

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino  
**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin  
**Band:** 50 (2008)  
**Heft:** 288

**Artikel:** .. Filmische Inszenierung ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt .. : Gespräch mit Jean-Charles Tacchella  
**Autor:** Vian, Walt R. / Tacchella, Jean-Charles  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-863877>

### **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**

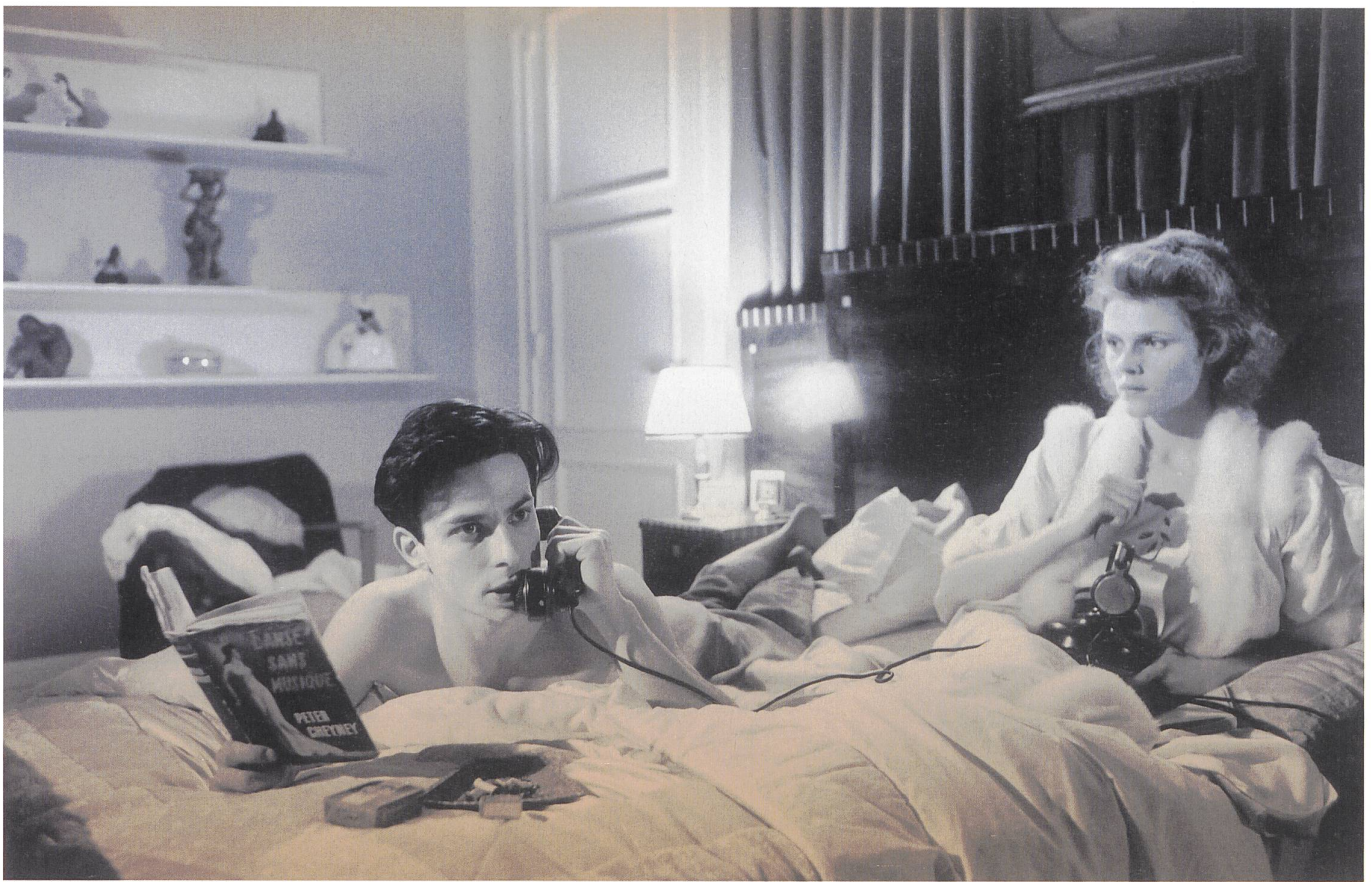
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **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.](#)

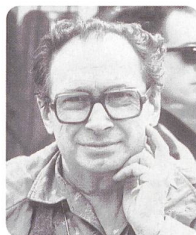
**Download PDF:** 01.04.2025

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



.. **Filmische Inszenierung** ist alles, was man dem Drehbuch beifügt oder weglässt..

