

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 33 (1991)

Heft: 178

Artikel: "Die Hälfte des Schauspielerberufes besteht darin, seinem Partner zuzuhören, wie einer Musik" : Gespräch mit Philippe Noiret

Autor: Midding, Gerhard / Noiret, Philippe

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866975>

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

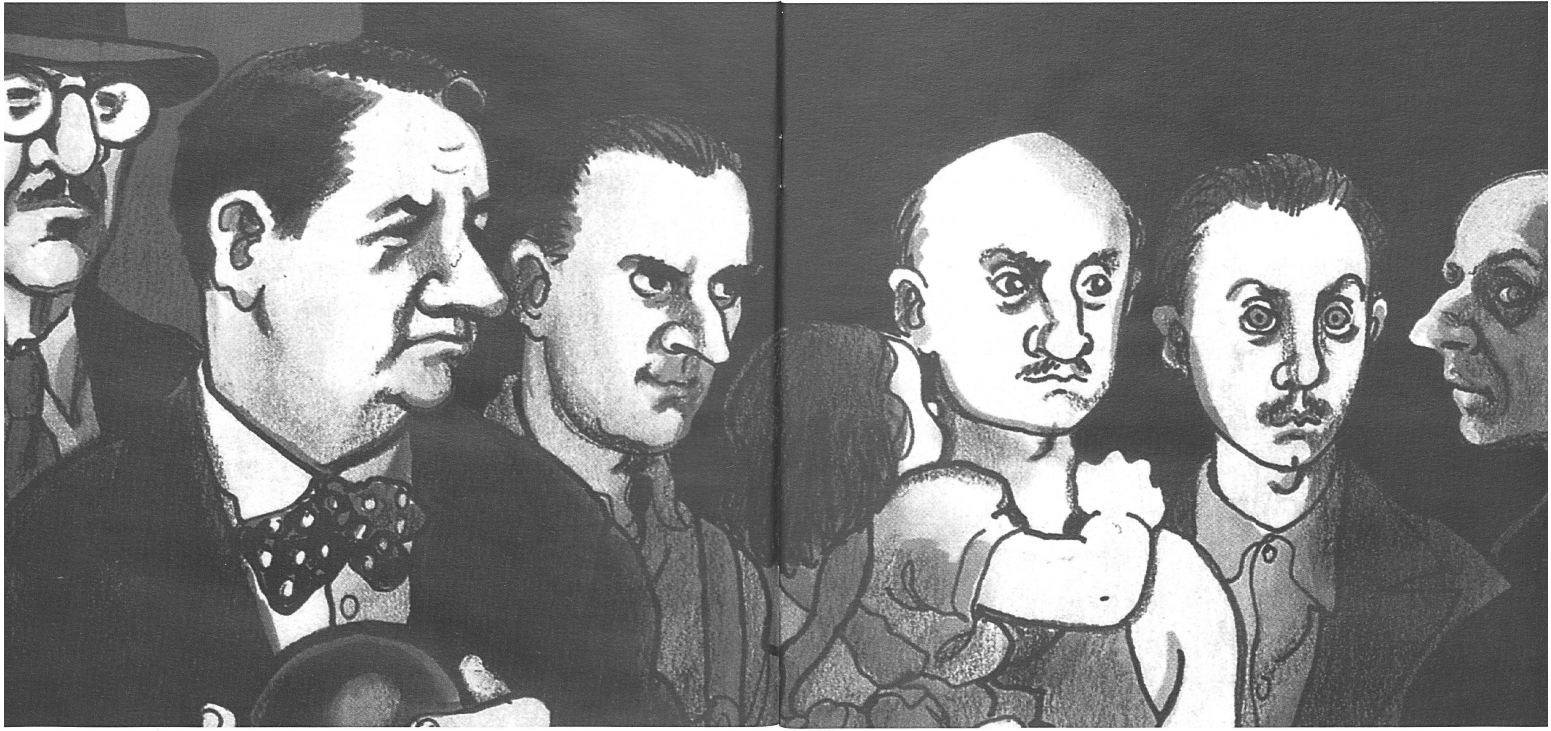
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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.](#)

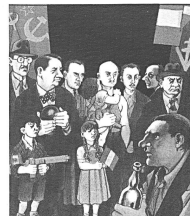
Download PDF: 15.03.2025

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



„Die Hälfte des Schauspielerberufes

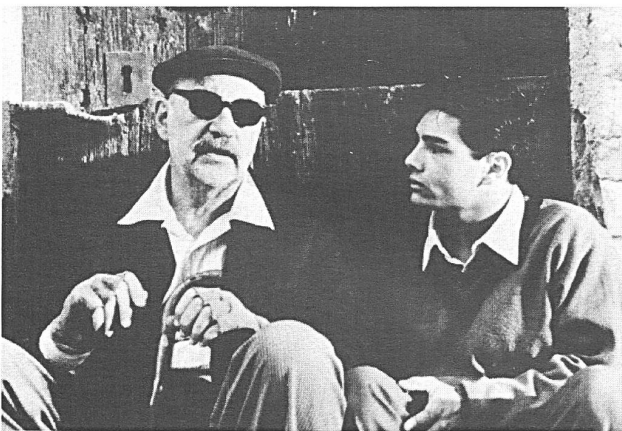
Gespräch mit Philippe Noiret



**besteht darin,
seinem Partner
zuzuhören,
wie einer Musik“**

FILMBULLETIN: Monsieur Noiret, am Anfang Ihrer Karriere standen fünfzehn Jahre am «Théâtre National Populaire». Angesichts Ihrer späteren Karriere offenbar eine sehr gute Schule. Was zeichnete Jean Vilar als Theaterleiter, Regisseur und Lehrer aus?

PHILIPPE NOIRET: Ich verbrachte dort die wichtigsten Jahre meines Berufslebens, denn ich hatte die Möglichkeit, unter einem der besten europäischen Nachkriegsregisseure zu arbeiten. Jean Vilar war ein aussergewöhnlicher Mensch, der Wert legte auf eine absolute Ehrlichkeit der Darstellung. Er liebte die Schauspieler, und seinem Verhalten ihnen gegenüber fehlte jegliche ... Perversität. Er war ein sehr sensibler und grosszügiger Schauspieler-Regisseur, dessen Arbeit dabei jedoch von äusserster Präzision bestimmt war. Vilar entschied sich immer erst im letzten Moment, welches Stück er aufführen wollte. Er zögerte die Entscheidung ständig hinaus und sagte dann: «In einem Monat spielen wir *Don Juan!*» Man spielte jeden Abend und probte am Nachmittag. Er ging die Szenen zunächst mit jedem einzelnen Schauspieler durch: er arbeitete ein wenig wie ein Freskenmaler. Er übertrug dabei den Schauspielern sehr viel Verantwortung, man hatte wirklich das Gefühl, dass der Beruf für ihn eine grosse Würde besass. Er lehrte uns alle im Grunde eine Moral des Schauspiels. Denn sein Theater war etwas Besonderes: es war tatsächlich «populaire», es richtete sich auch an Leute, die sonst nicht unbedingt ins Theater gingen. Dank der frühen Anfangszeiten und der niedrigen Eintrittspreise



NUOVO CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore (1989)

erschloss er sich auch Teile der Arbeiterklasse als Publikum. Die Zuschauer konnten direkt nach der Arbeit ins Theater kommen, dort zu Abend essen und bekamen als Programmheft den vollständigen Dramentext. Es war eine sehr dankbare Aufgabe, an Vilars Unternehmungen Teil zu haben. Wir führten Stücke in der ganzen Welt auf: wir gastierten in Berlin, in New York, in Moskau, in Rom, in Nordafrika. Vilars Stückauswahl war ausgezeichnet, und wir spielten vor vollen Häusern. Man spielte auch immer sehr unterschiedliche Rollen: einen Molièreschen Diener, eine Cechov-Figur, den Macduff. Einmal spielte ich, gerade vierundzwanzigjährig, sogar Vilars Vater. Aber sehr schlecht! Die Jahre unter Vilar bescherten mir eine Ausbildung, die sehr

einfachen Grundprinzipien folgte, die mich aber unheimlich beeinflusst hat.

