

Helga Bechmann

Das filmische Universum des Stephen Frears: Genrevielfalt und Erzählkonstanten

Magisterarbeit

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

Dieses Werk sowie alle darin enthaltenen einzelnen Beiträge und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsschutz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen, Auswertungen durch Datenbanken und für die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronische Systeme. Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe (einschließlich Mikrokopie) sowie der Auswertung durch Datenbanken oder ähnliche Einrichtungen, vorbehalten.

Copyright © 1996 Diplom.de
ISBN: 9783832401221

Helga Bechmann

Das filmische Universum des Stephen Frears: Genrevielfalt und Erzählkonstanten

Helga Bechmann

Das filmische Universum des Stephen Frears: Genrevielfalt und Erzählkonstanten

**Magisterarbeit
an der Universität Hamburg
Dezember 1996 Abgabe**



Diplomarbeiten Agentur
Dipl. Kfm. Dipl. Hdl. Björn Bedey
Dipl. Wi.-Ing. Martin Haschke
und Guido Meyer GbR

**Hermannstal 119 k
22119 Hamburg**

**agentur@diplom.de
www.diplom.de**

ID 122

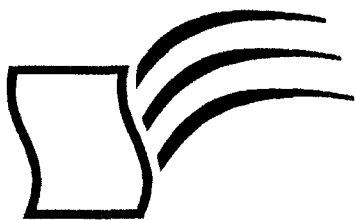
Bechmann, Helga: Das filmische Universum des Stephen Frears: Genrevielfalt und Erzählkonstanten / Helga Bechmann - Hamburg: Diplomarbeiten Agentur, 1997
Zugl.: Hamburg, Universität, Magister, 1996

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes der Bundesrepublik Deutschland in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechtes.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, daß solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Die Informationen in diesem Werk wurden mit Sorgfalt erarbeitet. Dennoch können Fehler nicht vollständig ausgeschlossen werden, und die Diplomarbeiten Agentur, die Autoren oder Übersetzer übernehmen keine juristische Verantwortung oder irgendeine Haftung für evtl. verbliebene fehlerhafte Angaben und deren Folgen.

Dipl. Kfm. Dipl. Hdl. Björn Bedey, Dipl. Wi.-Ing. Martin Haschke & Guido Meyer GbR
Diplomarbeiten Agentur, <http://www.diplom.de>, Hamburg
Printed in Germany



Diplomarbeiten Agentur

Wissensquellen gewinnbringend nutzen

Qualität, Praxisrelevanz und Aktualität zeichnen unsere Studien aus. Wir bieten Ihnen im Auftrag unserer Autorinnen und Autoren Wirtschaftsstudien und wissenschaftliche Abschlussarbeiten – Dissertationen, Diplomarbeiten, Masterarbeiten, Staatsexamensarbeiten und Studienarbeiten zum Kauf. Sie wurden an deutschen Universitäten, Fachhochschulen, Akademien oder vergleichbaren Institutionen der Europäischen Union geschrieben. Der Notendurchschnitt liegt bei 1,5.

Wettbewerbsvorteile verschaffen – Vergleichen Sie den Preis unserer Studien mit den Honoraren externer Berater. Um dieses Wissen selbst zusammenzutragen, müssten Sie viel Zeit und Geld aufbringen.

<http://www.diplom.de> bietet Ihnen unser vollständiges Lieferprogramm mit mehreren tausend Studien im Internet. Neben dem Online-Katalog und der Online-Suchmaschine für Ihre Recherche steht Ihnen auch eine Online-Bestellfunktion zur Verfügung. Inhaltliche Zusammenfassungen und Inhaltsverzeichnisse zu jeder Studie sind im Internet einsehbar.

Individueller Service – Gerne senden wir Ihnen auch unseren Papierkatalog zu. Bitte fordern Sie Ihr individuelles Exemplar bei uns an. Für Fragen, Anregungen und individuelle Anfragen stehen wir Ihnen gerne zur Verfügung. Wir freuen uns auf eine gute Zusammenarbeit

Ihr Team der Diplomarbeiten Agentur

Dipl. Kfm. Dipl. Hdl. Björn Bedey –
Dipl. Wi.-Ing. Martin Haschke –
und Guido Meyer GbR –

