Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 29 (1987)

Heft: 154

Artikel: Gespräch mit Alain Resnais : "Der Drehbuchautor steht im Dienste des Regisseurs"

Autor: Vian, Walt R. / Resnais, Alain

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-867231

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Gespräch mit Alain Resnais

"Der Drehbuchautor steht im Dienste des Regisseurs"

FILMBULLETIN: Ich möchte mit Ihnen ein wenig über die Vorarbeiten zu einem Film reden. Wie gehen Sie – künstlerisch, nicht organisatorisch betrachtet – an neue Projekte heran?

ALAIN RESNAIS: Das ist jedesmal etwas anders, denn ich glaube nicht, dass es *nur einen* Weg gibt, sich einem Filmprojekt zu nähern. Immerhin könnte man sagen, dass bei mir immer ein Produzent Ausgangspunkt eines Filmprojekts ist.

Im Fall von PROVIDENCE etwa kam ein Produzent zu mir und fragte: Wären Sie bereit, mit David Mercer zu arbeiten. Ich antwortete, dass ich ihn zuerst treffen müsse, um die Sache zusammen zu diskutieren und herauszufinden, ob es ein gemeinsames Verständnis darüber gibt. Ausgangspunkt einer solchen Klärung mit einem Autor kann ein Stück, eine Szene, ein bestimmter Charakter sein. Ich will aber nicht von einem Buch, einer Erzähung, sondern von einem Originalstoff ausgehen, aus dem dann ein originales Drehbuch entsteht – das ist mir wichtig.

FILMBULLETIN: Im Fall von MELO aber...

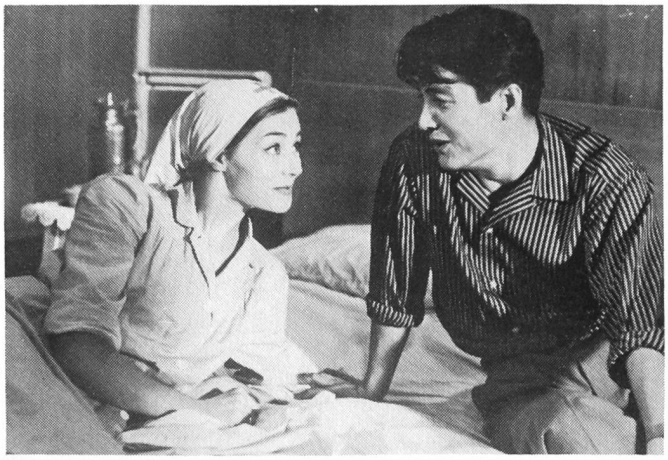
ALAIN RESNAIS: ...da war es genau umgekehrt, das ist *die* Ausnahme von der Regel.

Gewöhnlich treffe ich also den Drehbuchautor. Wenn ich noch nie mit ihm gearbeitet habe, reden wir zunächst darüber, was wir mögen und was nicht – welche Theaterstücke, welche Filme. Dabei zeigt sich schnell, ob wir gemeinsame Interessen haben und uns gegenseitig verstehen. Sobald wir uns etwas kennen, bringe ich ihm viele Fotos und Clippings mit. Ich habe zwölf grosse Schachteln mit gesammelten Zeitungs- und Magazinausschnitten, die ich als «Keimlinge» bezeichne und für meine Filme verwende. Jedesmal wenn wir so einen Keim finden, über den wir uns einig sind, verwenden wir ihn und suchen nach weiteren. So entsteht, mosaikartig, Steinchen für Steinchen etwas Gelungenes, ohne dass wir am Anfang wüssten, wohin der Weg uns führen wird.

FILMBULLETIN: Gehen auch Sie gelegentlich mit Ideen zu einem Produzenten oder warten Sie immer auf einen Anruf?

ALAIN RESNAIS: Ich brauche einen Produzenten, der mir sagt, dass er mit mir einen Film machen will. Wenn ich selber die Initiative ergreifen und einen Produzenten fragen würde, ob er einen Film mit mir machen will, würde das wohl kaum funktionieren: Ich wäre in der Situation von jemandem, der vom anderen einen Gefallen verlangt – und in so einem Fall würde der Produzent wahrscheinlich sagen, okay, ruf mich nächste Woche wieder an, und es würde nichts aus dieser Idee. Wenn ein Produzent dagegen mich anruft, darf ich berechtigte Hoffnung haben, dass aus dem Vorschlag auch ein Film entstehen wird.

