

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 42 (2000)
Heft: 228

Artikel: "Eine Schiene hinter die andere legen"
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865544>

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](#)

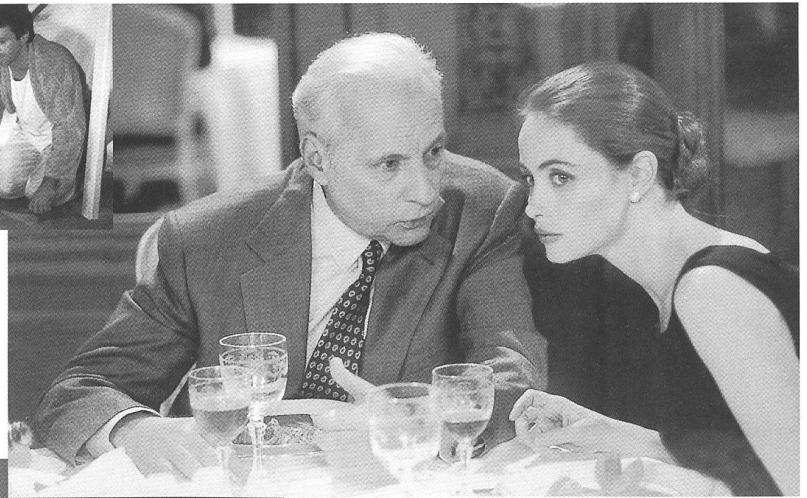
Terms of use

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: 12.04.2026

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

1



2



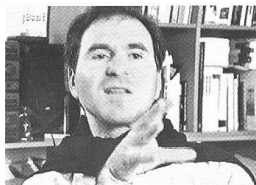
3



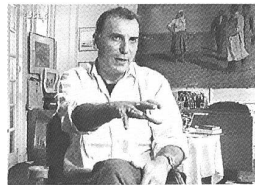
4



5



6



7

Werkstatt Drehbuch

«Eine Schiene hinter die andere legen»

Claude Sautet, Jacques Fieschi,
Philippe Carcassonne:
QUELQUES JOURS AVEC MOI, UN CŒUR
EN HIVER, NELLY ET M. ARNAUD
eine Gesprächsmontage

FILMBULLETIN Monsieur Sautet, fast alle Ihre Drehbücher seit *LES CHOSES DE LA VIE* sind in enger Zusammenarbeit mit drei Autoren entstanden: *Jean-Loup Dabadie*, *Claude Néron* und zuletzt *Jacques Fieschi*. Wie schätzen Sie das jeweilige Temperament der Autoren ein?

CLAUDE SAUTET Dabadies Entwürfe waren zunächst einmal Skizzen des Alltäglichen. Er redigierte sehr charakternahe und doch epigrammatische Dialoge. Nérons Sicht der Dinge war viel düsterer, er brachte eine pessimistische Seite in mir hervor. Während Dabadie etwas Euphorisches, Lebensbejahendes schreiben wollte, suchte er nach der dunkleren Seite der Figuren. Seine Figurenzeichnung ist eine Mischung aus Wut und Ironie, es gibt Heftigkeit, aber auch Mitleid.



8

«Die erzählerische Phantasie sollte einer gewissermassen musikalischen Ordnung gehorchen.»

1
Jean-Pierre Marielle und
Daniel Auteuil in
QUELQUES JOURS AVEC MOI

2
Michel Serrault und
Emmanuelle Béart in NELLY
ET M. ARNAUD

3
Emmanuelle Béart in UN
CŒUR EN HIVER

4
UN CŒUR EN HIVER

5
Claude Sautet

6
Philippe Carcassonne

7
Jacques Fieschi

8
Dreharbeiten zu GARÇON!
mit Yves Montand

Jacques Fieschi besitzt, genau wie ich, die Phantasie des Skeptikers. Ich glaube, wir stimmen beide darin überein, dass die erzählerische Phantasie einer gewissermassen musikalischen Ordnung gehorchen sollte. Es gibt ein Thema, ein Motiv, die man dann in verschiedenen Variationen zum Leben erwecken will. Dieser Sinn für die Variationen ist für meine Filme sehr wichtig, denn sie beruhen auf einigen wenigen, womöglich sogar nichtigen Ereignissen. Es können ihnen also nur die atmosphärischen Variationen Anziehungskraft und Vitalität verleihen.

FILMBULLETIN Gestaltete sich die praktische Arbeit mit den Autoren sehr unterschiedlich?

CLAUDE SAUTET Das ist selbstverständlich jedesmal ein Prozess des Kennenlernens, der Anpas-

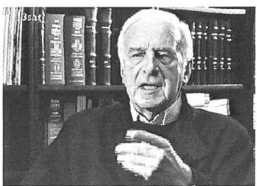
sung, der wenigstens einige Wochen braucht. Jacques Fieschi ist zum Beispiel immer wieder von der Frage besessen, wer die jeweiligen Rollen spielt. Ich hingegen will nur an die Figuren denken, will meine Phantasie nicht sofort durch die Besetzung eingrenzen. Die Art, wie er und ich die Dialoge lesen, die er geschrieben hat, unterscheidet sich beispielsweise sehr. Gerade aus dieser Differenz entsteht die Präsenz der Figuren, ihre Unsicherheit, wenn sie einander gegenüberstehen und ja auch nicht wissen, was der andere sagen oder antworten wird. Man muss sich einander annähern, aber auch in der Gegensätzlichkeit der Partner steckt ein schöpferisches Potential.



