

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Band:** 36 (1994)  
**Heft:** 197

**Artikel:** "Man muss in unserem Metier flexibel sein" : Gespräch mit Jacques Saulnier  
**Autor:** Midding, Gerhard / Saulnier, Jacques  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867096>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **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. [Voir Informations légales.](#)

### **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. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 06.10.2024

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



MADEMOISELLE  
Regie: Tony Richardson

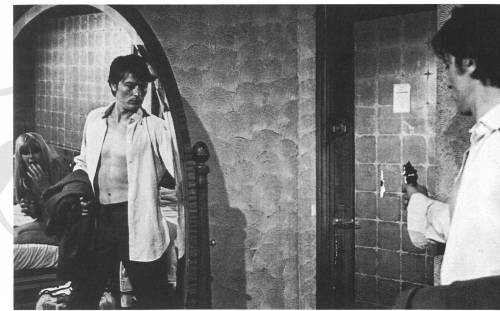
Resnais auf die Schauplatzsuche verwenden) die Unbehautheit und Zerrissenheit der Protagonisten. Das Bürohaus in STAVISKY hat Saulnier als ein Labyrinth der Gänge und Räume angelegt, ebenso unergründlich wie die Hasardspiele und der Charakter des Titelhelden. Die Zwillingfilme SMOKING / NO SMOKING, für die der Szenenbildner zum dritten Mal (nach PROVIDENCE und UN AMOUR DE SWANN) mit dem César ausgezeichnet wurde, ist ein weiterer Höhepunkt in seiner Zusammenarbeit mit dem Regisseur. Saulnier gelang es nicht nur, die Atmosphäre der Schauplatze an der Ostküste Englands plastisch und mit viel Ironie einzufangen. Die Weite der Hintergründe unterstreichen die (vermeintliche) Offenheit der Erzählung. Er hat in seinen Dekors

ein Äquivalent für Resnais' Spiel mit den Möglichkeiten – zwei Schauspieler in neun Rollen, zwölf verschiedene Schlüsse – gefunden: Er spielt mit Variation und Symmetrie, verknüpft die verschiedenen Schauplatze durch ähnliche bauliche Details (so korrespondieren beispielsweise die roten Säulen, die die Gartentür der Villa säumen, mit den blauen Säulen der Hotelterrasse) und Motive (es ist ihm gelungen, in beinahe jedem Dekor einen Holzschuppen unterzubringen).

Gerhard Midding



Dekor zu 1 WANT  
TO GO HOME  
Regie: Alain Resnais



LE CLAN DES SICILIENS  
Regie: Henri Verneuil

## «Man muss in unserem Metier flexibel sein»

Gespräch mit Jacques Saulnier

**FILMBULLETIN** Monsieur Saulnier, als Grundlagen Ihres Metiers gelten für gewöhnlich die Architektur einer- und die Malerei andererseits. Was ist Ihre Herkunft?

**JACQUES SAULNIER** Ich wollte eigentlich Architekt werden, ging dann aber auf die Kunsthochschule und habe dort mein Diplom erworben. Ich mag die Architektur nicht, denn beim Film bekommt man sehr schnell zu sehen, was man auf dem Papier entworfen hat. Politisch ist die Architektur inzwischen auch ein überaus heikles und kompliziertes Gebiet geworden, beim Film hat man solche Probleme nicht.

**FILMBULLETIN** Sie debütierten als Praktikant beim legendären Alexandre Trauner. Wie kam es zu diesem Engagement?

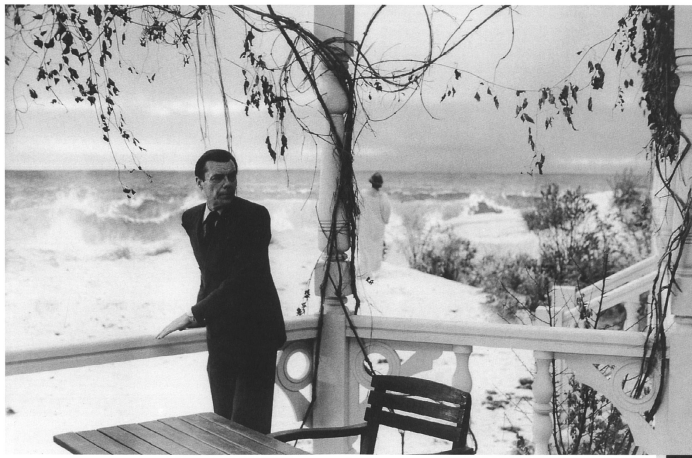
**JACQUES SAULNIER** Ich hatte mich an einer Ausschreibung des IDHEC, der Pariser Filmhochschule, beteiligt. Ich hatte das grosse Glück, dass Trauner die Kurse prüfte und ihm eine meiner Zeichnungen aufgefallen war. Er verpflichtete mich als Zeichner für JULIETTE OU LA CLÉ DES SONGES, einen Film von Marcel Carné mit Gérard Philippe in der Hauptrolle. Ich fing damit an, Bäume zu zeichnen; für diesen Film haben wir einen Wald komplett im Studio gebaut.

**FILMBULLETIN** In den folgenden Jahren waren Sie Assistent einiger der bedeutendsten Szenenbildner des französischen Kinos: nach Trauner arbeiteten Sie mit Max Douy, Jean André, Jacques Colombier und anderen. Was waren für Sie die entscheidenden Erfahrungen Ihrer Assistentenzeit?

**JACQUES SAULNIER** Zu sehen, wie ernsthaft die Szenenbildner damals im französischen Kino arbeiteten. Das waren Leute höchst unterschiedlichen Temperaments, die sehr unterschiedliche Dekors bauten. Ich habe mich bemüht, von jedem ein Maximum seiner Fähigkeiten "mitzunehmen", um diese später in meiner Arbeit umsetzen zu können. Ich habe acht Jahre lang als Assistent gearbeitet, und ich denke, ich war ein sehr glücklicher Assistent, denn jeder Film stellte mich vor neue, vielfältige Aufgaben.

**FILMBULLETIN** Max Douy, mit dem Sie seinerzeit am häufigsten arbeiteten, stand in dem Ruf, oft sehr eigensinnig und unbeweglich auf die Wünsche der Regisseure zu reagieren.

**JACQUES SAULNIER** Nein, ich habe nie erlebt, dass Max einem Regisseur wie Julien Duvivier oder Claude Autant-Lara vorschrieb, wie er einen Film inszenieren sollte. Es stimmt zwar, dass er am liebsten alles im Studio gebaut hätte und sich damit oft gegen die Skepsis der Regisseure durchsetzen musste. Wenn wir ein



PROVENCE  
Regie: Alain Resnais

Dekor bauen, geben wir natürlich häufig bereits Perspektiven und mögliche Kamerastandorte vor, aber es geht ja nicht darum, die Dekors für sich selbst zu bauen. Max wusste das.

