

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 158

Artikel: Gespräch mit Jean-Charles Tacchella : "Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt"
Autor: Vian, Walt R. / Tacchella, Jean-Charles
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866727>

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: 05.05.2025

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

Gespräch mit Jean-Charles Tacchella

„Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt“

FILMBULLETIN: Wann hatten Sie die Idee zu TRAVELLING AVANT?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Ich wollte seit mindestens zehn Jahren einen Film über *Cinéphile* drehen – also über jene Enthusiasten, die täglich vier, fünf Filme sehen und deren Leidenschaft fürs Kino soweit geht, dass sie ihr Leben ganz nach dem Kino ausrichten – weil mich intellektuelle Passionen in bezug auf das Leben interessieren. Wenn man solch eine Leidenschaft für Filme, Gemälde, Bücher hat, lebt man durch diese Werke und mit ihnen anders. Und es ist schwierig, mit dieser Leidenschaft zu leben: Man ist im gewöhnlichen, alltäglichen Leben weitgehend desorientiert, und das normale Leben erscheint einem zu einfach, zu banal oder zu kompliziert. Das Beispiel der Cinéphilie habe ich nur deshalb gewählt, weil ich diese Leidenschaft besser kenne als andere, aber ich glaube, dennoch einen Film gemacht zu haben, der für alle intellektuellen Passionen Gültigkeit hat.

Weil ich erst eine Form dafür finden muss, dauert es aber oft noch lang, bis ich die Idee, die ich zu einem Film im Kopf habe, niederschreiben kann. Als ich vor anderthalb Jahren schliesslich begann, die Ideen zu TRAVELLING AVANT aufs Papier zu bringen, war mir der Gedanke, die Handlung in die Vergangenheit zu verlegen, noch nicht gekommen. Je länger ich aber am Stoff arbeitete, desto mehr fragte ich mich, ob ich mich überhaupt in den Kopf eines heute 18jährigen, der kinoverrückt ist, versetzen kann. Um dennoch ein möglichst wahres Bild von Cinéphilien auf die Leinwand zu bringen, wählte ich schliesslich die Zeit zwischen 1949 und 1950, die ich deshalb

sehr genau kenne, weil ich damals selbst ein junger Cinéphil war.

FILMBULLETIN: Glauben Sie demnach, dass es immer Cinéphile geben wird, dass diese Leidenschaft also an keine bestimmte Periode gebunden ist?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Nach dem Weltkrieg gab es eine erste grosse Welle der Cinéphilie. Damals war das Kino ein Samstagabendvergnügen – es gab noch kein Fernsehen, und alle Leute gingen oft ins Kino. Dennoch galt es, dem Kino als Kunstform Anerkennung zu verschaffen. Wir Cinéphilen wollten aufzeigen, dass Filmkultur weit mehr beinhalten kann als das, was das Samstagabendpublikum, das vor allem Zerstreuung suchte, darin sah. Heute fällt es schwer, sich das vorzustellen, aber in den Jahren 1945 bis 1948 gab es überhaupt keine Bücher über das Kino. Man fand kein einziges Buch über einen Regisseur, und man studierte auch die Klassiker des Stummfilms nicht. Ohne den Einsatz von Leuten wie André Bazin, Jean-George Auriol und Henri Langlois wären diese Filme wohl zerstört worden oder verschwunden. Deshalb kämpften wir dafür, dass die alten Filme studiert werden und wollten alle Kinogänger für die Filmgeschichte interessieren: Wir haben damals für eine Filmkultur gekämpft.

Heute haben Cinéphile andere Kämpfe auszufechten. Ein Kampf muss wohl der Qualität der Bilder gelten – die Bilderflut, die sich über die TV-Kanäle ergiesst und Kinosäle verstopft, ist schrecklich. Die Leute werden durch Moden und die Werbung mehr beeinflusst als durch wirkliche Qualität beeindruckt. Man erzieht die Zuschauer nicht, die Leute finden kaum noch einen Zugang



Jean-Charles Tacchella inszeniert Barbara

Donald und Nino stellen sich vor, wie sie inszenieren würden



zu den wirklich bedeutenden Filmen. Es fehlt an künstlerischen Leitbildern, an Persönlichkeiten, welche die Zuschauer zur Qualität und zur Schönheit von Filmen führen könnten. Was die Leute am liebsten sehen, bürgt keineswegs für Qualität. Das grosse Publikum täuscht sich sehr oft. Wie viele Klassiker des Kinos wurden doch vom grossen Publikum ignoriert: LA REGLE DU JEU von Jean Renoir, BOUDU SAUVE DES EAUX ebenfalls von Renoir, CASQUE D'OR von Jacques Becker waren zu ihrer Zeit kommerzielle Misserfolge und heute sind es grosse Klassiker.

Deshalb finde ich, dass es Leute braucht, die sich für die guten Filme engagieren, solche Zeitschriften machen wie Sie – auch wenn solche Publikationen leider keine sehr grossen Auflagen erzielen. Gleichzeitig sollte die ernsthafte Filmkritik aber auch in den grossen und auflagenstarken Zeitungen gut vertreten sein. André Bazin, mit dem ich während fünf Jahren zusammengearbeitet habe, hat einerseits bei Filmzeitschriften wie der Ihren gearbeitet, die gleich nach dem Krieg zu erscheinen begannen. Weil Bazin aber gute Filme auch dem breiten Publikum näher bringen und nicht nur über Fachzeitschriften Leute ansprechen wollte, die das Kino bereits lieben, arbeitete er andererseits auch als Filmkritiker grosser Zeitungen wie «Le journal quotidien» oder «Le Parisien libéré» – eine Zeitung, die wirklich sehr nahe beim Publikum und sehr beliebt war.

Ich denke, der Kampf ist noch derselbe. Die Cinéphilie nimmt nur andere Formen an.

FILMBULLETIN: Erzählen Sie etwas über den Filmclub «Objectif 49».