1

1
Emmanuelle
Béart in UN
CŒUR EN HIVER

2
Daniel Auteuil
in UN CŒUR EN
HIVER



Werkstatt Drehbuch

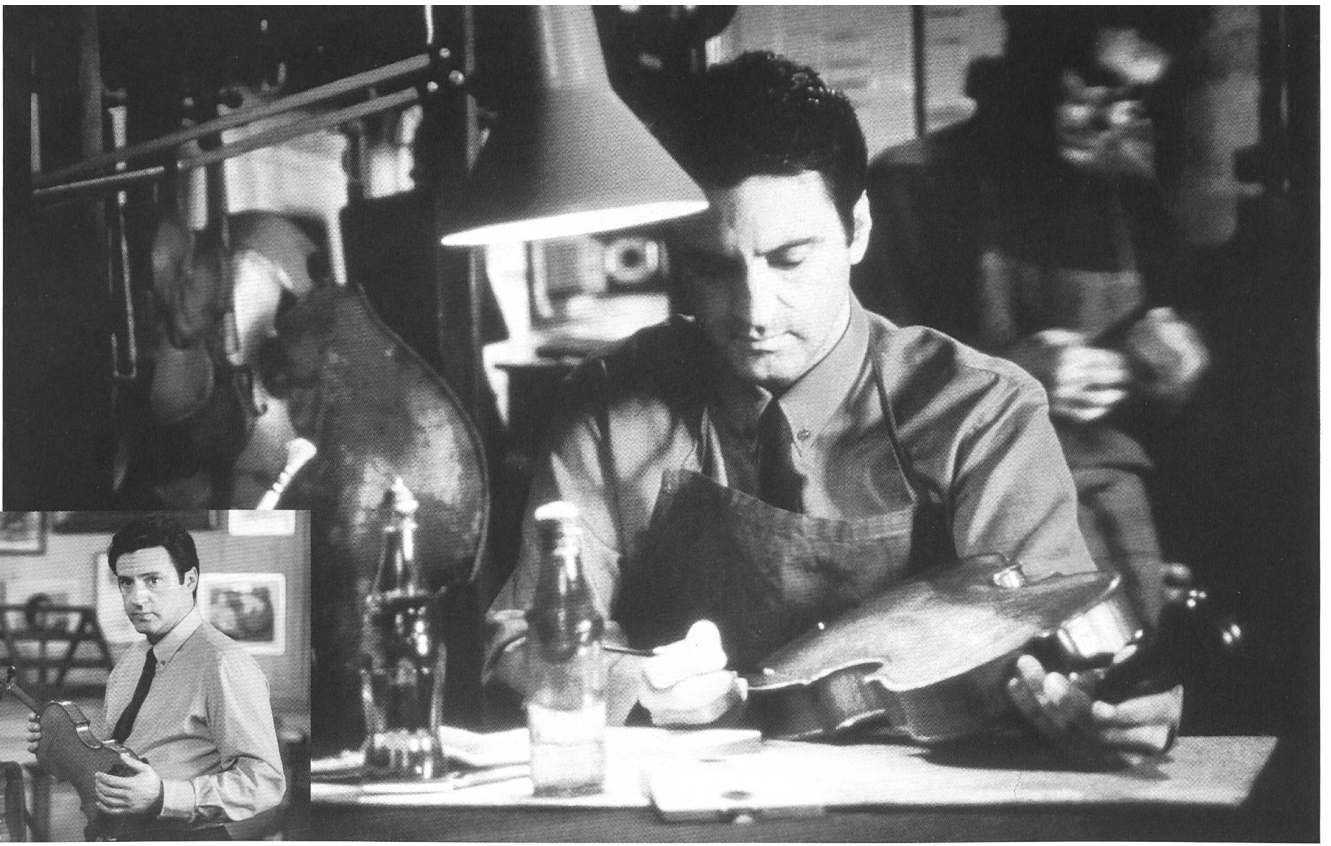
Auf einer anderen Ebene ist das Metier des Szenaristen, wenn man es ernsthaft betreibt, sehr schwer. Es kann sehr frustrierend sein: Der Autor steht meist im Schatten der Schauspieler und Regisseure. Ich denke, dass Dabadie sich aus Enttäuschung von der Drehbucharbeit zurückgezogen hat. Im übrigen stehen alle Drehbuchautoren vor den gleichen Problemen. Man diskutiert gemeinsam, dann ermutigt man sie, die besprochenen Szenen allein zu schreiben. Wenn sie die fertig haben, empfinden sie oft die gleiche Angst wie ein Schauspieler auf der Bühne: sie wissen nicht, wie ihre Arbeit aufgenommen werden wird. Manchmal ist man sehr zufrieden mit dem, was sie aus unseren Gesprächen entwickelt haben. Und manchmal steckt in sechs, sieben Seiten vielleicht nur ein einziger interessanter Satz. Ich verstehe natürlich, dass das sehr demütigend sein kann. Aber Fieschi ist zum Beispiel jemand, der die Analyse eines Themas – unsere Diskussionen – sehr genau von der eigentlichen Ausarbeitung trennen kann.

Natürlich fürchtet er wie alle Autoren, dass man ihm etwas wegnimmt, wenn man eine Passage kürzt. Aber ein guter Szenarist begreift bald, dass manche Szenen stärker werden, wenn man sie kürzt. Es ist normal, dass ein Szenarist so viel wie möglich geben will. Das ist seine Aufgabe. Meine ist es dann zu entscheiden, was zuviel ist. Das Gegenteil wäre ja viel schlimmer: ein Autor, der einem gar nichts bringt, nur flache Szenen oder Klischees.

FILMBULLETIN Die Zusammenarbeit mit den Autoren hat unterschiedliche Phasen Ihres Œuvres geprägt. Zwischen GARÇON!, dem letzten Buch mit Dabadie, und QUELQUES JOURS AVEC MOI, dem ersten mit Fieschi, gibt es eine längere Zäsur. Haben Sie das als bewussten Neuanfang empfunden?

CLAUDE SAUTET Ich war sehr dankbar, dass der junge Produzent *Philippe Carcassonne* seinen Vorschlag, gemeinsam einen Film zu machen, ausdrücklich an die Forderung knüpfte, dass ich nicht die gleiche Equipe wie zuvor verpflichten sollte. Irgendwann fällt es einem schwer, sich weiterzuentwickeln, wenn man immer mit den gleichen Leuten zusammenarbeitet. Da ich keine Idee für ein Drehbuch hatte, fragte er mich, mit wem ich arbeiten wolle. Ich nannte Jacques Fieschis Namen, der bis dahin zwar meines Wissens nach noch kein komplettes Drehbuch geschrieben hatte. Aber ich schätze seine Arbeit als Herausgeber der Zeitschrift «Cinématographe», als Journalist sehr. Ich fand den Geist, die Haltung dieser Zeitschrift höchst interessant. Sie unterschied sich von den anderen institutionellen Zeitschriften wie den «Cahiers du Cinéma» oder «Positif», denn sie scherte sich wenig um Moden und Aktualität. Sie beschäftigte sich viel gründlicher mit Fragen der Erzähldramaturgie im Allgemeinen.

FILMBULLETIN Philippe Carcassonne, Sie kannten Fieschi aus Ihrer gemeinsamen journalistischen Arbeit. Deshalb habe ich vermutet, Sie hätten ihn als Autor vorgeschlagen?



2



«Ein guter Szenarist begreift bald, dass manche Szenen stärker werden, wenn man sie kürzt.»

PHILIPPE CARCASSONNE Nein, aber ich habe dieses Zusammentreffen sehr begrüßt, da ich mir sicher war, dass das besondere Talent zur Teamarbeit, das Jacques bereits als Redakteur ausgezeichnet hat, ihn auch zu einem guten Szenaristen machen könnte. Er ist jemand, dem es gelingt, seinen eigenen Standpunkt zu behaupten, obwohl er es versteht, auf die Bedürfnisse der anderen einzugehen. Schon als Journalist empfand ich seine Cinéphilie als überaus dynamisch und offen: er interessierte sich für das Universum einer ganzen Reihe von Filmemachern und war dabei von dem Wunsch getrieben, den Regisseur ganz genau zu verstehen. Und er hat die merkwürdige Situation genau verstanden, in der sich Claude zu diesem Zeitpunkt, Ende der achtziger Jahre, befand. Er war berühmt, stand auf einem Podest, aber zugleich befand er sich in einer schöpferischen Krise. Jacques war genau der Richtige, um Sautet in dieser Situation zu stimulieren.