**FILMBULLETIN** Als *chef décorateur* debütierten Sie dann zur Zeit der Nouvelle vague, in der die Filme vermeintlich auf der Strasse gedreht wurden. Gab es damals grosse Differenzen zwischen Ihrer Auffassung und der der Regisseure?

**JACQUES SAULNIER** Nein, ich konnte das, was ich im traditionellen Kino gelernt hatte, im Grunde nahtlos auf ein Kino anwenden, das ja gar nicht so neu war, wie die *Cahiers du Cinéma* damals behaupteten. Mein Freund *Bernard Evein*, den ich von der Filmhochschule kannte, hatte mich gebeten, mit ihm zusammen *LES AMANTS* auszustatten, da er zuwenig Assistenten hatte. Nach *Louis Malle* haben wir dann mit *Claude Chabrol* und *Philippe de Broca* gearbeitet, lauter Regisseure, die nichts gegen die Arbeit im Studio einzuwenden hatten. Das waren ja Filme mit einem relativ niedrigen Budget, die aber auch entsprechend ökonomisch geschrieben worden waren. In *LES COUSINS* beispielsweise gab es nur ein Dekor – die Wohnung –, in der aber gut die Hälfte des Films spielt. Das bedeutete drei Wochen Drehzeit nur an einem Schauplatz – eine ökonomisch sehr kluge Entscheidung, aber keine

neuartige Arbeitsweise. Bernard und ich wussten eigentlich nie genau, was das war: die «Nouvelle vague». Wir waren jung damals, etwa im gleichen Alter wie die Regisseure. Es ist doch auch selbstverständlich, dass sich die Generationen ablösen.

**FILMBULLETIN** Ich nehme an, für *LES AMANTS* haben Sie im wesentlichen an den Innendekors des Landhauses gearbeitet, die vollständig aus Holz gebaut scheinen?

**JACQUES SAULNIER** Ja, Bernard und ich wollten ein Haus im Stil der Bourgogne bauen. Nur im Zimmer *Jeanne Moreaus* wichen wir etwas davon ab, denn es sollte vor allem den Charakter der Figur widerspiegeln. Ich finde zwar, dass Bernard und ich uns immer wunderbar ergänzten – er ist eher ein Maler, ich eher Architekt –, dennoch bin ich mit dem Film nicht zufrieden. Ich habe ihn vor kurzem einmal wieder-gesehen, und ich muss sagen, da gibt es eine ganze Menge, was ich heute anders machen würde.

**FILMBULLETIN** Bei dem Film gibt es eine erstaunliche Differenz zwischen den Aussentotalen des Hauses und den Innendekors, die viel grösser wirken.

**JACQUES SAULNIER** Dafür gibt es eine einfache Erklärung: man muss im Kino nicht immer nach der Metaphysik Ausschau halten. Die Innenszenen mussten zuerst abgedreht werden, und dann schickte Malle

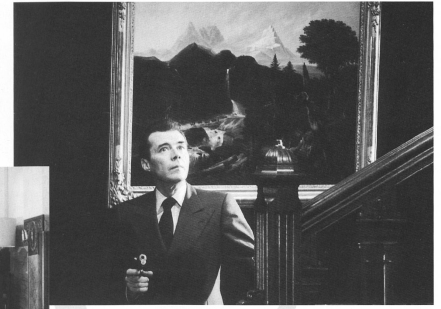
«Wenn wir ein Dekor bauen, geben wir natürlich häufig bereits Perspektiven und mögliche Kamerastandorte vor.»



seinen Assistenten – ich glaube, damals war es *François Leterrier* oder *Alain Cavalier* – auf die Suche nach einem Aussenmotiv. Da die Zeit knapp war, gab er sich mit einem zufrieden, das eigentlich viel zu klein war. Ich glaube, man spürt diese Diskrepanz zwischen Innen und Aussen bei dem Film sehr deutlich, deshalb merkt man auch, dass wir die Innenszenen im Studio gebaut haben. Das ist sicher einer der Gründe, weshalb ich mit *LES AMANTS* nicht zufrieden bin. *LE VOLEUR*, meine zweite Zusammenarbeit mit Malle, gefällt mir erheblich besser. Ich mag den Film sehr gern, obwohl ich mich lange mit Malle streiten musste, weil er sich nicht davon überzeugen liess, dass der Grossteil des Films besser im Studio gedreht würde. Das ist ja ein *period picture*, und es hätte falsch ausgesehen, wenn wir versucht hätten, die Epoche an Aussenschauplätzen zu rekonstruieren.

**FILMBULLETIN** Vor diesem Problem standen Sie im Verlauf Ihrer Karriere noch häufiger, ich denke etwa an die Kombination von Aussen- und Innenschauplätzen in *STAVISKY* oder *UN AMOUR DE SWANN*.

**JACQUES SAULNIER** Es ist immer leichter, wenn es sich um stilistisch erkennbare Epochen handelt wie die Zeit um 1900 oder um 1930; meist findet man Motive mit den typischen Stilmerkmalen. Für *STAVISKY* haben wir beispielsweise die Szenen, die im Hotel Claridge,



das auf den Champs-Élysées ja schon seit langem nicht mehr existiert, spielen, in Biarritz, im Hôtel de Paris, nachgebaut. Im Interieur mussten wir natürlich einiges verändern, den Lift mussten wir beispielsweise einbauen.

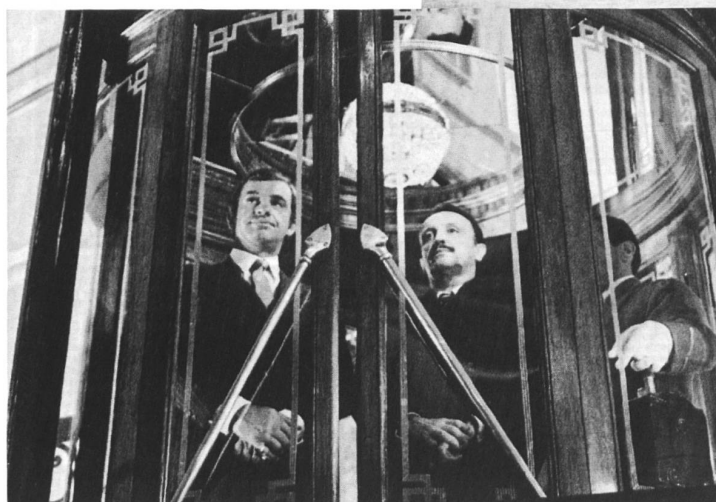
**FILMBULLETIN** Der Aufzug, mit dem *Jean-Paul Belmondo* eingeführt wird, wurde nachgebaut?