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Die Filmbranche war damals ein sehr geschlossenes System. Um einen eigenen Film realisieren zu können, musste man bei gegen dreissig Filmen als Assistent mitgewirkt haben. Deshalb debütierte auch nur alle drei, vier Jahre ein neuer Regisseur. Es war sehr kompliziert, Filmemacher zu werden – und da man keine Filme machen konnte, gründete man wenigstens einen Cinéclub (lacht).

In diesen Klubs kamen Filminteressierte zusammen, um über das Kino zu reden, man sah sich Filme an und diskutierte nächtelang. All diese Cinéclubs – die unmittelbar nach dem Krieg überall im Land entstanden – waren aber filmhistorisch ausgerichtet und zeigten nur ältere Filme. «Objectif 49» dagegen sollte zukunftsgerichtet sein, ein Filmclub, der neue Filme zeigt: Filme, die keinen kommerziellen Erfolg hatten, wenig bekannt und nicht im Verleih waren. Die Gründer von «Objectif 49» wollten eine neue Avantgarde schaffen, wollten die Grenzen des Produktionssystems überwinden und träumten davon, selbst einen Film wie CITIZEN KANE zu drehen – Orson Welles war nie Assistent gewesen und hatte auf einen Schlag diesen Film realisiert.

Geboren wurde die Idee zu diesem neuartigen Cinéclub auf dem Filmfestival von Venedig, in einem Gespräch zwischen Orson Welles, Jean Cocteau, Jacques Doniol-Valcroze und mir. Zu den Gründungsmitgliedern zählten ferner Pierre Kast, Claude Mauriac, Alexandre Astruc, Roger Leenhardt.

FILMBULLETIN: Und André Bazin.

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Auch Bazin natürlich. (lacht) Er ist so wichtig, dass ich ihn darüber vergessen habe.



Orson Welles in CITIZEN KANE



Erich von Stroheim in LA DANSE DE MORT



L'ATALANTE von Jean Vigo

Jean Cocteau war Präsident und der erste Film, den wir im Dezember 1948 zeigten, war sein LES PARENTS TERRIBLES.

Dieser Filmclub hat sofort grosse Bedeutung erlangt, überhaupt war der Winter 1948/49 ein bisschen ein historischer Zeitpunkt: Im Oktober 1948 hat Henri Langlois damit angefangen, täglich einen Film in der Cinémathèque an der Avenue Messine zu zeigen. Bis dahin hatte Langlois auch nur den Cinéclub «Le cerf du cinéma», wo er einen Film pro Woche zeigen konnte – aber mehr als anderthalb Jahre, seit 1947, hatte er nichts mehr gezeigt. Er nannte die Reihe, mit der er die Cinémathèque eröffnete, «Les cent chefs d'œuvres du cinéma» und hatte dazu hundert Meisterwerke aus der Filmgeschichte zusammengestellt. Die Cinéphilien von Paris trafen sich damals – das hielt ein, zwei Jahre an – praktisch täglich: jeden Abend scharte man sich in der Cinémathèque um Langlois, und einmal pro Woche war der Treffpunkt Objectif 49 mit Cocteau – und das hat die Leute doch miteinander verbunden. Auch die künftige Nouvelle Vague, Truffaut, Godard, Chabrol, war dabei. Die Vorstellungen waren allgemein zugänglich, schwieriger war es allerdings einen Sitzplatz zu ergattern. Das Kino war damals sehr in Mode, und der Andrang war gross. Der Saal in der Cinémathèque – für TRAVELLING AVANT wurde das Entree im Studio rekonstruiert, weil er nicht mehr existiert – hatte nur fünfzig Plätze, aber man setzte sich halt auf den Boden.

Objectif 49 machte auch Veranstaltungen, um die Filme ein wenig zu erklären. Dafür war im allgemeinen Bazin verantwortlich, auch Roger Leenhardt machte sehr gute Präsentationen – aber die besten machte Bazin. Sehr oft waren die Leute, deren Filme gezeigt wurden, anwesend und haben sich der Diskussion gestellt. Jean Grémillon. Der Schriftsteller Raymond Queneau, der das Kino sehr liebte. Bazin hat auch THE MAGNIFICENT AMBERSONS in Anwesenheit von Orson Welles vorgestellt. Welles hatte sich bis dahin geweigert, sich den Film anzusehen, den er nicht mehr selber fertigstellen durfte, der gegen seinen Willen um vierzig Minuten gekürzt und durch andere Szenen ergänzt wurde. Ich kannte Welles sehr gut – ich war der erste, der ihn interviewte, als er 1947/48 von Amerika herüber kam – und sagte ihm, dass wir THE MAGNIFICENT AMBERSONS im Objectif 49 zeigen würden: eigentlich sollte er doch dabei sein. Welles brummte: Nein, er werde nicht kommen. Tage später: er werde *vielleicht* kommen. Als die Vorstellung begann, war er nicht da, aber ich wartete bei der Tür, und tatsächlich: gleich nach dem Vorspann kam er. Nach der Vorstellung erläuterte Bazin den Film, und Orson Welles, der wütend war, berichtete, was er gedreht hatte, ohne dass es verwendet wurde, und welche Szenen ohne ihn gemacht worden waren.

Solche Anlässe gab es im Objectif 49 oft – aber geredet wurde immer erst *nach* der Vorführung. Deshalb sagt Nino, meine Figur in TRAVELLING AVANT, als er seinen Cinéclub eröffnet auch: «Wir wollen den Zuschauer nicht beeinflussen» – das war so die Idee von Bazin und uns, damals. Man zeigte den Film und nachher befragte Bazin – das war eine seiner Stärken – die Zuschauer nach ihren Eindrücken und begann dann, den Film aus diesen Publikumsreaktionen heraus zu erklären. Die Leute sollten selbst eine Meinung haben, mit der er sich dann aus-

einandersetzen konnte. Des öftern widersprach er diesen Meinungen heftig, denn es wurden natürlich auch Dummheiten geäussert, aber er wollte, dass die Leute begreifen, weshalb das, was sie sagten, falsch war.