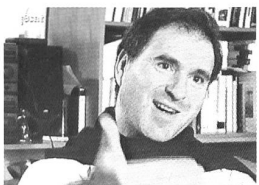
Schauen Sie, Drehbuchautoren teilt man gewöhnlich in zwei Kategorien ein. Es gibt solche, die ein starkes eigenes Universum haben, eine eigene Weltsicht, eigene Obsessionen. Die weigern sich häufig, dieses Universum einem Regisseur zur Verfügung zu stellen. Und es gibt solche, die technische Qualitäten haben, die auf Empfang eingestellt sind, aber die Vision des Regisseurs nicht bereichern. Jacques befindet sich an der Schnittstelle der beiden Arbeitsweisen. Er besitzt seine eigenen Bilder und Neurosen. Aber er ist auch in der Lage, die Bedürfnisse des anderen zu verstehen, selbst wenn der sie nicht

oder nur schlecht ausdrücken kann. Dieses doppelte, widersprüchliche Talent machte ihn für Sautet sehr wertvoll.

FILMBULLETIN Jacques Fieschi, schon als Journalist haben Sie sich mit der *politique des auteurs* auseinandersetzen müssen. Wie stehen Sie nun als Drehbuchautor dazu?

JACQUES FIESCHI Die Idee ist im französischen Kino schon lange vor der Nouvelle vague verankert gewesen, man denke an Leute wie Renoir, Bresson oder Becker. Aber mit der Nouvelle vague ist die Vorstellung polemischer, dogmatischer geworden. Darin steckt etwas Naives und Missbräuchliches. In der Realität ist das natürlich alles etwas komplizierter. Ich glaube zwar auch, dass der Regisseur zum Autor des Films wird, indem er sich das Drehbuch aneignet. Das ist aber das Paradoxon der Drehbucharbeit: dass es zugleich Alles und Nichts ist. Es ist das Herz, die Seele eines Films, es formuliert die Notwendigkeit des Themas aus. Es verlangt ebenso viel Arbeit und Engagement vom Autor wie ein Roman. Aber es besitzt keine eigenständige Identität, es ist nur eine Voraussetzung des Films. Diesen inneren Widerspruch muss man akzeptieren, andernfalls erwarten einen schmerzhaft Enttäuschungen. Die Inszenierung verabschiedet sich vom Drehbuch. Am Ende, wenn der Film gemacht wird, sticht das Schiff in See und der Szenarist bleibt am Quai zurück.

CLAUDE SAUTET Seit der Nouvelle vague ist es in Europa aus der Mode gekommen, von den Szenaristen zu sprechen. In Hollywood misst man





1

1

2

Werkstatt Drehbuch

1
André Dussollier und Daniel Auteuil in UN CŒUR EN HIVER

2
Sandrine Bonnaire, Dominique Lavanant, Jean-Pierre Marielle und Daniel Auteuil in QUELQUES JOURS AVEC MOI

3
QUELQUES JOURS AVEC MOI

4
Emmanuelle Béart und Daniel Auteuil in UN CŒUR EN HIVER

ihrem Beitrag viel grössere Bedeutung bei. Ich finde den Kult um die Persönlichkeit des *auteurs* nicht sehr gesund. Ein Film sollte nicht die ausschliessliche Autobiographie einer Person sein. Bei der Filmarbeit ist der Austausch der Beteiligten viel wichtiger. Wenn man das nicht versteht, wird man weder ein guter Drehbuchautor, noch ein guter Regisseur werden.

PHILIPPE CARCASSONNE Das Kino Claude Sautets ist zwar auch ein kommerzielles – seine Filme erzielen regelmässig hohe Besucherzahlen –, aber letztlich eben doch ein Autorenkino. Es spiegelt die Vision des Regisseurs wider. Da sucht man bei einem Drehbuchautor die Fertigkeiten einer Hebamme, eines Geburtshelfers. Er muss einen Regisseur dazu bringen, das Beste von sich zu geben. Und darin liegt für mich genau die Stärke Jacques Fieschis: in dieser exakten Entsprechung von Biegsamkeit, Wendigkeit einerseits und einer Geschlossenheit andererseits.

Wenn ich ein amerikanischer Produzent wäre, würde ich bei einem Drehbuchautor sicher stärker nach den technischen Qualitäten suchen, nach dem Talent für Konstruktion, Rhythmus und narrative Vereinfachung.

CLAUDE SAUTET Jacques ist sehr aufmerksam und besitzt ein Gespür dafür, eine Ordnung in der Unordnung dessen, was man sagt, zu finden. Und zugleich sucht er ständig danach, woher bei einem bestimmten Stoff seine Inspiration herkommen könnte. Bei *QUELQUES JOURS AVEC MOI* sind es vor allem die Szenen satirischen Humors, die ihn begeisterten, bei denen er Verve entwickelte.

Zugleich ist seine Zeichnung von einer grossen moralischen Rigorosität.

FILMBULLETIN Philippe Carcassonne, worin besteht für Sie Fieschis Beitrag zu den letzten drei Sautet-Filmen? Worin hat er ihn stimuliert?

PHILIPPE CARCASSONNE Ganz offensichtlich ist ja der Generationsunterschied: die Helden der berühmten Sautet-Filme der Siebziger waren in Claudes Alter und wurden von Michel Piccoli, Yves Montand oder auch Serge Reggiani verkörpert. Mit *QUELQUES JOURS AVEC MOI* kommt eine neue Dynamik in sein Kino, weil Jacques ihm das Vertrauen darin gab, dass er sich auch mit jüngeren Figuren auseinandersetzen kann. Ein zweiter Wendepunkt ist, dass der neue Co-Autor ihn ermutigt hat, eine Mischung der Genres zu wagen. Das wollte Claude eigentlich schon immer versuchen. Aber da er das Kino genau kennt, weiss er, wie gefährlich das sein kann. In *QUELQUES JOURS AVEC MOI* funktioniert diese Stilmischung jedoch sehr gut. Der erste Teil ist eine Provinzkomödie – die Figuren, die Jean-Pierre Marielle und Dominique Lavanant spielen, bringen ein stark satirisches Element hinein –, während der zweite Teil eher philosophisch wirkt, was mit dem Weg, der emotionalen Passage des Helden Martial zu tun hat.

Ein dritter Punkt ist, dass Claude von seinem neuen Co-Autor einen Spiegel vorgesetzt bekam und sich darüber klar werden konnte, dass er einige Charakteristika besitzt, die viel komplexer sind, als seine früheren Filme vermuten lassen. Das soll kein abfälliger Kommentar über



«Bei der Filmarbeit ist der Austausch wichtig: Wenn man das nicht versteht, wird man weder ein guter Drehbuchautor, noch ein guter Regisseur werden.»

seine früheren Arbeiten sein, aber dennoch entdeckte ich hier eine grosse Bereicherung. Mein Eindruck seit *QUELQUES JOURS AVEC MOI* ist, dass Claude mit grösserer Bereitschaft seine dunkleren, abgründigen Seiten akzeptiert. Die Figuren, die Daniel Auteuil für ihn spielt, definieren sich ja zunächst in der Negation – «Ich liebe Sie nicht!» –, im Rückzug von der Welt und dem aktiven Leben.