Hermannstal 119 k –
22119 Hamburg –

Fon: 040 / 655 99 20 –
Fax: 040 / 655 99 222 –

agentur@diplom.de –
www.diplom.de –

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	1
Zum Forschungsstand	3
 I. Stephen Frears und seine Position im britischen und internationalen Kino	
I.1. Die Situation der britischen Filmindustrie	5
I.2. Frears als TV-Regisseur: Arbeitsbedingungen bei der BBC	6
I.3. Channel 4 und das <i>New British Cinema</i>	10
I.4. Frears als Kino-Regisseur	13
 II. Die <i>auteur</i>-Theorie/La <i>politique des auteurs</i>	
II.1. Historische Entwicklung der <i>politique des auteurs</i>	21
II.2. Die Verwendung der <i>auteur</i> -Theorie in der modernen Filmtheorie	24
II.3. Frears als Nachfolger der klassischen Hollywood- <i>auteurs</i>	25
 III. Thematische und technische Erzählkonstanten im Frears'schen Universum	
III.1. Thematische Schwerpunkte	30
III.2. Stilistische Umsetzung der thematischen Aspekte	34
 IV. Genrevielfalt und Erzählkonstanten in sechs Frears-Filmen	39
IV.1. <i>My Beautiful Laundrette</i> (GB 1985)	40
IV.2. <i>Prick Up Your Ears</i> (GB 1987)	53
IV.3. <i>Sammy and Rosie Get Laid</i> (GB 1987)	66
IV.4. <i>Dangerous Liaisons</i> (USA 1988)	80
IV.5. <i>The Grifters</i> (USA 1990)	94
IV.6. <i>Accidental Hero</i> (USA 1992)	104
 Auswertung und Ausblick	115
 Filmographie	122
 Bibliographie	123
 Anhang: Sequenzprotokolle	
<i>My Beautiful Laundrette</i>	i
<i>Prick Up Your Ears</i>	v
<i>Sammy and Rosie Get Laid</i>	viii
<i>Dangerous Liaisons</i>	xi
<i>The Grifters</i>	xv
<i>Accidental Hero</i>	xix

Einleitung

Der englische Regisseur Stephen Frears wird im allgemeinen als vielseitiger Film-"Handwerker" eingestuft, der sich – im Gegensatz zum *auteur*-Regisseur – den durch das Drehbuch vorgegebenen Themen und Genres unterordnet, ohne einen persönlichen Stil zu entwickeln. Unterstützt wird diese Annahme durch Frears' Selbsteinschätzung als "facilitator", der seinen Schauspielern und Technikern möglichst große künstlerische Freiheiten einräumt.¹ Frears' Filme sind – auf den ersten Blick – sehr unterschiedlichen Genres zugehörig, die von der realistischen Alltagsstudie bis zum Kostümfilm rangieren. Frears' Karriere ist zudem vom ständigen Wechsel zwischen Fernseh- und Kino-Produktionen geprägt. Seit 1988 dreht der Regisseur auch US-amerikanische Produktionen. Der regelmäßige Fach- und (Produktions-) Ortswechsel macht Frears zu einem Grenzgänger.

Gleichzeitig weist Frears' Arbeit jedoch starke Konstanten auf. Vorlieben für bestimmte Themen beeinflussen Frears bei der Auswahl von Projekten. Wiederkehrende filmische Erzählkonstanten haben zu frappierenden Parallelen in seinen Filmen geführt. Die oberflächliche Genrevielfalt der Filme wird auf diese Weise unterwandert. Vielfalt zeigt sich auch werkimmanent und wird so bei Frears zum Programm: In jedem Film wird das Hauptgenre durch Versatzstücke aus anderen Genres gebrochen. Die Vermischung von Genres kann daher auch als ein idiosynkratisches Bindeglied zwischen Frears' Filmen betrachtet werden. Sie durchbricht jedoch nie gängige Filmkonventionen. James Saynor nennt Frears, in Anlehnung an den Filmtitel *Accidental Hero*, einen "Accidental Auteur".² Ähnlich wie einige zu *auteurs* erhobene Regisseure des klassischen Hollywood-Kinos hat Frears sich innerhalb der Konventionen des Mainstream-Kinos ein eigenes filmisches Universum geschaffen.