**JACQUES SAULNIER** Ja, *Alain Resnais* wollte diesen majestätischen Effekt, wenn er mit dem Fahrstuhl herunterkommt. Das gehört zu den kleinen Vorschlägen, den Listen, die man in unserem Metier anwenden muss, damit eine Szene leichter und billiger zu drehen ist. Ich erinnere mich, dass Resnais und ich mit dem Produzenten, *Alexandre Mnouchkine*, auf Schauplatzsuche gingen und Resnais sagte: «Jacques, es wäre nicht schlecht, wenn du mir am Ende der Lobby einen Aufzug bauen könntest.» Ich nickte, aber Monsieur Mnouchkine sah mich ganz erstaunt an: «Saulnier, sind Sie verrückt? Sie können doch keinen Fahrstuhl bauen, der funktioniert!» – «Wieso? Das ist doch gar nicht so kompliziert. Und teuer wird es auch nicht.» Mich hat es dann später sehr amüsiert zu sehen, wie *Jacqueline Moreau*, die die Kostüme für den Film entwarf, mit ihrem Koffer ins Hotel kam und in den Fahrstuhl stieg. Der konnte sie aber nur in die erste Etage befördern, und es dauerte einen Moment,

«Die Bedeutung eines Dekors muss nicht unbedingt proportional der Zeit entsprechen, in der man es auf der Leinwand sieht.»



UN AMOUR DE SWANN  
Regie: Volker Schlöndorff



STAVISKY  
Regie: Alain Resnais

bis sie bemerkte, dass es nur ein Dekor war.

**FILMBULLETIN** Es hat mich immer etwas überrascht, dass *Volker Schlöndorff* in bezug auf *UN AMOUR DE SWANN* in Interviews geschildert hat, wie leicht es sei, im heutigen Paris das der Jahrhundertwende zu rekonstruieren.

**JACQUES SAULNIER** Ich erinnere mich noch an das erste Treffen, bei dem Volker und ich – wir kannten uns bereits, da er Resnais' Assistent bei *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* gewesen war – das Projekt besprachen. Wir gingen in der Nähe der Oper, im Café de Paris, essen und machten danach einen Spaziergang auf dem Boulevard de la Madeleine. Volker schwärmte: «Ihr habt in Paris das ungeheure Glück, dass sich die Strassen kaum verändert haben!» Ich erwiderte: «Volker, du machst wohl Scherze?» Am Ende des Spaziergangs musste er einsehen, dass ein paar Häuserfronten zwar noch an die Jahrhundertwende erinnern, sich das Erscheinungsbild der Boulevard und Strassen aber sehr, sehr stark verändert hat.

Wenn man Paris insgesamt sieht, mag man zwar einen anderen Eindruck gewinnen. Aber für mich, der in Paris geboren ist und unweit der grossen Boulevards lebt, sind die Veränderungen nicht zu übersehen. Leider haben wir für den Film keine ideale Lö-

sung gefunden. Zeitweilig haben wir überlegt, auf einem Studiogelände ein ganzes Strassendekor aufzubauen, das später auch anderen Produktionen als Drehort gedient hätte. Gibt es solche Studiostressen eigentlich auch in Deutschland?

**FILMBULLETIN** Ja, bei der Bavaria in München gibt es eine Alt-Berliner Strasse, in der *Bergman* *DAS SCHLANGENEI* gedreht hat und die später von *Fassbinder* für *BERLIN ALEXANDERPLATZ* benutzt wurde.

**JACQUES SAULNIER** So etwas ist ja auch sehr praktisch, ich habe etwas ähnliches in Hollywood einmal gesehen, bei der Fox. – Nun, für *UN AMOUR DE SWANN* konnten sich die Co-Produzenten nicht darauf einigen, man stritt sich um die Kosten und den Ort, an dem man eine solche Strasse hätte bauen können. Für meinen Geschmack war das nicht zufriedenstellend, denn ich finde, in diesem Film sieht man Paris nicht richtig. Ich habe schon immer die Ansicht vertreten, dass die Bedeutung eines Dekors nicht unbedingt proportional der Zeit entsprechen muss, in der man es auf der Leinwand sieht. *LES ENFANTS DU PARADIS* ist ein ideales Beispiel hierfür. *Marcel Carné* erzählte mir, dass er im Dekor des Boulevard du Crime kaum mehr als eine Woche gedreht hatte. Aber stellen Sie sich einmal vor, es hätte diese Szenen nicht gegeben, weil es zu teuer gewesen wäre, diese Strasse zu bauen. Das wäre



LA GUERRE EST FINIE Regie: Alain Resnais

nicht derselbe Film. Wenn sich die Zuschauer weltweit an diesen Film erinnern, dann denken sie zuerst an den Boulevard du Crime, auch wenn man ihn nur ein paar Minuten sieht.

Ich bin mir ganz sicher, wenn wir die Szenen, in denen Swann auf dem Boulevard des Capucines nach Odette sucht, in einem vollständigen Dekor gedreht hätten, wäre der Film besser geworden. Dort hätten wir den Verkehr und das bunte Treiben, welches seinerzeit auf den Boulevards herrschte, viel überzeugender aufleben lassen können.

**FILMBULLETIN** Demgegenüber finde ich aber den Detailreichtum der Wohnungen von Swann und Odette sehr überzeugend.

**JACQUES SAULNIER** Aber wenn wir die im Studio und nicht an Realschauplätzen gedreht hätten, wären die Szenen sicher noch besser geworden. Das gilt vor allem für ihr Appartement.

**FILMBULLETIN** Dennoch finde ich die Details in seiner Wohnung sehr ausdrucksstark.

**JACQUES SAULNIER** Da habe ich mit einem Requisiteur zusammengearbeitet, den ich bereits seit zehn Jahren kenne: *Philippe Turlure*, der Möbel und andere Requisiten leidenschaftlich liebt. Wir verstehen uns sehr gut, er weiss genau, wie er die Möbel am besten plaziert, denn schliesslich sind die ungeheuer wichtig

für ein Dekor. Ich hatte bei diesem Film letztlich wenig zu tun ... Wenn ich einen zweiten *César* für den Film bekommen hätte, hätte ich ihn augenblicklich Philippe gegeben, denn dieser Film verrät vor allem die gute Arbeit eines Requisiteurs und weniger die eines Szenenbildners. Das sind zwar zwei eng zusammenhängende Berufe, deren Funktionen die Leute jedoch häufig miteinander verwechseln.

**FILMBULLETIN** Recherchieren Sie viel, wenn Sie vergangene Epochen rekonstruieren müssen? Was sind Ihre Referenzpunkte, beispielsweise für das Dekor von *André Dussoliers* Wohnung in *MÉLO*? Robert Mallet-Stevens, Lionel Feininger?

