

Claude Sautet – Regisseur der Zwischentöne
Gespräche mit Michel Boujut



Claude Sautet – Regisseur der Zwischentöne

Gespräche mit Michel Boujut

Aus dem Französischen von Marcus Seibert

Mit Beiträgen von
Thierry Frémaux, Daniel Auteuil, Michel Boujut,
Bertrand Tavernier, Jean-Pierre Melville,
François Truffaut, Michel Piccoli,
Claude Néron, Jean-Loup Dabadie,
Pascal Jardin, Philippe Sarde und Claude Sautet



Alexander Verlag Berlin

Dieses Buch erscheint im Rahmen des Förderprogramms des französischen Außenministeriums, vertreten durch die Kulturabteilung der französischen Botschaft in Berlin.



Mit freundlicher Unterstützung durch die Stiftung Kulturwerk der VG Bild-Kunst.



Der Verlag dankt Didi Danquart, Elisabeth Edl, Robert Fischer, Wolfgang Krenz und Sibylle Sturm.

Die Originalausgabe erschien unter dem Titel *Conversations avec Claude Sautet* bei Editions Actes Sud, Arles.

© by ACTES SUD/Institut Lumière, 2014

Deutsche Erstausgabe

© für diese Ausgabe by Alexander Verlag Berlin 2022

Alexander Wewerka, Fredericiastr. 8, D-14050 Berlin

www.alexander-verlag.com | info@alexander-verlag.com

Alle Rechte vorbehalten

Redaktion: Katharina Broich und Marilena Savino

Satz, Layout und Umschlag: Antje Wewerka

Umschlagabbildung: Claude Sautet und Romy Schneider, 1971

© Jean-Claude Sauer/Paris Match/Scoop

Dank an den Filmbild Fundus für die Bereitstellung der Filmbilder.

Druck und Bindung: FINIDR s.r.o., Český Těšín

Printed in the Czech Republic (April) 2022

ISBN 978-3-89581-564-5

*Man darf die Wirklichkeit nicht wie einen Gegenstand
versetzen, den man aus der Erinnerung auf eine
Buchseite bringt, sondern muss diese Wirklichkeit benutzen,
um zu den Zeichen vorzudringen.*

Louis Guilloux

Inhalt

- 9 Thierry Frémaux: Vorwort zur endgültigen Ausgabe
18 Daniel Auteuil: Bei ihm musste man sich benehmen
22 Michel Boujut: Die Ruhe und die Dissonanz

GESPRÄCHE MIT CLAUDE SAUTET

- 27 I. Dieser permanente Widerspruch in mir
36 II. Wie ein verlorenes Kind
55 III. Die körperliche Bewegung der Schauspieler
 (*Der Panther wird gehetzt*, 1960)
73 IV. Eine Art Abstraktion
 (*Schieß, solange du kannst*, 1965)
81 V. Flucht als Haltung gegenüber dem Leben selbst
 (*Die Dinge des Lebens*, 1970)
99 VI. Ein rotes Kleid in einem roten Zimmer
 (*Das Mädchen und der Kommissar*, 1971)
113 VII. Eine lange unterdrückte Fantasie
 (*César und Rosalie*, 1972)
131 VIII. Die Vorahnung des sozialen Abstiegs
 (*Vincent, François, Paul und die anderen*, 1974)
151 IX. Dieses kleine dunkle Fresko
 (*Mado*, 1976)
167 X. Die Seite der Frauen
 (*Eine einfache Geschichte*, 1978)
183 XI. Saint-Ouen früh am Morgen
 (*Der ungeratene Sohn*, 1980)
199 XII. Ein König am unteren Ende der Leiter
 (*Garçon! Kollege kommt gleich!*, 1983)
215 XIII. Eine dunkle Gasse, eine schwarze Tür
 (*Einige Tage mit mir*, 1988)
235 XIV. Das könnte man Kammermusik nennen
 (*Ein Herz im Winter*, 1992)

- 253 XV. Das Thema all meiner Filme
(*Nelly & Monsieur Arnaud*, 1995)
265 *Epilog*
Am Ende mein einziger Leitstern

Nachwort
269 Bertrand Tavernier: Der Wunsch, diesen Mann zu umarmen

TEXTE UND DOKUMENTE

I Über Claude Sautet

- 280 Jean-Pierre Melville: Die gelassene Unerschrockenheit eines
großen Filmemachers
282 François Truffaut: Über *Vincent, François, Paul und die anderen*
286 Michel Piccoli: Der Erfolg hat ihn beunruhigt
287 Claude Néron: In Andeutungen
290 Jean-Loup Dabadie: Er hat ein geniales Zeitgefühl
292 Pascal Jardin: Nichts hält ihn auf
294 Philippe Sarde: Wir waren Partner fürs Leben

II Von Claude Sautet

- 300 Briefe an Monique Lange
304 Über Claude Néron
305 Über die Begriffe »Thema« und »Konstruktion«
309 Über Romy Schneider
310 Warum filmen Sie?
311 Meine Lieblingsfilme
313 *Der Tag bricht an*

315 Filmografie Claude Sautet
317 Verzeichnis der erwähnten Filme
321 Namensregister

Thierry Frémaux

Vorwort zur endgültigen Ausgabe

Zwanzig Jahre sind vergangen, seit wir mit Michel Boujut anlässlich einer Werkschau des Institut Lumière, dessen Direktor ich damals gerade geworden war, das Buch veröffentlicht haben, das Sie in den Händen halten. Bertrand Tavernier hatte mich in die Rue du Premier-Film in Lyon* gerufen, weil er eine neue Buchreihe herausbringen wollte; Hubert Nyssen vom Verlag Actes Sud begrüßte dieses Projekt. Bei der Neuauflage des Buches erinnere ich mich an die skeptischen Gesichter, die ein solches Vorhaben in der kleinen cinephilen Gemeinde hervorgerufen hatte. Was? Eine Hommage an Sautet? Diesen »Erfolgs«-Regisseur? Diesen bürgerlichen Autor, der für die Bourgeoisie Filme gemacht hatte und es mit den 1970ern vorzog, mehr über die Qualen des mittleren Alters zu sprechen als über die Revolution? Nein, im Ernst, nicht Sautet! Mit wissendem Blick sagte man das, oft auf wenig angenehme, sogar ausgesprochen unangenehme Art.

All das liegt lange zurück und die Zeit hat die Sicht auf eine Filmografie korrigiert und gemildert, die in Frankreich, das wissen wir inzwischen, beispiellos ist. So sehr, dass, wenn wir »ein Film von Sautet« sagen, alles gesagt ist.

Es ist nicht so, dass sein Tod ausgereicht hätte, um ein neues Interesse zu entfachen – bei seinen Bewunderern bestand es schon lange – oder Klischees zu korrigieren – beharrliche Verächter gibt es immer (»Natürlich und umso besser!«, hätte er gesagt). Seine Arbeit hat sich schlicht durchgesetzt, das ist alles. Glücklicherweise hat sich sein Image im Laufe der Jahre geändert, er wird anders wahrgenommen und sein Name zählt heute weit mehr als der einiger Filmemacher, die von seinen kritischen

* Sitz des Institut Lumière, dessen erster Präsident Tavernier war (Anm. d. Übers.).

