

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 32 (1990)
Heft: 174

Artikel: In memoriam : Gespräch mit Delphine Seyrig
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866928>

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: 02.04.2025

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

Gespräch mit Delphine Seyrig



MARIENBAD von Alain Resnais



BAISERS VOLÉS von François Truffaut

Madame Seyrig, man hat Sie einmal als eine «proustische» SchauspielerIn bezeichnet, der es gelingt, in jede Geste eine ganze Kette von Imaginationen zu legen. Entdecken Sie sich und Ihre Konzeption der Geste im Kino in dieser Beschreibung wieder?

Dieser Satz ist interessant, denn so, wie ich ihn interpretiere, ähnelt er einer Definition, die mir während unserer Dreharbeiten in China ein Filmkritiker nahelegte: er entdeckte hinter jedem Zeichen und jeder Geste eine grosse Kultur. Ich sehe eine Verbindung zwischen beiden Beschreibungen, aber mein Spiel ist weder «proustisch» noch zeigt es eine «grosse Kultur». Tatsächlich ist es die Erinnerung, die Erinnerung, die wiedergeboren wird, die meine Art zu spielen bestimmt. So habe ich die Methode des actor's studio verstanden: Gesten sind nicht allein Gesten, sie sind die Erweiterung von etwas anderem, welches das Geheimnis des Schauspielers ist – aber auch seine Arbeit. Denn die Schauspielerei besitzt nichts Magisches, sie ist Arbeit. Ich glaube nicht an Magie, sondern an Arbeit!

Sie haben oft davon gesprochen, dass ein Schauspieler für jede seiner Rollen eine eigene Vergangenheit schaffen muss.

Das ist exakt die Methode des Actor's Studio und meines Lehrers Lee Strasberg: alle Phantasie und Vorstellungskraft, die in eine Rolle einfließt, kann nur aus der Erfahrung entstehen. Es gibt keine Imagination unabhängig von Erfahrungen.

Aber wie reagieren Sie auf ein Buch wie das zu L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, das den Personen eine Vergangenheit verweigert?

Das denken Sie! Alle Personen haben eine Vergangenheit. Ich habe eine Vergangenheit für meine Figur geschaffen. Und ich bin sicher, dass Robbe-Grillet – bewusst oder unbewusst – auch eine Vergangenheit für sie geschaffen hat. Er mag sagen, dass seine Figuren generell keine besäßen, aber er selbst besitzt sie ja auch und all das, was einem seit der Geburt passiert, wird zu einem Teil der Arbeit. Auch Alain Resnais besitzt eine Vergangenheit und hat sie in den Film einfließen lassen.

Bei L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD ging es Resnais auch darum, die Faszination des Stummfilms einzufangen. Glauben Sie, dass die Tatsache, dass er Sie in der Hauptrolle besetzt hat, ein Teil dieser Strategie war?

Aber ich besitze doch überhaupt keine Ähnlichkeit mit Louise Brooks oder Greta Garbo oder irgendeiner anderen Stummfilmdarstellerin! Nein, wir haben daran gearbeitet, das war eine Entscheidung und entstand nicht aus einer möglichen Ähnlichkeit oder Affinität. Wir gingen in die Cinémathèque und schauten uns Stummfilme an, wir studierten sie und liessen uns von ihnen inspirieren. Wir machten Fotoaufnahmen von bestimmten Gesten und bereiteten uns monatelang darauf vor, viel ausführlicher, als ich es seither bei Filmen erlebt habe. Wir disku-

tierten das Buch stundenlang und arbeiteten daran wie an einem Theaterstück.

Ihr zweiter Film mit Resnais, MURIEL, unterscheidet sich radikal von L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD.

Der grosse Unterschied zwischen beiden Filmen liegt im Stil und in der Form. Es ist immer noch Resnais, es geht immer noch um seine beiden grossen Themen Vergangenheit und Erinnerung, aber er hat eine andere Form gewählt. Sie manifestiert sich allein schon darin, dass es in MURIEL keine, fast keine Kamerabewegungen gibt. Die Ähnlichkeiten zwischen beiden Filmen liegen vielleicht in den Frauenfiguren, und das mag der Grund gewesen sein, weshalb Resnais sich für beide Bücher interessierte.

