

Karl Prümm

Bertrand Tavernier – ein Chronist des Alltäglichen

Einleitung

Im April 2011 feierte der Drehbuchautor und Regisseur Bertrand Tavernier seinen 70. Geburtstag. Auch in Deutschland gab es zu diesem Anlass respektvolle Würdigungen wie die des Filmkritikers Andreas Kilb in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*.¹ Der Kultursender *arte* zeigt um den Geburtstag herum eine kleine Reihe mit vier seiner Filme. Es wäre aber ein Trugschluss, aus einer solchen Hommage zum runden Geburtstag auf eine Breitenwirkung, auf eine Präsenz Taverniers in der deutschen Öffentlichkeit zu schließen. Das Gegenteil ist der Fall. Bertrand Tavernier ist hierzulande weitgehend ein Unbekannter geblieben. Zwar hat sein Name in Fachkreisen durchaus einen guten Klang. Sein Spielfilmdebüt *L'horloger de Saint-Paul* (*Der Uhrmacher von St. Paul*, F 1974) ist der vielleicht bekannteste Film Taverniers, der vielfach im Fernsehen ausgestrahlt wurde und immer wieder im Programm auftaucht. *Coup de torchon* (*Der Sautall*, F 1981), seine Abrechnung mit dem französischen Kolonialismus, erregte auch in Deutschland großes Aufsehen, ebenso wie der Film *L'appât* (*Der Lockvogel*, F 1995), der sogar 1995 den Goldenen Bären, den Hauptpreis der Berlinale gewann. Bereits mit *L'horloger de Saint-Paul* hatte Tavernier 1974 einen Silbernen Bären, den Spezialpreis der Berlinale-Jury, gewonnen. Aber alle diese Ehrungen führten hierzulande keineswegs dazu, sich intensiver und nachhaltiger mit Tavernier zu beschäftigen und sein reiches Werk in den Blick zu nehmen, weitere Entdeckungen zu machen. Daran konnte auch die ungewöhnliche Präsenz Taverniers bei der Berlinale, der in den letzten Jahrzehnten ihr beinahe ständiger Gast war, nichts ändern. Die merkwürdige Neutralität der deutschen Kritik und der deutschen Öffentlichkeit gegenüber Tavernier ist vielleicht auch der auffälligen Distanz geschuldet, mit der die intellektuellen französischen Kritiker ihn behandeln und ihm vorwerfen, er sei ein altmodischer und konventioneller Erzähler. Davon kann überhaupt keine Rede sein – angesichts eines eindrucksvollen und vielgestaltigen Œuvres, das inzwischen 35 abendfüllende Filme (einschließlich der Fernseh-

arbeiten) umfasst, das sich zwischen sehr unterschiedlichen Themen, Genres und Formen bewegt. Seit 1974 hat Tavernier kontinuierlich, jeweils in einem Rhythmus von zwei Jahren, einen großen Film vorgelegt. Die Ignoranz gegenüber seinem Werk überrascht noch mehr, wenn man die Universalität von Taverniers Engagement für das Kino bedenkt. Er hat nicht nur als Regisseur und Drehbuchautor gearbeitet, er ist gleichzeitig Filmkritiker und Filmhistoriker und setzt sich zudem leidenschaftlich für das filmische Erbe ein. Bis heute ist er Präsident des *Institut Lumière*, das an der Geburtsstätte des Kinos, in Lyon-Monplaisir, beheimatet ist.