Bazin war ganz bei sich selbst, wenn er öffentlich sprach, er war etwas tuberkulös, hatte Rachitis. Wenn er auf die Bühne kam, stammelte er und stotterte leicht. Aber was er zu sagen hatte, war so leidenschaftlich, dass die Leute schnell in seinen Bann gezogen wurden und aufmerksam zuhörten. 1948/49 war André Bazin der grösste, der erste Kritiker und das Vorbild einer ganzen Jugend. Als ich ihn, 1945, kennen lernte, war er noch ein kleiner Kritiker unter Kritikern. Ich war 19, er 26 – gestorben ist er mit 40 –, und in der Zeit als er sich, durch die Thesen, die er verfocht, die Standpunkte, die er vertrat, zum bedeutendsten Filmkritiker entwickelte, habe auch ich mich etwas entfaltet. Dudley Andrew gab in seinem Buch, «André Bazin», eine etwas summarische Darstellung von dieser Entwicklung, und als Andrew nach Frankreich kam, sagte Janine Bazin – die André später kennengelernt hatte als ich – ich müsse das unbedingt ergänzen. Deshalb habe ich für die französische Ausgabe das Nachwort «L'itinéraire d'André Bazin 1945–1950» verfasst, worin ich den «Weg von André Bazin» beschreibe, wie ich ihn miterlebt habe, denn damals sah ich Bazin praktisch jeden Tag.

Um unsere Bestrebungen, die wir mit Objectif 49 verfolgten, zu vertiefen, organisierten wir im August 1949 dann auch noch das *Festival du Film Maudit* in Biarritz – zu dem sich meine Protagonisten am Ende von TRAVELLING AVANT aufmachten. Zwar gab es damals bereits das Filmfestival von Venedig, das wichtig war, sowie Locarno und Cannes. Die Filme dieser Festivals wurden aber von den Regierungen der beteiligten Länder eingereicht, und die Auswahl war sehr offiziell. Nicht, dass keine guten Filme gezeigt wurden, aber es gab eben auch all die unsäglichen Werke, die nur dabei waren, weil sie von den Ministerien vorgeschlagen wurden. Wir dagegen kämpften dafür, dass die Filme nach ihrer Qualität und nicht nach politischen oder wirtschaftlichen Gründen ausgewählt werden.

FILMBULLETIN: Können Sie uns einige Titel von Filmen nennen, die von Objectif 49 gezeigt wurden?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: In Biarritz wurden 1949 und 1950 jeweils um die vierzig Filme gezeigt. Ausserhalb des Festivals haben wir wohl noch einmal hundert Filme gezeigt. Unsere kleine Bande hat sich im Bistro «Madrigal» an der Champs Elysée versammelt, und wir haben besprochen, was gezeigt werden soll, haben Ideen gesammelt, Titel gesucht. Dann wurden Kopien der Filme in der ganzen Welt organisiert. Selbstverständlich waren wir uns nicht immer einig, es wurden auch Auseinandersetzungen geführt.

Die Auswahlkriterien für die gezeigten Filme gingen in verschiedene Richtungen. Einerseits Filme, die noch nie in Frankreich gezeigt worden waren oder nicht herausgebracht wurden, wie OSSESSIONE von Visconti, THE SOUTHERNER von Renoir, MOURNING BECOMES ELECTRA von Dudley Nichols, die neue Fassung von Jean Vigos ATALANTE, dessen Kinofassung von den Verleihern massakriert worden war, und den noch niemand richtig gesehen hatte. Andererseits Filme von Unbekannten, neuen Talenten wie der erste Film von Nicholas Ray THEY LIVE

BY NIGHT, ein Film von John Steinbeck, FORGOTTEN VIL-LAGE, der in Mexiko unter Mitarbeit von Steinbeck von Herbert Kline realisiert wurde. Es gab rare Sachen: UNTER DEN BRÜCKEN von Helmut Käutner – ich war verrückt nach Käutner, nachdem ich ROMANZE IN MOLL nach Maupassant von ihm gesehen hatte: ein Meisterwerk, das ich angebetet habe. Wir zeigten auch die ersten Filme von Jean Rouch; einen wenig bekannten Film von Marcello Pagliero ROMA CITTA LIBERA. Wir haben uns mit allen neuen amerikanischen Filmen auseinandergesetzt: Preston Sturges etwa, der damals sehr wichtig war. Die Filme von Wyler, die etwas über das amerikanische System aussagen wollten. CROSS-FIRE von Dmytryk.

FILMBULLETIN: Wie wurden Sie 1945 Mitarbeiter der Zeitschrift «L'Ecran Français»?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Ich kam unmittelbar nach der Befreiung nach Paris. Ich wollte Filme machen und war nach Paris gekommen, um herauszufinden, wie ich ins Filmgeschäft einsteigen kann. Ich war damals ziemlich verschlossen, in mich gekehrt und dem Kino vollständig verfallen. Jacques Becker habe ich aufgesucht, weil ich sein Assistent werden wollte, aber der hat sofort begriffen, dass ich nicht dazu geschaffen war, Assistent zu sein. Er hat mir aber freundlich versprochen, dass er mich vielleicht eines Tages nehmen würde.

«L'Ecran Français» wurde aus der Widerstandsbewegung heraus geboren und war die erste Filmzeitschrift, die nach der Befreiung zu erscheinen begann. Ich habe mich da vorgestellt und gesagt, dass ich vom Kino reden wolle. Ich wurde sofort eingestellt und habe mich um die Vorinformation gekümmert, habe Artikel geschrieben, auch die Archive betreut. Ich war neunzehn, also der Jüngste, habe mich für alles interessiert und vieles gemacht – ich habe sogar bei der Zeitschrift geschlafen. Zwar wohnte ich in einem Hotel in Paris, aber oft bin ich die ganze Nacht nicht in mein Zimmer gekommen, denn ich zog es vor, nach der Abend- oder Nachtvorstellung direkt auf die Redaktion zu gehen, um dort meinen Text zu schreiben – und habe mich dann noch etwas in die Sessel gelegt. Am Morgen blieb ich in der Redaktion, am Nachmittag, ab zwei Uhr ging ich ins Kino und von Zeit zu Zeit wieder bei der Zeitschrift vorbei, um zu schreiben.