Das gilt genauso fürs Drehbuch. Ich selber habe nicht die Mittel, einen Autor für seine Arbeit zu bezahlen, und ich glaube nicht, dass ein Drehbuchautor auch ohne



HIROSHIMA MON AMOUR (1958)

JE T'AIME, JE T'AIME (1968)

Geld arbeiten kann. Er kann es zwar versuchen, aber er benötigt drei, vier Jahre, weil er daneben, um zu überleben, auch an anderen Dingen arbeiten muss. Und nach drei Jahren hat er die Nase voll von seinem Drehbuch, ist entmutigt, und das Buch wird unvollendet bleiben. Auch deshalb brauche ich von allem Anfang an einen Produzenten, der den Autor bezahlt, so dass dieser in Ruhe und konzentriert arbeiten kann.

FILMBULLETIN: Sind es mehr oder weniger immer dieselben Produzenten, von denen Sie angefragt werden?

ALAIN RESNAIS: Ich arbeite mit vier bis sechs verschiedenen Produzenten, nicht mehr.

FILMBULLETIN: Und wenn die Ihnen etwas vorschlagen, das Ihnen nicht Ihr Thema zu sein scheint, lehnen Sie ab?

ALAIN RESNAIS: Das kann zwar vorkommen, aber mehr als fünf, sechsmal ist es bisher bestimmt nicht geschehen. Dagegen erhalte ich pro Jahr mindestens hundert Drehbücher von Leuten, die ich nicht als professionelle Drehbuchautoren bezeichnen würde, die ganz einfach einen Film gemacht haben möchten. Gewöhnlich haben sie keinen Produzenten, und das ist bereits kein gutes Zeichen. Wenn mir ein Produzent ein Drehbuch bringt, ziehe ich es jedenfalls ernsthafter in Erwägung. Bis jetzt habe ich auf diese Weise jedenfalls noch nichts zugestellt erhalten, was sich realisieren liess. Ein Buchverleger sagte mir einmal, sie müssten tausend Einsendungen lesen, um auf ein Buch zu stossen, das veröffentlicht werden könne – vielleicht habe ich bis jetzt noch keine tausend Drehbücher erhalten, sehr viele aber dürften dazu nicht mehr fehlen.

FILMBULLETIN: Wie viele Seiten lesen Sie, bis Sie wissen, ob ein Drehbuch etwas taugt?

ALAIN RESNAIS: Zwanzig, dreissig Seiten vielleicht. Man spürt es eigentlich sofort, gleich zu Beginn. Allerdings kann ich genaugenommen nur sagen, dass es für mich nichts taugt. Wenn ich Zweifel habe, sende ich es einem Produzenten, der es vielleicht als interessant erachtet und einen geeigneten Regisseur dafür weiss.

Sehr oft werde ich auch gebeten, ein Buch nur zu lesen, um den Autor zu beraten. Wenn ich aber jede Woche zwei Tage damit zubringe, Autoren bei ihren ersten Drehbüchern zu beraten, bin ich nicht mehr in der Lage, selber einen Film zu realisieren. Vielleicht klingt das grausam hart, aber das ist eben eine Wahl, die man zu treffen hat.

FILMBULLETIN: Wenn Sie sich nach einem Partner umsehen, wonach richten Sie sich bei der Wahl des Drehbuchautors?

ALAIN RESNAIS: Es muss jemand sein, der Filme und Stücke mag, jemand der Schauspieler liebt. Ein Autor mit dem Bedürfnis, dass seine Worte *gehört* und nicht nur gelesen werden, eher ein Dramatiker als ein Romancier. Ich kann nur mit einem Schriftsteller arbeiten, der *für Zuschauer* schreiben will. Denn es sind zwei ganz verschiedene Dinge, ob sie ein Buch oder einen Film herstellen. Wenn sie einen Roman schreiben, wissen sie, dass die Leute, die ihn lesen, unterbrechen, innehalten, eine Seite nochmals lesen können. Ein Theaterstück oder ein Film muss aber so geschrieben sein, dass die Aufmerksamkeit der Zuschauer jederzeit erhalten bleibt – und das bedingt einen ganz andern Stil, eine andere Arbeitstechnik auch. Das Publikum muss auf Anhieb verstehen, worum es geht, eben weil es nicht die Möglichkeit hat, den vorgesetzten Ablauf anzuhalten oder in ihm zurückzugehen.