Gegnern gefeiert wurden, denen es zum Glück aber nicht gelungen ist, die einzigartige Spur zu verwischen, die jeder seiner Filme im französischen Kino hinterlassen hat.

Trotz eines unbestreitbaren Erfolgs in Frankreich und im Ausland hat die akademische Kritik und, seien wir ehrlich, ein Teil der *vox populi*, *Das Mädchen und der Kommissar* oder *Vincent, François, Paul und die anderen* nie in den modernen und kühnen cineastischen Kanon aufgenommen. Es gibt französische Filmemacher, deren Namen man erwähnen sollte, um sich »sozialen Mehrwert« zu verschaffen, wie Pierre Bourdieu sagte – der von Sautet gehört nicht dazu. Weder in den Kreisen der Filmspezialisten noch bei den jungen Cinephilen oder auf Abendgesellschaften spielt Sautet eine Rolle. Sautet? Nicht modern genug. Unwichtig. Lange Zeit. Inzwischen ist das nicht mehr so. Und Frédéric Bonnaud, Chefredakteur von *Les Inrockuptibles*, einer Zeitschrift, die nicht im Verdacht steht, wohlwollend einem Filmemacher gegenüberzustehen, der als Erbe des verpönten französischen »Qualitätskinos« gilt (ein von den *Cahiers du cinéma* in den 1950er-Jahren geprägter Begriff, über den sich Chabrol, obwohl selbst Mitglied der gelben Hefte, gern lustig gemacht hat), verhehlt nicht seine Bewunderung für Sautets Kino: »Ist er nicht der französische Ozu?«, fragte er sich selbst einmal in meiner Gegenwart, eine berechnete Frage und ein treffender Vergleich, wie es auch von dem franko-amerikanischen Filmpublizisten Michael Wilson in Kalifornien formuliert wurde.*

Claude war ein großer Drehbuchautor, ein großer Filmemacher, er war schüchtern und ungestüm zugleich, kompromisslos und freundlich, er sagte zu Leuten gerne: »Mein Lieber ...« 1994 mussten wir noch darum kämpfen, den Skeptikern eine »Sautet-Feier« aufzuzwingen. Wir mussten sie überzeugen, dass sich die Kinematheken auch lebenden Künstlern

* Frédéric Bonnaud schrieb im gleichen Magazin auch einen ausgezeichneten Artikel über *Nelly & Monsieur Arnaud*. Kühn, aber ohne Folgen, denn in der 2014 von *Les Inrocks* aufgestellten Liste der hundert besten französischen Filme der Geschichte taucht kein Sautet-Film auf. Der Gerechtigkeit halber muss gesagt werden, dass man dieses rätselhafte Verhalten der Kritik auch am anderen Ende des Spektrums beobachten kann: Jacques Lourcelles, der Gründer von *Présence du cinéma*, widmet Sautet in seinem unübertroffenen Filmlexikon (Éditions Robert Laffont, in der Reihe »Bouquins«) nur eine kleine bemühte Notiz.

widmen und aufhören sollten, ihren öffentlichen Erfolg als Hindernis für Anerkennung zu betrachten, nur weil die breite Masse sie zuerst bejubelt hatte. In Anwesenheit des Regisseurs organisierte das Institut Lumière eine Hommage, die mit einer Großbildprojektion des unwiderstehlichen *César und Rosalie* in einer gut erhaltenen 35-mm-Kopie endete – sein Werk auf Zelluloid zu finden und zusammenzutragen, war schon damals nicht einfach.

Begleitend dazu erschienen die *Gespräche mit Claude Sautet*.^{*} Michel Boujut, ein Freund des Regisseurs, erhielt von ihm die Erlaubnis, ihre Gespräche aufzuzeichnen und sie für eine Buchveröffentlichung, die erste ihrer Art,^{**} zu bearbeiten und mit ihm gemeinsam im Winter 1993/94 fertig zu schreiben. Große Sorge der empfindsamen Künstlerseele; selbst Erfolg machte Claude zu schaffen. Aber er brachte einen schönen Film heraus, *Ein Herz im Winter*, der von allen Seiten gefeiert wurde, und so war er gut aufgelegt. Er, der Kammermusik liebte, wünschte sich, dass der Ton ihrer Gespräche intim sei, manchmal ein Flüstern, und dem Leser das Gefühl gebe, privilegiert, nahe zu sein, wie in der ersten Reihe. Zwanzig Jahre später wirkt dieser Zauber immer noch, und sogar stärker angesichts der Dummheit der Zeit.

Als Michel Boujut mir die erste Version schickte, war ich jedoch etwas enttäuscht, denn ich fand, dass Sautet sich nicht öffnete, nicht genug Biografisches preisgab, insbesondere über das erste, etwas erratische Jahrzehnt, in dem er noch nicht wusste, was für ein Filmemacher er sein würde, und an dessen Anfang und Ende er zwei dunkle und ungleiche Meisterwerke schuf, *Der Panther wird gehetzt* 1960 und *Die Dinge des Lebens* 1970, und dazwischen, 1965, den eher bizarren Film *Schieß, so-*

* Dank an Jean-Paul Capitani, Alzira Martins und Sabine Wespieser.

** Es gab kein Buch über Claude Sautet, außer dem von Joseph Korkmaz, das zehn Jahre zuvor bei Lherminier erschienen war, und dem Katalog der Pontarlier-Begegnungen von Pierre Blondeau, der Sautet im gleichen Jahr wie wir traf (Claude war damals Vorsitzender des Filmproduktionsfonds des Départements Franche-Comté). Erst nach seinem Tod veröffentlichten N. T. Binh und Dominique Rabourdin ihr Buch (*Sautet par Sautet*, La Martinière), das von einem Dokumentarfilm begleitet wird, *Claude Sautet ou la magie invisible*, der auf DVD erhältlich ist. Zu erwähnen ist auch *Claude Sautet, Les Choses de sa vie* von Gérard Langlois, NM7 Éditions.

lange du kannst, mit dem er, wie er auf den folgenden Seiten wiederholt, nicht ganz zufrieden war. Ich habe Michel erklärt, wie schade es sei, dass Claude nicht näher auf die Drehbücher eingehe, die er »angepasst« hatte (Truffaut nannte das »neu besohlen«), auf dieses Leben als Drehbuchautor im Geheimen, das er in den 1960er-Jahren führte, dessen Eingriffe von allen Regisseuren, denen er geholfen hatte, als wahre Wunder angesehen wurden. »Ich habe es versucht, aber er ist unnachgiebig. Er will nicht«, antwortete Michel, der sich der Lücken bewusst war, es aber angesichts des hartnäckigen Schweigens seines Gesprächspartners aufgegeben hatte, sie zu füllen. Als ich darauf bestand, sagte er mir, ich solle mich direkt an Claude wenden – der mir mit einschüchternder Autorität bestätigte, dass er seinen Worten nichts hinzufügen werde. Ich erinnere mich noch sehr gut an unser Telefongespräch kurz vor der Druckfreigabe. Es war während des Festivals in Cannes: Claude bei sich zuhause in Paris, ich eingezwängt in eine Telefonkabine auf der Croisette:

»Sind Sie sicher, dass Sie nicht mehr sagen wollen?«

»Ja, ich bin mir sicher.«

»Warum?«

»Weil ich nicht will.«

»Es wäre großartig, es ist fast eine geheime Geschichte des französischen Kinos ...«

»Aber ich sage Ihnen doch, ich will nicht!«

(langsam gereizt)

»Gut, gut. Aber ich wünschte ...«

»Ja, aber so ist es nun mal! Und überhaupt, es ist nicht so, dass ich nicht will, sondern, dass ich nicht KANN!«

»Aber warum?«

»Der Fiskus, mein Lieber, der Fiskus!«

Ich weiß immer noch nicht, ob er scherzte, aber der Gedanke gefällt mir, dass er das nicht tat. Denn Claudes Leben in jenen Tagen war seltsam, die Aufenthalte in Rom, die in der Normandie gemieteten Häuser, in die er sich einschloss, um seine Drehbücher zu schreiben oder die anderer zu korrigieren, diese Autos, die als Honorar dienten, Projekte, die im Laufe von zahlreichen Mittagessen mit Produzenten entworfen und dann fallen gelassen wurden – Produzenten, die heute vergessen sind, weil

sich die Zeiten geändert haben, die ihr eigenes Geld in Projekte steckten und Verträge unterschrieben, wie man eine Zeitung kauft. Bertrand Tavernier ist eine unerschöpfliche Quelle, wenn es um diese Zeit geht.* Schade, dass es nur wenige Bücher gibt, die sich mit diesen 1960er- und 1970er-Jahre befassen, die nicht nur die Jahre der *Nouvelle Vague* sind – Frankreich erneuert seine Geschichtsschreibung nicht, während Amerikaner, Engländer und Italiener an der kollektiven, künstlerischen und ökonomischen Geschichte ihres Kinos weiterschreiben.

Wir freuen uns, auf den folgenden Seiten den Namen von Jean-Loup Dabadie, Claude Néron, Pierre Rissient, Jean Boffety, Jo Siritzky, Philippe oder Alain Sarde zu begegnen, zu sehen, wie ein Einzelgänger seine Arbeit in einer Gruppe organisiert, wie er außerhalb seines engsten Kreises Drehbuchautoren findet (Jacques Fieschi, Jérôme Tonnerre), Kameraleute oder Schauspieler, Patrick Dewaere oder Daniel Auteuil, der später einen dieser verlorenen Männer verkörpern sollte, die schweigen oder fliehen, um keine Entscheidungen treffen zu müssen. Claude stellt einige brillante Überlegungen zum Beruf des Filmemachers an und lässt sich durch Boujuts offensives Nachfragen sogar auf eine Selbstbetrachtung ein, die er so tiefgreifend gar nicht wollte. In der Tat ist es schwer vorstellbar, wie sehr Claude in ihren Gesprächen vor der Selbstanalyse zurückschreckte. Allerdings ist er von vornherein bereit, sein Kino zu definieren: »Es ist vielleicht das des reifen Mannes, der sich mit sich selbst konfrontiert sieht, verwirrt und zögerlich, eine Entscheidung zu treffen. Der Mann, der Angst hat, der Mann, der wegläuft. Die daraus folgenden Konsequenzen für seine Paarbeziehungen und seine emotionalen Bindungen ganz allgemein. Ihm gegenüber Frauen, die konkreter und kämpferischer sind, eine Haltung, die ich bei ihnen als eine physiologische Notwendigkeit, ein Bedürfnis nach Erfüllung empfinde.«

Als ich diese Seiten erneut las, fand ich den Mann wieder, der ein Freund wurde, erkannte seine Stimme und diese einzigartige Phrasierung, die ein Gespräch zum Stillstand bringen konnte und es so zerbrechlich machte. Sautet gehörte zu den Menschen, deren Kehle sich zuschnürt, sobald sie gerührt sind, und deren Augen sich bei der kleinsten Erinnerung

* Siehe Bertrand Taverniers Nachwort auf S. 269 ff.

mit Tränen füllen. Seine extreme Empfindsamkeit ging einher mit einem so unerbittlichen Anspruch, dass diejenigen, die ihm nicht gerecht wurden, gewittergleichen Wutausbrüchen ausgesetzt waren; seine Stimmungsschwankungen während der Pressekonferenz in Cannes 1970 zu *Die Dinge des Lebens* sind heute, wo jeder genau auf seine Worte achtet, unvorstellbar.

Aber diese Zurückhaltung, die ich damals durchbrechen wollte, finde ich heute unendlich berührend. Ich habe den Text gerade noch einmal in einem Zug gelesen. Und zwanzig Jahre nach der Erstveröffentlichung bewundere ich diese mit Bescheidenheit geäußerten Ansichten noch mehr, dieses Gespür für Auslassungen, diese Sparsamkeit in der Konversation, bis hin zur brillanten Beschwörung der Malerei: »Eine Frage ohne Antwort, die mich beruhigt.«

Inzwischen sind die meisten Filme von Sautet restauriert und wieder auf großer oder kleiner Leinwand zu sehen.* Claude wäre begeistert, er, der in den letzten Jahren immer wieder in den Schneiderraum ging, um seine Filme, wie Pierre Bonnard das mit seinen Bildern gemacht hat, zum hundertsten Mal auf den Schneidetisch zu legen, hier eine Länge zu kürzen, dort eine Emotion zu betonen, in seiner obsessiven Suche nach erzählerischer Perfektion, um die ihn seine Regiekollegen beneideten. »Am ehesten erinnere ich mich an ihre Mängel«, sagt er weiter über seine Filme. »Fehler aus Faulheit oder Ablenkung. In der Euphorie eines Drehs oder aus Selbstüberschätzung. Es liegt oft an den Dialogen, an erklärenden Szenen, ganz selten an der Art zu drehen, an der Inszenierung. Wenn ich diesen oder jenen meiner Filme wiedersehe, denke ich oft: Das hätte ich anders machen können. Ich finde nicht, dass in meinen Filmen etwas fehlt, eher ist zu viel da. Ich mag nicht, wenn etwas eindeutig ist ...«

Es ist heute unstrittig, dass Sautet (der nicht schrieb, sondern diktierte, laut dachte) sich im Sinne der von Truffaut mitentwickelten Theorie als *Autor* bewiesen hat, auch wenn er als etwas Älterer (Jahrgang 1924, die meisten »jungen Wilden« wurden um 1930 geboren) wiederholt Regieas-

* Insbesondere dank Studio Canal, das die meisten Rechte an Sautets Filmen besitzt, aber auch dank Pathé, Tamasa, Artédis und SNC kommen die Filme wieder in die Kinos, werden auf Festivals gezeigt und sind auf DVD, Blu-ray und als VoD erhältlich.