Bei der Umsetzung von Drehbüchern stellt Frears die Protagonisten und ihre psychologische Entwicklung in den Vordergrund und legt besonderen Wert auf die Herausarbeitung von Subtexten. Die meisten seiner Charaktere sind Außenseiter oder Grenzgänger. Als Wanderer zwischen den Welten reflektieren sie Frears' von Wechseln bestimmte Arbeitsweise. Diese Annäherung

¹ Vgl. Jonathan Hacker und David Price, *Take Ten ... Contemporary British Film Directors*, Oxford, 1991; S. 150; im weiteren: Hacker und Price.

² James Saynor, "Accidental Auteur", in: *Sight and Sound*, Nr. 4, April 1993, S. 4-8; im weiteren: Saynor, "Accidental Auteur".

zwischen Frears und den von ihm bevorzugten komplexen Charakteren unterstreicht die Vermutung, daß Frears' Filme keineswegs die Zufallsprodukte eines auf Bestellung arbeitenden Regisseurs sind. Neben James Saynor gibt es eine Reihe weiterer Filmkritiker, die das Bild von Frears als reinem Handwerker anzweifeln und ihm einen individuellen Stil zugestehen. Dieser wurde jedoch bisher nicht in umfassender Weise untersucht und definiert. Das soll in dieser Arbeit versucht werden.

Zur genaueren Analyse werden die Filme *My Beautiful Laundrette*, *Prick Up Your Ears*, *Sammy and Rosie Get Laid*, *Dangerous Liaisons*, *The Grifters* und *Accidental Hero* herangezogen.³ Diese nacheinander entstandenen Filme halte ich für einen repräsentativen Ausschnitt aus Frears' Kinokarriere. Vor *My Beautiful Laundrette* war Frears hauptsächlich für das britische Fernsehen tätig und hat nur vereinzelt Kinofilme gedreht. Der Erfolg von *My Beautiful Laundrette* markiert den Beginn von Frears' internationaler Karriere. Die auf *Sammy and Rosie Get Laid* folgenden drei Filme sind US-Produktionen. Anhand dieser Filme läßt sich untersuchen, ob Frears' Stil sich verändert und eventuell dem amerikanischen angeglichen hat.

Das erste Kapitel gibt eine Einführung zu Stephen Frears, die auf seine Position im britischen und internationalen Kino sowie seine frühe Karriere beim britischen Fernsehen eingeht. Letztere prägte seine Arbeitsweise und seine thematischen Präferenzen nachhaltig und ist daher grundlegend für die Entwicklung des Frears'schen Stils. In diesem Zusammenhang wird auch die

³ *My Beautiful Laundrette* (GB 1985). Regie: Stephen Frears, Buch: Hanif Kureishi, Kamera: Oliver Stapleton, Schnitt: Mick Audsley; Vision Video Ltd. 1989, 93 Minuten 27 Sekunden.
Prick Up Your Ears (GB 1987). Regie: Stephen Frears, Buch: Alan Bennett, Kamera: Oliver Stapleton, Schnitt: Mick Audsley; Fernsehfassung (ZDF, u.a. 16. Juni 1992, 1.10 Uhr), 105 Minuten 14 Sekunden.
Sammy and Rosie Get Laid (GB 1987). Regie: Stephen Frears, Buch: Hanif Kureishi, Kamera: Oliver Stapleton, Schnitt: Mick Audsley; PolyGram Video Ltd. 1994, 96 Minuten 22 Sekunden.
Dangerous Liaisons (USA 1988). Regie: Stephen Frears, Buch: Christopher Hampton, Kamera: Philippe Rousselot, Schnitt: Mick Audsley; Warner Home Video (UK) Ltd. 1993, 114 Minuten 43 Sekunden.
The Grifters (USA 1990). Regie: Stephen Frears, Buch: Donald E. Westlake, Kamera: Oliver Stapleton, Schnitt: Mick Audsley; PolyGram Video Ltd. 1992, 105 Minuten 30 Sekunden.
Accidental Hero (USA 1992). Regie: Stephen Frears, Buch: David Webb Peoples, Kamera: Oliver Stapleton, Schnitt: Mick Audsley; Columbia Tristar Home Video 1994, 113 Minuten 6 Sekunden.