FILMBULLETIN: Zu dem Ensemble gehörte auch Gérard Philipe. Wie fügte der sich – als grosser Kinostar – in die Truppe ein?

PHILIPPE NOIRET: Als guter Kamerad. Er stand vor allem Vilar sehr nahe. Er war wunderbar. Wer ihn nie auf der Bühne gesehen hat, kann sein Genie nicht einmal erahnen. Was er als Kinoschauspieler leistete, war sehr schön. Aber auf der Bühne war er genial. Einmal war ich sein Partner in einem Musset-Stück, ich glaube, es war «Lorenzaccio». Oft passierte es mir, dass ich in den Szenen, in denen ich nicht auftrat, einfach hinter der Bühne blieb, um seinen Monologen zuzuhören. So etwas passiert Schauspielern nicht häufig.



LE TÉMOIN von Jean-Pierre Mocky (1977)

Da er gleichzeitig auch im Kino arbeitete, die Truppe also von Zeit zu Zeit verliess, kam er jedesmal mit einem neuen Blick für unsere Arbeit zurück. Das war sehr wichtig, denn bei einer Truppe stellt sich natürlich immer mal eine gewisse Routine ein. Er wies uns auf Gewohnheiten hin, die selbst Vilar nicht auffielen. Und als Partner war er unberechenbar. Wenn er nach einigen Monaten der Abwesenheit wieder zu uns stiess, wollte er meist eine Menge Dinge umschmeissen. Aber das schafft man nicht an einem Abend. Da passierte es schon mal, dass ich seinen Auftritt durch die Tür an der rechten Bühnenseite erwartete, und dann kam er durch die linke herein. (lacht) So etwas bereitete ihm einen Heidenspass!

Natürlich war er nicht immer gleich gut: sein Spiel war, wie es bei Genies ja der Fall sein kann, von sehr unterschiedlicher Güte. Er konnte auch richtig schlecht sein. Nur mittelmässige Schauspieler sind immer gleich: mittelmässig.

FILMBULLETIN: Ihr Durchbruch im Kino überschneidet sich mit den Anfängen der Nouvelle Vague, aber Sie waren nie Teil dieser Bewegung. Es gibt eigentlich nur drei Filme, die mit ihr entfernt verwandt sind: LA POINTE COURTE von Agnès Varda, ZAZIE DANS LE METRO von Louis Malle und THÉRÈSE DESQUEYROUX von Georges Franju, in dem Sie eine wundervoll subtile Studie ehelicher Grausamkeit liefern.

PHILIPPE NOIRET: Ich glaube, diese Regisseursgeneration – Truffaut, Chabrol, Godard und andere – waren einfach nicht an einem Schauspieler interessiert, der

wie ich eine klassische Theaterausbildung genossen hatte. Das war nicht das Genre, mit dem sie arbeiten und ihre Geschichten erzählen wollten.

Auch LA POINTE COURTE lag eigentlich noch vor dieser Zeit. Louis Malle gehörte nie richtig zur Nouvelle Vague, obwohl er in dieser Zeit seine ersten Filme drehte, denn er machte ein weitaus traditionelleres Kino. Und Franju, ein Regisseur, den ich sehr, sehr schätzte, war eigentlich fast ein Vorläufer der Bewegung. Ich denke, die jungen Regisseure, die jetzt mit mir zusammenarbeiten wollen, gehören eher einer traditionelleren Art von Kino an; es ermutigt sie, dass ich das Metier kenne.

FILMBULLETIN: Ihr jüngster Film ist die Adaption von Marcel Aymés Roman «Uranus». Das ist nicht die erste Aymé-Verfilmung, in der Sie mitwirken, nicht wahr?

PHILIPPE NOIRET: Das stimmt. Vor etlichen Jahren habe ich in CLÉRAMBARD mitgespielt, unter der Regie von Yves Robert. Es ist ein amüsanter Zufall, dass Jean-Pierre Marielle, mein Partner in URANUS, die gleiche Rolle gerade auf dem Theater gespielt hat. Und er war weitaus besser als ich!

FILMBULLETIN: Empfanden Sie – vor dem Hintergrund der äusserst zwiespältigen Rolle, die dieser Autor während der Okkupation spielte – nicht eine gewisse Skepsis, in der Verfilmung des Romans von Marcel Aymé mitzuwirken?

PHILIPPE NOIRET: Nein, überhaupt nicht. Ich hatte keine Skrupel, denn wenn man eine Figur verkörpert, muss man sich nicht automatisch zum Sprachrohr ihres Au-

“ In einem historischen Film trägt man Kostüme! Da trifft sich das Vergnügen des erwachsenen Schauspielers mit seinen Kinderträumen, die ihn zu diesem Beruf führten: man kann sich verkleiden! ”

tors machen. Ich teile längst nicht alle Ansichten Watrins! Aber ich bin ein Interpret: ich spiele eine Figur, die mich interessiert, in einem Werk, das mich interessiert. Und Watrin ist eine interessante Figur: (lacht) ein wenig verrückt, wie ein Planet, der sich ganz langsam um sich selbst dreht. Tatsächlich war Marcel Aymé eine sehr eigentümliche Figur in der Landschaft der französischen Politik. Er schrieb während des Krieges für einige Zeitungen, die mit den Besatzern kollaborierten ...

FILMBULLETIN: Unter anderem für die berühmteste: «Je suis partout».

PHILIPPE NOIRET: Richtig. Auf der anderen Seite war er gegen die Ziele der Nationalsozialisten. Er war ein Aussenseiter, und natürlich hatte er nach der Befreiung die



