

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

Artikel: Interview mit Alexandre Astruc : "Filmsprache soll universell sein"
Autor: Beier, Lars-Olav / Midding, Gerhard / Astruc, Alexandre
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866728>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 14.02.2026

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

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 TACHELLA: 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 Produktionsystems 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 vorgeslagen, 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 Einstiegergebnisse» 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 Filmmachen 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-

gig durch Merkmale, die sie von den anderen Kunstformen unterscheidet.

Die Sprache des Films sollte universell sein. In der Filmsprache kann alles mit der gleichen Kraft und Feinheit ausgedrückt werden, wie etwa in der Literatur. Ein deutlicher Beleg dafür ist schon, dass viele Schriftsteller von der Literatur zum Kino gewechselt haben. Wenn Literaturverfilmungen oft enttäuschen, liegt das bestimmt selten an den Möglichkeiten des Kinos, sondern viel eher am mangelnden Einfallsreichtum der Drehbuchautoren und Regisseure.

In vielen Filmtheorien nimmt die Visualität einen geradezu absoluten Stellenwert ein. Sie hingegen sprechen von der «Tyrannie des Visuellen».

Natürlich ist der Film vor allem ein visuelles Medium. Das ist banal. Wenn man jedoch fordert, dass das Kino auf seine visuellen Möglichkeiten beschränkt werden soll, leistet man jenen Leuten Vorschub, die ihm eine mit der Literatur vergleichbare Subtilität und Komplexität absprechen. Und das ist falsch. Visualität ist kein Wert an sich, sie muss jeweils eine Funktion haben. Auch im Film können innere, psychologische Vorgänge in der gleichen Intimität und mit der gleichen Präzision dargestellt werden wie beispielsweise in einem Roman. Gefühle erhalten Ausdruck durch Mimik und Gestik – denken Sie nur an die Filme von Mizoguchi, wo innere Befindlichkeiten in Bewegungen des Körpers übersetzt werden. Doch die Möglichkeiten des Films sind damit noch lange nicht ausgeschöpft.

Was Sie mit Eisenstein verbindet, ist wohl das starke Interesse an den intellektuellen Möglichkeiten des Kinos. Während Eisenstein aber das Ideal einer Verbindung von «höchster Sinnlichkeit und höchster Intellektualität» gefordert hat, war Ihnen offenbar vor allem an der Abstraktion gelegen.

Meinem Text über die caméra-stylo war das Zitat von Orson Welles vorangestellt: «Was mich am Film interessiert, ist die Abstraktion.» Ich finde, das ist eine sehr passende Formel, denn sie besagt, dass das Kino zeigen kann, was hinter der Oberfläche, hinter den Erscheinungen liegt.

Eisenstein hat das ja auch, und zum Teil mit grossem Erfolg, versucht. Auf der anderen Seite stehen aber diese plumpen Assoziationsmontagen wie in OK-

TOBER, in dem Kerenski mit einem Pfau verglichen wird, der seine Federpracht spreizt. Das habe ich mit Abstraktion natürlich nicht gemeint. Ein schönes Beispiel für das, was mir vorschwebt, ist nach wie vor André Malraux' L'ESPOIR.

Obwohl die Intellektualität für Sie also Vorrang hatte, haben Sie sich von Eisensteins Montagetheorie in einigen Punkten sehr entschieden distanziert. Was heisst distanziert? Ich habe mich vor allem gegen die Leute gewandt, die glaubten, Filmkunst bestehe nur in der Montage und mittels der Montage könne alles gesagt werden. Ich bin nicht gegen die Montage, sondern gegen die Hegemonie der Montage.

Eisenstein kann sicherlich nicht auf seine Montagetheorie reduziert werden. Er war ein grosser Erneuerer der Filmsprache, der grandiose Bilder geschaffen hat, und dessen Filme teilweise auch sehr «lyrisch» sind. Wenn Sie sich IWAN DER SCHRECKLICHE anschauen, werden Sie feststellen, dass er Qualitäten hat, die überhaupt nichts mit der Montage zu tun haben. Wenn also Leute sagen, Eisenstein bedeute Montagetheorie, ist das nicht korrekt. Sie ist Teil seines Werkes, aber bei weitem nicht alles.

In Ihrem Text haben Sie ausdrücklich den «dynamischen Charakter des filmischen Bildes» hervorgehoben und auch Ihre Filme zeichnen sich durch ausgesprochen komplexe Kamerasbewegungen aus.

Für mich ist die innere Montage sehr wichtig. Ich habe ein Faible für das, was wir in Frankreich planséquence nennen.

Dann zählen Regisseure wie Preminger oder Ophüls sicher zu Ihren Lieblingsregisseuren? Vor allem Ophüls, den ich sehr bewundere.

Und wie würden Sie Ihr Verhältnis zu Bazin beschreiben, in dessen Schriften die planséquence eine zentrale Rolle spielt?

Lassen Sie mich ein wenig ausholen. Ich bin Bazin schon vor Kriegsende, so um 1944, begegnet. Wir sind aber bald getrennte Wege gegangen, weil wir in vieler Hinsicht verschiedener Auffassung waren. Bazin zog CITIZEN KANE den MAGNIFICENT AMBERSONS vor, bei mir war es genau umgekehrt – wenn Sie verstehen, was ich meine.