Sie erwähnten eben, mit Resnais hätten Sie am Drehbuch wie an einem Theaterstück gearbeitet. Galt das auch für Ihre Filme mit Marguerite Duras?

In den Filmen, in denen wir zusammenarbeiteten, war das nicht der Fall. Vielleicht probt Marguerite Duras bei anderen Filmen, wenn sie die Möglichkeit dazu hat. INDIA SONG mussten wir in zehn Tagen abdrehen, da hatten wir keine Zeit für Proben. Dreharbeiten mit weiblichen Regisseuren sind sehr schwer, denn meistens hat man nur sehr wenig Geld zur Verfügung und die Drehzeiten sind entsprechend kurz.

Hat Sie in den ersten Jahren Ihrer Karriere das MARIENBAD-Image verfolgt? Hat man Ihnen – wie es auch Emmanuèle Riva

ergangen ist – nur Rollen angeboten, die der in Ihrem ersten grossen Film ähnelten?

Mich selbst hat der Film nicht verfolgt, wohl aber andere Leute. Das ist vielleicht schmeichelhaft, aber auch ärgerlich und lästig, denn es zeigt, dass die Produzenten schrecklich wenig Phantasie besitzen: sie haben in mir immer nur die mysteriöse Frau aus L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD gesehen, aber Gott sei Dank kann ich auch noch andere Dinge spielen.

Ein Dialogsatz, den Sie in BAI-SERS VOLÉS von Truffaut sprechen, wirkt wie ein bewusster Bruch mit diesem Image: «Ich bin keine Erscheinung, ich bin eine wirkliche Frau – und das ist das genaue Gegenteil.» War das von Truffaut als hommage gedacht?

Ich würde nicht wagen, zu definieren, was für Ideen Truffaut hatte. Dass seine Filme, also auch BAI-SERS VOLÉS, voller Anspielungen stecken, ist allgemein bekannt. Vielleicht machte es ihm Spass, zu erzählen, dass der junge Antoine Doinel sich in eine mysteriöse Figur verliebt, die ich schon in früheren Filmen gespielt habe. Ich machte Truffaut klar, dass ich die Rolle nicht so ernst spielen wollte. Es sollte keine traurige, unzufriedene Ehefrau sein, die nur mit dem Jungen schläft, weil ihre Ehe unglücklich ist. Das interessierte mich nicht. Ich wollte zeigen, dass die Ehe mit Michel Lonsdale nicht unglücklich ist, sie aber trotzdem mit dem Jungen schläft: eine glückliche Frau, die eben nur mit einem etwas



INDIA SONG von Marguerite Duras



LA VOIE LACTÉE von Luis Buñuel

sonderbaren Ehemann verheiratet ist.

Ihre Filmographie, insbesondere der sechziger Jahre, legt nahe, dass Sie Ihre Rollen mit einer enormen, aber sehr unkommerziellen Sorgfalt ausgewählt haben. Oft spielen Sie nur kleine Rollen in etwas bekannteren Filmen, dafür aber grössere in Aussenseiter-Filmen. War das eine Strategie, eine bewusste Entscheidung?

Allzuvielen Angeboten bekam ich nach einer Weile nicht mehr: ich hatte zuviele Angebote abgelehnt, Rollen, die ich einfach nicht spielen wollte. Danach wurden die Dinge nicht von mir, sondern für mich entschieden: die Leute fragten mich nicht mehr; ich stand in dem Ruf, merkwürdig zu sein. Für die französische Standardproduktion fiel ich zu sehr aus der Reihe. Gewisse Regisseure wollten unbedingt mit mir arbeiten, aber von der französischen Filmindustrie im allgemeinen wurde ich ignoriert. Nun, ich habe denen sicher dabei geholfen...

Zwei Regisseure, für die Sie erst kleine, dann aber tragende Rollen spielten, waren Buñuel und Losey.