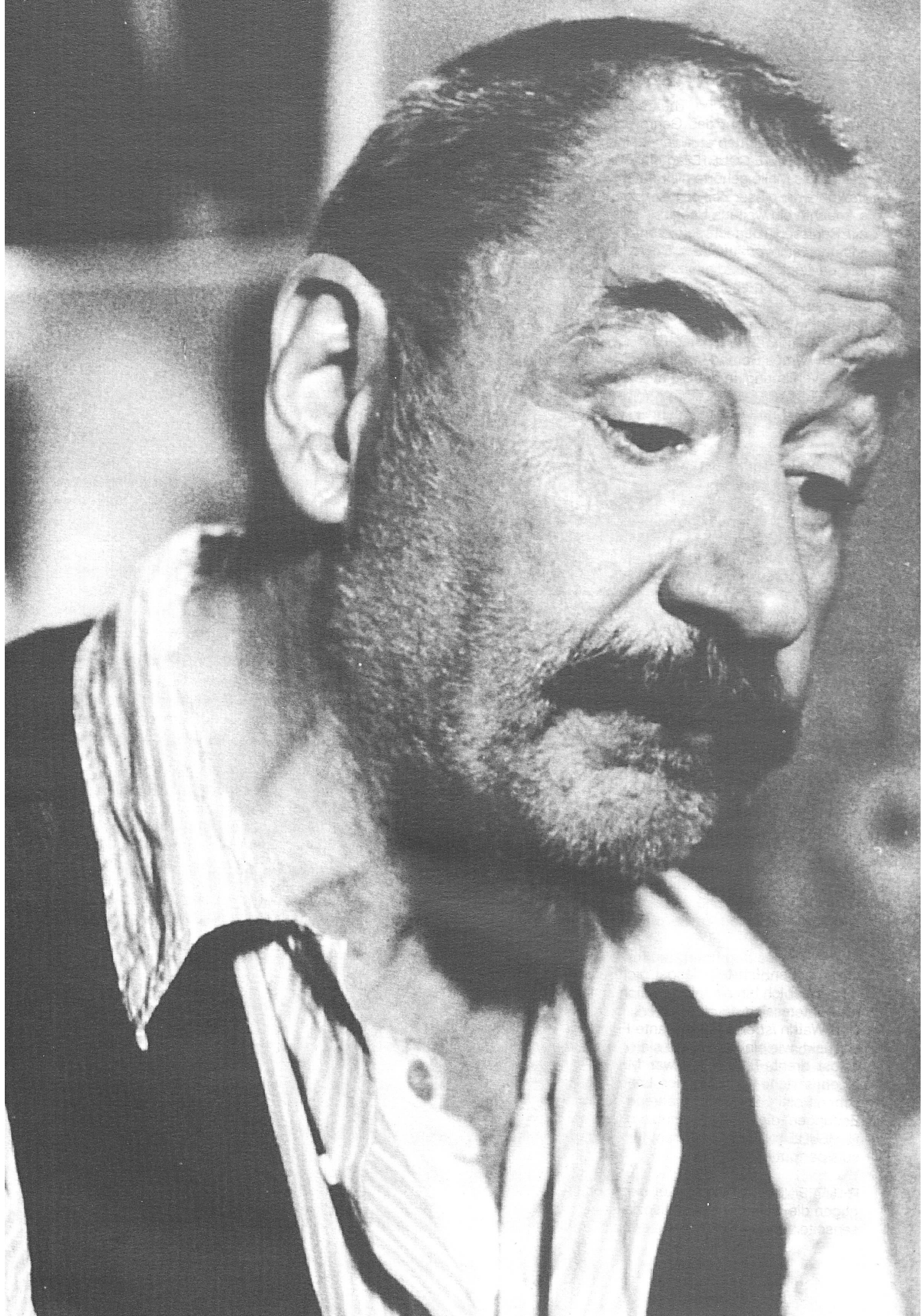
TENDRE VOYOU von Jean Becker (1966)

allergrössten Schwierigkeiten. (zögert) Sein Verhalten war sehr ungewöhnlich, er wollte nie einer Partei oder ähnlichem angehören. Zweifelsohne war er ein Mann der Rechten, aber auch ein freier Mann. Er fühlte sich in seinem Verhalten nur sich selbst verantwortlich und verspürte nie den Drang, sich einer Gruppe oder einer Bewegung anzuschliessen.

Ich kannte Aymé nicht, hatte ihn zwar zwei- oder dreimal gesehen, aber er war ein Mensch, der nicht sprach, sondern nur beobachtete. Er sagte kein Wort. Unsere Begegnungen waren dementsprechend kurz. Aber ich möchte Ihnen eine Vorstellung von seinem Charakter geben und zu diesem Zweck eine Geschichte erzählen, die auch Claude Berri noch nicht kannte. Jacques Rispal hat sie mir erzählt, ein – bedauerlicherweise – unbekannter Schauspieler, der inzwischen verstorben ist. Rispal unterstützte die «Front National Algérie» im Kampf gegen die Franzosen und kam vor Gericht. Er hatte in einigen Stücken Aymés gespielt, und obwohl der Autor – als Mann der Rechten – für ein französisches Algerien war, sagte er im Prozess für Jacques aus. Er besuchte ihn auch später regelmässig im Gefängnis. Er kam einmal wöchentlich, brachte ihm Zigaretten mit und fragte, wie es ihm ginge. Nach einer Viertelstunde kam dann der Wärter, um ihn wieder abzuholen. In der Zwischenzeit hatten Jacques und Aymé nicht mehr als drei Sätze miteinander gesprochen. Zum Abschied sagte er immer: «Adieu Jacques, bis zur nächsten Woche.» Das ging zwei Jahre lang so.

URANUS von Claude Berri (1990)





Voilà, das war Marcel Aymé. Man kann ihm sicher vieles vorwerfen, er hat grosse Irrtümer begangen in seinem Leben. Aber er war ein aufrichtiger Mann, ein Humanist.

FILMBULLETIN: Das in URANUS herrschende Klima hat mich sehr an eine Dialogzeile aus einem Ihrer früheren Filme erinnert: in L'HORLOGER DE SAINT-PAUL heisst es einmal: «Die Hälfte aller Franzosen ...»

PHILIPPE NOIRET: «... sind Denunzianten.» (lacht) Leider halten wir auf diesem Gebiet einen traurigen Rekord. Das Denunziantentum ist einer der ausgeprägtesten, aber nicht unbedingt schönsten Charakterzüge unseres Volkes.

FILMBULLETIN: Es gibt gewisse Parallelen zwischen Watrin und Dellaplane, Ihrer Rolle in LA VIE ET RIEN D'AUTRE: beide Filme spielen in Nachkriegsjahren, aber die Figuren reagieren ganz anders auf das Grauen, das sie miterlebt haben. Wählen Sie gelegentlich auch Rollen bewusst nach ihrer Gegensätzlichkeit aus?

PHILIPPE NOIRET: Hm. Die Unterschiede sind gravierend. Aber wenn ich eine Rolle, einen Film beendet habe, verschwinden beide für mich – wie die unsichtbare Tinte, mit der wir als Kinder schrieben. Eine vorherige Rolle ist also – auch im Kontrast – kein Referenzpunkt bei der Wahl einer neuen. Jede Figur stellt eine eigene Welt dar, und die muss ich mir jedesmal neu erschaffen. Dellaplane ist ein Offizier, er betreibt den Krieg als Beruf. Was mich an dieser Figur interessierte, war ihre innere Widersprüchlichkeit: man kann sich Dellaplane in keinem anderen Metier vorstellen als dem eines Soldaten,

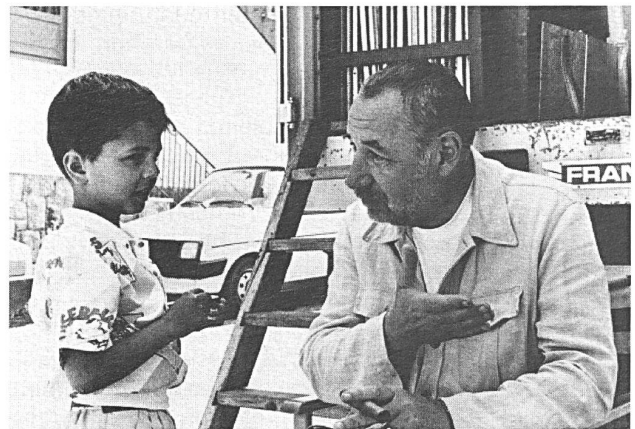
“ Man muss dem Zuschauer augenblicklich eindeutige Hinweise, Aufschlüsse über die Figur geben, welche durchaus auch nur sein Unbewusstes ansprechen können, um ihm etwa zu zeigen: «Diesmal spielt Noiret einen Offizier!» ”

und gleichzeitig rebellierte er gegen die Autoritäten und Hierarchien innerhalb des Militärs. Auch gegen die Macht. Er erinnert mich an die Figuren aus den Western John Fords. Sein Aufbegehren richtet sich gegen die Mächtigen, auch die Regierung, die nicht aufhört, das Volk zu belügen. Er hält es für seine Aufgabe, der ganzen Welt mitzuteilen, dass man sich geirrt hat, als man in den Krieg zog. Das nimmt bei Dellaplane fast den Zug einer Besessenheit, Verrücktheit an. Und darin liegt vielleicht der einzige Punkt der Gemeinsamkeit mit Watrin: sie sind beide verrückt. (lacht)

FILMBULLETIN: Auch der Unterschied in der Sprechweise ist frappierend: Dellaplanes Diktion ist hastig, Watrins eher gemächlich.