sistent bei den Regisseuren und in den Filmen war, die von der späteren *Nouvelle Vague* besonders angeprangert wurden. Unterschiedliche Biografien, sich kreuzende Wege – Truffaut und Sautet waren in Wahrheit gute Freunde, woran dieses Buch erinnert. Aber die cineastischen Schlachten waren so heftig, dass man sie getrennt betrachten und sich entscheiden musste. In ihren Unterschieden in Stil, Inspiration und Ästhetik etwas finden musste, um den einen zu preisen und den anderen zu hassen. Das ist schwer nachvollziehbar, aber so funktioniert die französische Filmkritik mit ihrer Tradition des systemischen und endgültigen Denkens. Im Ausland war das Problem schon lange verstanden worden, und erst kürzlich in New York, anlässlich der amerikanischen Erstaufführung von *Das Mädchen und der Kommissar*, zeigte das Lincoln Center, gewöhnlich Wahlheimat des »modernen« französischen Kinos, einem verblüfften und schnell eroberten Publikum eine Retrospektive von Sautets Filmen.*

Als Verantwortlicher für ein Werk, das rätselhafter ist, als es scheint (»Dieser Mann war ein Geheimnis«, sagt sein Drehbuchautor Jacques Fieschi) und dessen Äquivalent im zeitgenössischen Kino schwierig zu finden ist, ist Claude Sautet für zahlreiche französische Filmemacher zum Horizont geworden, den es zu erreichen gilt. Auf ihn trifft zu, was man über klassische Schriftsteller sagt: Man liest sie nicht, man liest sie *immer wieder*. Für die jüngeren Generationen beginnt der Kreislauf dank der Wiederveröffentlichungen von neuem und bleibt derselbe: Wie ihre Vorgänger werden sie die Filme in jedem Lebensabschnitt auf eine andere Weise schätzen. Zuerst werden sie sich wie Fremde vorkommen angesichts dieser längst vergangenen Zeit und Gesellschaft, dieser 1970er-Jahre, die mittlerweile weit weg sind, dieser verworrenen Paarbeziehungen in den *Trente Glorieuses*,** dieser »Sautet-Männer«, verlorene, verunglückte Existenzen, die Kompromisse mit dem Leben, mit der Liebe eingehen, im Nebel verrauchter Zimmer bis zum Morgengrauen, eine Zigarette nach der anderen zwischen den Lippen, bis zur letzten. »Einen Film von

* Der Film war bis dahin nicht in Amerika gelaufen, und es ist dem Kritiker Scott Foundas zu verdanken, dass die Retrospektive stattfinden und die *New York Times* sich begeistern konnte.

** Die dreißig »glorreichen« Nachkriegsjahre (1945–1975), die Frankreich und anderen westlichen Industriestaaten Wohlstand in einem bis dahin ungekannten Ausmaß brachten (Anm. d. Übers.).

Sautet anzusehen ist Passivrauchen!«, amüsiert sich die junge Maëlle Arnaud, die gerade eine Retrospektive am Institut Lumière vorbereitet. Aber, wie so oft bei Sautet, berührt das, was anfangs verärgert, und sie spüren hinter der scheinbaren Leichtigkeit die Komplexität und hinter der Verstellung die Einsamkeit. Und dann werden sie sich bei dem Gedanken ertappen: »Das hat immer noch Bestand«, denn diese Art, mit Zweifel umzugehen, hat sich mit der Zeit durchgesetzt. »Unsere wahren Moralisten«, so schrieb Camus, »haben keine Phrasen gedroschen, sie haben beobachtet, sich selbst beobachtet. Sie haben keine Gesetze erlassen, sie haben gemalt. Und so haben sie mehr dafür getan, das Verhalten der Menschen zu erhellen, als wenn sie geduldig für ein paar Schöngeister hundert endgültige Formeln gedrechselt hätten.«* Das ist eine schöne Definition von Sautets Kino.

Ein Projekt aufs nächste folgen zu lassen war nie Sautets Stil, so wussten wir gegen Ende der 1990er-Jahre, dass *Nelly & Monsieur Arnaud* das Ende eines Weges sein würde, der durch seine Kohäsion besticht. »Diese Einsamkeit, dieser ohnmächtige Drang zur Sinnlichkeit hat für mich eine tiefe menschliche Wahrheit«, schrieb mir der Filmemacher Xavier Giannoli im Sommer 2014,** »weil sie sich in der Unfähigkeit, Erfüllung zu finden, ausdrückt, obwohl das doch der Wunsch ist. Er ist ein Filmemacher, der sich stets die Frage der Würde stellte.«

Es ist immer einfach, die letzten Werke eines Autorenfilmers zu seinem Vermächtnis zu erklären, und auch *Nelly* entkam dieser Annahme nicht – die nicht von Michel Boujut stammte. Dennoch hatte man das Gefühl, dass der Filmemacher sein letztes Feuer in dieses Spätwerk legte, weniger in die Figur von Michel Serrault, von dem immer wieder gesagt wurde, dass er ihn zu seinem Doppelgänger gemacht hatte, als in die von Emmanuelle Béart, deren Temperament, Jugend und Schönheit das war, was er zuletzt betrachtete.

Und es gab bereits das Bedürfnis nach einer neuen Würdigung. Also

* Aus dem Vorwort zu Nicolas Chamfort, *Maximes et pensées*, das Pierre Bergé wieder ausgegraben hat.

** Giannoli bat mich klarzustellen, dass diese *Gespräche* seine Lieblingsbettlektüre sind.

wurde das Buch neu aufgelegt und ein letztes Kapitel hinzugefügt, um die Reise abzuschließen. Doch am 22. Juli 2000 starb Claude Sautet im Alter von 76 Jahren in einem Krankenhaus des 14. Arrondissements in Paris und nahm die in seinem Werk verborgenen Geheimnisse mit. Zehn Jahre später starb auch Michel Boujut, ohne seine Vorlieben (Kino, Literatur und Jazz) und Überzeugungen (vor allem die politischen*) verleugnet zu haben. Er hätte die Idee dieser »endgültigen Ausgabe« begrüßt, die beide zusammenführt und für uns Verleger auch eine Art Hommage an jene Kritiker, Journalisten und Historiker ist, die Künstlern und Kunstliebhabern die Nacht erhellen.

* Als Gegner des Algerienkrieges wurde er wegen Desertion zu zehn Jahren Haft verurteilt und ging nach einer Flucht, bei der er sich in Kinos versteckte, ins Schweizer Exil.

Daniel Auteuil

Bei ihm musste man sich benehmen

Zum ersten Mal habe ich mit Claude Sautet 1988 bei *Einige Tage mit mir* zusammengearbeitet. Ich hatte gerade mit Claude Berri die beiden Pagnol-Verfilmungen gedreht.* Er war auf mich zugekommen. Aber zwischen uns lief es anfangs erst mal schlecht: Die Lektüre des Drehbuchs machte mich ratlos. Ich konnte meine Rolle nicht fühlen. Und so wie er darüber sprach, überzeugte mich das nicht. Meine Figur war die personalisierte Abwesenheit. Wie soll man so etwas spielen? Claude hatte erkannt, dass ich genau dieser Typ war, aber mir selbst war das nicht klar und ich fühlte mich unfähig, mich in ihn hineinzusetzen. Ich war kurz davor, das Projekt abzulehnen, aber wie sollte ich Sautet absagen? Welcher Schauspieler würde nicht alles tun, um mit diesem Regisseur zu arbeiten? Einen Monat lang überlegte ich hin und her, wagte aber nicht, ihm meine Zweifel mitzuteilen. Ich entschied mich schließlich, ihm zu vertrauen und die Rolle anzunehmen.