Misere der britischen Filmindustrie beschrieben, die ein Grund dafür ist, daß Frears' Hauptinteresse sich erst relativ spät auf Kinofilme verlagerte. Am Ende des Kapitels steht eine Einführung der sechs zu untersuchenden Filme unter Berücksichtigung ihres Entstehungshintergrundes und ihrer Plazierung in Frears' Gesamtwerk. Im zweiten Kapitel wird die *auteur*-Theorie vorgestellt und diskutiert, inwieweit diese heute noch Gültigkeit besitzt und Frears sich als Nachfolger eines klassischen Hollywood-*auteurs* wie Howard Hawks oder John Ford betrachten läßt. Das dritte Kapitel stellt die thematischen Schwerpunkte und technischen Präferenzen in Frears' Filmen vor. Danach werden die sechs Filme im Hinblick auf diese inhaltlichen und technischen Konstanten untersucht. Dabei werden die Filme chronologisch aufeinander aufbauend behandelt, wobei Parallelen zu den jeweils vorangegangenen Filmen, gegebenenfalls auch zu früheren Frears-Filmen, aufgezeigt werden. Am Ende der Arbeit steht eine kurze Auswertung der herausgearbeiteten Parallelen hinsichtlich ihrer Bedeutung als Erzählkonstanten innerhalb Frears' filmischen Universums. In einem Ausblick werden die nach *Accidental Hero* im Kino herausgekommenen Frears-Filme *The Snapper*, *Mary Reilly* und *The Van* betrachtet, um festzustellen, ob das Frears'sche Universum sich auch in ihnen manifestiert.

Zum Forschungsstand

Die Erwähnung der widersprüchlichen Einstufung Stephen Frears' durch die Filmkritik fordert einen Kommentar zum Forschungsstand. Über Stephen Frears gibt es trotz seines kritischen und kommerziellen Erfolgs bislang keine Monographien, Biographien oder dergleichen. Er findet in der Literatur zum *New British Cinema* für gewöhnlich große Beachtung, jedoch stellt diese meist filmhistorische Entwicklungen in den Vordergrund, während einzelne Regisseure selten ausführlich behandelt werden. Eine Ausnahme bildet die Monographie *Take Ten ... Contemporary British Film Directors* von Jonathan Hacker und David Price, die zehn Regisseure, darunter Stephen Frears, in jeweils einem "Essay" und einer "Discussion" mit dem Regisseur vorstellt. Die Essays beinhalten Kurzbeschreibungen der Filme des jeweiligen Regisseurs, was in Frears' Fall besonders im Hinblick auf seine international weniger bekannten Fernsehfilme interessant ist. Hacker und Price ergänzen ihre Texte mit detaillierten Filmographien bis 1990. Auch in den Monographien von Lester

Friedman und Kerkhoff und Rodenberg finden sich informative Artikel.⁴ Eine sehr wichtige Arbeit, insbesondere im Hinblick auf Frears' Zusammenarbeit mit dem Autor Hanif Kureishi, ist die Dissertation von Ines Böhner, in der sich auch eine ausführliche Analyse des Forschungsstands in bezug auf Stephen Frears und das britische Kino findet.⁵ Einen Einblick in Frears' Charakter und Arbeitsweise gibt das "Diary", in dem Hanif Kureishi die Dreharbeiten zu *Sammy and Rosie Get Laid* beschreibt.⁶ In der Dokumentation *Typically British* präsentiert Stephen Frears die britische Filmgeschichte aus seinem persönlichen Blickwinkel, der seine Einschätzung der britischen Filmindustrie und seiner eigenen Position verdeutlicht.⁷ Im Rahmen des 'Filmfest Hamburg' 1996 hatte ich die Gelegenheit, ein Interview mit Stephen Frears zu führen.⁸ Darüber hinaus gibt es im wesentlichen Filmrezensionen und Interviews von unterschiedlicher Qualität und einige wenige filmwissenschaftliche Artikel. Hervorzuheben sind hier David Badders "Frears and Company" über Frears als Fernsehregisseur und Harlan Kennedys "Gritty Brit".⁹

⁴ Ingrid Kerkhoff und Hans-Peter Rodenberg (Hg.), *Leinwandträume: Film und Gesellschaft* (Gulliver. Deutsch-Englische Jahrbücher, Bd. 29), Hamburg/Berlin, Januar 1991; im weiteren: Kerkhoff und Rodenberg.
Lester D. Friedman (Hg.), *British Cinema and Thatcherism: Fires Were Started*, London, 1993; im weiteren: Friedman, *Thatcherism*.

⁵ Ines Karin Böhner, *My Beautiful Laundrette und Sammy and Rosie Get Laid. Filmische Reflexion von Identitätsprozessen*, Europäische Hochschulschriften: Reihe XIV, Angelsächsische Sprache und Literatur, Bd. 304, Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 1996; Forschungsstand: S. 56-62; im weiteren: Böhner.