PHILIPPE NOIRET: Das Tempo, ja. (zündet sich eine Zigarette an) Ich bin ein langsamer Mensch, meine Reaktionen, mein ganzes Verhalten sind langsam. Bertrand Tavernier wollte, dass ich mit diesem Tempo breche, was für mich eine zunächst unerwartete Interpretation war. Nun gut, er ist ein Mann des Handelns, ein Militär, der vier Jahre lang an einem entsetzlichen Krieg beteiligt war. Seine Besessenheit, die Menschheit über die Verluste des Krieges aufzuklären, treibt ihn unaufhörlich an. Die Figur in URANUS dagegen, ich sagte es schon, ist wie ein Planet, der sich langsam um sich selbst dreht.

FILMBULLETIN: Beides sind historische Stoffe. Haben Sie eine Affinität zu Historienfilmen, etwa aus Lust an der Recherche?



NUOVO CINEMA PARADISO von Giuseppe Tornatore (1989)

PHILIPPE NOIRET: Sicher auch deswegen. Aber zunächst auch aus einem ganz einfachen Grund: in einem historischen Film trägt man Kostüme! Da trifft sich das Vergnügen des erwachsenen Schauspielers mit den Kinderträumen, die ihn zu diesem Beruf führten: man kann sich verkleiden! Man kann sich in einen Anderen verwandeln!

Die wirklich guten Historienfilme haben natürlich immer auch eine aktuelle Dimension: sie berühren einen Nerv der Gegenwart. Gar nicht unbedingt dank der Details, die man akribisch rekonstruiert. Sondern dank der Gefühle, der Bezugspunkte, dank gewisser Situationen. Die Aktualität auf diese Weise einzuholen, interessiert mich ungemein.

FILMBULLETIN: Diese Intention reklamiert Bertrand Tavernier auch für LA VIE ET RIEN D'AUTRE.

PHILIPPE NOIRET: Bertrand sagte etwas sehr Wahres: «Mich interessieren nicht die historischen Tatsachen, sondern der Effekt, den sie auf die Menschen hatten.» Das finde ich sehr reizvoll: die geschichtlichen Ereignisse geben Aufschluss über, ja, sie enthüllen die Krisen, die zu ihnen führten.

Zum Beispiel der Krieg übt ja eine tatsächlich erstaunliche Faszination auf die Zuschauer aus. Warum sollte man einen Kriegsfilm drehen? Weil die Grauen des Krieges die Zuschauer immer wieder berühren. Und weil er die Figuren vor starke Situationen stellt: sie müssen lebenswichtige Entscheidungen treffen, sie erweisen

sich als heldenmütig oder feige. Es geht also um starke Emotionen, von denen das Schauspiel ja im übrigen lebt.

FILMBULLETIN: Bertrand Tavernier sagte mir vor einiger Zeit, sie beide hätten das gleiche Arbeitstemperament – sie wollen in die Arbeit eintauchen, entdecken aber erst beim Drehen ein Drittel des Filmes oder der Rolle.

PHILIPPE NOIRET: Bei mir ist es mehr als ein Drittel. (lacht schallend) Mich überraschen Dreiviertel dessen, was aus einer Figur wird. Ich weiss vorher nie, was ich tun werde. Nie! Das ist in meiner Familie inzwischen zu einem Scherz geworden. Etwa eine Woche vor Drehbeginn gibt es regelmässig einen Moment, wo ich zu meiner Familie, zu meinen Freunden ganz bestürzt sage: «Ich habe nicht die geringste Idee, was ich mit dieser Figur anfangen soll.» Die entgegnen dann immer nur: «Ja, sicher. Wie gewöhnlich.» Aber es ist wahr: ich bin mir nie ganz sicher! Das ist das grosse Mysterium, das Mysterium dieses Berufes.

FILMBULLETIN: Aber wie verträgt sich diese Spontaneität mit der langen Zeit, die Sie sich oft zur Vorbereitung nehmen? Tavernier erzählte, den Gehstock Dellaplanes hätten Sie schon ein Jahr vor den Dreharbeiten zu LA VIE ET RIEN D'AUTRE gekauft.

PHILIPPE NOIRET: Nun, auch das gehört zu meiner Arbeitsmethode. Ich lege sehr viel Wert auf Kleidung, den äusseren Aspekt einer Rolle. Denn ich finde, man kann zwar die Kleidung für eine Figur aus der Idee heraus entwickeln, die man sich von ihr gemacht hat. Aber



LE VIEUX FUSIL

andererseits gibt es immer wieder Entdeckungen bei der Gestaltung des äusserlichen Aspektes, der einem psychologische Details dieser Figur enthüllt. Für einen Darsteller wie mich, der sehr, sehr viele Rollen spielt und gespielt hat, gibt es noch einen anderen Grund: man muss dem Zuschauer augenblicklich eindeutige Hinweise, Aufschlüsse über die Figur geben, welche durch-aus auch nur sein Unbewusstes ansprechen können, um ihm zu zeigen: «Diesmal spielt Noiret einen Offizier!» oder «Diesmal spielt er einen sizilianischen Bauern!» Das augenblickliche Erkennen dieser Wechselhaftigkeit ist für mich sehr wichtig.

Diesen Stock hatte ich ganz zufällig gefunden. Auf vielen zeitgenössischen Abbildungen hatte ich gesehen,

dass viele Soldaten und Offiziere Gehstöcke mit sich führten. Was ja auch nicht verwunderlich ist: bei den langen Märschen der Infanterie war es eine Erleichterung, sich abstützen zu können. Ich hatte bereits zwei Stöcke gefunden, die ihren Zweck erfüllt hätten. Dann fand ich aber in Montpellier einen Antiquitätenhändler, der ein grosses Sortiment hatte, er war beinahe spezialisiert auf Stöcke. Einer fiel mir besonders auf wegen der Schnitzarbeiten am Griff. Es stellte sich heraus, dass er tatsächlich einem Offizier des Weltkriegs gehört hatte: ich fand eine Inschrift: «Erinnerung an die Isère 1914-1918». Das nahm ich als glückliches Zeichen, die Götter waren mit uns! (entzündet lachend seine Zigarre)

FILMBULLETIN: Abgesehen von dem physischen Aspekt der Rolle – suchen Sie auch einen roten Faden, ein

“Man sollte eine Rolle sehr wohl “umkreisen”, muss aber Details nicht unbedingt ausdiskutieren. Die Schauspielerführung soll existieren ... aber für mich reicht es schon, wenn ein Regisseur ein Klima des Vertrauens, des gegenseitigen Respekts herstellt.”

“Rückgrat” für die Rolle? Vielleicht einen zentralen Dialogsatz?

PHILIPPE NOIRET: Oft gibt es das eine Wort, das eine Detail, das den gesamten Rest erhellt. Für die Rolle des Watrin ist das ganz offensichtlich sein Monolog über den Planeten Uranus. Der ist das Zentrum des Films, er erklärt nicht nur meine Figur, sondern den ganzen Film. Wenn man eine solche Szene gefunden und gut gespielt hat, ist alles übrige nicht mehr so wild: das kann man dann fast nach Belieben spielen.

FILMBULLETIN: Ein entscheidendes Merkmal Ihrer Karriere ist der Wechsel, die ständige Variation, der Rollenfelder. War das auch ein Anreiz für Ihre häufige Zusammenarbeit mit Tavernier?

PHILIPPE NOIRET: Ich antworte Ihnen schlangweg: Bertrand hat mir die schönsten Kinorollen meiner Karriere gegeben. Und tatsächlich: sie alle unterscheiden sich gravierend voneinander. Ich habe für ihn einen Handwerker gespielt, einen Prinzregenten, einen Richter aus dem Grossbürgertum der Jahrhundertwende, einen Verrückten, der sich in den afrikanischen Kolonien für Jesus Christus hält und so fort. Bertrand hat mich regelrecht verwöhnt mit diesen Rollen. Eine solche Mannigfaltigkeit ist sehr, sehr selten. Und ich denke, unsere Zusammenarbeit ist noch lange nicht beendet.

