

STADT, LAND, MEER. RENÉ ALLIO, DAS POPULARE UND DAS POPULÄRE MARSEILLE

»Auf eine schriftliche Anfrage meines Vaters, was die alte Frau denn jetzt so mache, antwortete er ziemlich kurz, sie besuche das Kino.
Man muss verstehen, dass das nichts Gewöhnliches war, jedenfalls nicht in den Augen ihrer Kinder.

Das Kino war vor dreißig Jahren noch nicht, was es heute ist. Es handelte sich um elende, schlecht gelüftete Lokale, oft in alten Kegelbahnen eingerichtet, mit schreienden Plakaten vor dem Eingang, auf dem Morde und Tragödien der Leidenschaft angezeigt waren. [...] Der Eintritt war gewiss billig, da aber das Vergnügen ungefähr unter den Schleckereien rangierte, bedeutete es ›hinausgeworfenes Geld‹. Und Geld hinauswerfen, war nicht respektabel.«

Bertolt Brecht¹

Grenzgänger der Genres und Regionen

Auf den Spuren von Brecht und Chardin

René Allio macht Anfang der 1960er Jahre, als er bereits auf die 40 zu geht, seine ersten Erfahrungen mit dem Medium Film. Er verwirklicht kurze Zeichentricksequenzen, die Bestandteil seiner Bühnenbilder zu Arthur Adamovs Stück *Les Ames mortes* (1961) für das Théâtre de la Cité in Lyon sind, sowie den Kurzfilm *La Meule* (1963). Seinen ersten Spiel-film *La Vieille dame indigne* dreht er 1964 in Marseille, zu einer Zeit, zu der Carpita nur noch vereinzelt Kurzfilme wie *Des lapins dans la tête* und *Graines au vent* verwirklicht. Diese Filme teilen mit *La Vieille dame indigne*, in dessen Zentrum die ›Greisin‹ Berthe Bertini steht, das Interesse für junge und populare Charaktere. Auch bei Allio nimmt also die Marseiller Popular- und Jugendkultur einen wichtigen Platz ein, aber der Theatermann zielt weniger auf eine Verortung des Hafen- und Schulmilieus ab. Er siedelt seinen in Schwarz-Weiß gedrehten Spielfilm im Viertel Estaque – Riaux an, im äußersten Norden von Marseille, beschränkt den Film aber nicht auf diesen Ort. Er dehnt das kinematografische Marseille weiter aus, verbindet den dörflichen Estaque mit den Calanques-

Buchten und der Innenstadt. Im Zentrum stehen nicht wie bei Carpita politische Fragestellungen, sondern die Umbrüche im Alltag einer Einzelperson und die ambivalente Stadttopografie (Frodon 1995: 194-195).

Nach dem Tod ihres Mannes bricht Berthe Bertini aus dem Viertel und dem engen Netzwerk von Familie und Nachbarn aus. Sie entdeckt zum ersten Mal in ihrem Leben ihre Unabhängigkeit und tut das, was sie bisher nie getan hatte: Sie gewinnt Freunde wie den Schuster Alphonse, erkundet die Stadt, besucht Cafés, Restaurants und Geschäfte in den pulsierenden Straßen des Zentrums. Mit einer gebraucht erworbenen ›Ente‹ macht sie sich auf in Richtung der südlichen Calanques und unternimmt kurz vor ihrem Tod ihren ersten Urlaub. Bilder von Berthes Küche, vom Estaque und der Marseiller Innenstadt zeigen ein kontrastreiches und gegenwärtiges Stadtbild, betonen den widersprüchlichen Charakter Marseilles zwischen vormoderner und moderner Urbanität.

Diese Ästhetik wird auch – quer durch alle Genres – Allios spätere Marseillefilme markieren und erinnert nicht nur in Hinblick auf dokumentarische und poetische Qualitäten an Carpitas *Marseille sans soleil*. Allio verleiht im Sinne der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen seinen Filmen ein deutlich urbanistisches, aber auch reflexives Moment. Seine auf die Poetik des Alltags fokussierte Ästhetik verwebt Gegenwärtiges mit Vergangenem; er bezieht Erinnerungen von Marseiller BürgerInnen unterschiedlicher Herkunft ebenso in seine Filme ein wie seine eigene Familiengeschichte (Peyrusse 1991: 375). *La Vieille dame indigne* verweist, wie in den 1980er und 1990er Jahren *Retour à Marseille* sowie die Dokumentarfilme *L'Heure exquise* und *La Vieille ville indigne*, auf seine eigene Nostalgie gegenüber dem Marseille seiner Kindheit und der Stadt des 19. Jahrhunderts, für die u.a. der historische Estaque und die Raumgestaltung der alten, niedrigen Häuser der urbanen Peripherie stehen (Gauthier 1993a: 233-234; Prédal 1996: 270-271).

La Vieille dame indigne ist nicht nur Allios erster, sondern auch sein erfolgreichster Spielfilm. Der Streifen wird ein künstlerischer wie kommerzieller Erfolg und erhält u.a. den Grand Prix des Filmfestivals von Rio (Gauthier 1993a: 240). Die Tatsache, dass es sich um eine Literaturverfilmung der Geschichte *Die unwürdige Greisin* von Bertolt Brecht handelt, macht deutlich, dass sich für den Maler und Theatermann René Allio die Frage nach der Verortung Marseilles auf andere Weise stellt als für Pagnol oder Carpita. Zwar steht auch hier mit Berthe Bertini eine populäre Figur im Zentrum der Handlung, die von Sylvie, einer großen Schauspielerin, die bereits im frühen Film mit Literaturverfilmungen und Regisseuren wie Julien Duvivier Erfolge gefeiert hatte, verkörpert wird. Doch geht es Allio hier nicht um die Darstellung der oft stigmatisierten Stadt Marseille; auch hängt er nicht einem *cinéma engagé* an, das sich an

tagespolitischen Themen orientiert. Im Zentrum seines Kinos steht eine ästhetische Auseinandersetzung mit dem populären Marseille und dem filmischen Realismus, die ihn auch zu einem in der Filmgeschichtsschreibung verkannten Vorreiter des *cinéma de banlieue* macht.² Dabei gilt es allerdings zu berücksichtigen, dass der Genrebegriff im Marseiller Kontext mit Vorsicht anzuwenden ist. Denn die ›Vororte‹ sind hier Teil der Stadt und selbst die schon in den Kriminalfilmen der 1970er Jahre vielbeschworenen Quartiers Nord sind nicht durch einen autbahnhähnlichen Ring wie den Pariser Périphérique vom Stadtkern abgegrenzt.