Wichtig ist für mich auch, einen Mitarbeiter zu finden, der nicht nur schreiben will, sondern genau versteht, dass seine Arbeit nur Teil eines Ganzen ist, und der das fertige Produkt gespannt, neugierig erwartet. Das trifft natürlich auch auf den Regisseur zu: Wenn ich sicher sein könnte, wie der fertiggestellte Film aussieht, wäre das überhaupt nicht stimulierend. Warum sollte er dann noch gedreht werden?

Die Art Drehbuchautor, nach der ich immer Ausschau halte, die ich zu engagieren versuche, sind Szenaristen, die auch fähig sind, Worte auf bestimmte Art klingen zu lassen. Das gilt ebenso für die Darsteller. Manche Leute werden durch meine Filme irritiert, und von ihrem Standpunkt aus verstehe ich sie. Aber ich mag eben Darsteller, die eine bestimmte Art zu sprechen haben, und ich mag Autoren, die eine bestimmte Art zu schreiben haben, wie ich mit Komponisten arbeite, die in einem bestimmten Stil komponieren. Ich meine, für mich ist der Klang der Tonspur so wichtig wie die visuellen Aspekte eines Films. Bei der Vorbereitung zu L'AMOUR A MORT sagte ich zu Jean Gruault – ein Drehbuchautor, mit dem ich bisher drei Filme gemacht habe –, dass ich einen Komponisten beauftrage, eine Musik zu schreiben, die dem folgen werde, was die Schauspieler sagen, weil ich versuchen wolle, einen Film zu machen, bei dem mehr als die Hälfte der Geschichte durch die Musik erzählt würde. Ein Film mit wenig Worten also, bei dem die Musik im Vordergrund steht – anstatt wie üblich im Hintergrund. Meine Frage war dann: Sind Sie bereit, an so einem Experiment mitzuwirken, wären Sie daran interessiert, mit so einer Struktur zu arbeiten.

FILMBULLETIN: Und diese Musik wurde vorher komponiert?

ALAIN RESNAIS: Nein, wie üblich erst nachher, aber die Schauspieler wussten natürlich, welche Art von Musik mir vorschwebte und welcher Komponist sie schreiben würde – und ich liess sie Musik von Hans-Werner Henze hören. Dieses Experiment implizierte eine bestimmte Art des Spiels und der Betonung der Worte, denn von der letzten Silbe dieser Worte übernahm die Musik – die nie den Dialogen unterlegt war – dann den Tonfall.

FILMBULLETIN: Und wie wichtig ist die Struktur der Geschichte oder der Nicht-Geschichte?

ALAIN RESNAIS: Wenn wir nur über die Inhalte nachdenken, so finden wir die beim Zeitungslesen auch. Wenn sie sich nur von tatsächlichen Ereignissen, von wirklichen Abenteuern bewegen lassen, brauchen sie bloss morgens die Zeitungen durchzusehen, um Dinge zu finden, die viel wichtiger sind als alles, was in einen Film oder in ein Stück eingebracht werden kann.

Wenn wir durch einen Film, ein Theaterstück, ein Gemälde, eine Oper, ein Konzert emotional bewegt werden, dann geschieht das, weil es eine Kohärenz gibt, welche die Teile verbindet – auch wenn das zwar erst am Ende überblickt werden kann, wenn wir über die Beziehung zwischen dem, was in den ersten fünf Minuten gesagt wird, und dem, was in den letzten zehn Minuten geschieht, nachdenken. Alles, was im idealen Film gezeigt wird, steht in Beziehung zu anderen Teilen des Films. Darum meine ich, dass ohne Struktur keine Emotionen

ausgelöst werden. Wenn ich provozieren will, behaupte ich sogar, dass die Form wichtiger sei als der Inhalt. Natürlich ist das nur eine Redensart, aber ich glaube wirklich, dass auch der bewegendste, virtuoseste Inhalt in zehn Minuten vergessen geht, wenn er ohne Struktur vorgebracht wird.

FILMBULLETIN: Wenn Sie mit einem Drehbuchautor arbeiten, nehmen Sie Einfluss allein auf die Struktur und lassen ihn im übrigen arbeiten, wie es ihm beliebt?