Mit Lyon, seiner Geburtsstadt, ist Tavernier ohnehin eng verbunden. Die Identifikation ist so groß, dass Stephen Hay Bertrand Tavernier im Untertitel seiner Monografie als *The Film-Maker of Lyon* bezeichnet.² In der Tat hat Tavernier eine Vielzahl von Huldigungen an seine Heimatstadt in seine Filme eingeschrieben. Das beginnt damit, dass er seinen ersten Spielfilm in Lyon ansiedelt, setzt sich darin fort, dass er diesen Anfang in vielen seiner folgenden Filme selbstreferenziell, sicher auch mit einer Spur Selbstironie spiegelt. Wenn es in der Erlebniswelt der Filmfiguren um die Sehnsucht nach der verlorenen Kindheit, nach der Geborgenheit des Vertrauten, wenn es um die Rückkehr zu den Ursprüngen geht, dann kommt Lyon ins Spiel, dann tauchen Bilder von dieser Stadt auf, in der Saône und Rhône zusammenfließen. Die enge Bindung an Lyon ist aber nicht gleichbedeutend mit engstirnigem Lokalpatriotismus oder mit einem eingeschränkten Blick auf die Welt. Tavernier offenbart vielmehr einen weiten Horizont seiner Interessen und seiner Orientierungen. Es gibt wohl kaum einen Filmmacher, der sich so genau auskennt im amerikanischen Kino, der bis in die feinsten Filiationen der Arbeitszusammenhänge und Kooperationen hinein mit Hollywood so vertraut ist, dem Genres wie der Western oder der Kriminalfilm so geläufig sind. Taverniers Filmbildung geht aber weit darüber hinaus, ist auf das Weltkino ausgerichtet. Die von ihm favorisierte Form der Aneignung von Filmgeschichte und der Auseinandersetzung mit aktuellen Filmen war der Dialog. Er hat seit den 1960er Jahren Gespräche mit Budd Boetticher, Stanley Donen, Howard Hawks, John Huston, John Frankenheimer, Robert Altman und vielen anderen geführt. Das war für ihn sicher auch ein Mittel, das Handwerk des Filmmachens zu lernen, sich in das filmische Medium aus erster Hand einführen zu lassen. Amerikanische Filmkünstler waren seine bevorzugten Gesprächspartner, denn er schätzte das Direkte, Konkrete und Pragmatische, die Oberflächengenaugigkeit der amerikanischen Filme.

Der vorliegende Band lädt dazu ein, den in Deutschland in seiner Bedeutung noch nicht recht erkannten Filmmacher Bertrand

Tavernier zu entdecken. Er will Anstöße für eine weitere Beschäftigung mit dem vielgestaltigen Werk geben. Er soll einen gewissen Ausgleich dafür leisten, dass es bislang keine größere deutschsprachige Publikation zu diesem *auteur* gibt. Auch wenn die meisten der Beiträge einzelnen Filmen gewidmet sind, so zeichnen sie doch Linien nach, die durch das gesamte Werk führen, zeigen Bezüge und Zusammenhänge auf. Durch diesen Ansatz kann nachgewiesen werden, dass der oft an Tavernier gerichtete Vorwurf, die Vielfalt seiner Themen und Erzählweisen, seiner Dramaturgien und seiner Genreorientierungen sei willkürlich und zufällig, nicht stichhaltig ist. Vielmehr wird als die Summe der hier versammelten Texte eine markante filmische Poetik, ein eindrucksvolles Gesamtwerk, ein *auteur* mit einer klaren Kontur sichtbar.

Der einleitende Beitrag von Pascale Anja Dannenberg macht materialreich deutlich, dass Bertrand Tavernier bei seinem Spielfilmdebüt zu Beginn der 1970er Jahre gar nicht umhinkam, sich mit der machtvollen Vorgängergeneration der Nouvelle Vague auseinanderzusetzen. Sie zeigt, wie dem eigenen filmischen Erzählen das filmkritische Schreiben vorausging, wie Tavernier schon hier gegen die Wortführer der Nouvelle Vague eigene Vorlieben und Vorbilder durchsetzte. Dannenberg gibt einen reizvollen Einblick in die oft natürlich auch von persönlichen Animositäten geprägten Kontroversen. Tavernier, so lautet das Resultat ihrer Recherchen, war darauf ausgerichtet, eine gewisse Mittelposition einzunehmen, die Übertreibungen der Nouvelle Vague zu mildern, das klassische Erzählen, das Drehbuchschreiben und das so arg beschimpfte *cinéma de qualité* zu rehabilitieren. Dass er ausgerechnet mit den von Truffaut so heftig attackierten Drehbuchautoren Jean Aurenche und Pierre Bost zusammenarbeitete, hat selbst etwas Provokatorisches und muss den Parteigängern der Nouvelle Vague damals wie ein Verrat erschienen sein. Andererseits übernimmt er aber auch Grundelemente seiner Vorgänger, die offenen Schlüsse, den Impuls des autobiografischen Erzählens. Freilich erweist sich Tavernier mit seinem Verfahren, das Eigene gerade durch das Fremde sichtbar zu machen, als reifer, als reflektierter gegenüber der absoluten Forderung Truffauts, nur in der ersten Person zu erzählen.