Wir begannen mit den Vorbereitungen. Er wollte, dass ich *rede*, dass ich Fragen stelle, mich für alles interessiere. Aber ich sprach damals nicht. Ich meine, ich sagte nicht viel, so war es. So war ich. Aber er hat mir zuge setzt, er hat darauf bestanden. Und er gab mir die Gelegenheit zu sprechen. Als würde der Film das Leben vorwegnehmen. Ich habe schnell begriffen, dass da etwas vor sich ging, ich erfand eine Figur, einen Schwächling, wie er nicht von dieser Welt ist. Jemand, der keinen Zugang zu Gefühlen hat. So etwas wie ein Camus-Held. Diese Figur, die ich später oft verkörpert habe, besonders in *Ein Herz im Winter*, entstand fast ohne mein Wissen, mit Claude im Nacken.

* *Jean Florette* und *Manons Rache* (Anm. d. Übers.).

Claude verlangte eine Disziplin, an die ich nicht gewöhnt war. Wenn er mich schlecht rasiert auf der Straße sah, schnauzte er mich an. Bei ihm musste man sich benehmen. Ich ging also geschminkt und frisiert zu den Proben. Er konnte unvermittelt grob sein. Einmal hatte ich ein Problem mit einem Wort, einer Dialogzeile. Ich wagte nicht, ihm das zu sagen, weil ich Angst hatte, er würde sich aufregen – er konnte so wütend werden. Bis ich es ihm dann doch sagte. Er antwortete: »Hör mal, mein Lieber, du nervst, du kennst den Text, wir haben daran gearbeitet!« Er war wütend, wie erwartet. Aber er änderte den Text.

Er hatte eine schroffe Art, die brüskierte, und eine zarte Seite, die verführerisch war. Sein hoher Anspruch ging einher mit einer großen Zuneigung für andere. Auf seinem Set wurden alle gleich behandelt. Er war da, saß auf seinem Würfel. Gerührt, manchmal den Tränen nahe. Er überprüfte alles, die Länge einer Jacke, die Farbe eines Hemdes, das Aussehen einer Frisur. Er stand früh auf und wenn die Schauspieler kamen, hatte er schon alles, was er von ihnen verlangte, selbst ausprobiert. Ich sollte schwimmen? Er ging vor mir schwimmen. Er kannte die Markierungen auf dem Boden, die Schritte der Figuren. Er war von Zahlen besessen, zählte ständig alles durch.

Vier Jahre später arbeiteten wir das zweite Mal zusammen, 1992 bei *Ein Herz im Winter*. Ich wusste von diesem von Lermontov inspirierten Projekt, Claude hatte es mir erzählt. Eines Tages teilt er mir mit, dass er die weibliche Hauptrolle Emmanuelle Béart geben will, meiner damaligen Lebensgefährtin. Ganz unverblümt sagt er: »Nun, mein Lieber, ich bin mir nicht sicher, ob du den Film machen kannst. Also sie oder du.« Ich antworte lachend: »Nun, dann ich!« Merkwürdigerweise hat ihn das beruhigt. Und so waren wir am Ende beide dabei.

Der Dreh war eine Freude. Bei *Einige Tage mit mir* hatte mich Claude manchmal krank gemacht. Ich hatte das Gefühl, ständig eine Peitsche im Nacken zu haben, die Peitsche war er. Diesmal nichts davon. Ich war nicht mehr in der Lehre. Alles schien mir einfach. In diesem Film benutzte er mich, um anderen Schauspielern zu zeigen, wie er arbeitete. Ich war der alte Hase. Sogar verglichen mit Maurice Garrel. Zum Beispiel konnte er die Auflösung von Szenen übertreiben – er war kein Mann für Plansequenzen. Ich erinnere mich an eine Szene mit Maurice, in der

Claude schwierig war und auf verrückte Art jede Bewegung, jede Zeile in separate Einstellungen auflöste. Ich sollte derjenige sein, der das völlig normal fand ... Das Ergebnis war aber ein wunderschöner Film, in dem Claude die Figuren von Emmanuelle und mir einfühlsam und geschickt auf dem Set wie im Leben einsetzte.

Damals traf ich mich oft mit Maurice Pialat. Wir bereiteten gerade *Van Gogh* vor. Eine andere Dreherfahrung. Wenn Claude das Ohr war, war Maurice das Auge. Bei Claude lernen wir, der Musik zuzuhören; bei Maurice, die Malerei zu sehen. Wenn ich junge Schauspieler unterrichten müsste, würde ich sie das lehren. Zwischen den beiden, die nicht der gleichen Filmfamilie angehörten, gab es Achtung und Anerkennung. Zwei große Tiere, zwei Meister, die immer das bekamen, was sie wollten. Sie kannten das Leben, das sie auf die Leinwand brachten. Deshalb wird ihr Werk niemals altern.

Erst später, als wir schon Freunde waren, gestand mir Sautet, dass er mich für *Einige Tage mit mir* nicht wegen *Manons Rache* und *Jean Florette* von Claude Berri engagiert hatte, sondern wegen Michel Devilles *Der Tölpel*, den ich zur gleichen Zeit gedreht hatte. Er sagte, dass ihm meine Interpretation des Ugolin, für die ich immerhin einen César als bester Schauspieler erhalten hatte, nicht gereicht hätte, um mich zu besetzen. Als ich das irgendwann Berri erzählte, meinte der: »Was denkt Claude denn? Dass sein Film ohne das, was ich aus dir gemacht habe, so viele Zuschauer gehabt hätte?« Es war natürlich schmeichelhaft, derart das Objekt der Begierde zu sein, auch im Theater von Chéreau oder Jean-Pierre Vincent. Erst später wurde mir bewusst, dass ich mich im Herzen des französischen Kinos befand: Sautet, Téchiné, Berri, Deville, Chéreau, Pialat – auch wenn ich *Van Gogh* am Ende nicht mit ihm gemacht habe. Alles ergab sich ganz natürlich. Ich habe auf nichts spekuliert. Die Zeit wollte mich, verzeihen Sie, wenn ich das so sage. Am Anfang wollte ich ein bekannter Schauspieler werden, und machte Autorenkino und Autorentheater.

Claude verbrachte seine Zeit damit, mich über mein Leben auszufragen. Als ich nach seinem Tod dieses Buch entdeckte, wurde mir klar, dass ich nicht viel über ihn wusste. Ich hielt mich zurück, weil er mich so beeindruckt hat. Ich habe nicht alle seine Ratschläge befolgt, es ist wichtig,

eigene Fehler zu machen. Vieles habe ich viel später verstanden. Wie diesen Satz, der so einfach wie klar ist: »Jetzt muss ich an mich denken.« Unsere Freundschaft dauerte dreizehn Jahre, wir waren auf gemeinsamen Reisen im Ausland. Es gefiel ihm, dass die Engländer bei *Einige Tage mit mir* lachten, dass sie den Humor verstanden. Auf Flügen dachte er über seine Filme nach, die er ständig neu schnitt – er hätte sein Leben damit verbringen können, sie neu zu schneiden. Er sagte mir: »Siehst du, mein Lieber, die Szene, in der du ohnmächtig umkippst, die habe ich, naja, ein bisschen verlangsamt. Zwei Sekunden zählen, zwei Sekunden. Verstehst du?« Er sprach mit mir über die Filmkritik, zu der er ein schwieriges Verhältnis hatte. Aber er sagte auch, dass sein Leben ohne Kritiken schlimmer wäre. Am Ende seines Lebens bekam er etwas mehr Anerkennung und er genoss es, dass die jungen Leute seine Filme liebten. Aber er betrachtete dies alles aus großer Distanz.