La Vieille dame indigne: Madame Bertini

Allio adaptiert die Geschichte Brechts frei, hält an der Rahmenhandlung der ›Emanzipation‹ der Greisin fest und nimmt Anleihen bei der Marseiller Stadtgeschichte. Aus »einem badischen Städtchen« (Brecht 1990: 167) wird der Estaque, aus Frau B. eine Greisin mit italienischen Wurzeln, doch der literarische und Brecht'sche Charakter der Erzählung bleiben präsent. Neben der Sozialkritik und der Frage nach Sein und Schein, die hier in der Entrüstung über den Lebenswandel der alten Dame zum Ausdruck kommen, sind die Prinzipien der Distanznahme und der (Selbst)Reflexion wichtige Elemente von Allios Spielfilmen. Dies kommt nicht von ungefähr: Die Pariser Gastspiele des Berliner Ensembles mit *Mutter Courage* (1954) und *Galileo Galilei* (1955) prägen Allio wie viele andere französische Künstler und führen zu einer Erneuerung der recht traditionellen französischen Theaterästhetik der 1950er Jahre. Im Rahmen seiner Theaterzusammenarbeit mit Roger Planchon (1958–1967) entwirft er 1959 Bühnenbild und Kostüme für *Mutter Courage* und *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*; 1965, also parallel zu seinem Film, be-

sorgt er Ausstattung und sogar Regie von *Der kaukasische Kreidekreis*. Aber Allio, der Zeit seines Lebens das Etikett des Brechtianers nicht mehr los geworden ist, interessiert sich schon hier weniger für die dogmatisch geführten politisch-ästhetischen Debatten und mehr für den frühen Brecht, sein prozessuales Verständnis von Theater und die plastische Ästhetik des Berliner Ensembles (Gauthier 1993a: 57-72, 233-234).

Bei Brecht wird die Geschichte von einem Enkel der Greisin erzählt, der von ihren beiden letzten Lebensjahren nach dem Tod des Großvaters nur aus dritter Hand Bescheid weiß. Als Informationsquelle dienen ihm die Briefe, die sein Vater vom einzigen im Städtchen verbliebenen Bruder erhalten hat, sowie die Erzählungen seines Vaters von zwei Besuchen (Brecht 1990: 167-172). Allio setzt in seiner Version der unwürdigen Greisin weniger auf Distanznahme über formale Brüche oder auf die in der Geschichte angelegte Dialektik der zwei Leben der alten Greisin, ihres von Arbeit, Sparsamkeit und Familie geprägten Familiendaseins und ihrer späten ›Emanzipation‹. Er beginnt seine Filmerzählung mit dem Moment des Umbruchs im Leben der alten Frau und stellt ihr erwachendes Leben ins Zentrum des Films. Dem steht eine Ästhetik gegenüber, die deutliche Anleihen an der Malerei, nicht zuletzt an den Stillleben des ›realistischen‹ Malers Jean-Baptiste Chardin (1699-1779), nimmt und zum An- und Innehalten aufruft. Im Sinne des deutschen Terminus des Stilllebens werden in *La Vieille dame indigne* die Gegenstände des Alltags ins Zentrum gerückt und zum Leben erweckt. Die Wahl der Küche Berthe Bertinis und nicht des Wohnzimmers als zentralen Filmort entspricht dem. Allios Film ist in dem Sinne realistisch, als die Beziehungen zwischen den Protagonisten, den Gegenständen und Innenräumen des Alltags einen zentralen Stellenwert erhalten. Über intermediale Verweise erzeugt Allio also subtile Milieuportraits und erzählt implizit auch eine Geschichte der materiellen Kultur des Estaque der Nachkriegszeit. Über das Verweben von Raum und ProtagonistInnen in der Allio'schen ›Szenographie‹ wird die Stadt auch als erzählter Raum greifbar (Gauthier 1993a: 36-42, 89-136).

Die entgegen der Marseiller Filmtradition relativ wortkarge Ästhetik und die unüblichen intermedialen Bezüge auf die bildende Kunst machen deutlich, dass sich Allio in erster Linie als Künstler versteht. Allios Filme entsprechen also nicht der Tradition eines (Neo)Realismus, der im Marseiller Kontext von den frühen Filmen Jean Renoirs und Paul Cariitas verkörpert wird. Allio ist eher im Kontext eines poetischen Realismus anzusiedeln; seine Arbeitsbasis sind ästhetische Fragestellungen und persönliche Erinnerungen an, aber auch eine historische Auseinandersetzung mit Marseille und anderen Regionen Frankreichs (Bazin 1949). Der Terminus des Realismus bezieht sich bei Allio also v.a. auf die Milieus

seiner Filme, die Entwicklung und Glaubwürdigkeit der Figuren, Räume und Sujets. So zeigen die letzten Jahre der unwürdigen Greisin zwar, dass sie ohne Mann und Familie glücklicher leben kann, aber sie wird nicht zu einer kämpferischen und popularen ›Heldin‹ wie Carpitas Marcelle. Allio vermeidet ein glorreiches Finale, eine Stilisierung der Marseiller ›Underdogs‹, nimmt Distanz zu einem popularen Kino der Massen und bevorzugt die leisen Töne: Berthe wird als späte Individualistin gezeichnet, die die kleinen Abenteuer des Alltags an ihrem Lebensabend genießt und die neu gefundenen FreundInnen mit Aufmerksamkeiten beglückt. Die Figur erlaubt aber keine Eloge auf die Autonomie des Subjekts oder eine späte Emanzipation im feministischen Sinn. Das bisschen Freiheit, das sie sich nimmt, macht vielmehr deutlich, was ein selbstbestimmtes Leben hätte sein können (Prédal 1996: 270-271).