ALAIN RESNAIS: Wie den Schauspielern lasse ich auch den Autoren soviel Freiheit wie irgend möglich, so lange als – vielleicht lässt sich dieselbe Formulierung für die Schauspieler und die Autoren verwenden –: so lange wir in den unbewussten und bewussten Motivationen der Charaktere übereinstimmen. Für mich ist das der entscheidende Punkt.

Mit dem Autor ist es in gewisser Weise sehr einfach: Er muss mich überzeugen, dass gut ist, was er schreibt – (lächelt), und ich muss ihn überzeugen, dass dies nicht der Fall ist. Selbstverständlich begründe ich, warum ich das glaube. Im Idealfall kann ich ihm sogar etwas vorschlagen und ihn davon überzeugen, dass das, was ich vorschlage, besser ist als das, was er geschrieben hat. Gewöhnlich macht uns diese Arbeit sehr viel Spass.

FILMBULLETIN: Was würden Sie als die wichtigsten Qualitäten eines Drehbuchautors bezeichnen?

ALAIN RESNAIS: (Lacht.) Er soll sich niemals vor dem Umschreiben fürchten.

Wenn ich jeweils Jean Gruault traf und ihm mitteilte: Ich habe deine letzten zehn Seiten gelesen und finde, dass alles umgeschrieben werden muss, dann war Jean ganz entzückt, neigte sich vor und sagte: Oh, wunderbar! Perfekt! Einen Drehbuchautor zu haben, der so enthusiastisch ist und in solchen Situationen sein Lächeln nicht verliert, das ist mein Traum. Aber das kommt vor, solche Autoren gibt es tatsächlich.

Ich hatte noch nie wirklichen Streit mit einem Drehbuchautor. Ich brauche keine Tyrannei, übe keine Macht aus. Mir bereitet die Vorstellung von Kampf, von Streit kein Vergnügen, und ihm würde diese Art der Auseinandersetzung wohl auch nicht gefallen. Wir müssen gemeinsam etwas Taugliches, Überzeugendes finden – diese Beziehung gilt genauso zwischen Publikum und Stück, Zuschauern und Film. Der Autor steht im Dienst des Publikums und der Drehbuchautor im Dienst des Regisseurs – und manchmal erklärt der Regisseur: vielleicht könnten wir die Handlung schneller machen, oder: ich glaube ganz einfach nicht, dass dieser Charakter dieses tut oder jenes sagt. Überzeuge mich, wenn du kannst, dass ich unrecht habe. Oft findet der Autor dadurch eine andere Zeile für den Dialog, eine andere Wendung der Geschichte, die mich eher überzeugt. Mit viel Geduld erarbeiten wir so, Schrittchen für Schrittchen, einen ersten Entwurf. Dann einen zweiten, dann einen dritten. Gewöhnlich braucht es sechs verschiedene Versionen, bevor ich die Dreharbeiten aufnehme – und sogar dann gibt es noch Änderungen am Buch.

FILMBULLETIN: Wie lange dauert dieser Prozess?

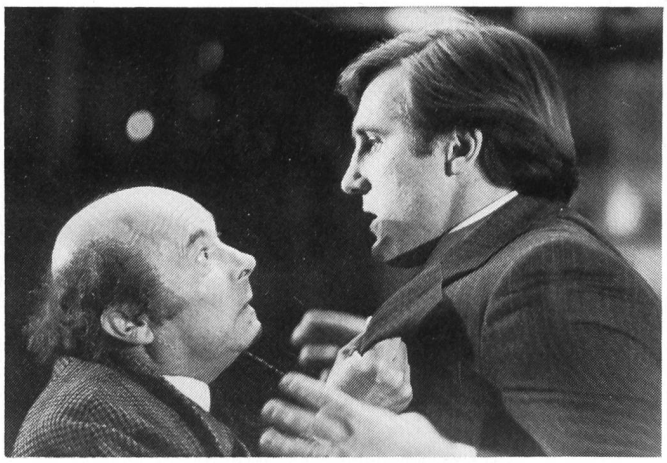
ALAIN RESNAIS: Ich kann in dieser Weise sechs Monate mit dem Szenaristen arbeiten. Gewöhnlich übergibt er mir zum Wochenende, was er während der Woche geschrieben hat. Ich arbeite diese Entwürfe durch, und wir treffen uns am Montag zu einer Besprechung: Manchmal muss er, wie erwähnt, den ganzen Teil umschreiben, manchmal finde ich seine Bearbeitung überzeugend, und er kann weiter schreiben. Das geht so hin und her für zwei, drei Monate, bis die Struktur steht. Aber sobald ich kann, versuche ich eine Besetzung zu machen, damit der Drehbuchautor genau weiss, für welche Schauspieler er seine Dialoge schreibt.