Die Erinnerung an ihn verlässt mich nie. Ich habe seinen Zorn nicht immer verstanden, seine Begeisterung, seine Wutanfälle, seine Rührung. Aber er war unwiderstehlich. Bei einem Film ging es für ihn nicht nur darum, es richtig zu machen. Es musste ein Erlebnis, ein Abenteuer sein, das Menschen verändert, und nach dem nichts mehr so ist wie zuvor. Eine Karriere ist etwas Zerbrechliches und ein bisschen wie ein Glücksspiel. Die Begegnung mit Claude war für mich von grundlegender Bedeutung, wie die vor ihm mit Claude Berri und später mit Michael Haneke.

Eine letzte Sache: Claude war ein Stilist. Sein ästhetischer Geschmack ergab Sinn. Er hatte Respekt vor den Schauspielern und sorgte dafür, dass niemand lächerlich gemacht wurde. Er achtete darauf, wie in seinen Filmen Frauen behandelt wurden. Er filmte sie auf eine Weise, die ihnen Würde verlieh.

In diesem Sommer 2014 lese ich noch einmal Zolas Roman *Das Werk*. An einer Stelle denken Maler über den Geniebegriff nach. Er machte das nie. Er wollte ein bescheidener Handwerker sein. Aber ein Handwerker voller Stolz. Gehören Demut und Stolz nicht zusammen? Claude Sautet hat stolze Filme gemacht. Und großartige.

Michel Boujut

Die Ruhe und die Dissonanz*

»Im Nachhinein wird mir klar, dass ich trotz all der Energie, die ich in jedes neue Projekt gesteckt habe, um es anders zu machen, am Ende mein ganzes Leben lang immer wieder den gleichen Film gedreht habe.«

Claude Sautet, März 1999

Erledige Dinge, wenn noch Zeit dafür ist. Sei mit dem Herzen dabei. Ich bin unendlich glücklich, mit Claude Sautet Anfang 1994 an diesem Buch gearbeitet zu haben, Tag für Tag ans Werk gegangen zu sein. Erst reden, dann schreiben. Echte Arbeit, dauernde Anstrengung, um zu vermeiden, was Claude am meisten hasste: das Schlampige und das Gewöhnliche. Es war einige Monate vor den Dreharbeiten zu *Nelly & Monsieur Arnaud*, einer von Claude in keiner Weise als Vermächtnis gedachten Arbeit. Die lange Kamerafahrt durch sein Leben und seine Filme versetzte ihn in einen Zustand erhöhter Klarheit über sich selbst. Das künftige Werk gab ihm Flügel und unvergleichliche Freiheit. Er wusste, dass er eine neue Phase seines Werkes zu bewältigen hatte, die mehr denn je mit Selbstwahrnehmung zu tun hatte. Der alte Mann und die junge Frau, eine ewige Geschichte, eine neue Geschichte, in der er sich bis zum Erschrecken offenbarte.

* »Ruhe bewahren vor Dissonanzen«, Claude Sautets Grabspruch auf dem Friedhof Montparnasse. Mit anderen Worten für diesen bedingungslosen Verehrer von Bach und Klee: Wie organisiert man das Chaos?

Dieses Gesprächsbuch setze bei ihm etwas Undefinierbares frei – sagte er mir im Scherz. Aber die Dinge, die zählen, sagt man immer in scherzhaftem Ton. Der Ton von Claude war unnachahmlich. Manchmal abrupt, aber niemals kategorisch. Er trickste nicht, er besaß die Klugheit desjenigen, der sein Leben immer inmitten der Menschen gelebt hat. »Ich habe das Gefühl, nur durch die Identifikation mit anderen zu existieren ...« Er war weder ein Dummkopf noch ein Zyniker, er achtete mehr als jeder andere auf unser gemeinsames Schicksal. »Ist das das Leben der Menschen?«

Er verfolgte die Stadien seiner Krankheit als stoischer Zuschauer. »Griechisch-römisch« wie sich dieser geschichtsbesessene Mensch selbst bezeichnet hat. Er wollte keine Fragen und kein Mitleid. »Diese Szene, mein Lieber, kenne ich auswendig«, sagte er. Und schon war er wütend, er kochte. Sein Schamgefühl sträubte sich. »Sautet, das ist Lebenskraft«, schrieb Truffaut. Sautet ist das im Detail des Verhaltens eingefangene Leben. Bei ihm drehte sich tatsächlich alles um Gesten und somit um die *mise en scène*.

Woraus bestehen die Filme von Claude Sautet – nur dreizehn Filme in fünfunddreißig Jahren? Lässt sich ein »Webmuster« erkennen? »Ich mag eine gewisse Art von ungewissen Geschichten«, verriet er und fügte hinzu: »Mit nur einem Motiv kann man so viele Filme machen!«

Wir waren zwanzig Jahre lang befreundet, seit *Der ungeratene Sohn*, wenn Sie so wollen. Ein erstes Mittagessen in der Rue de Ponthieu, wo er die meisten seiner Drehbücher entwickelte und schrieb, bescherte uns viele (gute) Gründe für ein Wiedersehen. Dass er die Big Band von Jimmie Lunceford mochte und den Sound von Lester Young, Kaninchen in Senfsauce und Apfelkuchen, dass er das »Manifest der 121« gegen den Algerienkrieg 1960 mitunterzeichnet hatte und seine Moral auf Handeln ausgerichtet war, all das reichte aus, das sagte alles zwischen den Zeilen. Nach diesem Essen sind uns die Gelegenheiten, uns zu sehen, nie ausgegangen. Viele (nicht genug) Abende mit seiner Graziella und meiner Mano, zahlreiche Wutanfälle, verrücktes Gelächter, ernsthafte Diskussionen und Gefühlsausbrüche. Verschiedene Orte und Reisen, um seine Filme vor einem Publikum zu zeigen, das von seiner absoluten Aufrichtigkeit ergriffen war sowie von seiner Emotion, die ihn manchmal verstummen ließ ... Ein »ganzer Parcours«, wie er gerne sagte, dessen Glück mir bleibt. »Claude, der Rote« (Abkürzung meiner Tochter Clémence),

Claude aus Montrouge, dem die Zornesröte plötzlich ins Gesicht stieg, »wegen eines Jas oder eines Neins«, wegen eines falschen Wortes oder einer falschen Idee. Claude, der Dissonante, auf der ewigen Suche nach Harmonie. »Verschlossen und extrovertiert«, wie Piccoli sagte, »sorgfältig und extravagant« und so wunderbar leidenschaftlich und lebendig.