FILMBULLETIN Können Sie mir aus Ihrer Erfahrung als Produzent erläutern, wie die Zusammenarbeit aussah?

PHILIPPE CARCASSONNE Ein Regisseur besitzt ja oft auch eine kindische Seite. Man muss ein Kind geblieben sein, um sich mit einer Spielzeugeisenbahn vergnügen zu können! Da wünscht man sich, dass der Drehbuchautor die Tugenden eines guten Lehrers besitzt. Er muss verstehen, was das Kind will, aber womöglich noch nicht sagen kann. Zugleich muss er ihm gewisse Barrieren und Grenzen setzen. Jacques kennt die Leute genau, mit denen er arbeitet – besonders das Kino und die Figuren von Sautet. Er weiss, was Claude machen kann, machen will, nicht machen kann, nicht machen will. Er ist wie geschaffen dafür, aus all den Zutaten einen Cocktail zu mixen.

Er weiss, dass sich Claude in dieser Art von Dekor und Situation wohl fühlt, und strukturiert die Szenen mit Blick auf die Stärken Sautets. Er setzt die Elemente ein, die Claude beherrscht und die ihm Vergnügen bereiten. Die Metapher der Spielzeugeisenbahn erscheint mir gerade im Fall Sautets sehr passend. Der Drehbuchautor muss nun also zusehen, dass sie in Fahrt kommt; er legt

die Strecke aus, plant die Tunneln, Brücken und Bahnhöfe ein. Konkret weiss Jacques Fieschi also genau, dass Claude gern im Studio dreht, dass er gern Spiegel und lange Brennweiten einsetzt.

Zugleich fügt er aber auch etwas Eigenes, Neues hinzu. Man spürt seinen Wunsch, über das hinauszuweisen, was der Regisseur ihm explizit oder unbewusst vorgibt. Er deplaziert die bekannten Sautet-Motive ein wenig. Schliesslich ging es ja nicht darum, die Thematik und Dramaturgie der Szenarien zu wiederholen, die Claude früher zusammen mit Jean-Loup Dabadie geschrieben hat. Der Spieleinsatz in den Büchern hat sich verändert, die Beziehungen der Figuren sind nicht mehr dieselben. Die Psychologie Stéphanes in *UN CŒUR EN HIVER* nimmt in dieser Periode Sautets eine ganz einzigartige Rolle ein.

JACQUES FIESCHI Als ich mit Claude an *UN CŒUR EN HIVER* arbeitete, habe ich gelernt, dass man bei der Zeichnung einer Figur nicht alles vorherbestimmen kann. Die Figuren sind für mich ohnehin immer eine Mischung aus Nähe und Rätsel. Nähe, weil man sie kennen muss, ihre Gesten verstehen muss. Schliesslich werden sie von einem Schauspieler verkörpert, dem man etwas geben muss, was er entfalten kann. Zugleich gibt es immer etwas, was sich auch dem Autor entzieht.

Stéphane ist freilich besonders rätselhaft. Er ist inspiriert von einer Figur aus Lermontovs «Ein Held unserer Zeit», aus dem Kapitel «Prinzessin Mary». Eine befremdliche, manipulierende Gestalt, die am Ende zu der jungen Frau





3



1

2



Werkstatt Drehbuch

1
Michel Serrault
und Emmanuelle
Béart in NELLY
ET M. ARNAUD

2
André Dussollier,
Jean-Luc Bideau,
Emmanuelle
Béart, Maurice
Garrel in UN
CŒUR EN HIVER

3
Sandrine
Bonnaire und
Daniel Auteuil
in QUELQUES
JOURS AVEC
MOI

4
Michel Serrault,
Claire Nadeau
und Emmanuelle
Béart in NELLY
ET M. ARNAUD

sagt: «Ich liebe sie nicht!» Wir haben zu Beginn der Arbeit lange gezögert und schwer mit dieser Figur gerungen, wir wussten nicht, weshalb sie das macht. Für Sautet muss es jedoch eine ganz klar strukturierte Erzählung geben, auch wenn er weiss, dass die Figuren ein Geheimnis besitzen. Wir hätten beispielsweise Gefahr laufen können, ihn zu einem Manipulator wie in «Les Liaisons Dangereuses» werden zu lassen, einer dämonischen Figur. Es dauerte eine Weile, bis uns klar wurde, dass Stéphane eine Figur sein muss, die sich für frei hält, die aber zum Handeln getrieben wird, die unter Einfluss steht. Er weiss nicht genau, was er tut, weiss nicht, dass sein Verhalten schädlich und manipulierend ist, er folgt vielmehr seinen destruktiven Impulsen.

CLAUDE SAUTET Anfangs haben wir zu dritt an dem Drehbuch gearbeitet, aber bald stellte sich heraus, dass *Jérôme Tonnerre* weder an die Figur noch an das Drehbuch glaubte. Das hat uns zunächst demoralisiert. Ein solch fundamentaler Zweifel gleich zu Beginn kann fatal sein. Doch dann wurde uns überraschenderweise klar, dass gerade dieser Zweifel ein Garant für die Einzigartigkeit der Figur und unseres Themas war.