Ich schrieb Luis Buñuel, dass ich ziemlich alles für ihn spielen würde. Er antwortete, er habe in LA VOIE LACTÉE leider nur zwei kleine Rollen, die noch besetzt werden müssten: eine Prostituierte und eine Schullehrerin. Welche von beiden wollte ich denn spielen? Ich kannte das Drehbuch nicht und fragte ihn. «Nun, die Schullehrerin ist schon eine interessante Rolle,

aber... die Prostituierte ist viel interessanter!» Das war meine erste Arbeit mit Buñuel, und danach kam dann natürlich LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE.

Joe Losey war ein anderer Fall. Er bat mich in seine Suite im «Georges V» und begutachtete mich: «Ich möchte, dass Sie in meinem nächsten Film mitspielen, weil ich wissen will, ob Sie eine wirkliche Schauspielerin sind oder nur eine Schöpfung Resnais'.» Da war er ganz offen. Im Übrigen glaube ich, dass ACCIDENT sehr stark von MURIEL beeinflusst wurde.

Schon in den sechziger Jahren haben Sie häufig den Wunsch geäußert, in amerikanischen Filmen mitzuspielen. Haben Sie in THE DAY OF THE JACKAL und THE BLACK WINDMILL gespielt, um sich diesen Wunsch zu erfüllen? Oder wegen der Regisseure?

Natürlich habe ich die Filme wegen ihrer Regisseure ausgewählt, sicherlich aber auch, weil ich darauf gespannt war, in einer grossen amerikanischen Produktion mitzuarbeiten. Tatsächlich hat mich die Arbeit an beiden Filmen sehr eingeschüchtert, geradezu verschreckt. Ich glaube, es geht vielen französischen Schauspielern so, wenn sie mit Amerikanern zusammenarbeiten, denn sie sind an eine joviale und gesellige Arbeitsatmosphäre gewöhnt... Nicht, dass Don Siegel oder Fred Zinnemann nicht sehr sympathisch sind – niemand ist jovialer als Don Siegel, er brachte mich den ganzen Tag zum Lachen, kümmerte sich um jede Kleinigkeit in meiner Garderobe. Aber

sobald die Kamera lief, verspürte ich eine gewisse Grausamkeit, die diese Arbeitsweise vielleicht bedingt: alles ist zu kalt, zu gross. Dummerweise lassen wir Franzosen uns auch zu sehr von amerikanischen Filmen beeindrucken. Und wenn wir dann vor dem Regisseur stehen, ist das wie eine Audienz beim Papst.

Ich habe auch nicht den Eindruck, dass das wirklich gute Filme dieser beiden Regisseure waren: THE DAY OF THE JACKAL ist kein guter Zinnemann, THE BLACK WINDMILL ist kein guter Don Siegel. Manchmal hatte ich das Glück, in den besten Filmen eines Regisseurs mitzuspielen, wie im Fall von Resnais, Buñuel und auch von Truffaut. Aber manchmal spiele ich auch in den schlechtesten Filmen einiger Regisseure mit: ausser mit den Amerikanern ist mir das noch mit Mario Monicelli und mit Márta Mészáros passiert. Das bedaure ich sehr.

Lassen wir für einen Moment einmal die Regisseure beiseite. Ihre Filmographie lässt sich auch lesen als eine Auswahl einiger der bekanntesten Gegenwartsauteuren: Cayrol, Duras, Robbe-Grillet, aber auch Pinter oder David Mercer.

Nun, sind das nicht die Autoren meiner Epoche? Ich liebe es, zeitgenössische Stoffe zu spielen. Oft wird meinem Spiel eine Affinität zum *nouveau roman* untergeschoben, die ich jedoch nicht sehe. Ich mochte Robbe-Grillet's Buch zu L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD, ich mochte die Drehbücher der Marguerite Duras, aber ich habe nie daran gedacht, sie zu einer Schule zusammenzufas-

sen, zu der ich eine – möglicherweise enge – Beziehung haben könnte.

Die Tatsache, dass Sie auch Videofilme gedreht haben, ist nur wenig bekannt. Ich glaube, einer von ihnen bestand aus Interviews mit Schauspielerinnen?