**JACQUES SAULNIER** Das sind sicher Einflüsse. Die Wohnung ist einfach ein typisches Dekor im Stil der frühen dreissiger Jahre, vielleicht sogar ein wenig schematisch. Wenn man eine Weile in diesem Metier gearbeitet hat, braucht man diese Verweise, diese Referenzpunkte nicht mehr zu recherchieren. Auch dieses Dekor ist übrigens ein Beispiel für die Bedeutung der Arbeit des Requisiteurs, von der ich eben sprach. Ohne das Mobiliar, das Philippe Turlure zusammengestellt hat, wäre dieses Dekor nicht sehr aussagekräftig. Ich habe sogar zwei Wände etwas verändert, weil ich ein Eckregal unterbringen wollte, das Philippe gefunden hatte und das mir perfekt in diese Wohnung zu passen schien.



LE CLAN DES SICILIENS  
Regie: Henri Verneuil

«Als Szenenbildner verbringt man einen Drittel seiner Zeit damit, Geldfragen mit den Produzenten und Regisseuren zu besprechen.»

**FILMBULLETIN** In welchen Schritten vollzieht sich für gewöhnlich Ihre Arbeit an einem Projekt?

**JACQUES SAULNIER** Meist trifft man sich zu Anfang nur ganz kurz mit dem Regisseur; er gibt mir das Drehbuch und schildert mir seine ersten Vorstellungen. Bei Resnais sind die Drehbücher bereits sehr präzise ausgearbeitet, während andere Regisseure ihre Ideen auf dem Papier noch nicht zu deutlich ausformuliert haben. Bei der ersten Drehbuchlektüre gewinne ich einen gewissen Eindruck von den Schauplätzen, von dem Stil des Films. Viele Schauplätze glaubt man schon sehr genau zu kennen, vielleicht weil man ähnliche Dekors schon einmal gebaut hat. Oft kann man vorausahnen, wie der Regisseur bestimmte Szenen drehen wird. Beim nächsten Treffen bringe ich erste Entwürfe mit, und wir präzisieren unsere gemeinsamen Vorstellungen. Viele Regisseure wissen noch nicht, was sie beim Drehen brauchen werden, andere wissen es wiederum mit grosser Genauigkeit, wie zum Beispiel *Pierre Granier-Deferre*, dessen *découpage* so genau ausgearbeitet ist, dass er weiss, ob sich die Badewanne links oder rechts neben dem Zimmerausgang befinden muss. Jeder Fall ist einzigartig. Am schwierigsten ist es, mit einem Regisseur zu arbeiten, den man noch nicht kennt, dessen Vorlieben und Wünsche man erst kennenlernen muss. Ich möch-

te einigermaßen genau wissen, wo er die Kamera postieren will, wo sich die Schauspieler befinden, wohin sie sich bewegen werden.

**FILMBULLETIN** Ich habe gesehen, dass Sie schon sehr früh mit Modellen der Dekors arbeiten.

**JACQUES SAULNIER** Für jeden von uns – also für mich, den Regisseur, den Kameramann und die Schauspieler – ist es nützlich, alles im richtigen Massstab aufgebaut zu sehen. Bei einer Zeichnung kann man sich alles mögliche vorstellen, ein Modell ist viel anschaulicher. Bei *SMOKING / NO SMOKING* habe ich beispielsweise mit dem Modell des Gartens und der Villa begonnen, denn das gab uns die Richtung für die anderen Dekors vor. Man kann sich leicht vorstellen, welche Bewegungen die Schauspieler machen werden, aus welcher Richtung der Kameramann zu den unterschiedlichen Tageszeiten ausleuchten wird. Und lange bevor die Schauspieler ihren Text lernen, können sie bereits einen ersten Eindruck von dem Schauplatz gewinnen.

**FILMBULLETIN** Was sind dann die nächsten Phasen des Arbeitsprozesses?

**JACQUES SAULNIER** Ein Aspekt, der sehr wichtig ist, über den man aber viel zu selten spricht, ist der finanzielle. Als Szenenbildner verbringt man einen Drittel seiner Zeit damit, Geldfragen mit den Produzenten und Regisseuren zu besprechen. Die Regisseu-



re haben oft keine Ahnung davon, wieviel ein Dekor kostet. Meist entfallen zehn bis zwölf Prozent des Budgets auf die Dekors, deshalb ist es für mich natürlich wichtig, dass ich meine Schätzungen mit denen der Produktionsleitung abstimme. Für gewöhnlich liegt meine erste Schätzung etwas über dem Betrag, der im Budget zur Verfügung steht.

Bei MÉLO beispielsweise ist mir etwas sehr Interessantes passiert. Resnais wollte das Stück erst im Theater inszenieren, aber sein Produzent überzeugte ihn, dass das Projekt auch als Film nicht allzu teuer werden würde. Das Budget stand recht bald fest: acht Millionen Francs. Resnais kam eines Tages zu mir und sagte: «Ich will den Film unbedingt in gebauten Dekors drehen. Dir bleiben zwölf Prozent von acht Millionen. Glaubst du, dass du mit diesem Geld» – er holte einen Umschlag heraus – «auskommen kannst? Nimm dir eine Woche Zeit, darüber nachzudenken. Wenn nicht, dann werde ich den Film nicht drehen.» Während dieser Woche habe ich ständig nachgedacht und kalkuliert. Eine paradoxe Situation, dass ein Szenenbildner darüber entscheidet, ob ein Film gemacht wird oder nicht. Schliesslich habe ich mir gesagt: «Wie komme ich denn dazu, Resnais zu verbieten, den Film zu machen?»

**FILMBULLETIN** Wie eng ist für gewöhnlich die Zusammenarbeit zwischen Szenenbildner, Regisseur und Kameramann?

**JACQUES SAULNIER** Meist berät man sich zu Anfang, ein kurzer Dialog, an dem alle drei beteiligt sind. Dann arbeitet jeder für sich. Während der Dreharbeiten ist das Verhältnis zwischen dem Regisseur und dem Kameramann natürlich viel enger, da werde ich nur manchmal hinzugezogen und nach meiner Meinung gefragt, etwa dazu, ob ein bestimmter Kamerawinkel mit meiner gebauten Perspektive übereinstimmt.

Zwischen Kameraleuten und Szenenbildnern gibt es Rivalitäten, die Resnais regelmässig zum Lachen bringen. Mir ist es gelegentlich passiert, dass meine Dekors schlecht ausgeleuchtet wurden und deshalb sehr uninteressant aussahen. Umgekehrt hatte ich aber auch das Glück, dass Dekors, die keineswegs gelungen waren, perfekt ausgeleuchtet wurden. Das ist die Alchimie des Kinos, die mir mit zunehmendem Alter immer rätselhafter wird. Jeder trägt seinen Stein zum Mosaik bei, aber wie ein befreundeter Kameramann einmal zu mir sagte: «Manchmal wird die Mayonnaise was, und manchmal geht sie daneben.»