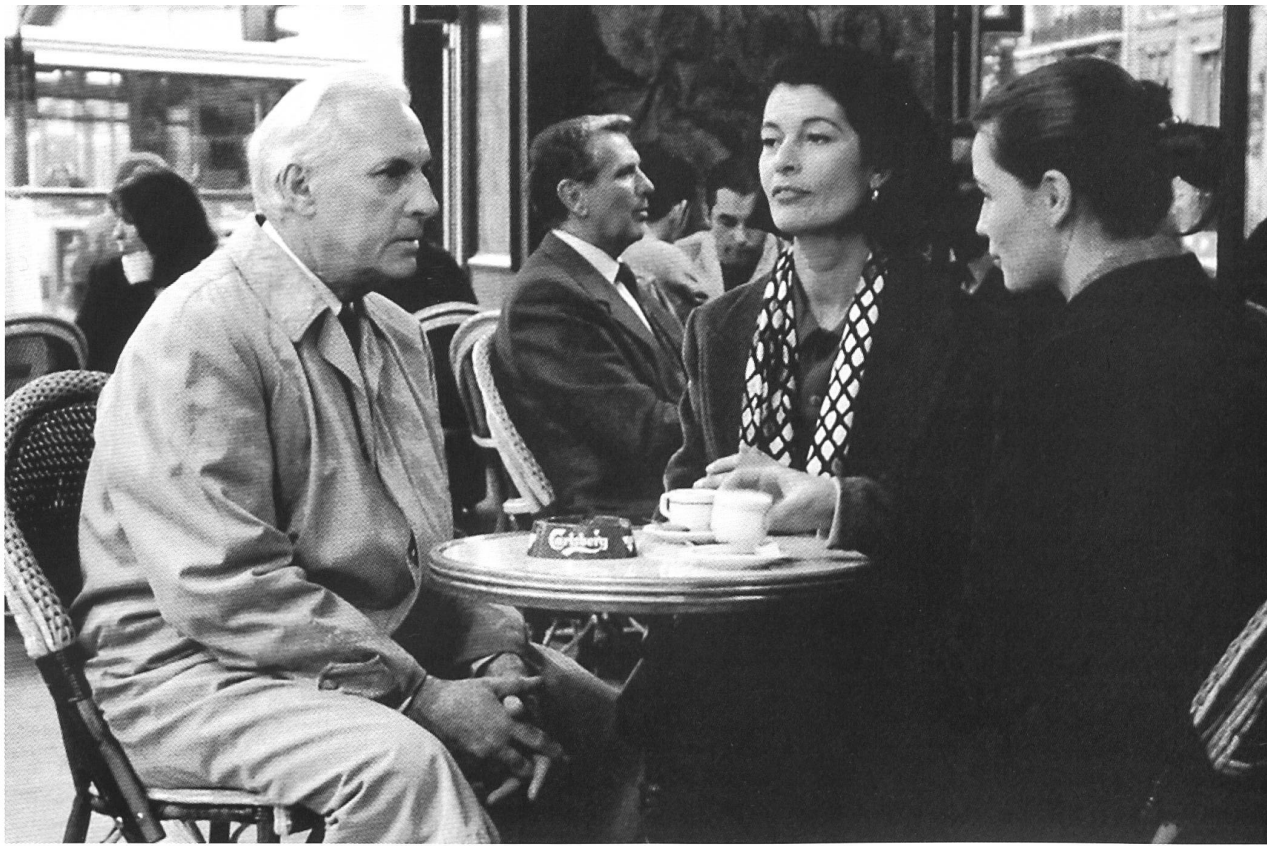
FILMBULLETIN Der Ausgangspunkt Ihrer Filme scheint immer etwas sehr Fragiles zu sein.

CLAUDE SAUTET Nun, ich bin von meinen eigenen Ideen erst wirklich überzeugt, wenn sie ein anderer, also mein Co-Autor, interessant findet. Nur so finde ich meine "kleinen" Themen und kann sie zum Leben erwecken. Wenn die Grundidee zu stark ist, gelingt mir das nicht. Ich

will vielmehr von Gefühlen erzählen, die man ausdrücken, aber nicht erklären kann. Für mich ist diese Atmosphäre der Unsicherheit sehr wichtig.

Das Sujet von *NELLY ET M. ARNAUD* ist beispielsweise sehr dünn. Ein älterer Herr ohne finanzielle Sorgen, der sich langweilt und eine junge Frau trifft. So eine Ausgangssituation wird erst durch die Entwicklung interessant. Zunächst wussten wir nicht, wer *Monsieur Arnaud* ist, was er macht, wie sein Charakter aussieht. Da hatten wir anfangs unterschiedliche Auffassungen. *Jacques'* Einwände haben mich überzeugt, da die Figur andernfalls vielleicht berührend, aber langweilig geworden wäre. Wenn man sich auf ein Motiv festlegt, kann man unendlich vielen Spuren folgen. Für mich ist die grundlegende Struktur wichtig, aber *Jacques* gelingt es immer wieder, mich auch von Ideen zu überzeugen, die ich zunächst für zweitrangig halte. Das Nebensächliche ist oft aufschlussreicher als die Grundlinien der Erzählung. Also fügt man Nebenfiguren wie *Dollabella* hinzu, die man im Auge behalten muss. Man kann sie nicht einfach nur einführen, man muss sich auch später um sie kümmern.

JACQUES FIESCHI Man muss eine Affinität zu einem Thema spüren, selbst wenn sie zunächst vage ist. Es gibt auch Themen, die ich nicht behandeln kann, weil ich sie nicht genug erträumt habe. Ich muss ein Echo in mir spüren, damit ich mir sage: «In diese Richtung will ich gehen.» Ich brauche einen Köder. Das kann etwas Nebensäch-



4

«Das Nebensächliche ist oft aufschlussreicher als die Grundlinien der Erzählung.»

liches sein, manchmal tritt man nicht durch die Tür, sondern durch ein Fenster in die Geschichte ein. Vor allem ist es jedoch der Wunsch, sich mit einer Figur zu beschäftigen. Mir gefiel die Ausgangssituation von *NELLY ET M. ARNAUD*, weil ich mich fragte: Wodurch kann der ältere Mann für die junge Frau interessant sein? Seine Attraktivität liegt darin, dass er ein bestimmtes Bild der Vergangenheit verkörpert und deshalb auch eine bestimmte Sprache spricht, die für sie anziehend ist. Sie ist befremdet und verwirrt durch seine Sprache. Diesem Gegensatz zwischen den beiden wollte ich folgen. Das war ein Thema, zu dem ich eine Affinität entwickeln konnte.

FILMBULLETIN Philippe Carcassonne, haben Sie als Produzent (und als ehemaliger Journalist) Überschneidungen der jeweiligen Vorlieben und Stärken der beiden entdeckt? Geht nicht beispielsweise Fieschis Technik, eine Szene aus mehreren Ebenen aufzubauen, nahtlos in den für Sautet so typischen Bistro-Szenen auf?

PHILIPPE CARCASSONNE Tatsächlich, in den meisten Drehbüchern von Jacques gibt es eine Spiegel-Struktur, bei der das, was im Vordergrund gespielt wird, vom Hintergrund erklärt wird – und umgekehrt. In manchen Filmen findet das auf der Ebene der Zeit statt – in *LE FILS PRÉFÉRÉ* und *PLACE VENDÔME*, die er zusammen mit Nicole Garcia geschrieben hat, reichen die Erklärungen für das, was auf der Leinwand geschieht, manchmal jahrzehntweit in die Vergangenheit zurück. Bei Sautet ist das ein Spiel mit dem Raum, wo es

einen Vorder- und einen Hintergrund gibt, vielleicht sogar einen Hinter-Hintergrund.

JACQUES FIESCHI Es geht einfach darum, etwas Zusätzliches zu erzählen. Die erste Begegnung zwischen Auteuil und Béart in *UN CŒUR EN HIVER* ist ein gutes Beispiel dafür. Da musste Claude den Dialog zwischen den beiden Männern nicht in einer einfachen Schuss-Gegenschuss-Folge auflösen, denn Auteuil kann sie im Spiegel betrachten, während André Dussollier über sie spricht. Dieser Spiegel reflektiert die Blicke und Reaktionen. Es gibt einen Anreiz, der die Aufmerksamkeit ablenkt und sie zugleich wieder zum eigentlichen Thema zurückführt. Es gibt in der Szene also eine Diagonale, kein einfaches Gegenüber. Andere Elemente kommen hinzu. In einer anderen Cafészene in *UN CŒUR EN HIVER* – das ist Tradition bei Sautet, das Café –

CLAUDE SAUTET Ich kann nichts dafür! Selbst Jacques sagt oft zu mir: «Schon wieder eine Cafészene?» Ich mache das ständig. Da haben wir wieder das Moment der Variation, denn Cafészenen sind für mich unerlässlich, da meine Vorstellungskraft zu gering ist: Autos, Appartements, Cafés und die Szenen auf dem Land, ich kann dem nicht entinnen, das ist eben mein Leben!