Nach der ausgearbeiteten Fassung des Drehbuchs mache ich mit dem Produzenten ein Budget. Wir entdecken, dass der Film zu teuer wird. Mit dem Drehbuchautor versuche ich nun das Buch so umzugestalten, dass es billiger realisiert werden kann. Gleichzeitig bemüht sich der Produzent, mehr Mittel aufzutreiben und die Finanzierung über Co-Produktionen und Fernsehbeteiligungen zu sichern.

Der Prozess insgesamt dauert wenigstens neun Monate, wenn sich die Dinge sehr gut entwickeln – ein Jahr etwa im Normalfall. Es kommt eben auch sehr darauf an, wie hoch das Budget ist. Für MELO, der billig war, dauerte es noch einen Monat, bis die Vorarbeiten aufgenommen werden konnten. Dann hatten wir 22 Drehtage und 15 Tage für die Montage. Aber es geht nicht immer so schnell: Normalerweise dauert es mindestens sechs Monate, um mit dem fertigen Buch das notwendige Geld zu finden, drei Monate für die Vorarbeiten, zwei für die Dreharbeiten, einen für die Montage und dann noch einmal sechs Monate für die Promotion.

FILMBULLETIN: Im Vorfeld der Nouvelle Vague vertraten

Nicole Garcia und Rogger-Pierre,



Jacques Rispal und Gérard Depardieu in MON ONCLE D'AMERIQUE

Yves Montand und Geneviève Bujold in LA GUERRE EST FINIE (1966)

ihre Exponenten die *politique des auteurs*. Sie werden ebenfalls der Nouvelle Vague zugerechnet...

ALAIN RESNAIS: Nun, ich gehöre zu einer anderen Generation – wir kannten einander natürlich, doch die Initianten der Nouvelle Vague waren jünger als ich. Ich hatte mit der Bewegung nie sehr viel zu tun, konnte aber dank der Nouvelle Vague überhaupt erst Filme machen. Die Produzenten entdeckten durch sie, dass man nicht bei mehr als neun Filmen Assistent gewesen sein und keine zehn Jahre auf dem Set einem Regisseur bei der Arbeit zugesehen haben muss, um einen eigenen Film inszenieren zu können. Das war die wichtige Errungenschaft der Nouvelle Vague.

FILMBULLETIN: Sie würden sich selber also nicht als Autor – im Sinne wie ihn die «politque des auteurs» definierte – sehen, als ein Filmrealisator, der eine Handschrift pflegt und im Gesamtwerk seine Themen vorantreibt.

ALAIN RESNAIS: Ich arbeite nicht an speziellen Themen, die in meinen Filmen immer wieder auftreten: ich will nur Filme realisieren. Wenn sie irgendwie zusammen passen, um so besser, aber darum kümmere ich mich kaum. Wenn es sich aufgrund meiner Persönlichkeit einfach ergibt, schön, aber ich strebe nicht mit Absicht danach.

FILMBULLETIN: Haben Sie je in Erwägung gezogen, Ihre eigenen Drehbücher zu schreiben?

ALAIN RESNAIS: Nein, ernsthaft dachte ich nie daran. Ich vermute (lacht), weil es schmerzhaft und langweilig ist, Bücher zu schreiben. Ausserdem arbeite ich nicht gerne allein. Die Vorstellung, Tag um Tag in meinem Zimmer vor einem Blatt Papier zu sitzen, gefällt mir nicht. (Lacht.) Weitaus lieber unterhalte ich mich mit einem Drehbuchautor – solange wir uns verstehen. Gewöhnlich werden wir während der gemeinsamen Arbeit Freunde, sehr gute Freunde sogar. Ich finde das viel angenehmer. Vielleicht kann man das als Faulheit bezeichnen, aber ich habe nicht den Ehrgeiz, ein unabhängiger, selbstständiger Autor zu sein.

FILMBULLETIN: Sobald dann Drehbuch und Finanzierung stehen, beginnen die Vorbereitungen zu den Dreharbeiten.