Das weiss man natürlich immer erst hinterher. Ich habe an rund achtzig Filmen mitgewirkt. Darunter



Maquette zu MÉLO  
Regie: Alain Resnais

gab es Stoffe, die mich beim Lesen des Drehbuches augenblicklich überzeugt haben, sich aber im Verlauf der Dreharbeiten veränderten. Ebenso gibt es Filme wie *LA VEUVE COUDERC*, die auf dem Papier nicht sehr vielversprechend aussahen, sich dann aber als grossartiges Kino erwiesen. Pierre Granier-Deferre hatte einfach eine glückliche Hand bei der Besetzung von *Simone Signoret* und *Alain Delon*, zwischen denen sich eine überraschende Chemie entwickelte.

**FILMBULLETIN** Wie ist Ihr Verhältnis zu den Schauspielern? Resnais lobte einmal die Atmosphäre Ihrer Dekors, die für die Schauspieler fruchtbar sei, da sie sich in ihnen wie in einem geschlossenen Raum fühlten.

**JACQUES SAULNIER** Darüber habe ich mich sehr gefreut. Mittlerweile ist Resnais auch dazu übergegangen, die Proben in den fertigen Dekors abzuhalten. Er lässt die Schauspieler einfach ihren Text sprechen und sich im Dekor so bewegen, wie es ihnen richtig erscheint. Daraufhin wählt er dann seine Kamerapositionen aus und legt deren Bewegungen fest. Ich glaube, zu unserem Metier gehört auch ein wenig Psychologie. Ich möchte gern den Charakter, die Mentalität der Schauspieler kennen, wenn ich die Dekors baue. Es ist das grösste Kompliment für mich, wenn ein Schauspieler eine Nähe, Vertrautheit zu einem

Dekor spürt. *Woody Allen* sagte beispielsweise während der Dreharbeiten zu *WHAT'S NEW PUSSYCAT?* zu mir, sein Appartement im Film sei so, wie er sich seine New Yorker Wohnung immer gewünscht hätte. Natürlich ist es für mich auch interessant zu erfahren, wie das Publikum auf Dekors reagiert. Als wir für *LE CLAN DES SICILIENS* das Zimmer der Prostituierten bauten, in dem *Alain Delon* überfallen wird, sagte mein Assistent zu mir: «Das ist aber furchtbar geschmacklos. Willst du das wirklich so lassen? Sollen wir nicht wenigstens schönere Tapeten aussuchen?» Ich erwiderte, dass dies Dekor genauso sei, wie ich es mir vorgestellt habe. Einige Monate später trank ich ein Glas in einem Café auf dem Boulevard de la Madeleine, das neben einem Kino lag, in dem gerade *LE CLAN DES SICILIENS* gezeigt wurde. Nach der Vorstellung setzten sich zwei Prostituierte an einen Nebentisch und schwärmten von dem Film: «Hast du deren Wohnung gesehen? So eine hätte ich gern!» Als ich das hörte, stand ich auf, ging an ihren Tisch und bedankte mich bei den Damen – die mich natürlich ganz verdutzt anstarrten, denn sie hatten ja nicht die geringste Ahnung wofür.



«Ich möchte gern den Charakter, die Mentalität der Schauspieler kennen, wenn ich die Dekors baue.»



MÉLO  
Regie: Alain Resnais

**FILMBULLETIN** Ich möchte noch einmal auf Resnais' Bemerkung zum "geschlossenen Raum" zurückkehren. Für *SMOKING / NO SMOKING* haben Sie eine eigene Welt für die Figuren vollständig im Studio gebaut.

**JACQUES SAULNIER** Der Begriff "eigene" Welt ist mir zu stark. Die grosse Herausforderung bestand darin, einen Film, der nur an Aussenschauplätzen spielt, im Atelier zu drehen. Ich war davon freilich leichter zu überzeugen als der Produzent des Films. Nur bei den Szenen, die an der Felsenküste spielen, war er der Ansicht, es sei weniger gefährlich, die im Studio zu drehen. Zu Anfang stand noch die Möglichkeit im Raum, für die Dreharbeiten nach Ostengland zu reisen. Es wäre allerdings beinahe unmöglich und viel teurer geworden, die Nebelszene an Realschauplätzen zu drehen. Für mich war das ein interessantes Dekor, denn eine Felsenküste hatte ich bislang noch nicht gebaut.

**FILMBULLETIN** Ich glaube, Resnais wollte ein solch künstliches Dekor, weil es mit der Künstlichkeit der Bühnenvorlage korrespondiert?

**JACQUES SAULNIER** Genau, das meinte er in bezug auf den Dialog. Ich wurde etwas nervös, als er mir sagte: «Weisst du, die Golfszene werden wir im Studio drehen.» Ich glaube, das ist noch nie in einem Film gemacht worden, weder einem französischen noch

einem ausländischen. Ich befürchtete, dass man die Studiodekors als solche erkennen würde. Aber er beruhigte mich: «Das sieht man zwar, aber gerade das gefällt mir.» Während der Dreharbeiten sagte er dann zu mir: «Hörst du den Dialog? Wenn wir den auf einem richtigen Golfplatz gedreht hätten, klänge er falsch. Aber hier funktioniert er.»

Die aufmerksamen Zuschauer sehen, dass wir im Studio gedreht haben. Vielen Zuschauern in Frankreich ist das jedoch nicht aufgefallen. Das hat mich erstaunt – aber viele Leute schauen sich Filme wohl nur oberflächlich an. Natürlich hat der Film eine theaterhafte Seite, er beruht ja schliesslich auch auf einem Stück. Es gibt also eine Spielfläche und einen entfernten Hintergrund.

**FILMBULLETIN** Sie haben sogar die Konvention der Auf- und Abgänge gewahrt: die Schauspieler können sich zurückziehen, um sich für ihre nächste Rolle umzuschminken und zu kostümieren. Im Film wäre das eigentlich gar nicht notwendig, denn das Problem lässt sich durch den Schnitt lösen.