FILMBULLETIN: Eine meiner Lieblingsrollen ist Michel Descombes in L'HORLOGER DE SAINT-PAUL. Eine Figur, die eine sehr langsame, schrittweise Entwicklung durchmacht. Stellte Sie dieses Tempo vor Schwierigkeiten? Oder war es ein Vorteil?





ZAZIE DANS LE METRO von Louis Malle (1960)

PHILIPPE NOIRET: Es ist niemals schwierig, *gute* Rollen zu spielen. Man muss nur aufpassen, dass man sie nicht vermässelt – aber wenn sie gut geschrieben sind, fällt selbst das schwer. Und wenn der Kameramann und der Regisseur die Kamera an der richtigen Stelle positioniert haben, kann fast gar nichts mehr passieren. Das ist der entscheidende Unterschied zwischen Kino und Theater. Ein Schauspieler kann im Kino wirklich bewundernswert sein, aber auf der Bühne fällt es ihm schwer, dies Niveau zu halten. Andererseits kann ein mittelmässiger Schauspieler in einem Film gut sein, wenn die Kamera an der richtigen Stelle steht. Sie sehen also: die Filmschauspielerei erzieht jeden, der sie ausübt, zur Bescheidenheit.

“Man hat ja auch nicht sein Talent verraten, wenn man in einer Einstellung nicht überragend war. Gewisse amerikanische Schauspieler wollen in jeder Einstellung etwas Interessantes, Besonderes machen. Das kann sehr ermüdend sein!”

FILMBULLETIN: Ich möchte noch einmal auf die Figur des Michel Descombes zurückkommen, denn in *UNE SEMAINE DE VACANCES* greifen Sie und Tavernier sie erneut auf: seine Entwicklung ist weitergegangen, wir erleben ihn einige Jahre später.

PHILIPPE NOIRET: Das war für uns eine sentimentale Geste, ein Wachrufen einer alten Figur. Aber das war nicht nur ein Scherz zwischen uns beiden, das hatte auch eine *raison d'être* im Kontext des Films: an der Figur sieht man, dass man Krisen überwinden kann, dass das Leben weiter geht.

So etwas gibt es im Kino sonst nicht. Die Hauptfigur eines Romans als Nebenfigur in einem anderen verwenden, das hat sonst nur Balzac gemacht. Die Zuschauer, die sich an *L'HORLOGER DE SAINT-PAUL* erinnern, wird

das Wiedersehen vielleicht freuen, und die anderen stört es sicher nicht. Mir hat es jedenfalls grossen Spass gemacht. Ich hatte sogar noch den Anzug aus dem früheren Film aufbewahrt und spielte auch darin – was Tavernier sehr überraschte. Die kleine Szene haben *Michel Galabru* und ich übrigens fast vollständig improvisiert.

FILMBULLETIN: Ich habe den Eindruck, Ihre gemeinsame Vertrautheit lässt Sie die meisten Rollen für Tavernier spielen, ohne dass er Ihnen viele Regieanweisungen geben muss. Wie verhält es sich demgegenüber mit jüngeren Regisseuren: fühlen die sich womöglich sicherer, wenn sie lange Gespräche über die Rolle führen?

PHILIPPE NOIRET: Solche Regisseure versuche ich zu meiden! (lacht) Ich bin der Ansicht, dass man einen Film, eine Rolle sehr wohl “umkreisen” sollte, aber Details nicht unbedingt ausdiskutieren muss. Ich glaube, die Schauspielerführung ... nun, sicher, sie sollte existieren ... aber für mich reicht es schon, wenn ein Regisseur ein Klima des Vertrauens und des gegenseitigen Respekts herstellt. Der Schauspieler sollte sich frei fühlen, der Regisseur sollte ihm keine Hindernisse in den Weg legen. Der Schauspieler sollte seinem Instinkt folgen, dabei aber immer im Auge behalten, dass der Regisseur das letzte Wort hat. Man muss auch die Freiheit besitzen können, sich zu irren. Man muss Risiken eingehen in seiner Interpretation, es genügt nicht, alles nur “korrekt” zu spielen.

Ein Irrtum muss nicht gleich ein Drama sein. Für eine Szene in *LA VIE ET RIEN D'AUTRE*, die ich zusammen mit *Sabine Azéma* im Auto spielte, hatte ich mir eine bestimmte Herangehensweise überlegt, die ich danach übrigens völlig verwarf. Bertrand jammerte sofort nach dem ersten Take: «Nein, das ist es ganz und gar nicht!» Ich entgegnete: «Beruhige dich. Ich probiere doch nur etwas aus.» Sabine war ganz erstaunt, Bertrand so zu erleben, und sagte zu mir: «O la la, wie können Sie dabei nur so gelassen bleiben?»

Aber auf solchen Freiheiten muss ein Schauspieler bestehen. Nach einem offensichtlichen Fehler fällt es mitunter viel leichter, zur richtigen Interpretation zu finden. Man hat ja auch nicht sein Talent verraten, wenn man in einer Einstellung nicht überragend war. Das ist bei ge-

TWIST AGAIN À MOSCOU von Jean-Marie Poiré (1985)



wissen amerikanischen Schauspielern anders: die wollen in jeder Einstellung etwas Interessantes, Besonderes machen. Das kann sehr ermüdend sein! Ich liebe eher die Maler, die mit grossen Pinselstrichen arbeiten, und nicht die Manieristen. Auch wenn sie ebenso grosse Künstler sind.

FILMBULLETIN: Sabine Azéma ist eine Schauspielerin, die sich von Ihnen in Temperament und Technik sehr unterscheidet. Reizen Sie solche Gegensätze bei der Auswahl Ihrer Partnerinnen?

PHILIPPE NOIRET: Selbstverständlich. Es war *Madeleine Renaud*, die zu einem jungen Schauspielerleuten sagte: «Das Spielen ist ganz einfach: Du hörst zu, und dann antwortest du.» (lacht) Es ist wahr: das Zuhören ist wichtig, und oft lernt man es in diesem Beruf erst sehr spät. Zu Anfang ist man zu sehr eingenommen von sich selbst oder seinen Figuren. Man hat ein bisschen Angst, aber man will seine Sache besonders gut machen, will vielleicht sogar brillant sein.

Für mich besteht die Hälfte des Schauspielerberufes allerdings darin, seinem Partner zuzuhören, wie einer Musik. Vielleicht überrascht sie einen, dann versucht man, auf ähnliche Weise zu antworten. Das behagt mir sehr, bestätigt es mich doch in meiner Faulheit: warum sollte ich mich gross auf meine Rolle vorbereiten? Wo ich doch gar nicht weiss, welche Art von Musik mir meine Partnerin vorspielen wird? Sie kann aufbrausend sein oder verhalten, heftig oder vorsichtig. Deshalb ist es gut, sich seine Unschuld gegenüber dem Partner zu bewahren. Manchmal ist es natürlich auch angenehm,

„Zuhören lernt man in diesem Beruf oft erst sehr spät. Zu Anfang ist man zu sehr eingenommen von sich selbst oder seinen Figuren. Man hat ein bisschen Angst, aber man will seine Sache besonders gut machen, will vielleicht sogar brillant sein.“

mit einem vertrauten Partner zu spielen, aber es ist ebenso aufregend, mit Fremden zu spielen. Denn die können ja auch gute Musiker sein.

FILMBULLETIN: Partnerinnen, mit denen Sie häufiger zusammengespield haben, sind *Annie Girardot*, *Catherine Deneuve* und *Romy Schneider*. Wie unterschiedlich klang deren Musik?