Um zu entdecken, wer er war und was von ihm bleibt, muss man ganz in sein Werk eintauchen. Wir glauben, es zu kennen, aber es überrascht uns immer wieder mit seinen verborgenen Wahrheiten, die viel dunkler sind, als man das bei seinen vor Intensität vibrierenden Filmen erwarten würde. Filme wie Claude Sautet selbst.

(April 2001)

GESPRÄCHE
MIT
CLAUDE SAUTET

I.

Dieser permanente Widerspruch in mir

Zum ersten Mal haben Sie mit *Ein Herz im Winter* einen Film um die ganze Welt begleitet. Mit welchem Gefühl sind Sie wiedergekommen?

Erschöpft! Ich mag Reisen nicht und auch keine Selbstanalyse. Aber weil der Film anfangs als im Ausland schwer verkäuflich galt, habe ich mich darauf eingelassen, ihn zu seinem Kinostart in Taiwan, Hongkong, den USA, England, Japan, Spanien, in den skandinavischen Ländern etc. zu begleiten. Diese Reisen sind ebenso lohnend wie lästig. Wenn ich in Ländern geschätzt werde, von denen ich dachte, es gibt mich dort gar nicht, dann freue ich mich über diese Überraschung wie ein Kind. Ich bin allen Journalisten oder Kritikern dankbar, die sich für mich und meine Filme interessieren, aber das zwingt mich zu einer anstrengenden Erinnerungsarbeit, um mich im Nachhinein zu erklären, und das bedeutet, es mit der Wahrheit nicht so genau zu nehmen! Auf seine Arbeit zurückzublicken, ist nicht sehr angenehm. Es zwingt mich, noch mal die ganze Strecke abzugehen und birgt die Gefahr einer sowohl ungesunden wie unfruchtbaren Nostalgie. Es blockiert mich zwar nicht für den nächsten Film, aber es lenkt mich ab und hält mich auf. Wenn einen etwas mit vierzig aufhält, ist das nicht so schlimm. Mit neunundsechzig fällt das stärker ins Gewicht!

Sie sind kein PR-Champion!

Nein, diese Phase ist ziemlich nervtötend. Man ertappt sich ständig bei einer Lüge, denn man kann die Arbeit an einem Film nie wirklich rekonstruieren, seine Entwicklung, die sich zufällig kreuzenden Gedanken, die Art und Weise, wie Ideen entstehen. Also erfindet man vereinfachende Erklärungen.

Haben Sie das Gefühl, dass Sie nach zwölf Filmen erreicht haben, was Sie erreichen wollten? Oder sind Sie unzufrieden?

Nein, nicht unzufrieden. Aber am ehesten erinnere ich mich an ihre Mängel. Fehler durch Faulheit oder Ablenkung. In der Euphorie eines Drehs oder aus Selbstüberschätzung. Es liegt oft an den Dialogen, an erklärenden Szenen, ganz selten an der Art zu drehen, an der Inszenierung. Wenn ich diesen oder jenen meiner Filme wiedersehe, denke ich oft, das hätte ich anders machen können. Man wäre immer gerne noch geschickter in Bezug auf das, was man mitteilen will ... Für die Wiederaufführung des einen oder anderen meiner Filme oder vor ihrer Ausstrahlung im Fernsehen habe ich manchmal nachträglich Schnitte vorgenommen, die ich, als sie herauskamen, nicht gewagt hatte. Ich finde nicht, dass in meinen Filmen etwas fehlt, eher ist zu viel da. Ich mag nicht, wenn etwas eindeutig ist ... Aber mir ist sehr wohl bewusst, dass ich von *Der Panther wird gehetzt* bis zu *Ein Herz im Winter* von einem sehr körperlichen Action-Kino zu einem eher intimistischen Kino gelangt bin, das sparsam mit Höhepunkten umgeht und stattdessen der Unsicherheit sozialer und emotionaler Beziehungen den Vorzug gibt. Vielleicht liegt es am Alter. Mit dem Alter sucht man nach einer Art Sparsamkeit.

In welchem Arbeitsstadium sind Sie gerade?*

Beim Drehbuchschreiben, zusammen mit Jacques Fieschi, wie schon bei den letzten beiden Filmen. Ich konzentriere mich gerade auf die wirklichen Hindernisse, auf die Frage: Wie kann man diesen Film zum Leben erwecken? Und ich bekomme Angst ... Wenn ich das Thema eines Films, die Figuren und ihre Beziehungen entwickle, brauche ich Bürodisziplin. Ich treffe meinen Partner zu festen Uhrzeiten. Alles beginnt mit langen täglichen Diskussionen, zwei oder drei Monate lang, in denen wir versuchen, die Figuren und das grundlegende Klima des Films zu beschreiben. Dann kommt der erste Entwurf der »Erzählung«, etwa dreißig Seiten, die ich Fieschi in seiner Ecke schreiben lasse. Wenn auch nur, um zu sehen, was sich bei ihm gesetzt hat und was außerhalb von mir gewachsen

* Im Frühjahr 1994.

ist. Ich lese es noch einmal durch und nehme Korrekturen vor. Es gibt Missverständnisse, Streit, Widerstand. Bis wir uns auf das gemeinsame Projekt und den »Grundton« einigen. Ich arbeite nicht gerne allein, weil ich nicht gerne schreibe. Und dann ist auch diese Freude am sozialen Kontakt zum Drehbuchautor sehr wichtig. Ohne ihn wäre ich gehemmt. Wir dürfen keine Zugeständnisse machen. Das zwingt mich, Überzeugungsarbeit zu leisten, sodass er meine Ideen aufgreift und sich allmählich auf mein Spiel einlässt ...

Denken Sie, Sie haben die gefährliche Klippe bei diesem neuen Projekt schon umschifft?

Ich habe den Eindruck von etwas Endgültigem. Die grundsätzlichen Zweifel sind ausgeräumt, der Rest ist eine Frage der Details. Aber: Der Teufel steckt im Detail. Dieses Arbeitsstadium ist reizvoll und aufregend, und verbunden mit der Angst, auf unerwartete Hindernisse zu stoßen ... Ein paar Mal wurde ich mitten in einem Drehbuch mit Herausforderungen konfrontiert, die uns zwangen, ganz von vorne anzufangen. Es gibt auch Pannen, die einen für Wochen oder Monate lähmen. Bei *Ein Herz im Winter* waren wir zwei Monate lang blockiert und fragten uns, ob wir weitermachen sollten.

Wissen Sie noch, was Sie blockiert hat?

Das hatte mit der zu großen negativen Ausstrahlung der Figur zu tun, die Auteuil spielen sollte. Mit der Folge, dass wir uns nicht weiterentwickelten. Wir haben zu dritt daran gearbeitet. Einer ist ausgestiegen, weil er nicht mehr daran geglaubt hat. Die Tatsache, dass wir zu zweit weitermachen wollten, hat uns dann von der Einzigartigkeit und dem Potenzial des Projekts überzeugt.

Welche Frist haben Sie sich jetzt für die Fertigstellung des neuen Drehbuchs gesetzt?