Aspekte des Individualismus und der Einsamkeit, die neben dem Alltag Allios Filme prägen, sind schon in diesem Film präsent. Sie stehen in engem Zusammenhang mit Allios Selbstverständnis als Künstler, für dessen Kreativität eine kritische Distanznahme und soziale Zurückgezogenheit Voraussetzungen sind: »Cette recherche vers ›sa propre vérité‹, qui existe au sein de chacun des rôles présentés, compose généralement le fil directeur des films d'Allio [...]. La liberté et l'imaginaire des figures exposées par le réalisateur s'opposent toujours aux normes communément admises.« (Marinone 2004)



La Vieille dame indigne: Madame Bertini + Rosalie

René Allios reflexives Kino

Ist schon der starke reflexive Charakter seines Filmes im Marseiller Kontext eine Seltenheit, so entwirft Allio mit *La Vieille dame indigne* auch ein Bild von Marseille, das übliche Muster des Regionalkinos vermeidet. Für ihn ist die Stadt keine ideologische Projektionsfläche, sondern er erkundet sie abseits von Genrekonventionen. In diesem Sinn liegen ihm sowohl Pagnols katholische Besetzung des Raums im Geiste von Vichy als auch das Marseille >engagé< Carpitas fern.

Allio bemüht sich um Distanz zur Macht, sowohl zu politischen Organisationen als auch zum kommerziellen Druck der Filmindustrie. Hier zeigen sich Parallelen zu Carpitas Filmpraxis ab den späten 1950er Jahren. Doch dem Modell eines Kinos, das dem Publikum ein deutliches Angebot für eine kollektive Identifizierung als Marseiller macht, stellt Allio das Modell eines reflexiven Kinos gegenüber. Er greift zwar durchaus politische Themen auf, wie z.B. das antifaschistische und jüdische Exil im Transithafen Marseille (*Transit*, 1990). Aber er erarbeitet solche Sujets immer auf eine differenzierte Art und Weise und baut auf das Moment der Reflexion mittels Distanznahme. Seine ProtagonistInnen bieten keine völlige Identifikation an, sie sind gebrochene Figuren. Allio erzählt zudem, von einer historischen Situation oder literarischen Vorlage ausgehend, im Sinne eines reflexiven Autorenkinos immer auch die gegenwärtige Stadt und seine persönliche Vision von Marseille mit. Er versteht sich folglich nicht in erster Linie im politischen Sinn als marginalisierter Filmemacher eines regionalen *accented cinema*.

Allio sieht sich vielmehr als nichtkommerziellen Künstler, der in verschiedenen Sparten und Genres aktiv ist: Vor und nach seinem ersten Marseiller Film *La Vieille dame indigne* arbeitet Allio v.a. als Bühnen- und Kostümbildner. Er beginnt seine Aktivität Ende der 1940er Jahre am Marseiller Théâtre du Gymnase, das direkt neben dem bekannten Lycée Thiers an der Cannebière beheimatet ist. Sein Theaterberuf führt ihn 1950 nach Paris; zwischen 1958 und 1962 erfahren hier auch seine Gemälde mehrere Ausstellungen. Von Paris aus nimmt er Engagements in ganz Frankreich an, immer wieder bei Roger Planchon, dem Leiter der Kompanie des Théâtre de la Cité in Lyon. Neben zeitgenössischen Stücken und Klassikern arbeitet er zunehmend in Opernproduktionen, gerade auch im Ausland, und wird in Italien, Großbritannien und Deutschland an Häusern wie dem Piccolo Teatro in Mailand, der National Opera in London und dem Kölner Opernhaus nachgefragt. Im Sinne seines Selbstverständnisses als Künstler, der permanent Sparten und Orte wechselt, will und muss Allio ohne den für den Kunstmarkt notwendigen Wiedererkennungseffekt auskommen. Kommerzieller und künstlerischer

Erfolg sind für ihn schon deshalb zwei verschiedene Dinge, die in der Regel nicht miteinander vereinbar sind. Als Vorbild bezeichnet er, nicht ohne Rekurs auf seine regionale Herkunft, den alten Cézanne, als jemanden, der auf äußerem Erfolg keinen Wert legte, sondern sich auf das ständige Infragestellen des Geschaffenen im Vertrauen auf die eigene Originalität konzentrierte (Gauthier 1993b: 224-225).

Dementsprechend wendet sich Allio 1993 in einem Interview auch gegen ein Kino, dessen vorwiegendes Ziel es ist, eine möglichst breite Masse zu erreichen. Er verweist darauf, dass die zu einem bestimmten Moment dominierende Ästhetik und das entsprechende Einverständnis des Publikums mit einem bestimmten Erzähltypus zwar einen Film aus Sicht der Produktion zu einem Erfolg macht, aber zeitbezogene Einverständnisse nicht unbedingt etwas damit zu tun hätten, was in einem Film passiert und diesen als Kunstwerk auszeichnet. Gleichzeitig spricht er sich kritisch gegenüber der Konzeption eines populären *cinéma engagé* aus. Er nimmt eine nicht nur gegensätzliche Position zu Pagnols, sondern auch zu Carpitas Filmverständnis ein. Er betont in diesem Zusammenhang, dass die Verbindung der Kunst mit politischen Fragen wichtige Erkenntnisse gebracht hat, aber gleichzeitig Fragen der Individualität und des Affekts deutlich vernachlässigt haben: »le plus important, c'est avant tout ce qu'on ressent en soi-même, et qu'il faut pour cela se débarrasser du flic qu'on a dans la tête. Le plus important, c'est d'assumer sa propre parole pour ce qu'elle est.« (Gauthier 1993b: 229, 224)