JACQUES FIESCHI In der späteren Cafészene hören Auteuil und Béart einem Paar am Nebentisch zu. Es ist ein anonymes Paar, das in ein heftiges Gespräch verwickelt ist. Die Frau macht dem offensichtlich schwächeren Mann Vorwürfe. In der letzten Einstellung haben sie sich versöhnt.



1

2

1
Emmanuelle
Béart und
Michel Serrault
in NELLY ET M.
ARNAUD

2
Emmanuelle
Béart und André
Dussollier in UN
CŒUR EN HIVER

Sie hält seine Hand, sie schweigen. Diese leidenschaftliche, vielleicht gar infernalische Beziehung nehmen die beiden als eine Art Echo wahr – davon, was eine Liebesgeschichte sein könnte. Das ist zweitrangig, aber trotzdem präsent.

CLAUDE SAUTET Ich weiss nicht, ob das von Jacques oder mir stammt. Aber ich mag so etwas. Und ich glaube, dass Jacques sich gern an einem solchen Spiel mit den szenischen Ebenen beteiligt. Während man das streitende Paar sieht, beschreibt Stéphane sich als verhinderten Einzelgänger. Er hat Angst vor einer Beziehung, versucht aber, sie zu verführen. Diese Spiegelung half uns zu zeigen, wie zwiespältig sein Zustand ist. Wir konnten so ein Klima der Unruhe und Unsicherheit schaffen. Am Ende der Szene weiss Stéphane nicht mehr genau, was er denkt und fühlt. Diese Atmosphäre der Ungewissheit, Unbestimmtheit ist für mich wichtig.

FILMBULLETIN In Ihren gemeinsamen Filmen gibt es immer ein Medium, das die Beziehungen herstellt, das Milieu, die Arbeit oder ein Requisit.

CLAUDE SAUTET In QUELQUES JOURS AVEC MOI spielt die Supermarktkette, die Martials Familie gehört, diese Rolle: seine Arbeit führt ihn nach Limoges, zu Monsieur Fonfrin, dem Besitzer des dortigen Supermarktes, über den er die anderen Figuren kennenlernt. In UN CŒUR EN HIVER ist es natürlich der Geigenbau, und in NELLY ET M. ARNAUD ist es das Buch, das er ihr diktiert.

JACQUES FIESCHI Die Violine, die Auteuil für Emmanuelle Béart baut, ist vielleicht das beste

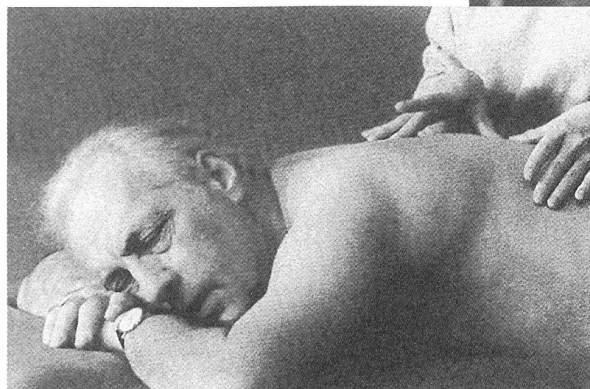
Beispiel für dieses Prinzip. Er will ihr, einer Virtuosin, die perfekte Violine in die Hand geben. Dabei wird sie zum vermittelnden Objekt der Liebe, einer bizarren Liebe. Ganz allgemein nutze ich die Beschreibung eines Milieus oder Handwerks gern, um den Figuren näher zu kommen. Die Recherche ist ungemein hilfreich, sie schafft eine Art mentaler Struktur. Das ist durchaus mit der Arbeit eines Journalisten vergleichbar. Das hat mich schon bei «Cinématographe» fasziniert, da haben wir einzelne Nummern bestimmten Metiers gewidmet, etwa der Arbeit von Filmkomponisten oder Kameraleuten.

Für ein Drehbuch befragt man die Leute, die in einem Metier arbeiten, und hofft, dass sie einem den Schlüssel dazu geben werden. Wie sprechen Sie? Was für Gesten müssen Sie bei der Arbeit ausführen? Plötzlich entsteht also die Figur aus etwas Konkretem, Physischem. Das stellt die Figuren und Situationen auf einen Sockel der Realität. Die Ereignisse wirken nicht so, als seien sie vom Himmel gefallen. Zugleich muss man den Figuren ihr Geheimnis lassen, man darf nicht alles über sie wissen.

FILMBULLETIN Monsieur Arnauds Buch war für Sie beide vorrangig ein Transportmittel und nicht etwa eine Gelegenheit, aus eigenen Erfahrungen zu schöpfen?

CLAUDE SAUTET Ich hatte wirklich nicht die Absicht, mein eigenes Metier zu beschreiben. Es scheint mir unmöglich und letztlich auch uninteressant, die Arbeit an einem Drehbuch als Parameter einer Geschichte zu nehmen.

Werkstatt Drehbuch



1



«Man muss den Figuren ihr Geheimnis lassen, man darf nicht alles über sie wissen.»

JACQUES FIESCHI Ich glaube, die Arbeit an seinem Buch entstand aus der Frage: Was kann sie zusammenführen? Ich glaube, ich habe das vorgeschlagen. Aber es war völlig klar, dass er ein Amateur sein sollte. Er bringt seine Memoiren zu Papier, seine jungen, exotischen Jahre als Richter in Ozeanien. Das ist keine grosse Literatur.

FILMBULLETIN Dadurch haben Sie gewissermassen eine dritte Figur geschaffen – den jungen Monsieur Arnaud – und vielleicht sogar ein Moment der Eifersucht hineingebracht.

JACQUES FIESCHI Das stimmt, selbst wenn es keine intime Biographie ist. Sie macht die Bekanntschaft des jungen Mannes, der er einmal war. Wichtiger war für uns jedoch, dass er kein professioneller Schriftsteller sein durfte – das wäre ein ganz anderes Thema, bei dem man sich unweigerlich dafür interessiert, was der Schriftsteller ausdrücken will, was seine moralischen und ästhetischen Prinzipien sind. Wir haben das Buch Arnauds vielmehr so behandelt wie Hitchcock den MacGuffin. Die Arbeit am Computer stellt die Voraussetzung für ihre Beziehung, ihre Kommunikation her. Und Nelly beginnt zu intervenieren, sie äussert ihre Meinung, kritisiert ihn.