⁶ Hanif Kureishi, "Some Time with Stephen. A Diary", in: *Sammy and Rosie Get Laid. The Script and the Diary*, London, 1988; S. 59-127; im weiteren: Kureishi, "Diary".

⁷ Stephen Frears, *A Personal History of British Cinema: 'Typically British'*, Dokumentation der Reihe *Century of Cinema* für BFI TV und Channel 4, 1994, 75 min. Erstaussstrahlung Channel 4, September 1995; im weiteren: *Typically British*.

⁸ Auf dem 'Filmfest Hamburg' stellte Frears seinen Film *The Van* vor und nahm den Douglas Sirk-Preis entgegen. Das dreißigminütige Interview fand am 28. September 1996 im Hamburger Hotel Atlantic statt. Zitate daraus sind mit dem Kürzel Frears-Interview 28. 9. 96 gekennzeichnet.

⁹ David J. Badder, "Frears and Company: Conversations with Stephen Frears, Alan Bennett, Brian Tufano, Chris Menges", in: *Sight and Sound*, Nr. 2, Februar 1978, S. 70-75; im weiteren: Badder.

Harlan Kennedy, "Stephen Frears Is England's Class Act Gritty Brit", in: *Film Comment*, Nr. 2, März/April 1987, S. 15-17; im weiteren: Kennedy.

I. Stephen Frears und seine Position im britischen und internationalen Kino

I.1. Die Situation der britischen Filmindustrie

In *Typically British* beschreibt Stephen Frears die Jahre 1944 bis 1949 als das "golden age of British cinema", das durch nachfolgenden Qualitätsverlust und den Triumphzug des Fernsehens versiegte. Seitdem kämpft die britische Filmindustrie aufgrund mangelhafter staatlicher Förderung und der Konkurrenz durch Hollywood um ihr Fortbestehen.¹ Frears führt aus: "if you make a film in Britain about Britain, you can't earn your money from British audiences in the way that the French can and in the way that the Americans can."² Britische Filme finden im eigenen Land selten ein ausreichend großes Publikum und sind daher abhängig von ausländischen Einnahmen. Hacker und Price erklären, daß das britische Publikum durch die Dominanz amerikanischer Filme in Kino und Fernsehen eine amerikanisch geprägte "cinematic education" erhalten und dementsprechende Erwartungen an Filme entwickelt habe.³

Das traditionelle britische Kino setzte ein *middle class*-Publikum voraus und bot Bilder einer homogenen, weißen britischen Gesellschaft, wohingegen US-Filme von jeher ein breites Publikum ansprachen.⁴ In den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren brach die Bewegung des *Free Cinema* mit den Verfilmungen einiger der sogenannten *Angry Young Men*-Romane die Konventionen des britischen Kinos auf.⁵ Sie kritisierte die passive Realitätsflucht und Konformität des Mainstream-Kinos und verlangte nach einer realistischen Darstellung der Gesellschaft und ihrer Probleme (*social realism*). Stephen Frears erinnert sich, wie er im Film *Room at the Top* erstmals die realistische Darstellung eines Mannes aus der Provinz sah.⁶ Die britische Filmindustrie erlebte in den sechziger Jahren einen Aufschwung durch das Interesse

¹ Vgl. Hacker und Price, S. 6f.

² *Typically British*. Der französische Film wird im eigenen Land als Kunst angesehen und entsprechend gefördert. In den USA gilt Film zwar als Populärkultur, fußt jedoch auf einer finanzstarken Industrie.

³ Hacker und Price, S. 1, S. 9f. Stephen Frears stellt in *Typically British* fest: "People when they go to the movies like to see American films".

⁴ Vgl. Martyn Auty und Nick Roddick (Hg.), *British Cinema Now*, London, 1985, S. 151f; im weiteren: Auty und Roddick.

⁵ Dazu gehören John Braines *Room at the Top* (Jack Clayton, 1958), Alan Sillitoe *Saturday Night and Sunday Morning* (Karel Reisz, 1960) und David Storeys *This Sporting Life* (Lindsay Anderson, 1963).