Das Team bei «L'Ecran Français» damals, war recht erstklassig. Da war Bazin, Georges Sadoul, Georges Altman, Jean Vidal, Nino Frank, Alexandre Astruc, Roger-Marc Thérond; es gab Regisseure, die uns ihre Artikel brachten, wie Becker, Grémillon; Renoir hat uns Texte aus Amerika zugestellt, Chaplin ebenfalls. Es war wirklich eine bemerkenswerte Publikation, die übrigens wöchentlich erschien – üblich war eine monatliche Erscheinungsweise. Die Auflage muss zwischen 150 000 und 200 000 gelegen haben, und dennoch waren wir eine kleinere Zeitschrift, die vor allem die intellektuelle Jugend ansprach. Populärere Filmzeitschriften wie «Cinéma», «Cinévie», «Cinévue», «Ciné-Miroir» hatten weit höhere Auflagen, waren aber auch kommerzieller.

FILMBULLETIN: Stand hinter «L'Ecran Français» eine Philosophie, was war das redaktionelle Konzept?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Es gab verschiedene Chefredaktoren, die einander folgten und die Zeitschrift unter-

schiedlich prägten. Zunächst standen Jean Vidal und Jean-Pierre Barrot an der Spitze. Damals war «L'Ecran Français» wirklich die Zeitschrift all jener Leute, die sich ernsthaft mit dem Kino auseinandersetzen wollten. Obwohl es unterschiedliche Strömungen gab, war die Zeitschrift während vier oder fünf Jahren sehr offen. Auseinandersetzungen fanden innerhalb der Zeitschrift statt – und jeder respektierte den andern.

1949, als wir Objectif 49 machten und uns für eine neue Avantgarde einsetzten, wurden wir – insbesondere Bazin, Roger-Marc Thérond und ich – von jenen, die politisch orientiert waren und linker standen als wir, angegriffen und des Formalismus bezichtigt – ich habe mich etwa für Hitchcock geschlagen, damals, als noch viele gegen ihn waren – aber wir konnten die Avantgarde in der Zeitschrift verteidigen. Die Verantwortlichen und die Leser schätzten die Kontroverse – einmal wurde sie sogar öffentlich, von Angesicht zu Angesicht, geführt. «L'Ecran Français» organisierte am 10. März 1949 eine Debatte über die Neue Avantgarde: «L'Avant-Garde au Cinéma», zwischen traditioneller und «neuer» Kritik im «Maison de la Pensée». Gegenüber standen sich Sadoul und Bazin als Anhänger der «politischen» beziehungsweise der «formalen» Richtung. Nach der Veranstaltung wurde die Debatte im Saal und schliesslich auf der Strasse weitergeführt bis um fünf oder sechs Uhr in der Frühe. Diese Auseinandersetzung war zu diesem Zeitpunkt noch friedfertig – erst ein Jahr später folgte der Bruch.

Ein erster Einschnitt erfolgte bereits mit Pierre Barlatier als Chefredaktor. Er wurde, nach kurzer Zeit schon, von Roger Boussinot abgelöst, und damit bekamen die Kommunisten «L'Ecran Français» in Griff. Diese Perioden waren durch ideologische Positionen bestimmt, welche die Zeitschrift fast völlig uninteressant werden liessen. Es war der Anfang vom Ende und führte im März 1952 zur Einstellung der Publikation – «L'Ecran Français» starb an Auswüchsen linker Politik.

Diese Entwicklung war nicht zuletzt eine Folge des kalten Krieges, der durch den Koreakrieg starken Auftrieb erhalten hatte. Man lebte damals unter dem Eindruck eines unmittelbar bevorstehenden dritten Weltkrieges, und diese Atmosphäre veränderte das politische Klima. Man konnte nicht mehr vom Kino reden, konnte kein Wort mehr sagen, ohne dass es politisch vereinnahmt wurde – es war schrecklich. Auch der Cinéclub «Objectif 49» und mit ihm das «Festival du Film maudit» sind ein bisschen an diesem Klima gescheitert. Als der Koreakrieg dann beendet war, gab es aber wieder einen künstlerischen Willen, der Ausdruck und Beachtung fand. Mit den «Cahiers du Cinéma» – die vor allem zwischen 1952 und 1954 stark gelesen wurden, ab 1951 erschienen und gegen 1954 ihre Form fanden – gab es eine Gegenreaktion: da wurde diese Bewegung, die wir eingeleitet hatten, wieder aufgenommen und erneuert.

FILMBULLETIN: In der Folge waren Sie Chefredaktor der Zeitschrift «Ciné-Digest».

FILMBULLETIN: Nach dem Bruch zwischen den Fraktionen bei «L'Ecran Français» habe ich «Ciné-Digest» gegründet, um eine Art Gegenzeitschrift zu haben, in welcher die Themen, die uns mit Objectif 49 wichtig geworden waren, weiter verfolgt wurden, und um die Sache etwas auszugleichen. Bazin gab mir Texte, Astruc auch.

N° 107. — 15 JUILLET 1947.

L'ECRAN français

Paris-Cinéma

15^F



Danielle DARRIEUX
reine d'Espagne par la
grâce de Jean Cocteau
dans « Ruy Blas » que
réalise Pierre Billon.
(Lire pages 8 - 9 un
extrait du scénario
de « Ruy Blas »)

(Photo Raymond VOINQUEL.)