Marie Krämer setzt in ihrem Beitrag den für das Gesamtwerk von Tavernier zentralen Zusammenhang von Distanz und Übernahme auf einer anderen Ebene und an anderen Beispielen fort. Sie weist nach, wie stark Tavernier in den Traditionen des französischen Realismus verwurzelt ist, in den Spuren von Jean Epstein, Jean Vigo und Jean Renoir geht, diese Orientierungen aber vermischt mit dem Kino von John Ford, Joseph Losey und Kenji Mizoguchi, den von ihm ebenso leidenschaftlich geliebten Vorbildern. An vier Filmen Taver-

niers, *L'horloger de St. Paul, Une semaine de vacances (Ferien für eine Woche, F 1980)*, *Un dimanche à la campagne (Ein Sonntag auf dem Lande, F 1984)* und *Daddy nostalgie (F 1990)*, die alle um den Konflikt der Generationen kreisen, arbeitet die Autorin eine Motivlinie klar heraus, die sich durch das Gesamtwerk von Tavernier zieht. Die Fehden zwischen den Generationen beschäftigen ihn also nicht nur auf der Ebene der Filmkritik, der eigenen filmprogrammatischen und filmhistorischen Positionsbestimmung, sie prägen das filmische Erzählen selbst. Auch in der narrativen Aufarbeitung erweist sich Tavernier als ein sanfter Revolutionär, der das Bewährte schätzt und das Erbe der großen Erzähler nicht verschmäht.

Norbert Grob führt in seinem Beitrag zu *'Round Midnight/ Autour de minuit (Um Mitternacht, USA/F 1986)* den Genreaspekt in die Analyse ein, der in der Tat einen entscheidenden Schlüssel zu Taverniers Werk darstellt. Mit diesem Film huldigt Tavernier seiner Jazzbegeisterung und stellt sein ausgeprägtes Genrewissen, seine hochreflektierte Genrepraxis unter Beweis. *Autour de minuit* wertet das Überlieferte aus, ist einerseits ein wilder, aber auch exakt kalkulierter Genremix aus Biopic, Melodram, Musik und Stadtfilm, erschließt aber andererseits eine neue Dimension des Jazzfilms, ist ein kühner Vorstoß in unbekannte Gefilde. Norbert Grob hebt zu Recht die Präzision der Raumgestaltung, mit denen die Differenz zwischen Paris und New York plastisch gemacht wird, die schwebende Kamera von Bruno de Keyzer und die besondere Authentizität der Musikperformance hervor.

Auch der Beitrag von Karl Prümm setzt bei der Genreproblematik an, zeigt auf, wie Tavernier den Kriegsfilm geradezu revolutioniert, indem er einen Blickpunkt, eine Wahrnehmungsperspektive einführt, die sich wie ein Vorgriff auf die »neuen Kriege« der Gegenwart ausnimmt. *La vie et rien d'autre (Das Leben und nichts anderes, F 1989)* behandelt die Vorläufer, die ganz elementaren Anfänge einer »forensischen Archäologie«, der Identifizierung anonymer Kriegstoten. Von einem Extrempunkt des modernen Krieges aus erschließt Tavernier das Gesamttabelleau des Krieges und lässt selbst die Erinnerungsdiskurse und den Heroenkult nicht aus. Das Genre des Kriegsfilms bereichert er auf außerordentliche Weise.

