

"Wenn ich einen Film drehe, möchte ich auch mein Vergnügen dabei haben" : Gespräch mit Mike Hodges und Paul Mayersberg

Autor(en): **Arnold, Frank / Hodges, Mike / Mayersberg, Paul**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **41 (1999)**

Heft 222

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-866697>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Wenn ich einen Film drehe, möchte ich auch mein Vergnügen dabei haben»

Gespräch mit Mike Hodges und Paul Mayersberg



FILMBULLETIN Mister Mayersberg, Ihre ursprüngliche Idee für *CROUPIER* handelte davon, dass jemand ein Casino berauben will, aber am selben Abend so viel Geld in dem Casino gewinnt, dass ein Raubüberfall völlig obsolet wird. Das erinnert natürlich an Jean-Pierre Melvilles Film *BOB LE FLAMBEUR*.

PAUL MAYERSBERG Genau daher hatte ich sie! Aber meine Idee war es, den Film nicht damit enden zu lassen wie Melville, sondern er sollte damit beginnen. Seine Komplizen waren alle verhaftet worden, und er sass da mit seinem Gewinn, denn niemand wusste ja, dass er der Drahtzieher dieses Coups war. Ich schrieb dieses Drehbuch, fand aber niemanden, der es machen wollte. Das war vor ungefähr zwanzig Jahren. Dann sah ich mir das Drehbuch im Lauf der Jahre immer wieder an und mir fiel eine Figur darin auf, weil sie nie etwas sagte: das war der Croupier am Tisch dieses Mannes an eben diesem Abend. So fing ich an, über ihn nachzudenken: er war wie ein unbeschriebenes Blatt Papier, da er nie etwas sagte oder tat. Schliesslich kam ich auf die Geschichte dieses Mannes, an den sich niemand erinnert oder den niemand ansieht – eine Geschichte über den Niemand in einem Casino, die am wenigsten aufregende Person, die man sich vorstellen kann. Der keinen Profit hat und keinen tollen Job.

FILMBULLETIN Haben Sie recherchiert?

PAUL MAYERSBERG Ich traf zwei Croupiers. Der Film basiert nicht auf ihnen, denn ich hatte ja meine eigene Geschichte, aber wie sie ihr Leben leben, ist eingeflossen: dass sie entweder dem Alkohol verfallen oder drogenabhängig sind, keine vernünftigen Beziehungen zu Frauen haben oder nur Kontakte zu ihresgleichen, selber heimliche Spieler sind oder ähnliches.

FILMBULLETIN Das ist also eine Art Subkultur?

PAUL MAYERSBERG Genau. Ich wusste nichts darüber und kannte auch niemanden, der etwas darüber wusste. Es gab keine Bücher, auch keine Romane. Alles, was man über den Croupier weiss, ist, dass die Spieler ihn hassen, denn für sie ist er derjenige, der ihr Geld genommen hat.

MIKE HODGES Und doch verbindet man einen gewissen Glamour mit dieser Profession. Dabei verdienen sie wirklich sehr wenig, zumindest in England. Dreissig bis vierzig Pfund Sterling in der Woche ist nicht viel für

eine Tätigkeit, die grosses Geschick erfordert. Von dem Druck ganz zu schweigen, der auf ihnen lastet. In England ist es darüber hinaus verboten, dass die Croupiers Trinkgelder annehmen.

FILMBULLETIN Wie kamen Sie dann von der Geschichte des Croupiers dazu, dass er in Wirklichkeit ein Schriftsteller ist – er hätte ja auch jemand sein können, der seine Energie gegen seinen Arbeitgeber richtet und diesen betrügt, wie es Jacks Kollege Matt macht?

PAUL MAYERSBERG Ich wollte über jemanden schreiben, der im Prinzip ehrlich ist. Insofern man ehrlich sein kann, wenn es um Glücksspiel geht. Dadurch, dass er ehrlich ist, sieht man erst richtig, wie korrupt jeder andere im Film ist. Nicht, dass Jack ein guter Mensch ist, aber er ist ehrlich. In den meisten Spielerfilmen wird der Eindruck erweckt, dass das Spielen ganz normal ist, dass das Vergnügen aus dem Wechsel von Gewinnen und Verlieren kommt. Aber man gewinnt gar nicht, man verliert nur.

FILMBULLETIN Konnten Sie beide auf eigene Erfahrungen mit Spielleidenschaft zurückgreifen? Oder war es vielmehr wichtig, eine Distanz zum Spielen zu haben?