«Ciné-Digest» – damals waren die «Digests» sehr in Mode – war eine Monatszeitschrift im Kleinformat, und man konnte da doch sehr Substantielles übers Kino lesen. Es gab *close ups* von Regisseuren, Schauspielern; es wurde über Dreharbeiten berichtet – die Ausgaben waren sehr reichhaltig. Die Zeitschrift gab es ein Jahr, anderthalb Jahre, es erschienen 12, 13 Ausgaben, dann musste abgebrochen werden, weil es kein Papier mehr gab. 1949/50 gab es noch zu wenig Papier für Zeitschriften, und die erste Aufgabe eines Verlegers war, Papier zu beschaffen. Wir hatten zwar einen Papiervorrat, wurden aber gerade deswegen von einer anderen Publikation aufgekauft.

FILMBULLETIN: Sie haben ein Essay über die Dramaturgie des Kinos geschrieben, das nie veröffentlicht wurde. Was war das Konzept dieser Dramaturgie?

JEAN-CHARLES TACCHIELLA: Pierre Braunberger, ein Produzent, für den ich damals schon etwas gearbeitet habe, stellte mich einem Verleger vor und sagte zu mir: «Sie müssen ein Essay über die Dramaturgie des Kinos schreiben.» Das war 1952, Papier war wieder vorhanden, und man konnte wieder Bücher machen. Als ich aber mein Büchlein beendet hatte, liess sich mein Verleger, eines Nachts in Paris auf dem Heimweg, überfahren und kein anderer Verleger wollte meine Dramaturgie des Kinos publizieren.

Es ging in diesem Essay vor allem darum, den Mechanismus dramaturgischer Situationen des Kinos, mit dem des Theaters oder des Romans zu vergleichen. Ich wollte die reine Dramaturgie des Kinos herausarbeiten und zeigen, wie eine Situation im Film nichts mehr mit einer Situation im Theater oder in einem Roman zu schaffen hat. Aus der Sicht des Films war das noch nie gemacht worden. Ich habe auch die Entwicklung kino-spezifischer dramatischer Situationen quer durch die Filmgeschichte analysiert. Die Untersuchung endet mit dem, was ich bis 1952 gesehen hatte, und wäre heute noch wertvoll, wenn sie fortgeschrieben und durch ein Studium seitheriger Entwicklungen ergänzt würde.

Ich drängte Bazin immer dazu, eine Geschichte der technischen *Découpage*, der Filmsprache, der *écriture cinématographique* zu schreiben. Ich sagte zu ihm: «Nur du kannst das schreiben.» Das wurde nie gemacht. Die Filmkritik ist immer noch vor allem thematisch orientiert. Man interessiert sich für Inhalte und Themen, aber kaum für die *écriture*. Dabei ist der Stil der wirkliche Ausdruck des Films, und ich verstehe nicht, dass es keine Filmgeschichte quer durch die Geschichte der *Découpage*, die Geschichte der Narration in Bildern gibt. Niemand schreibt das, obwohl es die Basis des Kinos ist. Man müsste die Wahl der Einstellungen bei Stroheim, Griffith, Welles, Leo McCarey studieren. Den Stil ihrer Filme, in ihrem eigenen Ausdruck in Betracht ziehen, analysieren, wie die einzelnen Filme voranschreiten, wie sie sich entwickeln – oder eben nicht entwickeln. Niemand hat das je untersucht und beschrieben – und ich verstehe nicht: warum?

Natürlich ist es anspruchsvoll, das weiss ich wohl. Das grosse Publikum wird sich auch nie dafür interessieren, aber Leute, die mit Filmen zu tun haben, müssten sich doch damit auseinandersetzen. Ich treffe oft Studenten



André Bazin, Filmkritiker



der IDHEC in Paris und andere Filmschüler. Einmal habe ich vor solch einer Gruppe von der Geschichte der Découpage gesprochen, habe Beispiele filmischer Auflösung bei grossen Autoren vorgestellt, die zu studieren wären, bevor man selber Filme macht. Es wurde mir aber bedeutet, dass sich niemand dafür interessiert. Spielberg war gerade noch das höchste, für das sie sich erwärmen konnten – es war jämmerlich. Dabei wäre eine ganze Sprache zu lernen.

FILMBULLETIN: 1945 kamen Sie nach Paris, mit der erklärten Absicht, Filme zu drehen. 1973 realisierten Sie Ihren ersten Spielfilm. Warum hat das so lange gedauert?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Parallel zu meiner Tätigkeit als Filmkritiker und Journalist begann ich 1949 schon, auch beim Film zu arbeiten – als Ghostwriter und als Szenarist, da es mir nicht gelang, Regisseur zu werden. Wer eigene Filme machen wollte, war damals noch gezwungen, dies innerhalb des vorhandenen Produktionssystems zu tun. Noch gab es zwar neue Namen, die sich als Regisseure etablieren konnten, wie Astruc, Roger Leenhardt, der *LES DERNIERES VACANCES*, Melville, der *LE SILENCE DE LA MER* realisierte, Jacques Tati. Ab 1950 aber kamen dann keine neuen Regisseure mehr: das System war noch geschlossener geworden. Ich habe mich während Jahren bei Produzenten bemüht, habe immer wieder Sujets vorgeschlagen, meine Szenarien vorgelegt und erklärt, was ich machen möchte. Aber ich habe meine Projekte wohl nie sehr gut verkauft, denn eines Tages hat ein Produzent zu mir gesagt: «Mit dir ist es wunderbar, wenn Du ein Sujet vorschlägst, sieht man sofort dessen Schwächen.» Man wollte mich einfach nicht als Regisseur, und deshalb musste ich die Stoffe verkaufen. Ab 1952, 1953 habe ich dreissig oder vierzig Filme als Drehbuchautor realisiert und war Ende der fünfziger Jahre einer der meist beschäftigten Autoren in Paris – ich schrieb fünf oder sechs Filme im Jahr.