**JACQUES SAULNIER** Richtig. Resnais hatte sogar ursprünglich daran gedacht, die Schauspieler beim Umschminken zu zeigen. Kurz vor Drehbeginn hat er diese Idee jedoch fallengelassen. Wir wollten also einen Theatereffekt, aber ohne die gemalten Lein-



## Jacques Saulnier

Geboren am 8. September 1928; Studium an der IDHEC und an der Kunsthochschule; beginnt 1948 als Assistent von Alexandre Trauner, Max Douy, Jean André und Jacques Colombier

Filme in Zusammenarbeit mit Bernard Evein:

- 1958 **LES AMANTS**  
Regie: Louis Malle  
**LES COUSINS**  
Regie: Claude Chabrol  
1959 **À DOUBLE TOUR**  
Regie: Claude Chabrol  
**LES JEUX DE L'AMOUR**  
Regie: Philippe de Broca  
**LES SCÉLÉRATS**  
Regie: Robert Hossein  
**LA SENTENCE**  
Regie: Jean Valère

Filme allein:

- 1960 **L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD**  
Regie: Alain Resnais



**MADemoISELLE**  
Regie: Tony Richardson

- LE FARCEUR**  
Regie: Philippe de Broca  
**LA MORTE SAISON DES AMOURS**  
Regie: Pierre Kast  
**LA PROIE POUR L'OMBRE**  
Regie: Alexandre Astruc  
1961 **L'ÉDUCATION SENTIMENTALE**  
Regie: Alexandre Astruc  
**LA GAMBERGE**  
Regie: Norbert Carbonneaux  
**LE PETIT GARÇON DE L'ASCENSEUR**  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
**VU DU PONT / A VIEW FROM THE BRIDGE**  
Regie: Sidney Lumet  
1962 **DU MOURON POUR LES PETITS OISEAUX**  
Regie: Marcel Carné  
**LANDRU**  
Regie: Claude Chabrol  
**MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR**  
Regie: Alain Resnais  
1963 **LA BONNE SOUPE**  
Regie: Robert Thomas  
**LES AVENTURES DE SALAVIN**  
Regie: Pierre Granier-Deferre



- 1964 **LA FABULEUSE AVENTURE DE MARCO POLO**  
Regie: Denys de la Patellière  
**WHAT'S NEW PUSSYCAT?**  
Regie: Clive Donner  
1965 **LA GUERRE EST FINIE**  
Regie: Alain Resnais  
**MADemoISELLE**  
Regie: Tony Richardson  
**LA MÉTAMORPHOSE DES CLOPORTES**  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
**LA VIE DE CHATEAU**  
Regie: Jean-Paul Rappeneau  
1966 **LE VOLEUR**  
Regie: Louis Malle  
1967 **LA PRISONNIÈRE**  
Regie: Henri-Georges Clouzot  
**TANTE ZITA**  
Regie: Robert Enrico  
1968 **HO!**  
Regie: Robert Enrico  
1969 **LE CLAN DES SICILIENS**  
Regie: Henri Verneuil  
**LA HORSE**  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
1970 **LE CHAT**  
Regie: Pierre Granier-Deferre

**MURIEL**  
Regie: Alain Resnais

**MILLE MILLIARDS DE DOLLARS**  
Regie: Henri Verneuil

wandhintergründe, die im Kino ja immer etwas problematisch sind. Wie im Theater haben die Schauspieler ihren Auftritt auf der rechten und den Abgang auf der linken Seite. Darauf greift der Film immer wieder zurück. Für mich war das technisch interessant, denn wir haben mehrere Schauplätze im gleichen Atelier gedreht – die Golfzene, die Hotelterrasse und die Felsküste – und dabei den gleichen Untergrund beibehalten. Die Ecken, in die sich die Schauspieler zurückziehen, entsprechen sich also ein wenig, da die Dekors ähnlich strukturiert sind.

**FILMBULLETIN** Zu dem Theatercharakter gehört auch, dass Sie die Dekors vollständig, mit vier Wänden gebaut haben. Geschah dies auch im Hinblick darauf, dass in beiden Filmen unterschiedliche Aspekte der Dekors zu sehen sein sollten?

**JACQUES SAULNIER** Es stimmt, dass wir unterschiedliche Seiten benutzt haben, zweifellos auch deshalb, weil wir dadurch die Filme ein wenig voneinander differenzieren wollten. Die Inszenierung von **SMOKING** unterscheidet sich ein wenig von der in **NO SMOKING**. Das war aber auch schon im Stück so angelegt.

Darüberhinaus war Resnais erstaunt, dass er in jedem Dekor einen Gegenschuss drehen konnte. Da es bei jedem Film finanzielle Engpässe gibt, fragt ein Produzent schon mal: «Sind Sie sicher, dass bei dem

Hotel diese Wand hier notwendig ist?» Und es stimmt schon: Wenn man bei einem Raum eine von vier Wänden fortlässt, spart man bis zu einem Viertel seines Budgets. Um mein Gewissen zu beruhigen, spreche ich dann mit Resnais, der erwidert: «Du weißt doch, alle Regisseure sind gleich. Sie wissen nie genau, was sie brauchen werden. Wenn du ihnen aber die Möglichkeit gibst, in alle Richtungen zu drehen, erleichterst du ihnen die Inszenierung.»

**FILMBULLETIN** Bei aller Künstlichkeit kommen Sie der Realität doch erstaunlich nahe, wie ich auf den Fotos gesehen habe, die Sie bei der Schauplatzsuche in Ostengland gemacht haben.

**JACQUES SAULNIER** Man erfindet ja selten einen Stil. Nicht einmal bei **LA VIE EST UN ROMAN** habe ich etwas erfinden müssen, sondern vielmehr eine Stilmischung nach Resnais' Wünschen geschaffen und Elemente aus verschiedenen Ländern, Kulturen und Epochen kombiniert.

Bei **SMOKING / NO SMOKING** bestand ja auch überhaupt nicht die Notwendigkeit, etwas zu erfinden. Es war klar: Das wird ein englischer Film, alle Requisiten sollen typisch englisch sein. Ich glaube, das wollte Resnais vor allem deshalb, weil er dem Autor, Alan Ayckbourn, gerecht werden wollte. Er besitzt einen grossen Respekt vor den Autoren. Er gibt gar nicht

1971 LE CINÉMA DE PAPA  
Regie: Claude Berri  
LE CASSE  
Regie: Henri Verneuil  
LA VEUVE COUDERC  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
1972 LE FILS  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
LE SERPENT  
Regie: Henri Verneuil  
1973 STAVISKY  
Regie: Alain Resnais  
LE TRAIN  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
1974 LA CAGE  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
FRENCH CONNECTION II  
Regie: John Frankenheimer  
1976 PROVIDENCE  
Regie: Alain Resnais  
1977 VA VOIR MAMAN, PAPA  
TRAVAILLE  
Regie: François Leterrier  
1979 I ... COMME ICARE  
Regie: Henri Verneuil  
WEST INDIES  
Regie: Med Hondo  
1980 MON ONCLE D'AMÉRIQUE  
Regie: Alain Resnais