Auch in seiner Eigenschaft als Cineast bleibt Allio den Prinzipien der Individualität und der permanenten Veränderung treu. Im Abstand von einigen Jahren entstehen Dokumentarfilme, Adaptationen von historischen und literarischen Vorlagen sowie selbst geschriebene Spielfilme für Fernsehen und Kino. Er dreht sie an unterschiedlichen Orten, wechselt Schauplätze ebenso wie Epochen und soziale Milieus (Prédal 1996: 271). Seine Arbeitsweise ist, für das Marseiller Regionalkino, durch unüblich stark wechselnde Kooperationen mit SchauspielerInnen und ProduzentInnen geprägt. Seine Besetzungspraxis trägt dem Charakter des einzelnen Films Rechnung, selten auch den Forderungen von Produzenten. In *L'Une et l'autre* (1967, mit Philippe Noiret), *Rude journée pour la reine* (1973, mit Simone Signoret), *Retour à Marseille* (1979, mit Andréa Ferreol, Raf Valone), *Le Matelot 512* (1984, mit Dominique Sanda, Michel Piccoli) und *Transit* (1990, mit Günther Lampe, Dominique Horwitz) setzt er (inter)nationale Stars ein. Aber er arbeitet ebenso auch mit Laien und VertreterInnen des regionalen Kinos. In *Rude journée pour la reine* (1973) spielt Orane Demazis, Pagnols Fanny mit; in *Retour à Marseille* ist die junge Ariane Ascaride in einer Nebenrolle vertreten; Gérard Meylan spielt in *Le Matelot 512* und *Transit* eine kleine Rolle.

Doch lediglich Jacques Debary und v.a. Paul Allio sind relativ kontinuierlich mit von der Partie. Eine Ausnahme ist auch der Brechtexperte, Dramaturg und Regisseur Jean Joudheuil, mit dem Allio über Jahrzehnte zusammenarbeitet; er dient ihm als Kodrehbuchautor für *Les Camisards* (1970), *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* (1976), *Un médecin des Lumières* (1988) und *Transit* (1990).

Fast für jeden neuen Film arbeitet Allio mit anderen Produktionsfirmen zusammen, mit Ausnahme der Pariser Produktion Polsim, mit der er in den 1970er Jahren vier Filme macht. Ab den späten 1960er Jahren sind seine Projekte in der Regel multiple Koproduktionen, oft zwischen Fernsehsendern oder staatlichen TV-Organismen wie dem INA (Institut national de l'audiovisuel) und Produktionsfirmen wie bei seinem Marseiller Dokumentarfilm *L'Heure exquise*. Zeichnet bei *La Vieille dame indigne* noch alleine S.P.A.C. Cinéma verantwortlich, sind es bei *Pierre et Paul* (1969), seinem dritten Spielfilm, schon vier Produktionsfirmen. Die Marseiller Spielfilme *Retour à Marseille* und *Transit* entstehen schließlich als französisch-deutsche Koproduktionen. Kurz: Allio verfügt über (inter)nationale Theaterkontakte und entwickelt sich über die französische Filmszene hinaus zu einem anerkannten Regisseur. Seine Arbeitsweise entspricht weder der Produktion in einer über Jahrzehnte hinweg stabilen *équipe* im Stile Pagnols, noch der vieler AutorenfilmmacherInnen, die sich auf das (symbolische) Kapital Paris' verlassen (Gauthier 1993a: 239-251).

Allios Kino der Regionen und die Nouvelle Vague

Das Marseiller Regionalkino à la Pagnol, Carpita und Guédiguian ist generell von einer starken regionalen Identifizierung und auch einer deutlichen Thematisierung des marginalen Status von Marseille im nationalen Kontext geprägt. Das Filmschaffen der drei CineastInnen ist vorwiegend der Region Marseille sowie regionalen ProtagonistInnen und SchauspielerInnen gewidmet. Aufgrund der stark zentralisierten Filmindustrie haben die Filmemacher aber als Produzenten ihren Lebensmittelpunkt in Paris bzw., wie im Fall von Carpita, werden hier die Filme fertig gestellt. Allio wohnt zwar ebenso in Paris, aber die für das Marseiller Regionalkino klassische Ambivalenz findet sich bei ihm nicht wieder; seine künstlerische Praxis weist einen antiessentialistischen Charakter auf. Er beschränkt sich, was den Filmstoff anbelangt, weder auf das Marseiller Terrain, noch auf südfranzösische Charaktere und ProtagonistInnen. Lediglich drei seiner zehn Spielfilme und zwei seiner drei Dokumentarfilme situiert Allio in Marseille. Seine Filme sind aber auch, abgesehen von dem im Pariser Künstlermilieu angesiedelten Film *L'Une et l'autre*,

nur passagenweise im Zentrum (von) Paris angesiedelt. Allios Regionalismus drückt sich also in einer Vielzahl von regionalen Filmprojekten in unterschiedlichen französischen Regionen aus. Mit jedem neuen Filmstoff begibt er sich auf die Suche nach einer Entsprechung von Filmsujet, -raum und -form. Seine Filme zeigen die sozialen Ränder Frankreichs und siedeln sich am Rande der Filmindustrie an. Gemein ist fast all seinen Filmen, dass sie sich mit der regionalen Alltagsgeschichte auseinandersetzen, egal ob das Drehbuch auf historischen Dokumenten, literarischen Texten oder eigenen Ideen aufbaut. Im Zentrum seiner Erzählungen stehen einsame Figuren, Grenzgänger, meist popularer Herkunft, die keine Zuflucht im Kollektiv suchen und finden.



Moi, Pierre Rivière...

Beispielhaft sei hier die Verfilmung der von Michel Foucault unter dem Titel *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* herausgegebenen Tagebücher eines normannischen Mörders aus dem frühen 19. Jahrhundert skizziert.³ Anhand der Figur des Pierre Rivière erzählt Allio 1976 nicht nur eine Familienchronik, sondern auch eine Chronik des Gerichtswesens und der Mentalitäten des Landlebens in der Normandie um 1835. Anstatt einen Vertreter der Instanzen oder eine Intellektuellenfigur stellvertretend sprechen zu lassen, geht Allios Film von einer »quête de cette parole populaire comme modèle de narration« aus (Gauthier 1993a: 116-118). Er besetzt den Spielfilm mit Laien aus der historischen Region, aber auch Foucault tritt in dem Film auf. Allio versucht eine dem Stoff entsprechende Arbeitsmethode und polyphone Erzählform zu entwickeln und vermeidet, die Geschichte zu rekonstruieren. Ausgehend von verschiedenen Zeitzeugenberichten steht die Frage im Zentrum, wie diese »parole populaire« heute mit Bauern des gleichen Ortes, die am Entstehungsprozess beteiligt werden, neu und glaubwürdig erzählt werden kann (Prédal 1996: 271-272).