Dann kam die *Nouvelle Vague*. 1959/60 wurde in Frankreich das System «d'avance sur recette» geschaffen. Die Idee dazu entstand 1959 unter Malraux als Kulturminister. Junge Regisseure konnten nun Drehbücher beim Centre du Cinéma einreichen und jedem Produzenten, der sich entschied, ein von der Kommission ausgezeichnetes Drehbuch zu produzieren, wurde ein «Vorschuss auf die zu erwartenden Einspielergebnisse» ausbezahlt. Dieses System ermöglichte immerhin das Debüt einiger junger Cinéasten, die es ohne «avance sur recette» nicht geschafft hätten – und wurde später überall kopiert: endlich half der Staat der Herstellung von Filmen junger Autoren.

Was nun geschah, das war dann eigentlich fast zum Lachen: Jetzt, da es plötzlich auch mir möglich schien, eigene Filme zu machen, sagten all die Produzenten, die ich kannte und die es in der *Nouvelle Vague* jungen Leuten ermöglichten, Regisseure zu werden, zu mir: «Aber nein, schreib weiter Drehbücher, du verstehst doch, dass es an Drehbuchautoren mangelt», und: «Nein, du bist zu bekannt – *Nouvelle Vague*, das sind die Unbekannten». Jetzt war Bekanntheit also plötzlich «schädlich».

Nach 1962 habe ich aufgehört, Drehbücher für andere zu schreiben, und 1969 habe ich dann meinen ersten eigenen Film realisiert. Mir sind viele Projekte ins Wasser gefallen. Aber schliesslich habe ich mein Ziel doch noch er-



„Filmsprache soll universell sein“

Am 30. März 1948 veröffentlichte Alexandre Astruc in der Nummer 144 der französischen Filmzeitschrift «L'Ecran Français» sein erstes Manifest unter dem Titel: «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo». Astruc redete in diesem berühmt gewordenen Text einer Filmsprache das Wort, «in der der Künstler seine Gedanken ausdrücken kann, wie es heute im Essay oder im Roman möglich ist. Darum nenne ich das neue Zeitalter des Kinos caméra stylo».

Monsieur Astruc, was hat Sie 1948 dazu bewegt, den Artikel Die Geburt einer neuen Avantgarde: die Kamera als Federhalter zu schreiben?

Als ich den Text schrieb, hatte ich selbst noch keinen Film gedreht. Da ich aber Filme machen und meine Zeit nicht als Regieassistent vergeuden wollte, entschloss ich mich, über das Kino zu schreiben, um mir einen Namen zu machen. Im Artikel über die *caméra-stylo* formulierte ich meine Vorstellungen darüber, wie sich die Auffassungen über das Filmemachen verändern werden, denn ich spürte damals eine Entwicklung in der Richtung, dass die Regisseure ihre eigenen Drehbücher schreiben und die Drehbuchautoren selbst Regie führen werden.

Mein Artikel hat sicher starken Einfluss auf die *Nouvelle Vague* ausgeübt, denken Sie nur an Truffauts Text «Eine gewisse Tendenz im französischen Film».

Am Anfang Ihres Artikels konstatieren Sie, der Film sei im Begriff, ein eigenständiges

Ausdrucksmittel zu werden, gleichwertig mit der Malerei oder Literatur. War es damals noch notwendig, für die Nobilitierung der Kinematographie einzutreten?

Viele Leute nahmen eine sehr herablassende Haltung gegenüber der Kinematographie ein, obwohl das Kino von Beginn an unter Beweis gestellt hat, dass es als eigenständige Kunstform neben der Malerei und Literatur bestehen kann. Griffith kommt als Filmregisseur ein ähnlicher Rang zu wie Jack London als Schriftsteller.

Der Tonfilm brachte aber einschneidende Veränderungen mit sich, und viele Regisseure scheuten sich nun, Literatur zu adaptieren, weil sie dachten, dies laufe zwangsläufig auf «verfilmtes Theater» hinaus. Doch Künstler wie Marcel Pagnol oder Sacha Guitry haben dann bewiesen, dass auch auf der Basis literarischer Vorlagen grossartige Filme entstehen können.

Im Gegensatz zu vielen anderen Filmtheoretikern definierten Sie die Filmkunst nicht vorran-

reicht – und nicht zuletzt dank den Veränderungen im französischen Produktionssystem, die die Nouvelle Vague mit sich brachte. Dennoch: ein langer Weg, der mir zur Regie hin inszeniert wurde.

Um Gelder für einen Film zu erlangen, habe ich mich aber nie verraten. Ich habe immer in völliger Freiheit die Filme gemacht, die ich machen wollte. Zwar habe ich wenig Filme realisiert, dafür aber immer hundertprozentig das gemacht, was ich machen wollte, auch stilistisch. In meinen Filmen habe ich Persönlichkeiten oder Epochen dokumentiert, die mich interessierten. Vor allem fasziniert es mich, das alltägliche Leben auf der Leinwand zum Leben zu erwecken – ich liebe die Augenblicke, wo etwas gerade dann zum Leben erwacht, wenn es gefilmt wird, wenn ich spüre, dass wirkliches, wahres Leben entsteht. Was ich in den Filmen so liebe, sind die Augenblicke, in denen Realität einbricht, Augenblicke, die den Eindruck machen, echter zu sein als das Leben selbst.

FILMBULLETIN: Die Kirche, die man in *TRAVELLING AVANT* sieht, ist das wirklich die Kirche, vor der Jean Vigo die Anfangsszene zu *L'ATALANTE* gedreht hat?

JEAN-CHARLES TACCHIELLA: Jaja, ganz genau. Das ist in Maurecourt im Departement Oise. Vigo hat nach meinen Informationen zwei Tage da gedreht: den Anfang, die Hochzeit, die von einem kleinen Jungen und einem kleinen Mädchen angeführt wird, am Ufer der Oise. Ich habe alle Schauplätze gefunden, ausser dem Standort in einer kleinen Strasse von Maurecourt, wo am ersten Drehtag das berühmte Foto von Jean Vigo und seiner Frau, mit diesen Blumen im Arm, aufgenommen wurde. Und dazu gibt es eine ergreifende Geschichte: Als ich angekommen bin, um diese Szene entlang der Kirche zu drehen – exakt am selben Kamerastandort, mit exakt derselben Musik (Françoise Jaubert, die Tochter von Maurice Jaubert, hat mir die Rechte überlassen, damit ich die selbe Musik aufzeichnen konnte, wie ihr Vater sie damals aufgenommen hat, in der ersten Einstellung von *L'ATALANTE*): zwei Akkordeons und falsche Glocken –, erwartete mich auf dem abgesperrten, leeren Platz vor der Kirche, ein kleinerer Mann, der zu mir sagte: «Ich helfe Ihnen, denn ich war der kleine Junge, der die Hochzeit angeführt hat in der Anfangsszene von Vigos Film.»