**Gespräch**  
mit Jean-Charles Tacchella



**Stab**

Regie und Drehbuch: Jean Charles Tacchella; Kamera: Jacques Assuerus; Kamera-Assistent: Eric Fauchière; Schnitt: Marie-Aimée Debril; Script: Alice Mironneau-Ziller; Maske: Thierry Lecuyer; Frisur: Fabienne Bressan; Kostime: Dorotheé Nonn; Dekor: Georges Lévy; Casting: Ginette Tacchella; Ton: Pierre Lenoir, Alain Lachassagne

**Darsteller (Rolle)**

Thierry Frémont (Nino), Ann-Gisel Glass (Barbara), Simon de la Brosse (Donald), Sophie Minet (Angèle), Laurence Cote (Janine), Luc Lavandier (Gilles), Nathalie Mann (Vicky), Jacques Serres (Onkel Roger), Alix de Konopka (Wanda), Jean-Michel Mole (Kinobesitzer), Cathérine Hubeau (Mutter von Donald), Olivier Lebeau (Vater von Donald), Régis Bouquet (Nachtwächter), Julien Philippe Laudenbach (Mann, den man mit Julien Duvi vier verwechselt), Olivier Belle (Regisseur des Studios Eclair), Julia Cordonnier (Heilsarmee-soldatin), Julien Dubois, Franck Beauvais (die ersten Besucher des Cinéclub)

**Produktion**

ERATO-Films, JCT Productions, La S.E.P.T. mit SOFINERGIE und SOFICA CREATIONS; Produzent: Daniel Toscan du Plantier; ausführender Produzent: Claude Abeille; Aufnahmeleitung: Farid Chaouche. Frankreich 1987. Farbe, Panavision, 35mm, Format: 1:1.85; Dauer: 114 Min.

**FILMBULLETTIN** Wann hatten Sie die Idee zu TRAVELLING AVANT?

**JEAN-CHARLES TACCHELLA** Ich wollte seit mindestens zehn Jahren einen Film über Cinephile 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 Cinephilie 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 Achtzehnjährigen, der kinoverrückt ist, versetzen kann. Um dennoch ein möglichst wahres Bild von Cinephilen 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 Cinephiler war.

**FILMBULLETTIN** Glauben Sie demnach, dass es immer Cinephile 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 Cinephilie. Damals war das Kino ein Samstagabendvergnü-



links: Simon de la Brosse als Donald und Nathalie Mann als Vicky  
rechts: Jean-Charles Tacchella inszeniert Thierry Frémont und Laurence Cote

gen – es gab noch kein Fernsehen, und alle Leute gingen oft ins Kino. Dennoch galt es, dem Kino als Kunstform Anerkennung zu verschaffen. Wir Cinephilen 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 Cinephile 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 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. Wieviele Klassiker des Kinos wurden doch vom grossen Publikum ignoriert: *LA RÈGLE DU JEU* von Jean Renoir, *BOUDU SAUVÉ 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.