⁶ *Typically British*.

amerikanischer Investoren. Als Gründe dafür nennt Jürgen Enkemann "Vergleichsweise niedrige Produktionskosten, ein vorhandener, gut ausgebauter Produktionsapparat sowie das international stark beachtete kulturelle Klima der 'Swinging Sixties'".⁷ Dieser von Wirtschaft und Mode abhängige Aufschwung war von kurzer Dauer. Gegen Ende der sechziger Jahre erlitten viele amerikanische Produktionsgesellschaften Verluste in Großbritannien und zogen sich vom dortigen Markt zurück. Mit ihnen ging eine Reihe britischer Regisseure. Die Situation der britischen Filmindustrie war zu diesem Zeitpunkt schlechter denn je, zumal die Einnahmen US-produzierter britischer Filme im wesentlichen in den amerikanischen Markt zurückflossen. In den späten sechziger und den siebziger Jahren konnte das britische Fernsehen daher die besten der (noch) nicht nach Hollywood emigrierten Regisseure für sich gewinnen und entsprechend hochwertige Filme produzieren.⁸

1.2. Frears als TV-Regisseur: Arbeitsbedingungen bei der BBC

Stephen Frears gehört zu den Regisseuren, die Ende der sechziger Jahre zum Fernsehen kamen. Er beschreibt seinen Werdegang: "I became a director just by drifting, really. I worked in the theater at first but soon realized I had no real feel for it".⁹ 1964 holte Lindsay Anderson Frears als Assistenten zum Londoner Royal Court Theatre. Nachdem ein Theaterprojekt mit Karel Reisz geplatzt war, bot Reisz Frears statt dessen eine Assistentenstelle bei seinem Film *Morgan, A Suitable Case for Treatment* (1966) an. Danach assistierte Frears bei Lindsay Andersons *If...* (1968), und 1969 wurde er für Thames TV und Yorkshire TV als Regisseur tätig. Seit 1972 arbeitete er hauptsächlich für die BBC, wo er Skripts namhafter Drehbuchautoren und Dramatiker verfilmte – u.a. Alan Bennett, Christopher Hampton, Peter Prince und Neville Smith, die später auch Kinofilm-Skripts für ihn schrieben.¹⁰ Frears' Autoren aus dieser

⁷ Jürgen Enkemann, "Realismus, Phantasie und Channel 4: Zur britischen Filmentwicklung der 80er Jahre und ihrer Vorgeschichte", in: Kerkhoff und Rodenberg, S. 53-74; S. 54f; im weiteren: Enkemann.

⁸ Auty und Roddick, S. 58. In den siebziger Jahren produzierte die BBC mit großem Erfolg anspruchsvolle Fernsehspiele, die u.a. in den Reihen "Play for Today" und "Play of the Week" liefen, zu denen auch Frears beitrug.

⁹ Kennedy, S. 15.

¹⁰ Von Alan Bennett stammt das Skript zu *Prick Up Your Ears*, Christopher Hampton schrieb *Dangerous Liaisons* und *Mary Reilly*, Peter Prince *The Hit* und Neville Smith *Gumshoe*.

Zeit beschreibt Harlan Kennedy als "anatomists of modern Britain: a Britain not internationalized or glamorized for export purposes [...], but a Britain of the gritty here and now".¹¹ Frears' früher Stil wurde vom dokumentarischen Realismus des *Free Cinema* geprägt, dessen Vertreter u.a. seine "Lehrmeister" Anderson und Reisz waren.¹² Darüber hinaus waren und sind Frears und die britischen Regisseure seiner Generation von Ken Loach beeindruckt, den Frears als "boy wonder of the BBC" titulierte.¹³ In den späten siebziger Jahren verstärkte sich jedoch Frears' Interesse an visuellen Techniken durch den Einfluß der Kameramänner Chris Menges und Brian Tufano.¹⁴ Hanif Kureishi bestätigt: "The particular look of a Frears film – dreamy, heightened, a separate, individualized, and complete world – was the result of their [Frears und Chris Menges] collaboration."¹⁵ Frears' eigenes stilistisches Bewußtsein entstand durch die wachsende Vertrautheit mit der Kamera und durch Einflüsse wie Martin Scorseses *Mean Streets* (USA 1973) und *Taxi Driver* (USA 1976), "helping me to be more specifically cinematic".¹⁶ Damit setzte Frears' Entfernung vom dokumentarischen Realismus ein, der einem Regisseur die Beschränkung auf weitgehend sozialpolitische Themen sowie filmtechnische Zurückhaltung auferlegt. Mark Hunter erkennt: "on a stylistic level, he was never a strict realist. [...] The main reality in Frears' films comes from the authenticity of his characters".¹⁷ Alltagsrealität, soziale und politische Themen werden von Frears so weit verfolgt, wie es für die Geschichte und die Entwicklung der Charaktere und ihrer Emotionen notwendig ist.¹⁸ Er ist jedoch

¹¹ Kennedy, S. 15.