Er war acht, als Vigo ihn ausgesucht hatte, 1933. Später führte er mich auch zur Stelle, wo das Foto gemacht worden war, die sich in fünfzig Jahren nicht sehr verändert hat. Einige Journalisten, die dabei waren, machten nun auch eine Aufnahme von mir und meiner Frau, und ich habe mir versprochen, die Bilder eines Tages rahmen zu lassen – es ist schon eigenartig, wenn man bedenkt, dass Vigo ein Jahr nach dieser Aufnahme am 5. Oktober 1934 im Alter von nur 29 Jahren gestorben ist.

Ich war immer verrückt nach den Filmen von Vigo, aber es ist trotzdem eigenartig, was sich in meinem Leben alles mit Vigo verbindet: Für meinen ersten Kurzfilm, *LES DERNIERS HIVERS*, der von einem letzten Zusammentreffen eines alten Mannes von 85 und einer alten Frau von 119 Jahren erzählt, habe ich als meinen ersten Preis überhaupt einstimmig den *Prix Jean Vigo* zugesprochen erhalten. Damit aber nicht genug: Nachdem *LES DERNIERS HIVERS* gemacht war, habe ich ihn gezeigt. Keine Reaktion. Ein schöner Film, sagten einige Leute. Nur



Rekonstruiertes Entree der alten Cinémathèque



Eine kleine Strasse in Maurecourt



das, bis eines Tages jemand im Centre du Cinéma meinen Film zum «Preis Jean Vigo» einreichen wollte – und zwar *Luce Vigo*, die Tochter von Jean Vigo, die damit die erste war, die meinen Film entdeckte. Ein weiterer lustiger Zufall wollte es, dass sie auch bei der Premiere von TRAVELLING AVANT wieder dabei war, obwohl die bei einem kleinen Filmfestival in Porto-Vechio auf Korsika gemacht wurde, einfach weil Luce dort ihre Ferien verbrachte.

Ein grossartiger Regisseur, den ich persönlich gekannt, mit dem ich sogar etwas gearbeitet habe und von dem in TRAVELLING AVANT ebenfalls die Rede ist, war Erich von Stroheim. Als er nach dem Krieg nach Frankreich zurückkam, lebte er in Maurepas, in der Nähe von Paris auf dem Land, schrieb wieder Drehbücher und hoffte Produzenten zu finden. Als junger Journalist habe ich ihn interviewt, und wir waren uns sofort sympathisch. Er gab mir seine Drehbücher zu lesen und fragte mich, was ich von ihnen halte. Ich war bei ihm, und wir haben etwas gearbeitet. Aus seinen Szenarios wurden manchmal Romane, die als Bücher herausgekommen sind: «Paprika», «Les feux de la Saint-Jean» etwa, bei dem ich etwas beteiligt war.

Ich habe Stroheim bewundert und hatte dann sogar die Ehre, den letzten Abend, bevor er nach Amerika fuhr, um SUNSET BOULEVARD zu drehen, mit ihm und zwei, drei seiner Freunde zu verbringen. Wir waren in einem Hotel an der Champs Elysée, haben Wein getrunken, und mir fiel auf, dass er sehr traurig war. Ich sagte also: «Das ist doch schön, Sie fahren nach Amerika, um mit Billy Wilder zu drehen», und er antwortete: «Wenn der Film herauskommt, werden Sie erkennen, dass ich nie mehr einen Film realisieren kann, weil man mich als Regisseur nicht mehr ernst nehmen wird.» Und er hatte natürlich recht. Was er in SUNSET BOULEVARD zu spielen hatte – diesen alten Regisseur, der einem Ex-Star des Stummfilms als Chauffeur dient – macht einen alt gewordenen, aber genialen Regisseur schon etwas lächerlich.

FILMBULLETIN: Messen Sie dem Titel ihres neusten Filmes besondere Bedeutung bei?

JEAN-CHARLES TACCHELLA: Ich wählte einen Fachausdruck als Titel, weil ich mit dem Film und vor allem mit einzelnen Einstellungen im Film die Filmsprache ein wenig erklären und auf vernünftige Weise ein wenig ein besseres Verständnis dafür herstellen wollte.

Eine Einstellung in TRAVELLING AVANT – ein *travelling avant* eben – ist mir deshalb sehr wichtig, weil da die *mise en scène* ein wenig erklärt wird: Nino und Barbara haben kalt, die beiden sitzen mit Decken über den Schultern vor fast leeren Tellern, und sie sagt, er gleiche Charlie Chaplin in THE GOLD RUSH. Er versucht nun, Charlot bewusst etwas zu imitieren. Überblendung. Nun sitzen die beiden auf dem Bett und sind dabei, eine Flasche Whisky zu leeren. Ein *travelling avant* beginnt. Sie sitzen etwas auseinander, und Nino sagt: «Trink noch ein wenig, das wärmt» – und die Kamera bewegt sich langsam vorwärts, ganz leise auf die beiden zu. Er schwatzt etwas, spricht von filmischer Inszenierung: «La mise en scène c'est tout ce qu'on apporte ou retranscrit au scénario.» Das ist eine einfache Definition der *mise en scène*, die einfachste, die man finden kann: filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt – sie ist von Bazin, nicht von mir, aber ich