PHILIPPE NOIRET: Sehr unterschiedlich! Annie ist eine eher instinktive Darstellerin, vor allem sehr schnell: die Dialoge sprudeln fast im Stakkatorhythmus aus ihr hervor. Sie hat auch die Angewohnheit, den Rhythmus oder Tonfall in einer Szene ganz unerwartet zu wechseln. Catherine ist ebenfalls sehr schnell. Ich glaube, sie ist weltweit die Filmschauspielerin, die am schnellsten

spricht! (lacht schallend) Oft passiert es ihr, dass sie beim Nachsynchronisieren ihrer Szenen mit dem eigenen Rhythmus nicht mehr mithalten kann!

Romy ging vollständig in ihren Rollen, in den Gefühlen ihrer Figuren auf. Nicht, dass dies für die anderen beiden nicht auch gälte! Aber sie legte derart viel in die Szenen hinein, wenn man auf sie reagierte, liess man sich von der Macht der Gefühle mitreissen. In einem unserer Filme musste ich sie in den Arm nehmen, und sie lehnte ihren Kopf an meine Schulter. Ich konnte nur ihre Haare, nicht aber ihr Gesicht sehen. Eine sehr lange Szene, die in einer Grossaufnahme gedreht wurde. Nach einigen Augenblicken spürte ich plötzlich, wie eine Träne aus ihren Augen auf meine Hand fiel. Das überraschte mich völlig, das war ein Augenblick ... (at-



MASQUES von Claude Chabrol (1987)

met tief durch) ... da musste ich mich einfach nur von ihren Gefühlen tragen lassen, um die Szene durchzuspielen.

Sie sehen, die Schauspielerei ist eigentlich ganz einfach.

FILMBULLETIN: Eine Partnerin, mit der Sie leider nur einmal zusammen spielten, war *Simone Signoret* in *ÉTOILE DU NORD*.

PHILIPPE NOIRET: Simone war eine einzigartige Schauspielerin. Ihre Leinwandpräsenz liess sich vielleicht am ehesten mit der *Jean Gabin*s vergleichen. Regisseure, die mit beiden gearbeitet haben, wiesen mich darauf hin. Wenn man mit ihr bei einer Aufnahme zusammenspielte oder ihr zusah, fand man ihre Leistung angemessen: gut, aber nicht herausragend. Sah man sich die Muster an, war man überrascht: «Hm, sie ist aussergewöhnlich.» Und sah man endlich den fertiggeschnittenen Film, stellte man fest: «Sie ist genial!» Das war eigenartig, denn während der Dreharbeiten war davon noch nichts zu spüren. Aber sie besass eine Präsenz, die erst die Kamera vollständig offenbaren konnte. Deshalb war man immer vom Resultat überrascht. Nicht, dass das, was sie vor der Kamera machte, nicht gut gewesen wäre. Aber die Kamera verherrlichte es geradezu.

FILMBULLETIN: Sie war ein wenig wie die klassischen Hollywoodstar, die Virtuosen *des underacting*: *Spencer Tracy*, *Robert Mitchum* und andere?

PHILIPPE NOIRET: (packt eine neue Zigarre aus) Ja, vielleicht. Für mich ist eines der grossen Mysterien des



Kinos ein Name, den Sie dieser Liste noch hinzufügen müssen: *Gary Cooper*. Ich bewundere ihn ungemein. Schauen Sie sich ihn auf der Leinwand an: er scheint *nichts* zu tun. Er verkörpert Grossbürger, Bauern, Cowboys, Architekten und Politiker. Er scheint immer der selbe zu sein. Und ist es doch nicht. Ich würde gern wissen, wie er das macht. Ich habe keine Ahnung, und dabei arbeite ich im gleichen Metier wie er! Das ist das Wunder, das Mysterium des Spielens.

FILMBULLETIN: Wie ist Ihre Haltung zum französischen Starsystem? Was halten Sie davon, wenn ein Produzent sich ausrechnet: wir stecken Noiret, Depardieu, Deneuve und Sophie Marceau in einen Film, und dann muss es mit dem Teufel zugehen, wenn das kein guter Film wird?

“ In Frankreich herrschte lange Zeit der Glaube, drei, vier grosse Namen im Vorspann würden genügen, und dann sei der Film fertig. Auf das Drehbuch oder die Inszenierung legte man nicht viel Wert. ”

PHILIPPE NOIRET: (lacht) Ich selbst habe natürlich keinen Grund, darüber zu klagen! Aber es stimmt schon, in Frankreich herrschte lange Zeit der Glaube, drei, vier grosse Namen im Vorspann würden genügen, und dann sei der Film fertig. Auf das Drehbuch oder die Inszenierung legte man nicht viel Wert. Das hat sich allerdings geändert: die Stars garantieren längst nicht mehr volle Kinos. Natürlich ist ein Star immer noch ein Plus für einen Film: unter dem Aspekt der Publicity oder auch, weil Fernsehsender mehr Geld zahlen beim Ankauf des Films. Es gibt da also eine gewisse Notwendigkeit. Aber es gibt kaum noch jemanden, der automatisch die Kassen füllt. Ausgenommen vielleicht *Gérard Depardieu*.

Verstehen Sie mich bitte richtig: ich habe nichts gegen den Begriff oder die Institution des Stars. Seit ich anfang, das Kino zu lieben, seit ich anfang, vom Schauspielberuf zu träumen – damals freilich hatte ich eine Bühnenkarriere vor Augen –, war ich von Stars fasziniert. Leute wie *Gary Cooper* haben mich inspiriert.

FILMBULLETIN: Demgegenüber beweist Ihre Filmographie aber auch eine Vorliebe für Ensemblefilme: ich denke zum Beispiel an *IL DESERTO DEI TARTARI*, *UN TAXI MAUVE*. Diese Filme werden von Charakterdarstellern getragen, weniger von Starpersönlichkeiten. *URANUS* zählt natürlich auch dazu.

PHILIPPE NOIRET: Es sind “orchestrale” Filme, ja. Es macht einfach viel mehr Spass zu spielen, wenn mehrere beteiligt sind. (lacht) Ich habe dies Metier nicht um der “one-man-shows” willen gewählt, sondern wegen des Austausches der Repliken mit anderen Schauspielern. Eines ist auch sehr wichtig: Ensemblefilme, das ist

ein Genre, das ich selbst auch sehr gern sehe. Da kann ich meine Aufmerksamkeit zwischen vier, fünf, sechs Figuren wandern lassen. Dieses chorale, orchestrale Moment fasziniert mich. Und, um es ganz trivial zu sagen: man trägt auch nicht die ganze Verantwortung allein auf seinen Schultern. Das bedeutet auch, dass man freier, ungezwungener sein kann. Man teilt die Szenen eben einfach untereinander auf. Das ist ein Komfort, der mir nicht unangenehm ist.

FILMBULLETIN: Was für ein Gefühl war es für Sie, in Hollywoodfilmen mitzuspielen? *Delphine Seyrig* hat mir einmal gesagt, für französische Schauspieler sei das immer ein wenig wie eine Papstaudienz.

PHILIPPE NOIRET: (lacht vergnügt) Das ist natürlich wie die Erfüllung eines Kindheitstraumes. Auch wenn man das französische Vor- und Nachkriegskino mag – Hollywood, das ist wirklich wie der Vatikan, das Herz des Kinos. Als das Angebot von Hitchcock kam, in *TOPAZ* mitzuspielen, dachte ich, das sei ein Traum, wie im Märchen.

FILMBULLETIN: Als Sie 1968 mit Hitchcock drehten, fanden Sie da seinen Ruf bestätigt, er möge keine Schauspieler?