Hier wird deutlich, dass Allios Kino, anders als das von Pagnol, neben der stark künstlerisch und literarisch geschulten Ästhetik, auch inhaltlich deutlich intellektuellere Ansprüche stellt. Es ist also nicht verwunderlich, dass seine Filme in der Pariser Filmszene der 1960er Jahre mehr Anklang finden als die anderer Filmschaffender aus dem Süden. Allio gilt hier gar als »compagnon de route« der Nouvelle Vague (Prédal 2002: 9). Insbesondere im Kontext seines Films *La Vieille dame indigne* wird er allgemein als Filmemacher rezipiert, der der Ästhetik der Nouvelle Vague nahe steht. Diese Einordnung seiner Ästhetik und seine Präsenz in Paris sind Gründe dafür, dass Allio in der französischen Filmgeschichte nach Pariser *façon* ein größerer Platz als allen anderen Marseiller Filmemachern (der Nachkriegszeit) eingeräumt wird, auch wenn sein Status marginal bleibt. Bemerkenswert ist allerdings, welche Seiten seines Schaffens wahrgenommen werden. Stellvertretend sei hier die selektive Perspektive der Filmgeschichte von Jean-Michel Frodon, Chefredakteur der *Cahiers du cinéma* und Leiter der Filmberichterstattung von *Le Monde*, aufgezeigt. Frodon geht insbesondere auf Allios Brecht'sche Schlagseite, seine Theatererfahrungen, die Zusammenarbeit mit *Cahiers*-Autoren und Schauspielstars ein. Er führt Filme an, die Erfolg hatten, auf prominente Persönlichkeiten verweisen bzw. im Kontext der Pariser Filmszene entstanden sind. Er erwähnt *La Vieille dame indigne* und *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère*, aber auch *Les Camisards*, einen Film, der die Niederschlagung des protestantischen Widerstandes in den Cevennen, genauer der Truppe von Gédéon Laporte im Jahr 1702 thematisiert, sowie *Rude journée pour la reine, L'Une et l'autre* und *Pierre et Paul* (Frodon 1995: 194–195, 368).

Über Allios Spielfilme jenseits von literarischen und wissenschaftlichen Berühmtheiten wie Bertolt Brecht, Michel Foucault und Philippe Joutard verliert er hingegen kein Wort, geschweige denn über die Dokumentarfilme. Die Marseiller Spielfilme *Retour à Marseille* (1979) und *Transit* (1990) sowie die Dokumentationen *L'Heure exquise* (1981) und *La Vieille ville indigne* (1993) bleiben ebenso unerwähnt wie Allios Initiative zur Förderung von Filmmachwuchs in Vitrolles. Ähnliche Schlussfolgerungen lassen sich auch bezüglich der von Gérard-Denis Farcy herausgegebenen Sondernummer der Zeitschrift *Double Jeu* ziehen. Ist das Unterfangen einer Allio gewidmeten Ausgabe wohl auch der dezentralen Verankerung der Zeitschrift und Farcys in Caen geschuldet, so werden die Marseiller Filme nur am Rande genannt (Farcy 2004).

Interessant ist in diesem Kontext auch, dass Allio selbst immer wieder betont hat, dass er der Nouvelle Vague weder angehört, noch nahe steht. Eine personelle Zusammenarbeit ergibt sich, typisch für Allio, nur an den Rändern der Gruppierung, gewissermaßen mit den ›Kindern‹ der

Nouvelle Vague. Bei dem Film *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère* fungieren als Kodrehbuchautoren neben Jean Jourdheuil zwei wichtige Figuren der *Cahiers*, Serge Toubiana und Pascal Bonitzer (Frodon 1995: 368). Toubiana war lange Chefredakteur der *Cahiers* und hat die umfangreichste Biografie über François Truffaut verfasst, die inzwischen auch auf Deutsch erhältlich ist. Bonitzer, später selbst Regisseur und Lehrer an der Pariser FEMIS, ist v.a. als Drehbuchautor des Cineasten Jacques Rivette bekannt geworden.

Allios Kino richtet sich zwar an ein gebildetes Publikum, aber er setzt die Milieus von Film und Publikum nicht gleich, macht kein Kino über und für das (Pariser) Bildungsbürgertum. Er ist und bleibt ein unabhängiger Vertreter des Autorenkinos, auch wenn er in den 60er Jahren, ähnlich wie Alain Resnais und Agnès Varda, vom 1959 neu eingeführten Subventionssystem der »avance sur recettes« profitiert. Dieses soll über eine Vorfinanzierung von Filmen die Position der Filmemacher gegenüber der Produzenten stärken. Der Vorschuss auf die Eintrittskarten, der im Falle eines Erfolges nicht zurückzuzahlen war, löste das Vorgängermodell ab, das künstlerisch wertvolle Produktionen im Nachhinein prämierte. Im Sinne von Charles de Gaulles antiamerikanischer Politik sollte das zu dieser Zeit blühende französische Kino noch effizienter mit dem amerikanischen Vertrieb konkurrieren. Im Zuge dieser Neuerung André Malraux' wird 1960 eine staatliche Subventionskommission geschaffen, die bald dem Vorwurf der Kumpanei ausgesetzt ist. Im Frankreich der 1970er Jahre wird es bald unmöglich, Autorenfilme abseits dieses Systems zu drehen. Allios Kino der 1970er und 1980er Jahre genießt so zwar das Wohlwollen der Kritik, aber nur selten das des Förderungssystems und des Publikums (Prédal 1996: 262–265, 421).