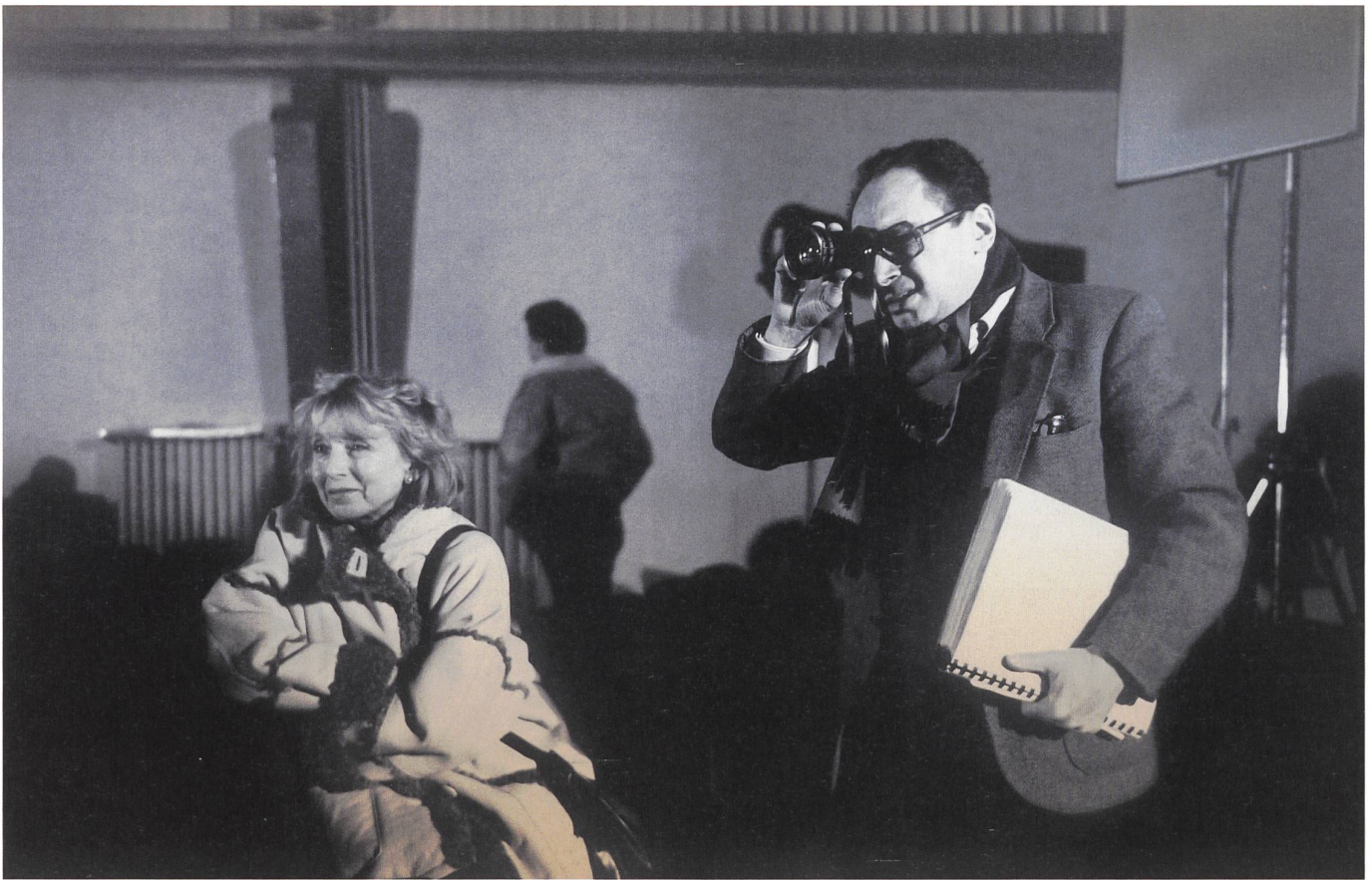
Gleichzeitig sollte die ernsthafte Filmkritik aber auch in den grossen und auflagenstarken Zeitungen gut vertreten sein. André Bazin, mit dem ich während fünf Jahren zusammengearbeitet habe, hat einerseits bei Filmzeitschriften wie der Ihren gearbeitet, die gleich nach dem Krieg zu erscheinen begannen. Weil Bazin aber gute Filme auch dem breiten Publikum näherbringen 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 Cinephilie nimmt nur andere Formen an.

**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 waren Bazin, Georges Sadoul, Georges Altmann, Jean Vidal, Nino Frank, Alexandre Astruc, Roger-Marc Therond; es gab Regisseure, die uns ihre Artikel brachten, wie Becker, Grémillon; Renoir hat uns Texte aus Amerika zugestellt, Chaplin ebenfalls.

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?

**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.»

**FILMBULLETIN** Messen Sie dem Titel Ihres Filmes besondere Bedeutung bei?

**JEAN-CHARLES TACCHIELLA** 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 vergnügliche 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.



links: Ginette und Jean-Charles Tacchella  
rechts: Thierry Frémont als Nino

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 retranche 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 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