Karina Kirsten erweitert den Blick auf Tavernier noch einmal erheblich, behandelt eine bedeutungsvolle Facette seines Werks: die Dokumentationen. Sie geht zugleich auch den Spuren dokumentarischer Verfahren in den Spielfilmen nach. Sie macht damit Tavernier als einen politischen Regisseur kenntlich, der mit seinen Filmen in fast publizistischer Manier eingreift, der ein Gespür für Themen besitzt, die in der Luft liegen, der zielgerichtet Debatten provoziert. *La guerre sans nom (Der Krieg ohne Namen, F 1992)*, den Karina Kirsten

hauptsächlich analysiert, trug in den 1990er Jahren wesentlich dazu bei, die verschütteten Erinnerungen an den Algerienkrieg öffentlich zu verhandeln. Die von Tavernier benutzten Formen und Methoden stellt sie in erhellender Weise in den Kontext der parallel zu diesem Film im Anschluss an Claude Lanzmann entbrannten Debatte um die Darstellbarkeit des Holocaust.

Gerhard Midding, der zu den besten Kennern Taverniers hierzulande zählt und sich bereits seit vielen Jahren mit seinem Werk auseinandersetzt, thematisiert in seinem Beitrag den bislang letzten Film Taverniers: *La princesse de Montpensier* (*Die Prinzessin von Montpensier*, F/D 2010). Der aktuellste Film steht im Œuvre Taverniers in einer langen Reihe von Historienfilmen. Schon mit seinem zweiten Film *Que la fête commence* (*Wenn das Fest beginnt*, F 1975), in dem er die Regentschaft von Philippe von Orléans zu Beginn des 18. Jahrhunderts zum Thema machte, brachte er zum Ausdruck, wie wichtig ihm solche Zeitreisen in die ferne Vergangenheit sind. Mit *La passion Béatrice* (*Die Passion der Beatrice*, F 1987) und *La fille de d'Artagnan* (*D'Artagnans Tochter*, F 1994) setzt er diese Expeditionen fort. *La princesse de Montpensier* wendet er sich, wie Gerhard Midding zeigt, gleichermaßen gegen die präsidial verordnete Geschichtsvergessenheit und gegen die durch die Gegenwart diktierte Vereinnahmung des Vergangenen, die das Hollywoodkino betreibt. Tavernier will einen Effekt des »Schillerns« zwischen den Zeiten erreichen. Die Vergangenheit soll das Befremdliche bewahren und damit Distanz zur Gegenwart schaffen, gleichzeitig soll aber auch das Ferne entschlüsselbar sein für das Nahe. In *Que la fête commence* lässt Tavernier einen Wundarzt namens Chirac auftreten, und mit einem Schlag ist das Kostümdrama an die politische Gegenwart herangerückt.

In allen Beiträgen des Heftes wird direkt oder indirekt der Vorwurf entkräftet, Tavernier sei ein konventioneller, einseitig traditionsverhafteter Regisseur. In den Einzelanalysen kommt immer wieder zu Tage, wie subtil, detailgenau dieser Erzähler der sozialen Differenzen vorgeht, welch feines Netz von Referenzen und Spiegelungen er knüpft. Die Polemiken gegen sein Werk verkennen völlig die verborgenen Dissonanzen, den experimentellen Umgang mit der Zeit, die Brüche und Ellipsen, die offenen Schlüsse. Bertrand Tavernier beherrscht sowohl die große Form, das breite Epos, das einen langen erzählerischen Atem verlangt und mit gigantischem Aufwand eine Fülle von Figuren nebeneinander führt, wie auch die verdichtete Miniatur, die auf die Atmosphäre und den Moment abhebt. Er ist ein selbstbewusster *auteur*, der die Wahl seiner Themen, Stoffe und Formen allein einer ganz persönlichen, inneren Logik unterwirft.