Die laufenden Arbeiten werden bis Ende April 1994 dauern. Sobald der endgültige Drehtermin feststeht, beginnen die Vorbereitungen und die

Auswahl der Schauspieler. Allerdings haben die zwei Hauptdarsteller schon unterschrieben. Emmanuelle Béart und Michel Serrault. Der Drehtermin schafft den nötigen Druck. Sonst frage ich mich, ob es überhaupt sinnvoll ist, den Film zu machen! Das ist das Gefühl, das ich immer vor dem Dreh habe. Ich habe mir das immer so eingerichtet, unter Druck zu stehen, verpflichtet zu sein. Sobald das Datum feststeht, ändert sich meine Einstellung. Ich betrete eine andere Welt, die der Techniker und der Schauspieler. Die Arbeit besteht dann darin, zu erklären und alle, die etwas zur Herstellung des Films beitragen, miteinzubeziehen.

Heute Emmanuelle Béart und Michel Serrault, damals Romy Schneider und Michel Piccoli ... Schreiben Sie für Ihre Darsteller?

Nein, aber abhängig von dieser Wahl ergeben sich Dinge, die ich betonen oder anders einfärben möchte. Ich habe fast nie für einen Schauspieler, eine Schauspielerin geschrieben. Die Legende hält sich hartnäckig, ich hätte für Romy Schneider geschrieben. Merkwürdigerweise ist meine Arbeit mit ihr, die für uns beide sehr wichtig war, fast gegen meinen Willen zustandegekommen. Ich hatte anfangs nicht an sie gedacht, weder bei *Das Mädchen und der Kommissar* noch bei *César und Rosalie*. Sie wollte das und hat sich durchgesetzt.

Worum geht es in dem neuen Film?

Das ist eine Frage, die ich noch nie beantworten konnte. Ich erinnere mich, als man sie mir zu *Die Dinge des Lebens* und *Vincent, François, Paul und die anderen* gestellt hat, habe ich zum ersten geantwortet: »Es geht um einen Mann, der einen Autounfall hat« und zum zweiten: »Das sind Leute, die sich jedes Wochenende treffen ...« und ich sah den mitleidigen Blick meiner Gesprächspartner, als wären diese Filmsujets vollkommen uninteressant! Zu dem neuen Projekt, was kann ich Ihnen da sagen? Es geht um eine junge Frau, die ihren Mann verlässt und sich Arbeit sucht. Sie trifft einen älteren Herrn, der ihr ohne Hintergedanken eine Stelle anbietet. Der Rest ist die Entwicklung ihrer persönlichen Beziehung und ihrer Beziehungen zu anderen ... Das wär's!

Sie zitieren zuweilen einen Satz von Tristan Bernard: »Man muss mit dem überraschen, was erwartet wird!«

Ja! Das bedeutet, dass für mich der Anfang eines Films eine Reihe von Elementen enthält, wie ein Vertrag mit sich selbst und denjenigen, an die man sich wendet. Elemente, aus denen Erwartungen entstehen, deren Unsicherheiten unterschwellig jedoch einer gewissen Kohärenz folgen. Die Wendung, wenn es eine gibt, muss der Sequenz bereits eingeschrieben sein. Ich beziehe mich hier auf den Jazz, für den ich eine Leidenschaft habe. Was auch immer das ursprüngliche Thema für Jazzmusiker ist und wie unvorhersehbar die Variationen sein mögen, sie enden immer damit, dass sie die Melodielinie des Anfangs wiederholen, aber einen anderen Effekt erzeugen. Ich versuche, das Gleiche zu tun wie sie.

Jeder Film braucht, wie Sie das nennen, ein »Pflichtenheft« ...

Es gibt keinen Film ohne Pflichtenheft. Und das ist die kompromissloseste Seite des Filmemachens. Mitunter hat man Sehnsucht nach den Zwischentiteln der Stummfilme, die alles erklärt haben: eine Liste mit dem Minimum an Wissen über die Figuren, ihre Vergangenheit, ihren Background, bevor die Filmhandlung einsetzt. Daher kommt auch der gelegentliche Einsatz von Kommentaren in vielen Filmen, der Off-Kommentar, um die notwendigen Informationen zu liefern. Die Erklärungen dürfen nicht zur falschen Zeit kommen. Sie müssen in den lebendigen Körper des Films eingebettet sein. Manchmal ist es gut, nicht alles zu verstehen. Es gibt natürlich das Beispiel von *Tote schlafen fest*, in dem die Figuren gut zehn Minuten über wer weiß was reden, ohne dass es jemanden stört! Es gibt Dinge, die zu erklären oft viel weniger sinnvoll ist, als man denkt.

Was ist denn normalerweise Ihr Ausgangspunkt bei einem Film?

Ich gehe immer von den Figuren aus. Figuren, die mir aus meiner Kindheit vertraut sind oder die ich zu verschiedenen Zeiten meines Lebens kennengelernt habe. Es ist dieser kleinbürgerliche *melting pot*, der meine Filme nährt. Menschen, die sozial, wirtschaftlich oder intellektuell ab-

gehängt sind ... Ich kann nur mit dem umgehen, was tief in mir verwurzelt ist.

Haben Sie ein grundsätzliches Problem mit dem Schluss?

Immer! Meist schiebe ich die Niederschrift der letzten drei Minuten so lange es geht vor mir her. Ich habe den Eindruck, dass, wie in der Musik, die letzten Takte eine Emotion erzeugen oder eine besondere Stimmung. Das Ende, ich werde es wohl erst ... am Ende finden. Jeder Film, jedes Drama handelt von irgendeiner Art Krise unterschiedlichen Ausmaßes. Das Werk endet mit dem Ende der Krise. Das kann sowohl der Tod als auch die Entdeckung einer neuen Freiheit sein ... Trotz meiner Skepsis denke ich, es gibt immer eine Hoffnung, einen Lebenswillen, der nicht gebrochen werden darf. Man muss den Figuren noch eine Chance geben.

Stört Sie das Etikett »Sautet, der Chronist der französischen Gesellschaft«?

Zuerst hatte man mich auf Männerfilme festgelegt. Dann auf die Gesellschaft der Pompidou-Zeit ...* Das regt mich auf, weil das nie mein Ziel war! Mein Ziel ist es, Charaktere zu beschreiben. Aber ich kann sie nicht beschreiben, ohne ihr Umfeld zu zeigen. Man versucht immer, dem Zeitgeist zu entfliehen, aber er ist allgegenwärtig. Was mich schon immer am meisten beeindruckt hat, ist dieses Gefühl der Verlorenheit des Einzelnen in der Gesellschaft. Ich habe mich selbst immer ein bisschen verloren gefühlt, seit meiner Kindheit. Ich habe mich gefragt, wozu man da ist. Ich fand nirgends eine Antwort. Als ich 1947 in die kommunistische Partei eintrat, dachte ich, hier finde ich eine ... Die Enttäuschung verstärkte nur meine Zweifel und mein ständiges Misstrauen gegenüber der Gesellschaft – und mir selbst. Das reicht bis in meine persönlichen Beziehungen.

* Georges Pompidou (1911–1974) war in der Nachfolge seines politischen Vorbildes Charles de Gaulle ab 1969 bis zu seinem Tod französischer Staatspräsident (Anm. d. Übers.).