Kurz: Im Gegensatz zu vielen Vertretern der Nouvelle Vague zeichnet Allios Karriereverlauf nicht die typische Bewegung von den Rändern zum Zentrum Frankreichs und der Filmindustrie nach, von einem avant-gardistischen und unabhängigen Anspruch der Frühjahre zu einem ästhetisch geglätteten und kommerziell einträglichen Kino. Allio kommentiert seine inhaltliche und soziopolitische Differenz zur generellen Filmpraxis der Autoren. Er betont dabei sein zentrales Interesse für gesellschaftlich marginalisierte Figuren, insbesondere Vertreter »einfacher« Schichten, die im französischen Kino seiner Generation kaum Stimme erhalten hätten: »Je n'appartiens en rien au mouvement d'idées qui avait lancé les jeunes cinéastes du début des années 60, alors que toute leur dynamique (et leur école) s'appuyait sur l'existence des maîtres et de leurs œuvres, et que, pour eux, faire des films ne pouvait se concevoir qu'à partir d'une culture cinématographique.« (Gauthier 1993b: 226)

Kriminopolis Marseille

Mediterrane Filmproduktion

Das von Zentralismus und Klüngeln geprägte Subventionssystem ist ein Grund für Allios Rückbesinnung auf Marseille. Er kehrt zwar nicht in die Stadt zurück, bleibt weiterhin in Paris wohnhaft, aber er setzt sich ab 1975 in weiteren Filmen wie *Retour à Marseille* (1979) zentral mit seiner Geburtsstadt auseinander. Allios Initiative siedelt sich in einer Zeitspanne an, in der Marseille von einer ökonomischen und demografischen Rezension geprägt ist. Während die Stadt zwischen 1954 und 1968 um über 200.000 EinwohnerInnen zugenommen und 1975 den Spitzensatz von über 900.000 erreicht hatte, ist Marseille nun bis in die frühen 1990er Jahre von einem deutlichen Bevölkerungsrückgang gekennzeichnet; die Einwohnerzahl sinkt auf fast 650.000 ab (Morel 1991: 58-59; Roncayolo 1996: 12). Allios Rückbesinnung auf Marseille ist gleichzeitig mit dem Projekt verbunden, Marseille wieder zu einem Zentrum kinematografischer Aktivität zu machen und hier das CMCC, ein Mittelmeerzentrum für kinematografische Kreation (Centre méditerranéen de création cinématographique) zu gründen. Denn seit der Schließung der Studios von Pagnol und Ricard in den 1940er bzw. 1960er Jahren war die Stadt in Bezug auf die Filmproduktion relatives Brachland geworden (Baumberger 1999: 102).

Gleichzeitig schreibt sich Allios Marseiller Projekt in den politischen Kontext der ersten Dezentralisierungsoffensive in Frankreich ein, die Marseille v.a. ab den 1980er Jahren langsam kulturell aufblühen lässt. In seinem Briefwechsel mit Bürgermeister Gaston Defferre setzt sich Allio ab 1976 mit dem Projekt des CMCC auseinander. Er hält sich vermehrt in der Region auf und wohnt bei seiner Mutter in der Gemeinde Rousset, setzt aber seine Arbeit als Theatermacher fort. 1978 als Verein gegründet, startet das CMCC 1980 und erhält seinen Sitz im Park Font Blanche in der Gemeinde Vitrolles südlich von Marseille. Unterstützt wird es anfangs lediglich vom (heutigen) Conseil régional Provence-Alpes-Côte d'Azur, dem Defferre vorsteht. Der Pariser Zentralverwaltung erscheint das Vorhaben als suspekt und Teil des linken Regionalismus, der mit dem Slogan des »vivre au pays« und dem Plateau de Larzac, dem Versammlungsplatz linker Protestbewegungen verbunden wird. Ab 1982 bekommt der Verein im Rahmen der Dezentralisierung des CNC auch Unterstützung vom Kultusministerium (Gauthier 1993a: 182; Henry 2004: 108, 115-116).

Das Zentrum war von Anfang an nicht als produzierende Institution geplant, sondern sollte die Filmschaffenden in der Region finanziell und

technisch unterstützen sowie ausbilden, v.a. aber als Ort des Austauschs dienen. Die jährlichen Treffen von Fontblanche werden für eine kurze Zeit (1980-1982) ein fruchtbareOrt der Auseinandersetzung; hier finden Filmschaffende mit SchriftstellerInnen, KünstlerInnen, aber auch WissenschaftlerInnen zusammen, deren gemeinsame Basis es ist, weit weg von Paris zu arbeiten. Das Interesse für nicht nur Pariser Sujets und breitere ästhetische Strömungen ist so Teil des Programms wie die schon im Titel des Zentrums verankerte internationale Öffnung, sowohl in Richtung Mittelmeer als auch in Richtung anderer Regionen Frankreichs und der Frankophonie (Allio 1980a: 192-194; Allio o.A.: 195-196).



René Allio

Zentrale Themen der Treffen von Font Blanche waren so die Kinos der ökonomischen und regionalen Peripherie in einem kosmopolitischen Verständnis, jenseits von Folklore und Provinzialismus. Neben den Kolloquien finden in Font Blanche zahlreiche einzelne Vorträge und Filmprojektionen unter dem Jahr statt, aber auch Workshops zur Filmkonzeption und -umsetzung. Eine technische Grundausstattung stand FilmmacherInnen und anderen KünstlerInnen in Form von Kameras, Mikrofonen, Material zum Überspielen und zum Teil auch Filmrollen sowie drei Schnitträumen und einem Vorführungssaal gratis zur Verfügung. Wichtiger Bestandteil der Institution war aber auch die Kommissionsarbeit, die technische Fragen der Produktion und des Vertriebs ebenso erörterte wie die Beziehung der Künste zu Geschichte und Gegenwart (Gauthier 1993a: 183-190; Henry 2004: 106-110).

Auch wenn der CMCC aufgrund seiner bescheidenen Mittel kein Produktionshaus war, so hat er doch bei mehreren Kurzfilmen und ein paar Spielfilmen, die zum Teil wie Philippe Faucons *La Jeunesse* (1984) im Rahmen von Festivals Anerkennung gefunden haben, als Koproduzent gewirkt. Allios erster eigener Film, der mit Unterstützung des Zentrums entsteht, ist der Dokumentarfilm *L'Heure exquise* (1981).

