen Erfahrungen werden in seinen Ausführungen zum Handwerkszeug deutlich. Beispielhaft hervorheben möchte ich seine Überlegungen zum Schreiben von Serienkonzepten. Die Kapitel, in denen Parker in konzentrierter Form einige begriffliche Klarstellungen vornimmt, sich mit Problemen bei Adaptionen oder den gängigen Rechercheverfahren auseinandersetzt sowie die Etappen der Stoffentwicklung von den Präsentationsformen einer Idee bis hin zur ersten Drehbuchfassung behandelt, dürften insbesondere für Autoren, die noch am Anfang des Berufs stehen, äußerst anregend sein. Die Bedingungen und Handicaps auf dem Weg zum fertigen Drehbuch unterscheiden sich in Europa, auch das wird klar, jedenfalls bei der Stoffentwicklung anscheinend nicht nennenswert, egal, ob man in England oder auf dem Kontinent an einem Drehbuch werkelt. „Das Problem mit den meisten Grundideen ist, dass sie nicht funktionieren“, so Parker lakonisch. „Das Schöne an Grundideen ist, dass sie nicht sterben.“

Je höher der Grad an Komplexität einer Modellbeschreibung, umso größer auch die Gefahr von Unschärfen und Mehrdeutigkeiten bei der Übertragung eines Fachjargons. Ein Handicap bei Übersetzungen, an dem nicht nur chinesische Aufbauanleitungen für Hochbetten gelegentlich scheitern. Wenn man Parkers Matrix beurteilt, sollte man daher von der Übersetzung nicht absehen. Unbeholzene, schludrige Übertragungen können eine Lektüre zur Qual machen. Anders als bei dem einen oder anderen Fachbuch zum Thema, bei dem man die mangelnde Sachkenntnis des Übersetzers aus jeder Seite herausliest, kann man hier die Leistung von Rüdiger Hillmer nur positiv herausstellen. Die eigentlich eher bei fiktionalen Werken übliche Hinweis: „übertragen und bearbeitet von“ deutet an, welche Herausforderung an die Genauigkeit, Klarheit und Lesefreundlichkeit der Übersetzung hier bestanden hat. Angesichts des Abstraktionsniveaus von Parkers dramaturgischem Modell hat Hillmer sie überzeugend gemeistert.

Im Anhang findet sich neben der üblichen Filmografie und einem schmalen, nur knapp kommentierten Literaturverzeichnis ein von Hillmer erstelltes äußerst hilfreiches Glossar zu den zentralen dramaturgischen Termini. Zu

bemängeln ist allenfalls, dass bei so viel lobenswertem Aufwand, ein lesbares Buch für die berufliche Praxis zu erstellen, das Lektorat zwar an ein Register der Filmtitel gedacht hat (dessen Gebrauchswert eher minimal ist), der Aufwand für ein Begriffsregister jedoch gescheut wurde. Es wäre wünschenswert, wenn das bei einer Neuauflage korrigiert würde. Interessant wäre es zudem, wenn es dann auch zu einigen Ergänzungen kommen würde, wie etwa über das Zusammenwirken von Erzählmustern und Themenkomplexen.

Resümee

Wir haben gelernt: Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben. Eine Regel, die, wie das mit Regeln so ist, im Falle der Kreativen Matrix getrost revidiert werden darf. Gerade mal neun Monate nach Erscheinen ist die deutsche Ausgabe mittlerweile in der 4. Auflage angekommen. Nun sagen Verkaufszahlen allein herzlich wenig über die tatsächliche Rezeption aus. Auch sind sie kein Beweis, dass Philip Parkers Konzept von den Käufern auch praktisch angewendet werden

wird. Doch die Auflage ist trotzdem erfreulich, bedeutet sie doch, dass anscheinend nicht nur Drehbuchautoren, sondern auch die anderen Mitglieder des Parkerschen creative team an der Auseinandersetzung mit der Matrix interessiert sind. Das Buch ist *kein* Klassiker, jedenfalls nicht im klassischen Sinne, dafür ist sein Angebot zu frisch und innovativ. Drehbuchautoren sollten daher Werbung dafür betreiben, und sei es nur, um die Einsicht weiter zu verbreiten, dass das Klammern an Ursprungsideen und Machbarkeitsregeln als Königsweg zum außergewöhnlichen Drehbuch nicht viel taugt. Kurzum: Wenn ein Buch über unser Handwerk und seinen Gegenstand und damit das, was wir täglich aufs Neue mit ungebrochener Leidenschaft betreiben, die Anstrengung lohnt, nicht nur gekauft, sondern bitte schön auch aufmerksam gelesen zu werden, dann dieses. Just do it!

Philip Parker,
Die Kreative Matrix.
Kunst und Handwerk des Drehbuchschreibens.
 (Praxis Film, Band 23)
 10-2005, 350 S.,
 EUR 24,90