CLAUDE SAUTET Die Empfindlichkeit, die sich bei einer solchen Zusammenarbeit offenbart, fand ich interessant. Zunächst nimmt Arnaud das Buch ja nicht wirklich ernst, aber wenn Nelly später zu ihm sagt, dass ihr diese oder jene Passage nicht gefallen hat, ist er gekränkt. Er ist in seine eigene Falle getappt! Dabei ist klar: wenn sie sich nicht

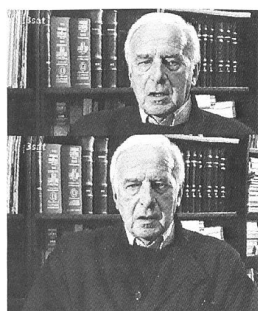
für das Buch und somit letztlich für ihn interessieren würde, würde überhaupt kein Verhältnis zwischen ihnen entstehen. Mich hat diese Situation allerdings doch an meine eigenen Anfänge als Drehbuchautor erinnert. Da gab ich meine Bücher auch jedesmal einer Schreibkraft zum Abtippen. Und natürlich wollte ich von ihr wissen, was sie davon hält.

FILMBULLETIN Zur musikalischen Struktur Ihrer gemeinsamen Drehbücher gehört auch, dass es Variationen, Entsprechungen gibt. Ich denke beispielsweise an die Szene, in der Nelly seinen Rücken massiert, zu der es später ein Pendant gibt, als Arnaud sie beinahe im Schlaf berührt.

JACQUES FIESCHI Ja, es gibt da eine Korrespondenz, die übrigens auch über die Konkrektion des Momentes hinausgeht. Die plötzlichen Schmerzen, seine körperliche Verletzbarkeit sind für den alten Mann demütigend.

CLAUDE SAUTET Bezeichnend ist auch, dass diese Berührung keine sinnlichen Gefühle in ihm weckt. Die vermiedene Berührung in der Nacht jedoch schon. Wie die Nachtszene entstanden ist, ist sehr interessant. Tatsächlich habe ich zu Anfang, als wir eine Struktur, eine gewisse Ordnung für das Buch entwarfen, zu Jacques gesagt: «Es wäre gut, wenn sie zu einem bestimmten Zeitpunkt bei ihm schläft und er sie im Schlaf betrachtet.»

Das habe ich später völlig vergessen, bis wir alle Szenen und Kapitel gemeinsam rekapitulierten. Da war er es, der mich darauf hinwies: «Du hast das Entscheidende vergessen: die Szene, in



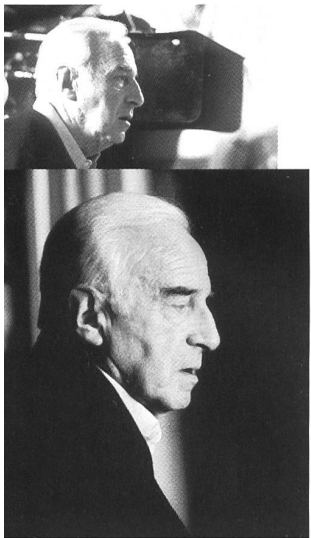
Claude Sautet

Geboren am 23. Februar 1924 in Montrouge; 1946 Eintritt ins IDHEC; von 1949 bis 1950 Musikkritiker bei *Le Combat*; arbeitet langezeit als «*ressemeur de scénarios*» (François Truffaut), also Co-Drehbuchschreiber, Script doctor und Drehbuchberater; gestorben 22. Juli 2000

- 1955 **BONJOUR SOURIRE**
Buch: Pierre Tarcali, Yves Robert, Jean Maran; Darsteller: Henri Salvador, Annie Cordy, Christian Duvalleix
- 1959 **CLASSE TOUS RISQUES**
Buch: C. Sautet, José Giovanni, Pacal Jardin, nach einem Krimi von José Giovanni; Darsteller: Lino Ventura, Jean-Paul Belmondo, Sandra Milo
- 1964 **L'ARME À GAUCHE**
Buch: C. Sautet, nach einem Roman von Charles Williams; Darsteller: Lino Ventura, Silva Koscina, Leo Gordon
- 1969 **LES CHOSES DE LA VIE**
Buch: Paul Guimard, Jean-Loup Dabadie, C. Sautet, nach dem Roman von Paul Guimard; Darsteller: Michel Piccoli, Romy Schneider, Léa Massari, Gérard Lartigau, Jean Bouise
- 1971 **MAX ET LES FERRAILLEURS**
Buch: C. Sautet, Claude Néron, Jean-Loup Dabadie, nach dem Roman von Claude Néron; Darsteller: Michel Piccoli, Romy Schneider, Bernard Fresson

- 1972 **CÉSAR ET ROSALIE**
Buch: Jean-Loup Dabadie, C. Sautet; Darsteller: Yves Montand, Romy Schneider, Sami Frey, Umberto Orsini, Isabelle Huppert
- 1974 **VINCENT, FRANÇOIS, PAUL ET LES AUTRES**
Buch: Jean-Loup Dabadie, Claude Néron, C. Sautet, nach dem Roman «*La Grande Marrade*» von Claude Néron; Darsteller: Yves Montand, Michel Piccoli, Serge Reggiani, Gérard Depardieu, Stéphane Audran
- 1976 **MADO**
Buch: C. Sautet, Claude Néron; Darsteller: Michel Piccoli, Otavia Piccolo, Jacques Dutronc, Charles Denner, Julien Guioimar, Nathalie Baye, Romy Schneider
- 1978 **UNE HISTOIRE SIMPLE**
Buch: C. Sautet, Jean-Loup Dabadie; Darsteller: Romy Schneider, Bruno Cremer, Claude Brasseur, Arlette Bonnard
- 1980 **UN MAUVAIS FILS**
Buch: C. Sautet, Daniel Biasini, Jean-Paul Torok, nach einer Erzählung von Daniel Biasini; Darsteller: Patrick Dewaere, Yves Robert, Brigitte Fossey, Jacques Dufilho, Claire Maurier
- 1983 **GARÇON!**
Buch: C. Sautet, Jean-Loup Dabadie; Darsteller: Yves Montand, Nicole Garcia, Jacques Vil-

- 1988 **QUELQUES JOURS AVEC MOI**
Buch: C. Sautet, Jérôme Tonnerre, Jacques Fieschi, nach Jean-François Josselin; Darsteller (Rolle): Daniel Auteuil (Martial Pasquier), Sandrine Bonnaire (Francine), Jean-Pierre Marielle (Monsieur Fonfrin), Dominique Lavanant (Madame Fonfrin), Danièle Darrieux (Madame Pasquier)
- 1992 **UN CŒUR EN HIVER**
Buch: C. Sautet, Jacques Fieschi, Jérôme Tonnerre; Darsteller (Rolle): Daniel Auteuil (Stéphane), Emmanuelle Béart (Camille), André Dussollier (Maxime), Elizabeth Bourguine (Hélène), Brigitte Catillon (Régine), Maurice Garrel (Lachaume), Myriam Boyer (Madame Amet), Jean-Luc Bideau (Ostende)
- 1995 **NELLY ET M. ARNAUD**
Buch: C. Sautet, Jacques Fieschi, Yves Ullmann; Darsteller (Rolle): Michel Serrault (Monsieur Arnaud), Emmanuelle Béart (Nelly), Jean-Hugues Anglade (Vincent), Claire Nadeau (Jacqueline), Michael Lonsdale (Dollabella), Françoise Brion (Lucie, geschiedene Frau von M. Arnaud), Charles Berling (Jérôme)



der er ihr beim Schlafen zusieht!» Diese Szene hat sich dann sehr interessant entwickelt. Anfangs dachte ich, es würde genügen, dass Monsieur Arnaud sie nur anschaut. Aber Jacques sagte: «Nein, sie muss sehen, dass er da ist.» Dadurch wird der nächtliche Pakt zwischen ihnen nämlich erst besiegelt. Das ist ein enormer Beitrag, um menschlichen Beziehungen ihr Geheimnis zu geben.