ALAIN RESNAIS: Schon während noch am Drehbuch gearbeitet wird, versuche ich – jedesmal wenn ein Darsteller frei ist –, Lesungen und erste Proben mit den Schauspielern zu arrangieren. Wenn wir dabei Fehler entdecken oder mit dem Dialog, dem Plot nicht mehr einverstanden sind, mache ich eine neue Arbeitssitzung mit dem Drehbuchautor – so lange, bis jeder denken kann, er habe sein Bestes geleistet.

Parallel dazu unternehme ich Rekognoszierungs-Reisen, suche nach Orten, wo Aussen- oder Innenaufnahmen gedreht werden könnten, und mache dabei viele Fotos. Allerdings möchte ich, wenn es mir möglich ist, im Studio drehen.

Für die Probe einzelner Szenen gehen wir mit den Schauspielern – auch der Kameramann sollte möglichst dabei sein – zwei, drei Tage an die Drehorte. Ich arbeite bereits mit dem Bildsucher, und wir machen Fotos, die wir später, auch mit dem Kameraoperateur, diskutieren. Allerdings müssen solche Proben mindestens drei Wochen vor Drehbeginn stattfinden, denn wenn die Proben

weit zurückliegen, vergessen wir, was falsch war, und erinnern uns nur an das, was gut war. Wenn sie eine Szene zehn- oder zwanzigmal vor der Aufnahme proben, ist die Gefahr – sogar wenn sie nur eine einzige Aufnahme benötigen – sehr gross, die Spontaneität zu verlieren. Da wir drei Wochen zuvor intensiv geprobt haben, können wir das Risiko eingehen, die erste Aufnahme ohne Probe zu machen. Manchmal misslingt die Aufnahme zwar (hat etwa der Kameramann ein Problem, und dann machen wir natürlich eine weitere Aufnahme), aber oft gelingt eben auch auf Anhieb eine Aufnahme, die nur durch die Erinnerung an unsere Probenarbeit genährt wird – und das gefällt mir.

FILMBULLETIN: Wird der Drehbuchautor ebenfalls zu solchen Proben zugezogen, damit er etwa Dialoge noch ändern kann?

ALAIN RESNAIS: Ich ziehe es vor, ihn nicht auf dem Set zu haben. Wenn ich das Gefühl habe, dass Dialoge erneut zu ändern sind, teile ich ihm das mit, telefoniere ihm oder treffe ihn. Der Blick des Regisseurs und der Blick des Kameramanns sind für die Schauspieler wichtig. Dazu aber auch noch den Blick einer dritten Person zu haben – das macht sechs Augen! –, das wird zuviel für sie. Die Schauspieler bekommen ein Gefühl der Unsicherheit. Schliesslich hat der Regisseur eine Vorstellung von der Linie des Films. Für eine einzelne Einstellung kann falsch wirken, was über eine halbe Stunde des Films betrachtet dennoch richtig ist. Auf dem Set ist jede Kritik berechtigt. Bei der Montage aber entsteht aus dem, was mir oft wie eine Häufung von Fehlern erscheint, genau die richtige Wirkung. Man kann vom Drehbuchautor nicht verlangen, dass er den geschnittenen Film im Kopf hat. Der Regisseur aber muss diese Vorstellung vom fertigen Film im Kopf haben und sie immer im Auge behalten.

FILMBULLETIN: Warum ziehen Sie es vor, im Studio zu drehen?

ALAIN RESNAIS: Wenn man im Studio arbeitet, ist man Meister des Lichts; man hat die Art, wie sich die Schauspieler bewegen werden, im Griff und kann die zum Dialog passende Choreografie entwickeln. Wenn wir hier, in diesem Restaurant, drehen müssten – sagen wir, es gäbe einen Austausch zwischen der Küche und diesem Tisch, der Kellner bedient einen Gast: Im Studio könnte ich bestimmen, dass die Küche so liegt, dass der Kellner nur wenige Schritte zur Hauptdarstellerin zu gehen hat. Wenn ich dagegen in diesem Raum (on location) drehen müsste, muss ich dem Kellner die Zeit einräumen, die er für den wesentlich längeren Weg benötigt. Also bestimmt gewissermassen die Architektur die Dauer der Szene, und sie kann – aus Gründen, die sich aus der Erzählung ergeben – völlig falsch sein. Deshalb ziehe ich es in jedem Fall vor, den Set im Studio – für die Szene geeignet – nachzubauen. Im Studio bin ich auch in der Lage, die Szene viel schneller auszuleuchten und allenfalls das Licht zu korrigieren. In diesem Raum hier wäre das viel komplizierter und arbeitsintensiver.