MIKE HODGES Paul und ich sind beide keine Spieler. Ich denke, es ist bei jedem Film, den man macht, wichtig, dass eine gewisse Fremdheit zu dem Sujet besteht, denn dann betrachtet man es aus einer unverbrauchten Perspektive. Als ich das erste Mal in ein Casino kam, war ich fasziniert davon, dass sie diese Unmengen von Geld einfach in die schwarzen Löcher auf den Tischen schoben. Das wurde für mich zu einem zentralen Motiv des Casinos.

FILMBULLETIN Der Schluss des Films hat für mich etwas Märchenhaftes: der Drahtzieher des Coups hat sein Geld verloren, aber die Liebe gefunden, Jacks Buch ist ein Bestseller und zuguterletzt ist Bella, die in der Mitte des Films einfach aus ihm verschwindet, wieder bei ihm.

MIKE HODGES Nun, Bella ist die einzige Person, die ihn versteht. Die eine Frau betrügt ihn, die andere glaubt, sie verstehe ihn, dabei ist sie eine Romantikerin, die will, dass Jack ein romantischer Schriftsteller ist. Deswegen verpasst sie ihm den Hut – dabei hassen alle Autoren, die ich kenne, Hüte! Bella ist diejenige, die das Casino durchschaut und ihn auch. Er sagt einmal, es sei, als ob sie durch ihn

«Die Obsessionen anderer Leute erscheinen uns immer verrückt, unsere eigenen dagegen notwendig. Was Obsessionen leisten, ist die Fokussierung des Blicks.»

hindurchsehen würde. Er hat sie nie betrogen, er ist nicht derjenige, der dem Casino sagt, dass sie Drogen nimmt – das war Matt. Und als am Ende plötzlich Marion nicht mehr Teil seines Lebens ist, wird es Bella. Nehmen Sie an, dass er sie aufgesucht hat, denn sie ist diejenige, von der er Verständnis erwarten kann. Das Ende des Films ist eine Abfolge kurzer Momente: er sieht das Auto wieder, das er am Anfang verkauft hat, ein farbiges Mädchen erinnert ihn an seine Kindheit in Afrika, und er erzählt niemandem, dass er der Bestsellerautor ist. Es geht ihm nicht um den Ruhm, sondern um das Schreiben.

FILMBULLETIN Mister Mayersberg, wenn ich diesen Film mit früheren vergleiche, die Sie geschrieben haben, lese ich ein bestimmtes Interesse an starren Regelsystemen heraus, etwa wenn ich an den *culture clash* zwischen Briten und Japanern denke, um den es in Nagisa Oshimas *MERRY CHRISTMAS, MR. LAWRENCE* geht.

PAUL MAYERSBERG Möglicherweise. Fremde Welten und starre Regelsysteme sind einfach ideale Folien, um eine Dramatik zu entwickeln. Wenn jemand dagegen anrennt, entfaltet sich die Dramaturgie wie von selbst.

FILMBULLETIN Obsessionen spielen eine wiederkehrende Rolle in Ihrem Werk, ich denke etwa an Nicolas Roeges *EUREKA*, wo Gene Hackman besessen davon ist, Gold zu finden. Ist es für Sie wichtiger, was diese verschiedenen Obsessionen verbindet oder was sie trennt?

PAUL MAYERSBERG Jeder hat Obsessionen, bei einigen Menschen sind sie nur stärker ausgeprägt oder aber sie haben aussergewöhnlichere Leben als andere. Die Obsessionen anderer Leute erscheinen uns immer verrückt, unsere eigenen dagegen

notwendig. Was Obsessionen leisten, ist die Fokussierung des Blicks. Die grösste Herausforderung war für mich wohl *THE MAN WHO FELL TO EARTH*, weil es für diesen Mann nichts gab, das ihm nicht möglich war.

MIKE HODGES Pauls Drehbücher spielen immer in einer Art von Niemandsland, das mag ich, diesen Zwischenbereich: bin ich in einem Film oder sehe ich einen Film. Man muss immer wieder überprüfen, ob man etwas im Fernsehen gesehen hat oder ob es wirklich passiert ist.

FILMBULLETIN Mister Mayersberg, Sie haben eigene Drehbücher geschrieben, Romanvorlagen anderer Autoren für das Kino adaptiert, selber Regie geführt und zwei Romane verfasst. Ist das ein phasenweise wechselndes Interesse an verschiedenen Ausdrucksweisen?