JACQUES FIESCHI Er geht nachts ins Zimmer und betrachtet sie im Schlaf. Er macht diese verzweifelte Geste, streift diesen verbotenen Körper. Die Idee, auf der ich bestand und für die Claude sich anfangs nicht begeistern konnte, war, dass sie ihn bemerkt. Aber sie jagt ihn nicht erschrocken aus dem Zimmer, wie in einem Roman aus dem neunzehnten Jahrhundert. Das ist auf eine Art noch viel demütigender, ihr Narzissmus, wenn sie zu ihm sagt: «Sie dürfen hier bleiben, aber es wird nichts geschehen. Sie dürfen mich betrachten, als Objekt der Begierde. Das stört mich nicht. Im Gegenteil, es gefällt mir.»

Unsere unterschiedliche Auffassung von dieser Szene zeigt vielleicht ganz gut, dass das Drehbuchschreiben zwar eine einsame Träumerei ist, wie das Verfassen eines Romans. Obwohl man natürlich von der gleichen Sache sprechen muss, kann man oft eigene Wege beschreiben. Die Dinge können sich dadurch ausgleichen, es muss nicht unbedingt die gleiche Träumerei sein.

CLAUDE SAUTET Unsere Zusammenarbeit funktioniert sehr gut, weil Jacques mit den erzählerischen Traditionen und Regeln vertraut ist. Aber

nicht auf akademische Weise, was ja nicht sehr interessant wäre. Er hat sich vielmehr ein Gespür für das Wesen der Dramaturgie und deren Poesie bewahrt. Er weiss zum Beispiel, dass expository Szenen immer das grösste Problem sind. Wie verdeutlicht man etwas ohne erklärende Dialoge? Im Dialog wird etwas anderes gesagt als das, was man ausdrücken will. Diese Fähigkeit ist in Frankreich sehr selten.

JACQUES FIESCHI Bei *UN CŒUR EN HIVER* hatten wir beispielsweise das Problem, dass man anfangs gar nicht wusste, was für ein Charakter unsere Hauptfigur ist. Deshalb habe ich Claude die Idee des Voice-Over vorgeschlagen, bei dem Auteuil sein Verhältnis zu Dussollier beschreibt, der angeblich sein bester Freund ist.

CLAUDE SAUTET Jacques' Idee war es, Stéphane nur über Maxime sprechen zu lassen. Ohne von sich zu sprechen, liefert er also erste Aufschlüsse über seinen eigenen Charakter.

JACQUES FIESCHI Es war wichtig, dass sich da bereits eine Doppeldeutigkeit, Zwiespältigkeit in seinem Blick auf ihn ankündigt. Durch wenige Minuten Kommentar haben wir viel Zeit gespart, haben das Milieu, die Figuren und ihr Verhältnis eingeführt.

FILMBULLETTIN Dabei ist der Off-Kommentar ein schon aus früheren Sautet-Filmen vertrautes Element, das er bereits in *CLASSE TOUS RISQUES* verwandt hat, um die Erzählstränge wieder zusammenzuführen.

JACQUES FIESCHI Diese handwerkliche Seite der Arbeit hat Claude nie unterschätzt. Sie wissen



«Expositorische Szenen sind immer das grösste Problem: Wie verdeutlicht man etwas ohne erklärende Dialoge?»

1
Sandrine
Bonnaire und
Daniel Auteuil
in QUELQUES
JOURS AVEC MOI

2
Emmanuelle
Béart und André
Dussollier
in UN CŒUR EN
HIVER

sicher, dass er ein gefragter *script doctor* war. Er weiss, dass man Drehbücher nicht in einem unaufhörlichen Fluss der Ideen schreibt. Es gibt Pannen, man verpatzt etwas, man landet in Sackgassen, aus denen man irgendwie herauskommen muss. Von Zeit zu Zeit ist das wie ein Bilderrätsel, für das man eine Lösung finden muss. Und die kommt nicht immer von den Figuren, ihrem Verhalten oder ihrer inneren Wahrheit. Manchmal muss man schlicht erzählerische Kniffe finden, damit die Erzählung wieder in Gang kommt.

CLAUDE SAUTET Oft braucht es da grosses Geschick, damit diese Lösung dann auch elegant aussieht. Das Telefongespräch, das man gegen Ende von *NELLY ET M. ARNAUD* hört, während man sie über die Strasse gehen sieht, ist so ein Über-einandergreifen. Ich fragte mich, wie kriegen wir es bloss hin, dass Arnaud ihr erzählt, er habe sich entschlossen zu verreisen, ohne allzuviel Zeit zu verlieren. Durch das Voice-Over mussten wir die Ereignisse nun nicht mehr auswalzen. Diese Eleganz der Lösungen verdankt Jacques seiner genauen Kenntnis und seinem grossen Respekt vor den dramaturgischen Konventionen. Ich denke beispielsweise an den Auftritt von Arnauds geschiedener Frau. Das fand ich genial. Eigentlich ist das fast eine Vaudeville-Situation: man bringt die Verfllossene ins Spiel, um die Karten neu zu mischen. Aber Jacques hat genau verstanden, dass darin etwas beinahe Tragisches steckt, denn der Auftritt verdeutlicht die Einsamkeit, in der

Arnaud seither lebte. Das Essentielle wird durch eine indirekte Herangehensweise ausgesagt.

JACQUES FIESCHI Ich glaube, diese rein handwerkliche Seite der Drehbucharbeit sollte man nicht verheimlichen. Es gibt bei jedem Film dieses Verhältnis zwischen dem Imaginären eines Sujets, der Nähe und Undurchsichtigkeit einer Figur und den ganz konkreten Aspekten der Konstruktion. Das ist ein bisschen wie die Arbeit der Chinesen, die im (vor-)letzten Jahrhundert die Eisenbahnstrecken durch Amerika gelegt haben: eine Schiene hinter die andere, und immer solide befestigt. Das ist eine Seite der Drehbucharbeit, die einen durchaus mit Demut erfüllen kann.

Die Gespräche mit Claude Sautet, Jacques Fieschi und Philippe Carcassonne führte Gerhard Midding. Das Interview ist eine Montage aus drei verschiedenen Gesprächen.

In «*L'Avant-Scène Cinéma*» Heft 453 (Juni 1996) und Heft 458 (Januar 1997) sind die «*découpages complets*» von UN CŒUR EN HIVER beziehungsweise NELLY ET M. ARNAUD nachzulesen.