Ja, das ist nur einer von mehreren Videofilmen, die ich inszeniert habe. Der erste entstand schon 1973 oder 1974, als es noch gar keine Kassetten gab. Es war ein zehnmütiger Schwarzweissfilm über Folterungen in Chile. Mit einigen Freunden zusammen drehte ich einen Film zum «Internationalen Jahr der Frau» 1975. Einige Zeit später drehte ich schliesslich noch einen Film, in dem ich Apuleius' «Goldenen Esel» vorlese, bei mir zu Haus, allein mit meiner Katze.

In den letzten zehn Jahren haben Sie (fast) ausnahmslos in Filmen weiblicher Regisseure gespielt...

Ist das nicht interessant? Was glauben Sie, weshalb das so ist?

Weil heutzutage mehr Frauen die Chance bekommen, Regie zu führen als früher?

Warum? Ich habe sehr viel Zeit, ich könnte mit Frauen und mit Männern arbeiten.

Vielleicht eine bewusst feministische Entscheidung?

Warum sollte ich nicht mehr mit Männern arbeiten wollen? Glauben Sie, dass das eine Entscheidung war, die ich



MR. FREEDOM von William Klein



MURIEL von Alain Resnais

treffen habe? Entschuldigen Sie, dass ich jetzt Sie interviewe, aber es ist mir ganz ernst. Nun, ich werde es Ihnen sagen: weil mich niemand mehr fragt. Ich habe das kritische Alter überschritten, mein Lieber. Noch einmal: ich arbeite nicht mehr mit männlichen Regisseuren, und es ist nicht *mein* Entschluss. Gott sei Dank, dass es Regisseurinnen gibt, denn ohne sie würde ich gar nicht mehr arbeiten können.

Verfolgen Sie einmal die Karrieren von Schauspielerinnen meiner Generation, wir brauchen keine Namen zu nennen, aber entwerfen Sie einmal für sich ein Panorama und schauen Sie, was sie heute machen... Regisseurinnen stört das Alter nicht, sie schreiben interessante Rollen für Frauen in meinem Alter. Männliche Regisseure hingegen bieten mir nur kleine Rollen an: sehr interessante Frauenfiguren, die aber nur am Rande stehen, während im Mittelpunkt ein achtzehnjähriges, sanftes, furchtbar uninteressantes Mädchen steht. Und das, obwohl es bemerkenswerte Rollen für achtzehnjährige Mädchen geben könnte! Aber in Filmen sind sie immer nur Sexobjekte. Die interessante Frauenrolle hingegen bleibt im Hintergrund: sie hat Probleme mit dem Alter undso weiter. Solche Angebote lehne ich ab, obwohl ich diese Rollen gern spielen würde, wenn sie mehr wären als ein dekorativer Hintergrund. Mir bleibt einfach keine Wahl.

Was bedeutet für Sie die Arbeit mit weiblichen Regisseuren? Ein Mehr an Sicherheit oder Vertrauen?

Gewöhnlich geben mir Regisseurinnen soviel Sicherheit, wie es bei mir gerade möglich ist, denn generell fühle ich mich vor der Kamera sehr unsicher. Wenn ich zu den Dreharbeiten komme, sind schon von vornherein eine Menge Dinge beiseitegeschoben worden: ich muss mich nicht fragen, wie ich jemanden zufriedenstellen kann, der einem anderen Geschlecht angehört, der mir immer ein bisschen geheimnisvoll bleibt, von dem ich nie genau weiss, was er denkt. Bei einer Frau hingegen bin ich sicher, dass wir über alles sprechen können. Wenn ihr etwas nicht gefällt, sagt sie es mir, wenn mir etwas nicht gefällt, sage ich es ihr.

Einige der Filme, die Sie zusammen mit Regisseurinnen gedreht haben, sind von einem starken Ensemblespiel geprägt. Ich denke besonders an Ulrike Ottingers Filme. Schlagen Sie damit auch einen Bogen zu Ihrer Bühnenarbeit?