1981 CHANEL SOLITAIRE  
Regie: George Kaczender  
MILLE MILLIARDS DE DOLLARS  
Regie: Henri Verneuil  
1982 LA VIE EST UN ROMAN  
Regie: Alain Resnais  
1983 LES MORFALOUS  
Regie: Henri Verneuil  
UN AMOUR DE SWANN  
Regie: Volker Schlöndorff  
1984 L'AMOUR À MORT  
Regie: Alain Resnais  
LE JUMENT  
Regie: Yves Robert  
1985 MÉLO  
Regie: Alain Resnais  
1987 LES EXPLOITS D'UN JEUNE DON  
JUAN  
Regie: Gianfranco Mingozzi  
1988 I WANT TO GO HOME  
Regie: Alain Resnais  
1989 L'AUTRICHIENNE  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
1991 LA VOIX  
Regie: Pierre Granier-Deferre  
1993 SMOKING/NO SMOKING  
Regie: Alain Resnais



LA VEUVE COUDERC  
Regie: Pierre Granier-Deferre



Jacques Saulnier (Mitte) mit dem  
Requisiteur Philippe Turlure (links)  
und Roger Conil, dem Verantwortlichen  
für die Bauten, im Dekor zu  
LA VOIX von Pierre Granier-Deferre

vor, etwas erfinden zu wollen, sondern beschränkt sich auf die Inszenierung. Und ich finde dieses Metier auch schon komplex genug!

Für mich ist es wichtig, von realen Gegebenheiten auszugehen, auch wenn man sie nach und nach umgestaltet. Als ich anfang, sagte Trauner zu mir: «In unserem Metier muss man zu dreissig Prozent Fotograf sein, zu dreissig Prozent Architekt, und man braucht dreissig Prozent Phantasie.» Ich mache gern Fotos von den Schauplätzen der Filme, ganz egal, ob es eine Landschaft oder eine Wohnung ist. Man lässt sich von der Realität anregen und verarbeitet sie dann. Ich habe etwa zweihundert Fotos gemacht während der Schauplatzsuche, etwa von der Schlossruine in Scarborough, dem Dorf, in dem Ayckbourn lebt. In den verschiedenen Dekors habe ich die Ruine im Hintergrund dann als eine Art Markierung, einen Referenzpunkt verwandt, um die einzelnen Schauplätze im Dorf ein wenig miteinander zu verknüpfen. Ich habe auch Details aufgenommen wie Terrassenmöbel, Teegeschirr oder typisch englische Mülleimer. Das Hotel, in dem ich übernachtet habe, brachte mich auf die Idee mit den blauen Säulen auf der Terrasse und auch auf die Glasscheiben, die die Terrasse vor dem Wind schützen sollen. Diese Scheiben sollen andeuten, dass das Meer ganz in der Nähe liegt und

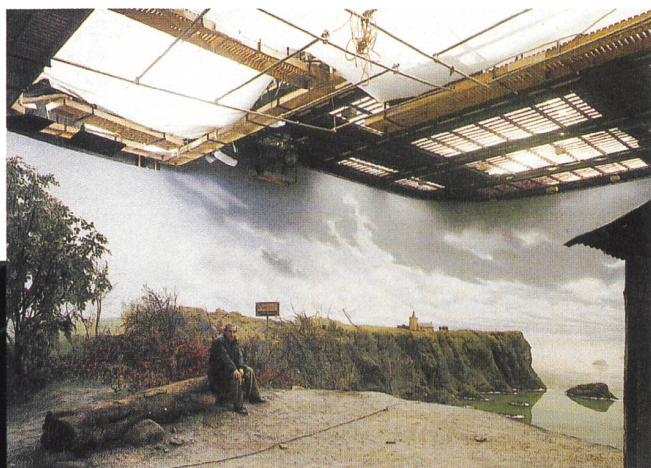
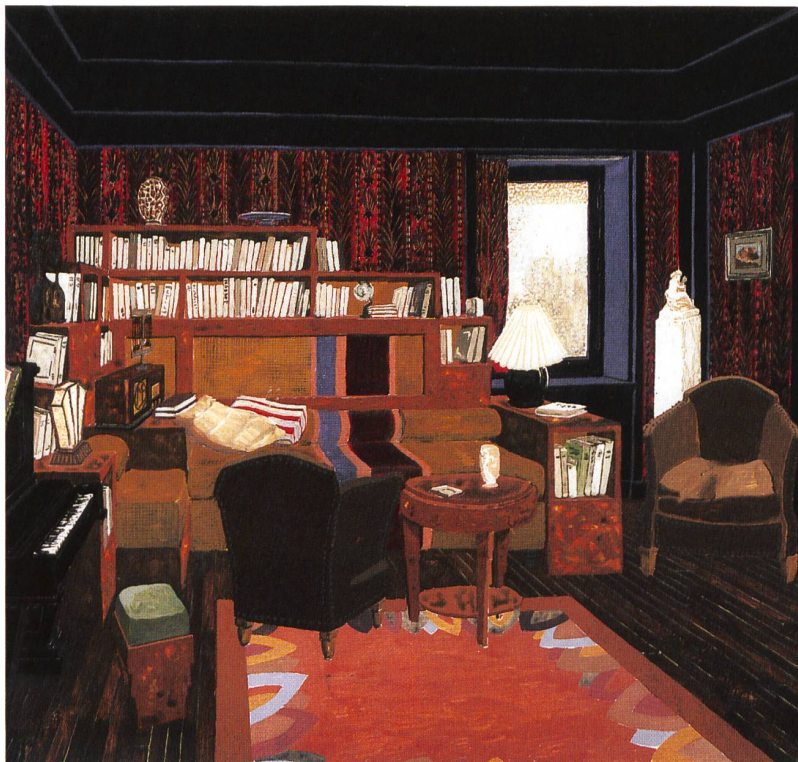
dass es dort sehr ungemütlich ist. Sie verstärken aber auch noch einen anderen Effekt, der Resnais sehr wichtig war: Bei ihrem Streit sollen sich die Eheleute von allen Seiten beobachtet fühlen. Es gab zwar immer nur diese beiden Schauspieler, aber die Allgegenwart von Fenstern im Hotel – und die damit korrespondierenden Windschutzscheiben – sollten diesen Eindruck erzeugen.

**FILMBULLETIN** Über diesem Schauplatz liegt eine hübsche Ironie: Das Ehepaar ist dahingekommen, um dem Ehealltag zu entfliehen und sich zu erholen, dabei ist es aber ein derart unwirtlicher Ort!