PAUL MAYERSBERG Das ist eher eine Frage der Möglichkeiten. Beim Regieführen dauert es oft Jahre, bis die Finanzierung für das Drehbuch endlich steht, bei Low-Budget-Filmen (und alle meine Regiearbeiten waren Low-Budget-Filme) hat man konstant Geldprobleme, Schauspieler sind dann oft nicht verfügbar und so weiter. So bin ich in den letzten zwei Jahren zu der Erkenntnis gekommen: das ist es nicht wert. Auch die Produktionsgeschichte von *CROUPIER* zog sich über Jahre hin; ich war sehr froh, als sich schliesslich ein Produzent fand und Mike ihn inszenieren wollte.

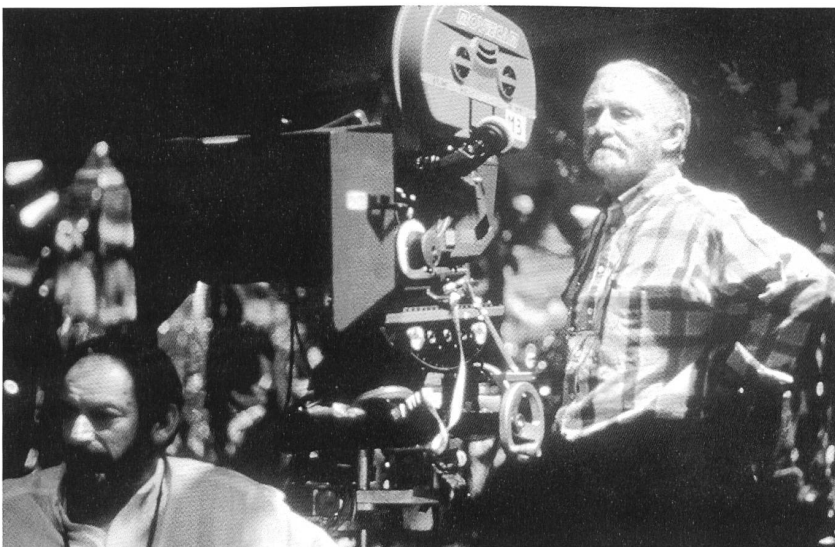
MIKE HODGES Paul hatte die Idee David Aukin von Film Four vorgetragen. Das dauerte dann ein Jahr, bis sie grünes Licht gaben und ich angesprochen wurde. Dann verging wiederum ein Jahr, währenddessen sie eine Produktionsgesellschaft fanden, Little Bird. Damit hatten sie einen Produzenten, denn Film Four produziert nicht

selber. Paul und ich arbeiteten am Drehbuch, während Jonathan Cavendish von Little Bird sich um das Geld kümmerte, das dann von TAT Film kam. Da ungefähr die Hälfte des Geldes aus Deutschland kam, musste dies auch in Deutschland ausgegeben werden. Glücklicherweise trug sich der grösste Teil der Handlung innen zu und bei Nacht, deshalb war es ziemlich einfach, das Casino in einem Studio in der Nähe von Düsseldorf zu bauen. Auch Jacks Wohnung haben wir dort gebaut; schliesslich haben wir vier Wochen in Deutschland gedreht und zwei in England.

FILMBULLETIN Mussten Sie für die Verlagerung des Drehorts nach Deutschland Änderungen am Drehbuch vornehmen?

MIKE HODGES Nein, es gab keine Kompromisse irgendwelcher Art. Es verursachte mir nur einige Probleme bei der Erstellung des Drehplans. Das ist einer der Schlüssel zum Filmemachen. Im ursprünglichen Drehbuch hatte Jack anfangs sehr langes Haar, das er dann kurz schneidet. Das Aufsplitten der Dreharbeiten hätte eine Perücke notwendig gemacht – und ich hasse Perücken. Im Theater ist das ok, aber bei Grossaufnahmen im Film: nein! Als Alternative schlug ich dann vor, dass er seine schwarzen Haare blond färbt. Das gibt ihm einen gewissen satanischen *look*. Es ist interessant, dass Croupiers nach dem Willen der Arbeitgeber dunkelhaarig sein sollten. Neuerdings sollen es eher Frauen als Männer sein, denn das ist verführerischer. Clive kam also blond in Deutschland an, in England passte es dann gut, dass Paul eine Szene geschrieben hatte, in der er einen Hut trägt.