FILMBULLETIN: Würden Sie behaupten, dass es billiger ist, im Studio zu arbeiten?

ALAIN RESNAIS: Wenn Sie länger als drei Tage an dieser Szene im Restaurant arbeiten, wird es bestimmt billiger, wenn der Set nachgebaut und im Studio gedreht wird. Wenn nur ein einziger Drehtag benötigt wird, kann man darüber diskutieren. Handelt es sich aber um eine lange Einstellung mit Kamerabewegungen, bin ich überzeugt, dass die Aufnahme im Studio besser wird, denn im Studio lassen sich Lichter setzen, die hier nicht anzubringen sind.

Ausserdem macht es viel mehr Spass, im Studio zu arbeiten. Auch das ist wichtig. Im Studio muss ich zwischen zwei Einstellungen nicht länger als zehn Minuten warten, während das on location bis zu einer Stunde dauern kann. Das ist sehr langweilig, denn ein Regisseur und die Schauspieler haben zwischen den Aufnahmen nichts Interessantes zu tun. Wenn sie zwischen zwei Einstellungen nie länger als fünf Minuten warten müssen, ist das eher entspannend, denn das schwierigste für einen Schauspieler ist die Konzentration. Muss er zwischen Aufnahmen eine halbe Stunde oder mehr warten, kann er sich kaum mehr ausreichend konzentrieren.

FILMBULLETIN: Wie wichtig ist Ihnen der Kameramann?

ALAIN RESNAIS: Ich entscheide mich nie für einen Kameramann, bevor mindestens der erste Entwurf des Drehbuchs steht. Man kann – wie mit den Schauspielern und dem Komponisten – keine Wahl treffen, bevor man eine ausreichende Vorstellung vom Film hat. Mit dem Talent der Mitarbeiter hat das gar nichts zu tun. Man muss einfach sehen, dass dieser Kameramann perfekt wäre, weil ich die Rollen mit diesem Schauspieler oder jener Schauspielerin besetzen werde und die «chemistrie» zwischen diesem Kameramann und dieser Schauspielerin spielt. Das ist ein sehr wichtiger Punkt. Darum arbeite ich manchmal mit dem selben Kameramann und wechsle ein anderes Mal.

FILMBULLETIN: Ein Kameraassistent bei MELO heisst Arthur Cloquet. Ist das der Sohn von...

ALAIN RESNAIS: Ja... von Ghislain Cloquet, der mir vieles beigebracht hat und dem ich viel verdanke – er war ein grossartiger Kameramann. Ghislain erklärte mir liebendgern alles, was ich noch nicht kannte, und ich lernte alles über Fotografie und Beleuchtung von ihm, was er mir bieten konnte.

Sein Sohn ist sehr talentiert. In MELO hat er sehr schwierige Aufgaben gelöst. Er wird von den Schauspielern geliebt, und das ist sehr wichtig. Das Kamerateam und die Schauspieler müssen zusammenpassen.

FILMBULLETIN: Warum ist das so wichtig – wegen dem Klima bei den Dreharbeiten?

ALAIN RESNAIS: Die drei oder vier Leute der Kamera-Crew sind gewissermassen das erste Publikum, die ersten Zuschauer der Schauspieler. Und den Schauspielern muss in ihrem Kampf gegen die Gefühle der Unsicherheit geholfen werden. Ich bin sicher: wenn ein Kameramann einen Schauspieler nicht mag, dann verändert dies das Spiel dieses Schauspielers. Darum schenke ich der Zusammensetzung meiner Mitarbeiter so grosse Aufmerksamkeit.

FILMBULLETIN: Sie können als Regisseur allein also nicht genügend tun, die Unsicherheit der Schauspieler zu überwinden?

ALAIN RESNAIS: Als Regisseur muss man Verbindungen zwischen allen Mitarbeitern herstellen, alle zufriedenstellen und dafür sorgen, dass alle glücklich sind. Sie alle sollten aber auch mich zufriedenstellen und glücklich machen. Das ist der gegenseitige Austausch.

Das Gespräch führte: Walt R. Vian