PHILIPPE NOIRET: Man sagte ihm nach, er sei unnahbar zu Schauspielern. Tatsächlich war er jedoch zu allen französischen Schauspielern, die in *TOPAZ* mitspielten, überaus liebenswürdig und aufmerksam, voller Feingefühl. Ein grosses Vergnügen! Ich glaube, er mochte nur einfach keine Schauspieler, die ihm Fragen stellten. Und das war mir recht. Er hatte die Schauspieler aus ganz bestimmten Gründen für ihre Rollen ausgewählt und



LE SERPENT von Henri Verneuil (1972)

verlangte lediglich, dass sie ihr Metier ausübten, darüberhinaus brauchten wir nichts zu wissen. Er hatte seine Kamera ohnehin in einer ganz bestimmten Weise postiert, sodass wir nur unseren Text sprechen mussten, um den von ihm gewünschten Effekt auf der Leinwand zu erzielen. Das war eine sehr behagliche Arbeitsweise, bei der man sich als Schauspieler sicher fühlen konnte. Und man amüsierte sich sehr!

Ich spielte die Rolle eines französischen Funktionärs, der für die Russen arbeitet. Eines Morgens hatte ich eine Szene zu spielen, in der mich ein Journalist von «Le Canard Enchaîné» in meinem Büro aufsucht, um mich zu interviewen. Der Journalist verdächtigt mich, ein Spion zu sein, und setzt mir mit seinen hartnäckigen und



Philippe Noiret, geboren am 1. Oktober 1931 (oder laut anderen Quellen am 30. Oktober 1930) in Lille. Philippe Noiret wird auf den Rat von Henri de Montherlant mit zwanzig Jahren Schauspielschüler bei Roger Blin. Er spielt an verschiedenen Theatern, bis er 1953 zur Truppe von Jean Vilar am Théâtre National Populaire stösst. Mit seinem Partner Jean-Pierre Darras spielt er auch in diversen Café Théâtres mit grossem Lacherfolg.

Rollen in Spielfilmen (Auswahl):

- 1956 LA POINTE COURTE Regie: Agnès Varda
 1960 ZAZIE DANS LE METRO Regie: Louis Malle
 RAVISSANTE Regie: Robert Lamoureux
 LE CAPITAINE FRACASSE Regie: Pierre Gaspard-Huit
 1961 LES AMOURS CÉLÈBRES Regie: Michel Boisrond
 LE RENDEZ-VOUS Regie: Jean Delannoy
 COMME UN POISSON DANS L'EAU Regie: André Michel
 TOUT L'OR DU MONDE Regie: René Clair
 1962 LE CRIME NE PAIE PAS Regie: Gérard Oury
 CYRANO ET D'ARTAGNAN Regie: Abel Gance
 THÉRÈSE DESQUEYROUX Regie: Georges Franju
 BALLADE POUR UN VOYOU Regie: Jean-Claude Bonnardot
 LE MASSAGGIATRICI Regie: Lucio Fulci
 1963 CLÉMENTINE CHÉRIE Regie: Pierre Chevalier
 LA PORTEUSE DE PAIN Regie: Maurice Cloche
 MONSIEUR Regie: Jean-Paul Le Chanois
 MORT, OÙ EST TA VICTOIRE? Regie: Hervé Bromberger
 1964 LES COPAINS Regie: Yves Robert
 1965 LADY L. Regie: Peter Ustinov
 LA VIE DE CHÂTEAU Regie: Jean-Claude Rappeneau
 QUI ÊTES VOUS POLLY MAGOO? Regie: William Klein
 PARIS BRÛLE-T-IL? Regie: René Clément
 1966 LES SULTANS Regie: Jean Delannoy
 TENDRE VOYOU Regie: Jean Becker
 LE VOYAGE DU PÈRE Regie: Denis De la Patellière
 LA NUIT DES GÉNÉRAUX Regie: Anatole Litvak
 SETTE VOLTE DONNA Regie: Vittorio de Sica
 1967 L'UNE ET L'AUTRE Regie: René Allio
 ALEXANDRE LE BIENHEUREUX Regie: Yves Robert
 ADOLPHE OU L'AGE TENDRE Regie: André Michel
 1968 MISTER FREEDOM Regie: William Klein
 JUSTINE Regie: George Cukor
 THE ASSASSINATION BUREAU Regie: Basil Dearden
 1969 TOPAZ Regie: Alfred Hitchcock
 CLÉRAMBARD Regie: Yves Robert
 LES CAPRICES DE MARIE Regie: Philippe de Broca
 1970 MURPHY'S WAR Regie: Peter Yates
 1971 TIME FOR LOVING Regie: Christopher Miles
 LES AVEUX LES PLUS DOUX Regie: Edouard Molinaro
 LA VIEILLE FILLE Regie: Jean-Pierre Blanc
 SIAMO TUTTI IN LIBERTÀ PROVVISORIA Regie: Umberto Scarpelli
 LA TRÈFLE À CINQ FEUILLES Regie: Edmond Frees
 1972 LA MANDARINE Regie: Edouard Molinaro
 L'ATTENTAT Regie: Yves Boisset
 LE SERPENT Regie: Henri Verneuil
 POIL DE CAROTTE Regie: Henri Graziani
 1973 LA GRANDE BOUFFE Regie: Marco Ferreri
 NON TOCCARE LA DONNA BIANCA Regie: Marco Ferreri
 1973 L'HORLOGER DE SAINT-PAUL Regie: Bertrand Tavernier
 UN NUAGE ENTRE LES DENTS Regie: Marco Pico
 1974 LES GASPARDS Regie: Pierre Tchernia
 LE SECRET Regie: Robert Enrico
 LE JEU AVEC LE FEU Regie: Alain Robbe-Grillet
 QUE LA FÊTE COMMENCE Regie: Bertrand Tavernier
 LA MANO SPIETATA DELLA LEGGE Regie: Mario Gariazzo
 1975 LE VIEUX FUSIL Regie: Robert Enrico
 AMICI MIEI Regie: Mario Monicelli
 MONSIEUR ALBERT Regie: Jacques Renard
 LE JUGE ET L'ASSASSIN Regie: Bertrand Tavernier
 1976 UNE FEMME À SA FENÊTRE Regie: Pierre Granier-Deferre
 IL DESERTO DEI TARTARI Regie: Valerio Zurlini
 IL COMUNE SENSO DEL PUDORE Regie: Alberto Sordi
 1977 UN TAXI MAUVE Regie: Yves Boisset
 TENDRE POULET Regie: Philippe de Broca
 LA BARRICADE DU POINT DU JOUR Regie: René Richon
 SOMEONE IS KILLING THE GREAT CHEFS OF EUROPE Regie: Ted Kotcheff
 LE TÉMOIN Regie: Jean-Pierre Mocky
 1979 DUE PEZZI DI PANE Regie: Sergio Citti
 RUE DU PIED DE GRUE Regie: Jacques Grand-Jouan
 ON A VOLÉ LA CUISSE DE JUPITER Regie: Philippe de Broca
 1980 UNE SEMAINE DE VACANCES Regie: Bertrand Tavernier
 PILE OU FACE Regie: Robert Enrico
 1981 TRE FRATELLI Regie: Francesco Rosi
 IL FAUT TUER BIRGIT HAAS Regie: Laurent Heynemann
 COUP DE TORCHON Regie: Bertrand Tavernier
 L'ÉTOILE DU NORD Regie: Pierre Granier-Deferre
 1982 L'AFRICAIN Regie: Philippe de Broca
 1983 AMICI MIEI ATTO II Regie: Mario Monicelli
 L'AMI DE VINCENT Regie: Pierre Granier-Deferre
 LE GRAND CARNAVAL Regie: Alexandre Arcady
 1984 FORT SAGANNE Regie: Alain Corneau
 SOUVENIRS, SOUVENIRS Regie: Ariel Zeitoun
 LES RIPOUX Regie: Claude Zidi
 L'ÉTÉ PROCHAIN Regie: Nadine Trintignant
 1985 LE QUATRIÈME POUVOIR Regie: Serge Leroy
 POURVU QUE CE SOIT UNE FILLE Regie: Mario Monicelli
 TWIST AGAIN À MOSCOU Regie: Jean-Marie Poiré
 1986 LA FEMME SECRÈTE Regie: Sébastien Grall
 LA FAMIGLIA Regie: Ettore Scola
 1987 MASQUES Regie: Claude Chabrol
 GLI OCCHIALI D'ORO Regie: Giuliano Montaldo
 NOYADE INTERDITE Regie: Pierre Granier-Deferre
 1988 CHOUANS! Regie: Philippe de Broca
 IL FRULLO DEL PASSERO Regie: Gianfranco Mingozzi
 TOSCANINI Regie: Franco Zeffirelli
 1989 LA VIE ET RIEN D'AUTRE Regie: Bertrand Tavernier
 THE RETURN OF THE MUSQUETEERS Regie: Richard Lester
 NUOVO CINEMA PARADISO Regie: Giuseppe Tornatore
 1990 RIPOUX CONTRE RIPOUX Regie: Claude Zidi
 DIMENTICARE PALERMO Regie: Francesco Rosi
 URANUS Regie: Claude Berri

