

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 40 (1998)  
**Heft:** 216

**Artikel:** "Ich empfinde Resnais' Schauspielerwahl immer als sehr kreativ" : Gespräch mit André Dussollier  
**Autor:** Midding, Gerhard / Dussollier, André  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867116>

### **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:** 13.01.2026

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

# «Ich empfinde Resnais' Schauspielerwahl immer als sehr kreativ»

Gespräch mit André Dussollier

**FILMBULLETIN** Monsieur Dussollier, es heisst von Alain Resnais, jeder Film sei für ihn ein neues Abenteuer. Schätzen Sie die Zusammenarbeit mit ihm unter diesem Aspekt des Registerwechsels, oder suchen Sie auch Verbindungslinien zwischen den einzelnen Rollen? Simon in *ON CONNAÎT LA CHANSON* erscheint mir fast wie eine Gegenfigur zu Ihrer Rolle in *MÉLO*?

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Resnais ist einer der wenigen Regisseure, die einem ganz unterschiedliche Charaktere anbieten. Mit ihm habe ich immer sehr angenehme Überraschungen erlebt, die Besetzung seiner Filme hat immer einen Moment des Unerwarteten, des Überraschenden. Denken Sie beispielsweise an Ruggero Raimondi in *LA VIE EST UN ROMAN*. Auch in dieser Hinsicht entfernt sich Resnais also vom konventionellen Kino, vom Schubladendenken, das sonst bei der Besetzung von Filmen herrscht. Ich empfinde Resnais' Schauspielerwahl immer als sehr kreativ, sie verrät eine grosse Achtung vor dem Metier des Schauspielers. Ich habe für ihn einen Offizier gespielt in *LA VIE EST UN ROMAN*, einen Pastor in *L'AMOUR À MORT*, einen Violinisten in *MÉLO*.

Die Verbindungen zwischen den Figuren sehe ich nicht, auch wenn ich Ihnen zustimme, dass Marcel Blanc in *MÉLO* in vieler Hinsicht ein Gegenpart zu Simon ist. Er ist eine gequälte Figur, obgleich er sehr verführerisch wirkt.

**FILMBULLETIN** Darin berühren sich die Figuren vielleicht doch: in ihrer Verletzbarkeit.

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Durchaus, aber Marcel besitzt das Charisma eines berühmten Violinvirtuosen, während Simon überhaupt keinen gesellschaftlichen Erfolg hat. Er erscheint mir sehr stark als eine Figur der neunziger Jahre. Er steht mit einem Bein in der Realität – er muss ja seinen Lebensunterhalt verdienen – und mit dem anderen in der Welt seiner Träume. Er verweigert sich dem Erfolgsdenken, ist niemand, der funktioniert oder zielstrebig ist, er gehört nicht so ganz in eine Welt, in der man lügen muss. Wir befinden uns ja nicht immer im Einklang mit unserer Zeit, wir wollen auch einmal wir selbst sein können, die Masken fallen lassen. Ich denke, Simon ist in *ON CONNAÎT LA CHANSON* die Figur, die sich selbst am wenigsten belügt, auch wenn er sich mit zwei Leben arrangiert. Er mag das Immobiliengeschäft nicht sehr, seine Wohnungsführungen sind ja auch wirklich nicht besonders professionell. Die kleinen Hörspiele, die er schreibt, entsprechen eher einem Universum, in dem er sich wohlfühlt. Verglichen mit Marcel Blanc in *MÉLO* ist er ein Aussenseiter der Gesellschaft. Mich hat er an die Generation der Aussteiger in den siebziger Jahren erinnert, die der kapitalistischen Gesellschaft entfliehen und ein authentischeres Leben auf dem Land führen wollten. Ich habe ihn mir als jemand vorgestellt, der sommers und winters immer den gleichen Pullover oder Mantel trägt, dem die äussere Erscheinung gleichgültig ist, der aber ein Gefühl der Wahrhaftigkeit sucht.





**FILMBULLETIN** Sie arbeiten seit fünfzehn Jahren mit Alain Resnais zusammen. In welcher Arbeitsphase schlägt er Ihnen eine Rolle vor: wenn er die Idee zu einem Film hat, oder erst, wenn das Drehbuch fertig ist?