¹² "They taught him that 'you have to get the real life right.'" (Hacker und Price, S. 151).

¹³ Kennedy, S. 15.

¹⁴ Beide haben mit Ken Loach zusammengearbeitet. Chris Menges war auch als Kameramann für *The Hit* vorgesehen. Wegen einer Meinungsverschiedenheit zwischen Menges und Frears wurde der Film mit Mike Molloy realisiert. Frears hat nicht wieder mit Menges zusammengearbeitet (Hacker und Price, S. 168).

¹⁵ Hanif Kureishi, "The Prick Up Artist", in: *American Film*, Mai 1987, S. 47-48; S. 47; im weiteren: Kureishi, "The Prick Up Artist".

¹⁶ Hacker und Price, S. 168. James Saynor sagte über den TV-Regisseur Frears: "Frears remains one of Britain's great visual stylists, able to inject into the confined parameters of the 16mm frame more energy, more camera choreography and more cinematic panache than most manage on a larger canvas". Saynor, "Sheer Frears", in: *Stills*, Nr. 22, November 1985, S. 12-13; S. 12; im weiteren: Saynor, "Sheer Frears".

¹⁷ Mark Hunter, "Marquise de Merteuil and Comte de Valmont Get Laid", in: *American Film*, Dezember 1988, S. 27-31; S. 30; im weiteren: Hunter.

¹⁸ Stéphane Brisset zitiert Frears: "comme il s'agit de la réalité, d'une présentation de la vie quotidienne en Grande-Bretagne, mes films sont réalistes. Mais ce n'est pas



kein unbedingt sozialpolitisch engagierter Regisseur, wie etwa Ken Loach oder Mike Leigh. Im Gegensatz zu diesen beiden Regisseuren, die erst spät begonnen haben, Zugeständnisse an den Unterhaltungsanspruch des Publikums zu machen, wollte Frears von jeher das Publikum erreichen.¹⁹ Frears interessiert sich in erster Linie für radikale menschliche Emotionen.²⁰ Er richtet sich gegen institutionalisierte Formen von Autorität und Moralvorstellungen sowie gegen Vorurteile. Auch aufgrund seiner Vorlieben für das amerikanische Kino, für Komödie und Satire läßt Frears sich nicht auf ernste, sozialkritische Filme festlegen.²¹

Stephen Frears hat durch seine lange TV-Arbeit eine fundierte Ausbildung zum Regisseur erhalten, besonders, wie er selbst meint, im Hinblick auf Schauspielerführung und Kooperation mit Drehbuchautoren. Die BBC gab Fernsehspiele bei (Drehbuch-)Autoren in Auftrag, während die Regisseure die Aufgabe hatten, diese Drehbücher umzusetzen. Das Royal Court Theatre wie auch die BBC waren, so Frears, "driven by the writers. It was clear that you were there to make the best of what the writer wrote and not to impose yourself between the writer and what he had written."²² Aus dieser Zeit hat Frears sich den Respekt vor der Drehbuchvorlage sowie das Prinzip, auch am Set noch mit dem Autor zusammenzuarbeiten und folglich den Ruf als "writer's director" bewahrt.²³ Frears' Fähigkeit, unterschiedliche Themen und Genres filmisch umzusetzen, sowie seine selten eindeutigen Aussagen über seine Arbeit lassen ihn als anpassungsfähigen, unauffälligen Regisseur erscheinen. Lindsay Anderson bemerkte über Frears: "Stephen is a really interesting case

délibéré, je filme ce que j'ai devant moi". Brisset, "Propos de Stephen Frears", in: *La Revue du Cinéma*, Nr. 448, April 1989, S. 75-78; S. 75; im weiteren: Brisset, "Propos".

¹⁹ Frears-Interview 28. 9. 1996: "their films have only become popular as they've somehow started to include the audience".

²⁰ Hacker und Price, S. 151: "Frears has never restricted the range of social/ political topics he wants to explore. They remain broad, often determined more specifically by the writer, than by any political crusade Frears may wish to champion."