Nicht zu der Art von Theater, die ich mache. Ich stehe meist allein mit einem einzigen Partner auf der Bühne. Seit Jahren habe ich fast nur noch in Zweipersonenstücken gespielt, was freilich auch eine Art Ensemblespiel ist. Das waren in den letzten Jahren unter anderem «The Beast in the Jungle» von Marguerite Duras nach Henry James, zusammen mit Sami Frey und «Letters Home», ein Stück über Sylvia Plath und ihre Mutter.

Berichten Sie ein wenig über Ihre Erfahrungen mit Ulrike Ottinger. Ich glaube, JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA ist Ihr dritter gemeinsamer Film?

Ja, ich habe drei Filme mit ihr gedreht, drei mit Marguerite Duras und drei mit Chantal Akermann.

Bevor Ulrike und ich uns trafen, bewunderten wir gegenseitig unsere Arbeit, und das war eine gute Voraussetzung. Ich sah vor etlichen Jahren einen ihrer Kurzfilme während eines Frauenfilmfestivals in Brüssel und sagte augenblicklich: «Diese Frau muss ich treffen!» Man stellte mich ihr vor, und ich sagte ihr, dass ich gern mit ihr einen Film drehen würde. Als sie ihr nächstes Buch beendet hatte, gab sie es mir zu lesen, und ich akzeptierte sofort.

Worin unterscheidet sich Ulrike Ottinger von anderen Regisseuren, Regisseurinnen?

Die Arbeit mit ihr ist etwas Besonderes, denn sie steht auch hinter der Kamera. Das ist sehr ungewöhnlich, ich habe nie zuvor mit einem Regisseur gearbeitet, der auch die Kamera bedient. Ich bin mir nicht sicher, ob das besser für uns Schauspieler ist... ich glaube, uns ist es lieber, wenn der Regisseur nichts tut, uns nur zuschaut und zuhört. Wahrscheinlich würde ich mich wohler fühlen, wenn Ulrike nicht das Bild kadrieren müsste, sondern mir zuschauen könnte. Die Dreharbeiten mit Ulrike sind immer sehr schwierig, niemals bequem, denn sie bemüht sich um etwas sehr Kompliziertes: es gelingt ihr, Natur und Künstlichkeit in einer Einstellung zu vereinen.

Dies gilt auch für JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA. Wie wirkt der Film auf Sie, nun, da Sie ihn

zum ersten Mal gesehen haben?

Der Film wirkt auf mich wie das Resultat aus der Phantasie und der Liebe zu einem Ort, an dem man nie zuvor gewesen ist. Die Reise – tagelang in einem Zug: wie in der Vergangenheit. All diese Dinge sind ja nicht mehr Wirklichkeit, die gibt es ja gar nicht mehr. Heutzutage nimmt man ein Flugzeug, das ist etwas ganz anderes. Ich hatte als Kind noch das Glück, auf diese Weise zu reisen. Mir scheint, dass Ulrike sich als Kind für die Mongolei begeistert hat und das Land für sie zu einem Zauberland geworden ist. Man muss den Film in einer kindlichen Stimmung sehen. Für mich hat der Film die kindliche Qualität, die jeder grosse Künstler auch besitzt. Buñuel zum Beispiel hatte sie auch, das ist zwar selten verstanden worden, aber er besass eine sehr jungenhafte Sensibilität. Wenn man JOHANNA D'ARC OF MONGOLIA in dieser kindlichen Stimmung sieht, ist es unmöglich, zu behaupten, dass man den Film nicht verstehen kann. Das wäre, als würde man sagen: «Ich verstehe 'Schneewittchen' nicht» oder «ich verstehe 'Aschenbrödel' nicht.» Dies hier ist ein Märchen von Ulrike, eine Erinnerung an ihre Phantasien als Kind, eine Erinnerung an etwas, das sie nie gesehen, sich sehr wohl aber vorgestellt hat. Dann fuhr sie dorthin und sah das wirkliche Land. Also ist die Vermischung ihrer Phantasie und der Realität im Film allgegenwärtig.

Das Gespräch mit Delphine Seyrig führte Gerhard Midding am 15. Februar 1989 in Berlin.