FILMBULLETIN Mister Hodges, bei den meisten Ihrer Filme haben Sie die



«Als ich anfang im Fernsehen, Ende der sechziger Jahre, konnte man mit Bildern spielen, experimentieren und hatte grosse Freiheiten, auch wenn die Budgets niedrig waren.»

Drehbücher selber geschrieben. Ist das etwas anderes, wenn Sie ein fremdes Drehbuch verfilmen, so wie hier?

MIKE HODGES Die Unterschiede liegen eher in den Produktionsbedingungen. Paul und ich haben schon einmal bei einem Projekt zusammengearbeitet, aus dem dann nichts wurde, aber wir kennen uns schon lange, so an die zwanzig Jahre. Ich kenne auch Nic Roeg, für den Paul geschrieben hat – wir sind eine kleine Gruppe von Leuten in London. Pauls Drehbücher sind einfach sehr schön zu lesen. Im Vorspann von *CROUPIER* lesen Sie den *credit* «A Film by Mike Hodges and Paul Mayersberg». Normalerweise ist «A Joe Schmuck Film» immer der Film eines Regisseurs, selbst wenn das ein Debütant ist. Das mag ich nicht – selbst wenn mein Vertrag sagt, «A Mike Hodges Film», konnte ich das nicht akzeptieren und bat darum, dass Paul miteingeschlossen wird. Dasselbe hatte ich schon bei einer Fernseharbeit gemacht, *SQUARING THE CIRCLE*, wo der Dramatiker Tom Stoppard der Autor war.

Es stimmt, ich habe die meisten meiner Filme selber geschrieben und weiss, der Vorteil, wenn man ein Drehbuch schreibt, ist die Tatsache, dass man im Verlauf der Arbeit herausfinden kann, mit was für Leuten man es zu tun hat. Bei einem Film für das amerikanische Kabelfernsehen merkte ich bald, dass die Arbeit mit diesen

Leuten kein Vergnügen sein würde, also konnte ich mit voller Überzeugung sagen, «diesen Film möchte ich nicht inszenieren». Ich hatte so viele alptraumhafte Erfahrungen in den achtziger Jahren, dass ich mir schon genau überlege: will ich mich sechs Monate lang damit beschäftigen, wenn die Voraussetzungen alles andere als gut sind? Als Regisseur ist man geschützt, solange man dreht – aber hinterher meint jeder, mitreden zu können!

Ich habe in zwanzig Jahren circa fünfzehn bis zwanzig Drehbücher geschrieben, von denen keines verfilmt wurde. Die Anzahl der Drehbücher, die wirklich realisiert werden, ist minimal. Besonders, wenn man in Grossbritannien arbeitet: als englischsprachiges Land ist man unter dem Einfluss von amerikanischen Filmen, das ist eine zweiseitige Angelegenheit, wenn man nicht unbedingt in Hollywood arbeiten will. Ich hätte nach *GET CARTER*, meinem Kinodebüt, gerne weiter in England gearbeitet, aber das war einfach nicht möglich. Ich *musste* nach Amerika gehen und dort Filme drehen. Von all meinen Filmen wurden nur zwei mit nicht-amerikanischem Geld finanziert, einer mit britischem, der andere mit europäischem.

Das Filmgeschäft ist schwieriger geworden: wir haben *CROUPIER* 1997 gedreht, also vor zwei Jahren, Anfang

1998 war er fertig. Deutschland ist das erste Land, wo er einen Kinostart hat, in England wird er im Juni von einem kleinen Verleih herausgebracht. Einen Film zu machen, der dann nicht ins Kino kommt, das ist wie eine Fehlgeburt, möchte ich sagen, aber das kann ich nicht, denn ich bin keine Frau.

Einen Film für das Fernsehen zu machen, sollte eigentlich leichter sein, aber da waren meine Erfahrungen in den letzten Jahren auch zunehmend negativ. Als ich anfang im Fernsehen, Ende der sechziger Jahre, konnte man mit Bildern spielen, experimentieren und hatte grosse Freiheiten, auch wenn die Budgets niedrig waren. Die beiden Fernsehfilme, die ich in den neunziger Jahren drehte, wollte ich beide drehen, obwohl man kein angemessenes Geld bekommt und doppelt so schnell arbeiten muss – das macht nicht besonders viel Spass. Ich bin jetzt 65 Jahre alt, wenn ich einen Film drehe, möchte ich auch mein Vergnügen dabei haben.

Das Gespräch mit Mike Hodges und Paul Mayersberg führte Frank Arnold