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Meist hat er eine Idee und sagt: «In sechs Monaten möchte ich das mit Ihnen machen. Wir schreiben aber noch am Drehbuch.» Zu diesem Zeitpunkt verrät er noch nicht sehr viel. Er bietet uns die Rollen also schon lange im Voraus an. Nur bei *MÉLO* beschleunigte sich dieser Prozess etwas, denn das Theaterstück von Henry Bernstein existierte ja schon, und er konnte es uns zu lesen geben. Im Falle von *ON CONNAÎT LA CHANSON* wussten wir alle noch gar nicht, worum es gehen würde, er hatte uns lediglich die Idee unterbreitet, Chansonpassagen in die Dialoge einzuflechten. Er erwähnte auch Dennis Potter, dessen Arbeiten fürs Fernsehen ihn inspiriert hatten. Den Inhalt und den Stil des Films habe ich dann erst entdeckt, als er mir das Drehbuch gab – übrigens mit einer Cassette zusammen, auf der die Chansons aufgenommen waren. An den entsprechenden Dialogstellen musste ich dann nur auf einen Knopf drücken.

**FILMBULLETIN** Der Drehbuchautor Jean Gruault hat mir erzählt, Resnais habe ihn regelmässig gebeten, kleine Biographien der Charaktere zu entwerfen, ihr Vorleben in einer *back story* zu schildern.

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Ja, ich glaube, eine solche Biographie habe ich zum ersten Mal bei *L'AMOUR À MORT* erhalten. Bei *MÉLO* hat Resnais sie dann selbst geschrieben, eine knappe Seite mit der Vorgeschichte, der Herkunft meiner Figur. Das Stück Bernsteins stammte aus den zwanziger Jahren, es gab keine Anweisungen des Autors. Ich fand diese imaginäre Biographie eine sehr taktvolle und gewissenhafte Methode, einen sehr schönen Brückenschlag zwischen Regisseur und Schauspieler. Ich kenne keinen anderen Regisseur, der auf diese Weise seine Vorstellungen dessen,

was er von einem möchte, mitteilt und so eine Verbindung herstellt zwischen dem Schauspieler, der Figur und seiner eigenen Konzeption. Mir erschien das fast wie eine Rechtfertigung dafür, mich engagiert zu haben, der Beweis einer grossen Aufmerksamkeit und Wertschätzung.

**FILMBULLETIN** Im Verlauf der letzten fünfzehn Jahre ist aus dem Quartett Arditi – Azéma – Ardant – Dussollier ein Trio geworden. Ich muss Ihnen gestehen, dass Fanny Ardant mir sehr fehlt.

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Mir fehlt sie auch. (lächelt)

**FILMBULLETIN** Ich habe mir immer vorgestellt, Alain Resnais würde sie vier als Ensemble auch in einem musikalischen Sinn betrachten, als Instrumente, die sich unterschiedlich bespielen lassen.

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Dieser Gedanke würde ihm sehr gefallen. Sie wissen ja, wie wichtig der Einsatz von Musik und Stimmen in seinen Filmen ist. Die Besetzung ist für Resnais tatsächlich bis zu einem gewissen Grad wie die Zusammenstellung eines Orchesters, es gibt da immer eine musikalische Aura. In *L'AMOUR À MORT* hat er die Musik Henzes sogar wie eine eigenständige Figur eingesetzt, in dem er die traditionelle Verbindung von Bild und Musik auflöst. Er trennt die Partitur von der Geschichte ab in diese Zwischenschnitte, die Schwarzbilder, in denen es nur Schneeflocken gibt – und eben die Musik.

**FILMBULLETIN** Waren die Musik-, die Chanson-einsätze in *ON CONNAÎT LA CHANSON* für Sie gleichbedeutend mit einem Heraustreten einer Rolle, verlangten sie einen Wechsel des inneren Rhythmus?