hinterlistigen Fragen ganz schön zu. Im Drehbuch stand, dass ich an einem bestimmten Punkt der Szene die Schreibtischschublade öffnen, den Journalisten und dann das Innere der Schublade anschauen und sie dann wieder schliessen sollte.

Am Abend vorher las ich die Szene und lernte meinen Text. Dann stockte ich plötzlich beim Lesen: «Was ist in der verdammten Schublade?» Die Frage verfolgte mich den ganzen Abend über, und das Drehbuch gab mir natürlich keine Antwort darauf. Morgens, auf dem Weg zum Drehort, hatte ich meinen Gleichmut wiedergefunden: das war halt eine typische Hitchcock-Idee, besser, ihn nicht danach zu fragen. Gut, wir drehen: ich öffne die Schublade, sehe den Journalisten an, schaue dann ganz lange Zeit in das Innere der Schublade und



LE TÉMOIN von Jean-Pierre Mocky (1977)

schliesse sie wieder zu. Wir spielen die Szene weiter bis zum Ende. Dann ruft Hitchcock: «Cut!» und blickt mich zufrieden an. (Noiret imitiert Hitchcocks gelangweilt zustimmenden Gesichtsausdruck.)

Mit Hitchcock konnte man sich über alles Mögliche unterhalten: über das Kino im Allgemeinen, über die Gastronomie. Aber man sprach mit ihm niemals über den Film und die Rolle. Wir beide haben uns bestens verstanden, aber ich fürchte, dies hätte sich rasch geändert, wenn ich ihn um Erklärungen gebeten hätte.

FILMBULLETIN: Etwa zur gleichen Zeit drehten Sie einen weiteren Film mit einem Hollywood-Altmeister: JUSTINE unter der Regie von *George Cukor*. Der war vor allem als Schauspieler-Regisseur berühmt.

PHILIPPE NOIRET: Er war natürlich das Gegenteil von Hitchcock. Er wollte unaufhörlich über die Szenen, die Figur, den ganzen Film sprechen. Bei den Proben spielte er dann auch noch alles vor, bis hin zur letzten Intonation. Es war grauenvoll! Aber: sobald die Szene gedreht wurde, liess er die Schauspieler machen, was sie wollten. Ich glaube, all die Proben, das machte er nur für sich selbst, um für sich selbst gewisse Dinge zu klären. Denn den Schauspielern liess er die Freiheit, ihrer eigenen Interpretation zu folgen. Nebenbei, er spielte sehr schlecht. (lächelt)

Aber er war ein faszinierender Mensch: er besass eine ungeheure Vitalität, war äusserst kultiviert und intelligent. Vielleicht sogar mehr als Hitchcock, aber warum sollte ich sie vergleichen? Ihre beiden Arten von Kino unterschieden sich ja auch vollständig.

FILMBULLETIN: In den letzten Jahren spielen Sie immer häufiger in italienischen Filmen mit, zuletzt in NUOVO CINEMA PARADISO. Liegt das an den Drehbüchern, den Regisseuren oder besitzen Sie auch eine besondere Affinität zum italienischen Kino insgesamt?

PHILIPPE NOIRET: Das hat sich zuerst ein wenig zufällig entwickelt, und zwar nach LA GRANDE BOUFFE von *Marco Ferreri*. Der war in Italien ein ebensolcher Erfolg wie in Frankreich, und plötzlich bekam ich von dort sehr viele Angebote. Es ist wahr, dass ich das italienische Kino der Fünfziger und Sechziger ganz besonders schätze. Und ich hatte das Glück, in Filmen von *Monicelli*, *Rosi* und von *Ferreri* mitzuspielen. Das ist für mich eine grosse Bereicherung, nicht nur in einem Land zu arbeiten. Ich forciere es nicht, aber wenn ein interessantes Angebot aus Italien kommt, nutze ich die Gelegenheit. Dabei profitiere ich von einer sehr schlechten Angewohnheit der Italiener: der Nachsynchronisation. Dort wird kaum mit Originalton gearbeitet. Deshalb kann ich als italienischer Schauspieler durchgehen. Und inzwischen hat man mich dort als Teil des Filmgeschäftes akzeptiert, nicht nur innerhalb der Branche, sondern auch innerhalb des Publikums.

FILMBULLETIN: Bei aller Variationslust ist mir in Ihrem Œuvre jedoch eine Linie aufgefallen, der Sie kontinuierlich folgen: Sehr häufig spielen Sie Figuren in Machtpositionen.

PHILIPPE NOIRET: Ich glaube, das liegt einfach an meiner körperlichen Erscheinung. Man gibt mir diese Rollen, weil ich einsfüfundachtzig bin und hundert Kilo wiege. So eine Statur ist einfach geeignet, im Kino Macht zu repräsentieren. Natürlich gibt es auch viele Menschen, die klein sind und mächtig. Aber im Kino teilt sich so etwas anders mit. Diese Rollen zu spielen ist natürlich ein grosses Vergnügen. Das ist, als würde man sich einen Traum erfüllen, den alle Welt insgeheim träumt. Besonders die Journalisten, nebenbei gesagt! Warum verkörpern beispielsweise Schauspieler so gern Polizisten? Weil Polizisten über dem Gesetz stehen. Weil sie im Kino keiner Norm gehorchen und tun können, was sie wollen. Ein Polizist holt seine Marke hervor und sagt: «Monsieur, nun rühren Sie sich mal nicht von der Stelle!» Und alle gehorchen. Das eröffnet natürlich auch eine ungeheure Freiheit des Spiels: es gibt zweihundertfünfzig Arten, einen Polizisten zu spielen. Das Einzige, was sie alle gemeinsam haben, ist die Macht.

Machtfiguren zu spielen bereitet mir grosses Vergnügen. Dabei hasse ich persönlich die Macht wie die Pest: ich wandle nicht auf den Korridoren der Macht. Faszinieren tut sie mich schon, aber nur auf der Leinwand. Es ist also nicht unbedingt ein mir unbewusster Faktor, der mich dazu treibt, solche Figuren zu verkörpern. Es ist einfach der physische Aspekt, der die Leute dazu bringt, mich in diesen Rollen zu besetzen. Wie mein Freund *Jean Rochefort* einmal sagte: «Wenn Noiret auf der Leinwand erscheint, hat man immer den Eindruck, dass mindestens hundert Hektar Landbesitz hinter ihm stehen!»

Das Gespräch mit
Philippe Noiret führte Gerhard Midding