Tavernier schätzt Familie und Familiarität hoch ein. In *Autour de minuit* lässt er eine neue Familie entstehen, die vom Geist der Musik getragen und durch den Jazz gestiftet ist. Tavernier dreht daher auch am liebsten *en famille*, im Kreis seiner Vertrauten, umgibt sich mit Vorliebe mit Mitarbeitern, die er genau kennt und die auch ihn genau kennen und schätzen. Von seiner Filmfamilie sprach Truffaut ebenso gern. Bertrand Tavernier ist nicht zuletzt ein Regisseur für die Schauspieler, der diese zu Höchstleistungen animiert und auch deren eigene Beiträge, ja sogar den Widerspruch hoch achtet und ihn in seine Konzeptionen einbezieht. Hat man Philippe Noiret jemals besser spielen sehen als in den Filmen von Bertrand Tavernier? In einem Gespräch, das Gerhard Midding 1991 mit ihm führte, äußert Philippe Noiret voller Dankbarkeit: »Bertrand hat mir die schönsten Rollen meiner Kinolaufbahn gegeben. Und tatsächlich, sie alle unterscheiden sich gravierend voneinander. Ich habe für ihn einen Handwerker gespielt, einen Prinzregenten, einen Richter aus dem Großbürgertum zur Zeit der Jahrhundertwende, einen verrückten Polizisten aus den Kolonien, der sich für Jesus Christus hält. Bertrand hat mich regelrecht verwöhnt mit diesen Rollen, eine solche Mannigfaltigkeit ist sehr, sehr selten.«³

Sucht man nach einer Formel, in der die Spezifik dieses unermüdlichen, vitalen Filmerzählers am besten zu fassen ist, kommt man rasch auf die Bezeichnung *Chronist des Alltäglichen*. Die Neugier auf das Alltägliche und Unscheinbare, auf die Dinge des Lebens, auf die gegenständliche Welt, auf die Oberflächen treibt sein Kino an. In allen hier versammelten Texten kommt dies zur Sprache. Selbst in dieser Annäherung und Wiederentdeckung des Gewöhnlichen nimmt er jede Chance wahr, das filmische Medium selbstreflexiv zu spiegeln. In *L. 627 (Auf offener Straße, F1992)* dreht die Hauptfigur, ein Pariser Drogenpolizist, in seiner Freizeit Hochzeitsvideos, um sich zu vergnügen und um sicher auch sein spärliches Gehalt ein wenig aufzubessern. Als er seine Frau mit der Videokamera ins Visier nimmt, fragt diese ebenso naiv wie hintergründig: »Glaubst du, dass du die Dinge besser kennst, wenn du sie filmst?« »Auf jeden Fall glaube ich, sie besser zu verstehen«, antwortet der Polizist. Da ist vielleicht das Kino von Bertrand Tavernier auf den Punkt gebracht: Durch die genaue Erfassung des Gewohnten und Banalen hindurch scheint plötzlich eine philosophische Tiefe durch, das Versprechen des kinematografischen Mediums, mit dem Blick der Kamera die Welt neu zu entdecken und besser zu verstehen.

Ein besonderer Dank gilt Andreas Kirchner und Julia Gerdes für die große Unterstützung bei der redaktionellen Bearbeitung der Texte.

1 Andreas Kilb, »Ein Kino-Querkopf mit Vorbildfunktion«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25.4.2011. — 2 Stephen Hay, *Bertrand Tavernier, the Film-Maker of Lyon*, New York 2000. — 3 Philippe Noiret, »Die Filmschauspielerei erzieht jeden zur Bescheidenheit. Gespräch mit Gerhard Midding«, in: Lars-Olav Beier/ Gerhard Midding, *TEAMWORK in der Traumfabrik. Werkstattgespräche*, Berlin 1993, S. 153.