**ANDRÉ DUSSOLLIER** In diesen Passagen gibt es häufig einen Widerspruch zwischen den Chansontexten und der Psychologie, dem Temperament der Figur. Eine grosse Gefahr war es, sich vom Rhythmus der Musik dazu verleiten zu lassen, sich so wie Johnny Halliday oder Eddy Mitchell bei ihren Bühnenauftritten oder in ihren Videoclips zu gebärden. Resnais ging es aber um eine Verschmelzung von Lied und Figur, andern-





**«Resnais erwartet von den Schauspielern, dass sie auch in einem künstlichen Dekor sich in erster Linie der Wahrheit der Figur verpflichtet fühlen.»**

falls wäre ein Eindruck von Künstlichkeit, Unglaubwürdigkeit entstanden. Wir mussten innerhalb unserer Rolle bleiben, aber im Rhythmus des Playback, der Unterschied zwischen unserem normalen Ausdruck und der Mimik beim Playback durfte nie deutlich werden. Am Ende des Films gab es für mich allerdings einen interessanten Bruch. Auf der Soiree, bei der Einweihung des Appartements schaut mich Lambert Wilson zu einem bestimmten Zeitpunkt einmal unverwandt, abschätzig an. Ich erwidere diesen Blick – und dazu hört man, gesungen von Johnny Halliday: «Quoi, ma gueule, qu'est-ce qu'elle a, ma gueule?» Die Aggressivität Hallidays passt auf den ersten Blick gar nicht zu dem höflichen, zurückhaltenden Simon. Aber ein Mensch ist ja nicht nur das, was er zu sein vorgibt; diese Wut kann durchaus in Simon stecken und dann aus ihm hervorbrennen. Dieser Gegensatz ist gleichermassen unerwartet wie glaubwürdig, und natürlich sehr komisch.

**FILMBULLETIN** In der Situation, die Sie beschreiben, hat das Intervenieren des Chansons ein wenig die Funktion eines *à-parts* auf der Bühne, nicht wahr?

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Die Chansonfragmente haben viele Funktionen: sie sind, wie Sie sagen, ein Beiseitesprechen wie im Theater, sie sind affektive Kommentare, in jedem Fall sind sie aber eine Fortsetzung der Dialoge. Im Film wirkt das sehr natürlich, nicht aufgesetzt. Die Idee ist sehr amüsant, man fragt sich, warum ist das vorher niemandem eingefallen, aber Resnais schlachtet sie im Film nicht aus. Er überträgt vielmehr das, was uns auch im Leben passiert, auf den Film. In einem beliebigen Augenblick kommt uns eine Melodie, ein Lied in den Sinn, und wir kriegen sie vielleicht den ganzen Tag nicht mehr aus dem Kopf. Das ist aus irgendeinem Eindruck entstanden, einer Assoziation. Und ich vermute, dass Agnès Jaoui und Jean-Pierre Bacri beim Schreiben des Buches genau so vorgegangen sind: Sie

wollten nicht um jeden Preis bestimmte Lieder im Film unterbringen, sondern haben die Passagen ausgewählt, die sich natürlich aus ihrem Thema und ihren Charakteren entwickelten.

**FILMBULLETIN** Jaoui und Bacri interpretieren die Chansontexte auch als eine Verarmung, Konventionalisierung der Kommunikation. Teilen Sie diese Sicht?

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Sie mögen Teil der Massenkultur sein, die in unser Leben eindringt und tiefschürfendere Arten der Verständigung verdrängt. In *ON CONNAÎT LA CHANSON* drücken sie Gefühlsregungen aus, welche die Figuren vermutlich nicht direkt offenbaren können. Andererseits ist der Film natürlich eine Hommage an diese Lieder, oft sehr simple Lieder, denen man üblicherweise eher zur Zerstreuung und unaufmerksam zuhört. Im Film scheinen sie mir aufgewertet zu werden, denn sie gewinnen, wie im Leben, einen Bezug zu bestimmten Lebenssituationen, sind emotionale Anhaltspunkte.

**FILMBULLETIN** Bei diesem Film war wahrscheinlich die Zusammenarbeit zwischen Ihnen und dem Toningenieur Pierre Lenoir aussergewöhnlich eng?

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Sehr eng! Er musste aufmerksam unsere kleinste Bewegung, den leichtesten Atemzug registrieren, damit der Übergang vom Dialog zum Playback organisch funktionierte. Diese Übergangsmomente verlangten natürlich auch von uns ein feines Gespür. Er gab uns anfangs häufig ein kleines akustisches Signal oder kündigte den Übergang mit einer Geste an, später hatten wir das sehr genau im Gefühl. Auch während der Dreharbeiten haben wir natürlich sehr viel geprobt, denn die grösste Gefahr bestand darin, asynchron zu sein.