Die Auseinandersetzung mit dem Werk Jean Renoirs hat Bazins Denken sehr stark beeinflusst, insbesondere haben sich seine Vorstellungen vom

Realismus dadurch beträchtlich gewandelt. Bazin fand nur sehr schwer einen Zugang zum amerikanischen Kino. Als wir Renoirs amerikanische Filme sahen, war Bazin entsetzt. Bei der ersten Aufführung von DIARY OF A CHAMBERMAID sprang Jacques Becker, der Assistent von Renoir gewesen war, auf und sagte: «Das ist ja schrecklich! Renoir hat sein Talent verloren!» (lacht) Ich erwähnte: «Das ist doch Unsinn! Der Film ist wunderbar.» Später hat Bazin dann gerade die traumhafte Künstlichkeit des Films gepriesen und war fast peinlich berührt von seinem früheren Urteil.

In Ihrem Artikel nennen Sie Bressons LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE, Renoirs LA REGLE DU JEU und Welles CITIZEN KANE als Filme, die ein Kino der Zukunft ankündigen, wie Sie es sich vorstellen. Bei CITIZEN KANE ist die Autorenschaft aber sehr umstritten, und selbst Truffaut nennt LES DAMES DU BOIS DE BOULOGNE einen Film von Cocteau.

Sehen Sie, in Frankreich hat sich sehr lange das Vorurteil gehalten, der Regisseur trage kaum etwas zum Film bei. Das meiste sei durch das Drehbuch vorgegeben, und die Realisierung werde vor allem von den Schauspielern geprägt.

Erst als wir die amerikanischen Filme für uns entdeckten, haben wir gespürt, dass Regisseure auch wirklich die Autoren von Filmen sein können. Ford hat mit Drehbuchautoren wie Dudley Nichols gearbeitet und dennoch wurden diese Filme alle durch seinen persönlichen Stil geprägt.

Selbst Regisseure wie Fellini und Antonioni haben oft mit Autoren wie Tonino Guerra gearbeitet, die ihre Filme zweifellos beeinflusst haben.

Ich habe Filme gedreht, die auf literarischen Vorlagen basierten, wie UNE VIE (1958) nach Maupassant oder EDUCATION SENTIMENTALE (1961) nach Flaubert; andererseits aber auch Filme, bei denen ich ganz allein das Drehbuch geschrieben habe, wie LA PROIE POUR L'OMBRE (1960) oder LA LONGUE MARCHE (1966) – und im Grunde habe ich keine grossen Unterschiede feststellen können.

Filme welcher Autoren haben – neben Bresson, Renoir, Welles und Ford – die Prognosen Ihres Textes bestätigt?

Die Filme von Ophüls, Rossellini, vieler amerikanischer Regisseure und natürlich die Nouvelle Vague.

Sie haben in Ihrem Artikel behauptet, das Kino sei besonders geeignet, die Gedanken und Ideen unseres Jahrhunderts darzustellen. Könnten Sie das erläutern?

Die Künstler dieses Jahrhunderts – und darüber hinaus – drehen Filme, wie früher Romane geschrieben und Bilder gemalt wurden. Fellini hat im Gegensatz zu mir kein Verlangen, Romane zu schreiben, aber sein Werk ist dennoch geschlossen und eigenständig. Das Kino muss also nicht unbedingt das behandeln, was repräsentativ oder typisch für unser Jahrhundert ist.

Nein, das habe ich nie gesagt. Die Menschen folgender Jahrhunderte werden sich aber anhand alter Filme darüber informieren, wie frühere Generationen gelebt haben, genau wie Bilder oder Bücher Zeitdokumente sind. Die Malerei und insbesondere die kurzlebige Avantgarde scheint mir die Zeiten nicht überdauern zu können, aber die Filme werden als Zeugnisse dieses Jahrhunderts bleibenden Wert haben. Das führt zu einem letzten wichtigen Aspekt Ihres Artikels. Sie haben geschrieben, der Film werde dann in jeglicher Hinsicht eine Kunstrform wie die Literatur sein, wenn die Menschen zu Filmen den gleichen Zugang erhalten wie zu Büchern, die man in Bibliotheken ausleihen kann.

Henri Langlois hat da sicher eine unschätzbare Pionierarbeit geleistet. Aber die Beschäftigung mit der Filmgeschichte ist nicht allein auf die Kinematheken beschränkt. Das amerikanische Fernsehen etwa hat zahllose alte Filme gezeigt, die auch gesehen wurden. Schon die Bedeutung, die das Fernsehen heutzutage hat, beweist, dass die Filmsprache die Sprache unseres Jahrhunderts ist.

In den Anfangsjahren der Kinematographie waren sich die Künstler der historischen Bedeutung ihrer Arbeit natürlich noch nicht voll bewusst, sie drehten Filme für den Tag. Man war zunächst erstaunt, dass es Leute gab, die systematisch Filme sammelten, damit sie der Nachwelt erhalten bleiben. Doch wir spüren heute schon, wie wichtig diese Sammlungen sind: nicht nur welchen filmhistorischen, sondern vor allem, welchen kulturhistorischen Wert sie haben.

Mit Alexandre Astruc sprachen Lars-Olav Beier und Gerhard Midding.