**JACQUES SAULNIER** Ja, man soll sich ein wenig unwohl fühlen als Zuschauer. Einer der Geldgeber des Films, der zuerst mein Modell des Gartens und der Villa gesehen und es sehr ansprechend und charmant gefunden hatte, war etwas verwirrt, als er das Modell der Hotelterrasse sah: «Saulnier, ich verstehe nicht, weshalb sie die Ferien an diesem unangenehmen Ort verbringen?» Ich entgegnete ihm, dass der Ort wirklich zum Kotzen sei, aber dass wir das auch mit voller Absicht so gemacht hätten! Ich wollte sogar noch im Hintergrund das Modell eines Atomkraftwerkes bauen, aber Resnais fand, das ginge dann doch zu

Maquette zu MÉLO  
Regie: Alain Resnais

Jacques Saulnier im  
Dekor zu SMOKING/  
NO SMOKING  
Regie: Alain Resnais



SMOKING /  
NO SMOKING



weit. Aber eine andere hässliche Fabrik, die könne ich ruhig bauen, das sei keine schlechte Idee. (lacht)

**FILMBULLETIN** In *SMOKING / NO SMOKING* gibt es – wie in vielen anderen Dekors, die Sie für Resnais entworfen haben, ich denke etwa an *MURIEL OU LE TEMPS D'UN RETOUR* und *L'AMOUR À MORT* – das Nebeneinander verschiedener Epochen.

**JACQUES SAULNIER** Ich kenne Resnais' Vorlieben genau, schliesslich arbeiten wir seit dreissig Jahren zusammen. Ich weiss zum Beispiel, dass er Ruinen mag, deshalb habe ich ihm vorgeschlagen, die Schlossruine von Scarborough für einige Hintergründe zu verwenden. Resnais liebt es, wenn sich die Zeiten überlagern, er liebt verfallene Häuser oder von Wurzeln und Ranken bedeckte Mauern. In *MURIEL* ergab sich dieses Nebeneinander einfach aus der Topographie der Stadt, die im Weltkrieg zum Teil zerstört worden ist und dann wiederaufgebaut wurde. Und in *L'AMOUR À MORT* waren die archäologischen Ausgrabungen schon fester Bestandteil des Drehbuches. Das ist zwar ein sehr schöner Film, aber ich muss gestehen, dass ich bei ihm wenig zu tun hatte. Selbst die Villa, in der *Sabine Azéma* und *Pierre Arditi* leben, ist ein Realschauplatz, obwohl viele Leute glauben, in diesem Dekor, vor allem der Treppe, meine Handschrift wiederzuerkennen!

**FILMBULLETIN** Geht die Katzenfigur, welche die Kamera in *SMOKING / NO SMOKING* ständig fixiert, auch auf eine Vorliebe Resnais' zurück?

**JACQUES SAULNIER** Resnais dachte an einen kleinbürgerlichen Vorstadtgarten mit kleinen Figuren aus Terracotta oder Gips, wie es sie in England ebenso wie in Frankreich gibt. Eines Tages machte ich mich auf die Suche nach einer Figur und fand in einem Geschäft nahe der Oper eine kleine Katze. Ich stellte sie in mein Modell und sagte mir: «Wenn ich die ins Zentrum rücke, wäre das nicht schlecht, dann hätte ich eine Achse zwischen dem Rosengarten und dem Weg vom Haus zum Schuppen.» Ich zeigte sie Resnais, der sagte: «Ja, nicht schlecht. Du willst eine solche Katze bauen?» – «Ja, stört dich das?» – «Nein, eine Katze ist gut.» Also habe ich eine Katze gebastelt, ein bisschen zum Spass. Fast zwangsläufig ist sie dann zu einer Passage für die Kamera geworden – und damit viel wichtiger, als ich ursprünglich dachte. Aber mehr steckt nicht dahinter. Es hätte auch eine Säule oder etwas anderes sein können. Aber nein, ganz richtig ist das nicht. Immerhin weiss ich, dass Resnais Katzen liebt. Und ich mag sie auch – auf jeden Fall lieber als Hunde. Schauen Sie, das sind so Spielereien, auf die man verfällt. Das Leben ist zu kurz, da sollte man sich bei der Arbeit auch ein wenig amüsieren.

«Das sind so Spielereien, auf die man verfällt. Das Leben ist zu kurz, da sollte man sich bei der Arbeit auch ein wenig amüsieren.»



Dekor zu L'ANNÉE  
DERNIÈRE À MARIENBAD  
Regie: Alain Resnais

**FILMBULLETTIN** Die Dekors spielen in Resnais' Filmen auch immer eine zentrale Rolle für die Erzählung, beispielsweise das Schloss in *LA VIE EST UN ROMAN* oder die Häuser *John Gielguds* und *Dirk Bogardes* in *PROVIDENCE*, die den Gegensatz zwischen den Generationen akzentuieren. Nimmt Sie das als Szenenbildner stärker in die Verantwortung?

**JACQUES SAULNIER** Nein, diese Rolle ist vor allem wichtig für die Vorstellung, die sich Resnais von einem Film macht. Er liebt das *spectacle*, deshalb sind manche Dekors etwas spektakulärer und gewinnen für den Film eine grosse Bedeutung. Aber Resnais hat immer unterschiedliche Filme gemacht, ich glaube darin liegt seine Qualität. Seit *L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD* ist jeder seiner Filme eine Art Essay. Ich bemühe mich, unterschiedliche Dekors zu entwerfen und mich auf den jeweiligen Stoff und die Art, in der ihn ein Regisseur wie Resnais behandelt, einzustellen. Es ist in unserem Metier eine Grundvoraussetzung, Dekors bauen zu können, die den Filmen entsprechend entweder auffällig oder dramatisch, humorvoll oder realistisch sind.

Resnais wählt meist ... ungewöhnliche Stoffe ... das ist ein zu schwaches Wort. Aber in *MURIEL* darf das Dekor nicht auffallen. In *MÉLO* jedoch soll man es sehen: Wir haben den Film – mit Ausnahme von zwei

Nachtdrehs am Seine-Ufer – vollständig im Studio gedreht, da der Film auf einer Theatervorlage basiert und Resnais es liebt, dem Theaterhaften treu zu bleiben. Aber ganz unabhängig vom Stil des Films gilt für jede Zusammenarbeit mit ihm, dass er den Szenenbildern grosse Aufmerksamkeit widmet. Das geht bis ins Detail: Ich erinnere mich, wie wir das Schlafzimmer in *Ingrid Thulins* Wohnung in *LA GUERRE EST FINIE* einrichteten und Resnais sehr sorgfältig die Bücher auswählte, die auf ihrer Seite des Bettes im Regal stehen sollten, und jene, die auf *Yves Montands* Seite stehen. Resnais ist sicher der Regisseur, den ich am meisten schätze. Nicht zuletzt wegen seiner Vielseitigkeit. Man muss in unserem Metier flexibel sein können, und ich finde, unsere eigene Handschrift muss sich mit jedem Film verändern und den Vorstellungen des Regisseurs entsprechen.

Das Gespräch mit Jacques Saulnier  
führte Gerhard Midding