**FILMBULLETIN** Ich habe den Eindruck, dass Resnais sich in seinen letzten Arbeiten immer stärker in die Richtung filmischen Theaters bewegt. Gibt Ihnen das als Schauspieler grössere Freiheiten?





**ANDRÉ DUSSOLLIER** In *ON CONNAÎT LA CHANSON* gibt es aber doch auch eine ausgeprägte *écriture cinématographique*, da gibt es keine Einheit von Raum, Zeit und Konflikt, es gibt viele Realschauplätze. Da existieren für meine Arbeit nicht weniger und nicht mehr Entfaltungsmöglichkeiten als bei anderen Filmen auch.

**FILMBULLETIN** Hat sich seine Drehtechnik nicht gewandelt, ist sie nicht stärker auf den Schauspieler abgestimmt, verglichen mit der Bedeutung, die Montage und Plansequenzen in seinen früheren Filmen hatten? Ich denke natürlich an Ihren langen Monolog in *MÉLO*, der in einer einzigen langen, ungeschnittenen Einstellung gedreht ist.

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Bei den Proben zu *MÉLO* fiel mir auf, dass er an die *mise-en-place*, die Stellproben, wie bei einer Bühneninszenierung heranging. Dabei hat er sich bereits die spätere filmische Auflösung überlegt, er hat die Kameraeinstellungen nach den Positionen der Schauspieler eingerichtet. Und beim Drehen hat er im Grunde auch schon die Montage vorgegeben, er hat im wesentlichen nur die Schauspieler aufgenommen, die gerade sprachen, es gab nur wenige Zwischenschnitte auf Reaktionen oder Repliken. Es war tatsächlich erstaunlich, denn die Inszenierung war auf unser Spiel abgestimmt. Das hatte vor allem den Vorteil, dass er all seine Energie auf die Idee, die Essenz einer Szene konzentrieren konnte, ganz anders, als bei Regisseuren, die viele Alternativen drehen und die filmische Auflösung dann praktisch erst im Schneiderraum entwickeln. Da profitiert er natürlich auch von einer Konzentration der Schauspieler, die sich ganz ausführlichen Proben verdankt. Man probt zunächst allein mit ihm, dann mit den anderen Schauspielern. Jedermann kommt gut vorbereitet auf den Set eines Resnais-Films, es gibt nie so etwas wie Stress.

**FILMBULLETIN** Trotz vieler Szenen an Realschauplätzen gewinnt Paris in *ON CONNAÎT LA CHANSON*

doch die Aura eines Dekors. Ändert das etwas an Ihrer Spielweise?

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Nein. Dieser Dekor-Aspekt ist für Resnais aber ungemein wichtig. Mittlerweile haben wir Schauspieler ihn ja ein bisschen näher kennengelernt, und man spürt, dass er ein Regisseur ist, der dem Theater auf besondere Weise verbunden ist. Als er aus der Provinz nach Paris kam, ging er sehr viel ins Theater. Das war sicher der massgebliche Teil seiner kulturellen Bildung. Auch heute geht er noch viel ins Theater, vor allem der Schauspieler wegen. Diese neuerliche Rückkehr zum Theatralen ist schon bemerkenswert, andererseits gab es den Aspekt der Bühne, des Dekors auch schon in seinen früheren Filmen.

**FILMBULLETIN** In *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* beispielsweise.

**ANDRÉ DUSSOLLIER** Genau daran dachte ich auch. In *MÉLO* oder in *SMOKING / NO SMOKING* will er gar nicht kaschieren, dass das alles Dekors sind, er bemüht sich, das Publikum nicht zu täuschen. Was er von den Schauspielern will, ist, dass sie in dieser Atmosphäre das wahre Leben wiederherstellen. Ich habe den Eindruck, er stellt sich immer in den Dienst dessen, was er erzählt. Wenn man in Frankreich beispielsweise Ayckbourn spielt, macht man das meist mit Blick auf komische boulevardeske Effekte. Und Henry Bernstein, der Autor von *MÉLO*, ist ein heutzutage in Frankreich sehr wenig geschätzter, womöglich auch etwas oberflächlicher Dramatiker. Das hält Resnais freilich nicht davon ab, nach Authentizität zu streben, er erwartet von den Schauspielern, dass sie auch in einem künstlichen Dekor sich in erster Linie der Wahrheit der Figur verpflichtet fühlen.

Das Gespräch mit André Dussollier führte Gerhard Midding