²¹ Hacker und Price betonen: "He has made several comedies, generally of a gentle, witty nature: one for Tom Stoppard, and numerous highly amusing plays for Alan Bennett and Peter Prince" (S. 151f). Ab 1984 drehte Frears außerdem einige Episoden für das *Comic Strip*-Team.

²² Mary Blume, "Frears Quits Hollywood for Real Life", in: *International Herald Tribune*, 29. März 1993, S. 14; im weiteren: Blume.

²³ Alan Bennett bezeichnet Frears als "very much a writer's director in the sense that he follows your intentions through." (Badder, S. 73). Stephen Frears erklärt: "A tradition of having the script-writer actually on the shoot arose by accident, since Alan Bennett, who lives a fairly lonely life, enjoyed the company" (Hacker und Price, S. 172).

of somebody who is intelligent without being exactly committed. He is not one for sticking his neck out in any particular direction."²⁴

James Saynor gibt kritische Stimmen wieder, die britische Regisseure aus Frears' Generation als "adaptable, and arguably rather bland line-up of British craftsmen directors who emerged from the BBC or advertising in the wake of Free Cinema in the 60s and 70s" beschreiben.²⁵ Für diese vereinfachte Art der Betrachtung sind die Regisseure jedoch zu unterschiedlich. Abgesehen von ihren thematischen und stilistischen Vorlieben lassen sie sich entsprechend ihrer Karriereanfänge in den Bereichen Theater und Werbung²⁶ grob in zwei Gruppen einteilen. Dabei fällt auf, daß die früheren Werbefilmer – z.B. Alan Parker,²⁷ Michael Apted, Ridley und Tony Scott – Ende der siebziger Jahre in die USA gingen,²⁸ während die ehemaligen Theaterregisseure zunächst beim Fernsehen blieben. Friedman und Stewart interpretieren: "Unlike his flashier contemporaries (Alan Parker, Tony Scott, Adrian Lyne, and Ridley Scott) who

²⁴ Hacker und Price, S. 54. Entsprechend seiner eigenen radikalen Haltung hatte Anderson hohe Erwartungen an seinen Schüler. Frears sagte 1980: "Karel and Lindsay were my fathers really. [...] Because I admired them so, I became a bit inhibited and cautious. Not that someone like Lindsay likes that sort of attitude. I think he'd prefer me to go away and make *The Texas Chain Saw Massacre*." (Hacker und Price, S. 151).

²⁵ Saynor, "Accidental Auteur", S. 8. In seinem Verriß von *The Hit* attribuierte James Hoberman Frears "a B-moviemaker's versatility". Hoberman, "Film: the miss", in: *Village Voice*, Nr. 30, 26. März 1985, S. 56.

²⁶ Frears hat zwar einige Werbefilme gedreht, erklärt jedoch: "I come from theater and television, a writer's medium". Lisa Vincenzi, "Stephen Frears: In and Out of Character", in: *Millimeter*, Nr. 19, Februar 1991, S. 103-114; S. 110. Natürlich gibt es auch Regisseure, die aus anderen Bereichen zum Film gekommen sind. Unter diesen bilden ehemalige *art school*-Studenten eine dritte Gruppe. Zu ihnen zählen z.B. Peter Greenaway und Derek Jarman, dessen Filme Frears ausnahmslos bewundert (Hacker und Price, S. 175).

²⁷ In *Typically British* erzählt Alan Parker, daß er sich schon immer zum US-Kino hingezogen gefühlt habe. Einen britischen Film im Kino zu sehen, erschien ihm "a bit naff". TV-Finanzierung und damit einhergehende niedrige Budgets sieht Parker als Einschränkungen der Kinofilm-Qualitäten eines Films (James Park, *Learning to Dream: The New British Cinema*, London, 1984; S. 104; im weiteren: Park). Frears betrachtet Parkers Anpassung an Hollywood nicht als die richtige Lösung: "Alan Parker can't resolve the problem of making 'international' films and his belief in Ken Loach." (Hacker und Price, S. 177). "I accept that the basic problem is a problem of Englishness, whereas Alan is still battling with it, trying to ignore it." (Zoë Heller, "A Bloke's Life", in: *Independent Review*, 25. April 1993, S. 9; im weiteren: Heller).

²⁸ Sie waren Teil der zweiten Welle filmischer Emigranten nach dem "Exodus" in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren (vgl. Böhner, S. 31).