Allio selbst schwankt in seiner Einschätzung des Zentrums als Produktionsort von größeren Projekten, dreht aber schließlich seinen neuen Spielfilm *Le Matelot 512* (1984) als Koproduktion des Zentrums und des

Fernsehsenders FR3 (France 3). Die Kooperationspartner bestehen auf einer zugkräftigen Hauptdarstellerin, Allio gibt nach und besetzt die Hauptrolle mit Dominique Sanda. Die regionale Komponente, die die zentrale Idee des Zentrums ist, wird schließlich sowohl auf künstlerischer wie auch technischer Seite marginalisiert, die Produktion nimmt nationale Ausmaße an. Allio hofft, die hohen Ausgaben über die Eintrittskarten wieder einspielen zu können, der Film wird allerdings ein kommerzieller Misserfolg und besiegt das Ende des CMCC – sieben Jahre nach seiner Gründung (Gauthier 1993a: 189-190). Allerdings ist dieses Scheitern kein singuläres und weniger persönlich als strukturell bedingt: Die finanzielle Situation für das Filmemachen in der Region, gerade für Erstproduktionen, hatte sich auch mit der Wahl Mitterands zum Staatspräsidenten und Defferres Berufung zum Minister für Innenpolitik und Dezentralisierung nicht wirklich verbessert: Parallel zum CMCC waren in Frankreich sieben weitere regionale Filmzentren beabsichtigt. Spätestens Ende der 1980er Jahre sind sie alle Geschichte, selbst die, die von bekannten Cineasten wie Patrice Chéreau und Jacques Demy geleitet wurden oder geleitet hätten werden sollen. Die Erwartungen vieler junger Filmemacher, denen ein Ort des Austausches ohne ausreichende Produktionsressourcen zu wenig war, mussten so enttäuscht werden. Das Scheitern der regionalen Filmzentren, die analog zu den von André Malraux' inspirierten dramatischen Zentren geplant waren, ist in diesem Sinn auch ein Anzeichen dafür, dass die kulturelle Dezentralisierung im Frankreich von Mitterand enge Grenzen hatte (Henry 2004: 110-113; Prédal 1996: 589-591).

Ritorno a Marsiglia. Auf den Spuren der Marseiller Mythographie

Allios erster in Marseille angesiedelter Film nach *La Vieille dame indigne* verkündet schon über den Titel einen subjektiven Zugang – *Retour à Marseille*. Er ist aber auch auf einer programmatischen Ebene ein gutes Beispiel für Allios kinematografischen Individualismus. *Retour à Marseille* ist dem Plot nach ein Kriminalfilm. Im Zentrum der Handlung steht Michel Bertini, der anlässlich der Beerdigung seiner Tante und Ersatzmutter aus Italien nach Marseille zurückkehrt. In Italien geboren, war er hier nach der Emigration seiner Eltern aufgewachsen. Während der Beerdigung stiehlt Mino, Michels Neffe, dessen BMW. Michel macht sich daraufhin auf die Suche nach ihm und dem Auto, in dem sich eine Pistole und eine Aktentasche mit gefälschten Rechnungen befinden.

Allio knüpft über den Plot an das prototypische Repräsentationsmodell Marseilles in der Filmgeschichte an. Gleichzeitig wird anhand des

Handlungsortes, des Marseiller Nordens, und der ProtagonistInnen, einer aus Italien stammenden Familie, eine spezifisch Marseiller Popularkultur zum Thema. Denn der Marseiller Norden ist als Industrieviertel stark durch Immigration geprägt. Die ItalienerInnen, die seit dem 19. Jahrhundert in Marseille stark präsent sind, nehmen eine wichtige Rolle im Arbeitermilieu der Stadt ein. Ab den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts beteiligen sie sich massiv an den Streikbewegungen in Marseille, wie z.B. am Hafenstreik von 1883, und bekommen den Ruf besonders kampfesfreudig zu sein. In der sich in Frankreich dann am Ende des 19. Jahrhunderts herausbildenden italienischen Arbeiterbewegung spielt Marseille, wo die Italiener in den Fabriken unter den Arbeitern nicht selten die Mehrheit stellen, die zentrale Rolle. Hier sammeln sich nach 1898 zunehmend die linksextremen Arbeiter(Gewerkschafter), die sich zur Emigration genötigt sehen (Milza 1995: 195-196).

Allio greift so den soziohistorischen Hintergrund auf und nimmt in Form von Genre und Stil Distanz, sowohl zum regionalen Kino als auch zum Kriminalfilm. Er verzichtet nicht nur auf einschlägige Schauspieler wie Jean-Paul Belmondo und Alain Delon, sondern auch auf gängige Klischees und von Action geprägte Ortswechsel. Die Herkunft der Familie rekurriert nur bei oberflächlicher Betrachtung auf den traditionellen Filmtopos der Kriminalität. Allios Film erzählt deutlich weniger über die dunklen Seiten der *ville noire* als über die Marseiller Peripherie.

Allio verwendet ein der Popularkultur entlehntes Genre, um über gesellschaftliche Entwicklungen in den französischen Vorstädten der 1970er Jahre zu sprechen. Diebstahl und Flucht verlaufen erst einmal völlig unspektakulär; statt einer polizeilichen Verfolgungsjagd schließt sich eine familiäre Suchaktion an den Diebstahl an. Marseille und die so genannten Quartiers Nord sind bei Allio kein Ort der Passage auf der Flucht des Protagonisten nach Paris oder ans andere Ufer des Mittelmeers, auch keine Chiffre für urbane Verwahrlosung. Allio verortet die Handlung nicht nur gänzlich in Marseille, sondern er ist der erste Filmmacher, der den Marseiller Norden mit seinen Hochhaussiedlungen über den Hafen hinaus zum zentralen Filmmilieu macht: Während der Kriminalfilmplot in den Hintergrund rückt – Michel weiß über Inhalt und Bestimmung des Umschlags in seinem Aktenkoffer nicht genau Bescheid –, wird die Transformation des Marseiller Nordens zum eigentlichen Thema des Films.