Genau so spielen wir Lauren Bacall in TO HAVE AND HAVE NOT



finde sie sehr schön und sehr treffend. Und Barbara antwortet: «Wenn du jetzt eine Kamera hättest, wie würdest du uns aufnehmen?» Die Kamera fährt noch immer auf die beiden zu, ist aber schon ziemlich nah. «Um zu wissen, wo er die Kamera aufstellen soll, muss der Regisseur die Absichten seiner Figuren kennen», meint Nino, «aber ich kenne die deinen nicht.» In diesem Augenblick geht ihr Kopf langsam aus dem Bild, da die Kamera auf Nino schwenkt, der ergänzend hinzufügt: «Was mich betrifft, weiss ich nicht einmal, ob ich welche habe», während die Kamera ihre Bewegung fortführt, aufs Dekor geht und auf einem Plakat vom Cinéclub stehen bleibt. Das Publikum ist sich im allgemeinen nicht bewusst, was ein Regisseur macht – er dirigiert ein wenig die Darsteller und sagt, wo die Kamera aufgestellt werden soll. Gut, einverstanden. Aber das kann ganz unterschiedlich gemacht werden. Durch meine *Découpage* möchte ich das Publikum etwas für die Feinheiten sensibilisieren, die bei der *mise en scène* möglich sind.

Wenn ich davon rede, was Lubitsch gemacht hat, zeigen die Teller, wer sich in wen verliebt hat und welche Figur das Feld räumen muss. Das ist kein exaktes Zitat, aber die Interpretation einer Szene aus Lubitschs *ANGEL*. Ganz anders die Szene, in der ich Bogart und Bacall zitiere, denn diese Szene habe ich so gefilmt, wie sie in *TO HAVE AND HAVE NOT* zu sehen ist. Ich habe meinen Schauspielern mehrfach die Kassette gezeigt, weil ich wollte, dass sie genau so spielen, genau so schauen, wie Bogart und Bacall in der Szene vor der Einstellung, in der Lauren Bacall sagt: «Wenn du mich willst, brauchst du nur zu pfeifen» – und genau so pfeifen. Es gibt Anspielungen in *TRAVELLING AVANT*, mit denen ich mich amüsiere und andere, wo ich mehr auf Distanz gehe. Wenn von Hitchcock die Rede ist, entspricht meine Auflösung in Einstellungen keineswegs derjenigen von Hitchcock – die Entsprechung liegt eher in der *Ambiance*, die ich mit «seiner» Musik schaffe.

In einigen Szenen wird die *Découpage* auch unmittelbar reflektiert. Etwa im Spital, gegen Ende des Films, wo Nino und Donald sich vorstellen, wie sie die Situation, in der sie sich befinden, dramatisieren würden. Donald beginnt: «Einstellung von der Klingel. Eine Hand, die von Barbara. Sie versucht, die Klingel zu erreichen. Eine Krankenschwester. Sie kommt herein, schenkt ihr aber keine Beachtung. Die Spannung steigt.» Die Kamera zeigt, was Donald erklärt, dann eine Einstellung auf Barbara, die unbemerkt den beiden zuhört. Nino: «Damit bin ich nicht einverstanden.» Schnitt auf Nino. «Der wahre Suspens ist schlicht. Zeig das Gesicht von Barbara, ihren Blick...», Schnitt auf Barbara, Nino im off: «...wenn sie ihre Augen zum ersten Mal öffnet» – und die Einstellung zeigt, wie Barbara die Augen öffnet.

All das habe ich erfunden und dann gedreht, um das Verständnis – für die *mise en scène* ein bisschen zu fördern – obwohl es illusorisch sein könnte. Vielen Leuten, die Filme sehen, ist nicht einmal bewusst, dass es Einstellungen gibt, Schnitte, dass die Kamera sich bewegt – und dass *das Kino ist*, dass *diese écriture Kino ausmacht* und den Wert der Filme bestimmt: die guten von den gewöhnlichen unterscheidet.

Mit Jean-Charles Tacchella
unterhielt sich Walt R. Vian



Jean-Charles Tacchella

Geboren 1925 in Cherbourg, Studium in Marseille, Journalist seit 1945 bei «L'Ecran Français», Chefredaktor von «Ciné-Digest» von 1949–50; Mitbegründer des Cinéclub «Objectif 49». Arbeitet als Gagman und Szenarist für Pierre Braunberger. Seit 1954 Arbeit vor allem als Drehbuchautor für Filme wie etwa *LES HEROS SONT FATIGUES* und *TYPHON SUR NAGASAKI* von Ciampi, *LA LOI C'EST LA LOI* von Christian-Jacque, *VOULEZ VOUS DANSER AVEC MOI?* von Boisrond, *LA MAIN CHAUDE* von Oury, *LA LONGUE MARCHE* von Astruc und viele andere. Schreibt auch Fernseh-Serien und Theaterstücke.

Kurzfilme

- 1970 *LES DERNIERS HIVERS*
- 1972 *UNE BELLE JOURNEE*

Spielfilme

- 1973 *VOYAGE EN GRANDE TARTARIE* mit Jean-Luc Bideau, Micheline Lanctôt, Lou Castel
- 1975 *COUSIN, COUSINE* mit Marie-Christine Barrault, Victor Lanoux, Marie-France Pisier, Guy Marchand
- 1977 *LE PAYS BLEU* mit Brigitte Fossey, Jacques Serres, Ginette Garcin, Ginette Mathieu
- 1979 *IL Y A LONGTEMPS QUE JE T'AIME* mit Jean Carmet, Marie Dubois, Alain Doutey, Ginette Mathieu
- 1981 *CROQUE LA VIE* mit Carole Laure, Brigitte Fossey, Bernard Giraudeau, Alain Doutey
- 1984/ *ESCALIER C* mit Robin Renucci, Jacques Bonnafé,
- 1985 Jean-Pierre Bacri, Catherine Leprince, Jacques Weber
- 1986 *COUR D'ASSISES* mit Xavier Deluc, Catherine Frot, Anouk Ferjat (Fernsehfilm)
- 1987 *TRAVELLING AVANT*