Michel wird mit einer Stadt konfrontiert, die ihm nicht mehr vertraut ist; viele Orte erkennt er, nach seinem letzten Aufenthalt in der Stadt Ende der 1960er Jahre, erst auf den zweiten Blick wieder. Das Marseille in *Retour à Marseille* ist nicht mehr die Stadt aus seiner Kindheit und Allios *La Vieille dame indigne*. Die archaische Siedlungsästhetik, wie sie das

Haus von Michels Onkel Charles im Estaque symbolisiert, steht einer Vielzahl von billig und schnell gebauten Hochhäusern aus der Nachkriegszeit gegenüber. Minos Freundin Claudia und deren Mutter Marie, mit der sich Michel auf die Suche nach seinem Neffen macht, wohnen in einer Hochhaussiedlung, der Cité de la Maurelette im 15. Marseiller Bezirk, einem zentralen Handlungsort des Films.

Schon der lange Vorspann zeigt eine heterogene Topografie des äußersten Marseiller Nordens zwischen den Vierteln Estaque und Saint-Joseph, die nicht mehr nur durch deutliche Höhenunterschiede, Viadukte, Kanäle, niedrige Häuser und ländliche Nischen geprägt ist. Wir sehen einen kleinen blauen Wagen, der auf der Autobahn durch Marseille in Richtung Friedhof fährt. Dörflichen Siedlungsstrukturen auf der einen Seite stehen Hochhäuser auf der anderen Seite der Autobahn gegenüber; die Straßenschilder weisen entsprechend nach Saint-Antoine und Marseille. Das Auto fährt erst über eine Autobahnbrücke, dann durch einen Tunnel, über dem ein alter, gemauerten Eisenbahnviadukt verläuft. Eine Betonbrücke und eine kleine Siedlung auf einer Felsenlandschaft lösen einander ab; alte Industriebauten und moderne Hochhäuserblocks wirken wie Inseln in einer ländlichen Landschaft. Die Autobahn verläuft in Kurven und überwindet Höhenunterschiede; sie passt sich der hügeligen Struktur der Stadt an. Der Wagen nimmt die Ausfahrt Joliette – Vieux-Port und der Industriehafen wird in einer langen Kamerafahrt gezeigt. Er erscheint menschenleer, aber man sieht eine Unmenge von Kränen, Lagerhallen, Lieferwagen und Schiffen. Der Hafen ist inzwischen zum Containerhafen mutiert. In weiter Ferne sieht man die Umrisse der Kathedrale La Major und des Stadtwahrzeichens Notre-Dame-de-la-Garde.



L'Heure exquise: Marseille aus der Perspektive des Quai du Port

Dieses labyrinthische und chaotische Stadtbild ist paradigmatisch für Allos Film und das Marseille der 1970er und 1980er Jahre. Wie eine von Michels Tanten zu Beginn des Films bemerkt, ist die Stadt von vielen Baustellen geprägt, man muss als Fußgänger den Autos über Unterfüh-

rungen und Brücken ausweichen. Viele neuere Bauten haben rein funktionalen Charakter und sind nicht in das Stadtbild integriert. Insbesondere die Autobahntrasse, die den Hafen und so den Norden mit der Innenstadt verbindet, hat einen deutlichen Schneisencharakter. Manche Hochhaussiedlungen bilden regelrechte Enklaven ohne Infrastruktur, sind in halb urbanem, halb ländlichem Umfeld angesiedelt.

Dieses Stadtbild hat so einen zeitgenössisch urbanistischen Hintergrund, aber auch einen autobiografischen; Allio memoriert über die städtebauliche Kritik der alten Tanten das Marseille seiner Kindheit. In diesem Sinn kann die Metapher des Labyrinths, wie Peyrusse betont, auch als Narrationsstruktur von Filmen wie *Retour à Marseille* oder *Transit* verstanden werden. Es charakterisiert die Form der komplexen Beziehungen der ProtagonistInnen unterschiedlicher Milieus und Generationen sowie die Ästhetik der urbanen Orte. Die unterschiedlichen Handlungsorte und die Form der Montage lassen das Publikum keine zusammenhängende Topografie erkennen (Peyrusse 1995: 117-118).

Im Gegensatz zur kinematografischen Tradition thematisiert Allio also urbane Entwicklungen, Zerstörungsprozesse und interne Veränderungen, wie z.B. die Herausbildung der so genannten Quartiers Nord aus ehemaligen Umlandgemeinden Marseilles. Filmbekannte Orte der Innenstadt wie das Rathaus, der Fort Saint-Jean, Notre-Dame-de-la-Garde und La Major werden nur kurz sichtbar – als Michel und Marie sich in einem Café treffen und mit dem Auto auf die Suche nach Mino gehen. Sie sind weder Handlungs- noch Identifikationsorte und erhalten wie das periphere Marseille in Kriminalfilmen lediglich Kulissenstatus. *Retour à Marseille* zeigt zwar im Rahmen der postmodernen Stadtstruktur mit dem Containerhafen und den Lagerhallen der Joliette traditionelle Kriminalfilmorte, aber nicht im Sinne eines Eyecatchers. Sie haben nicht die Funktion, in wenigen Bildern ein Gebiet des Verbrechens zu markieren, wie es im Fall von *Borsalino* oder *French Connection* der Fall ist (Peyrusse 1991: 375; Peyrusse 1995: 116).

Allio zeigt die Docks in zwei kurzen Passagen, aber sie werden im Stadtgefüge verortet und ambivalent besetzt: Mino, im Besitz von Michels Auto und Waffe, will hier mit seinen Freunden eine Ladung von Sony-Transistorradios stehlen, die über den Hafen von Fos hierher geliefert wurden und zwischengelagert werden. Als Michel erscheint und sie von der Aktion abhalten will, erscheinen plötzlich auch der Lagerwächter und die Polizei. Es kommt zu einer Auseinandersetzung; Mino wird verletzt, kann aber wie alle anderen entkommen; der Lagerwächter wird erschossen. Doch die Jugendlichen werden nicht als »abgebrühte« Ganoven gezeigt; schon bei ihrer Ankunft im Lager thematisieren sie ihre Angst.

Die actiongeladene Sequenz wird zudem durch eine lange statische Einstellung der dunklen Straße vor den Docks geschlossen. Man sieht lediglich in Umrissen Minos Freund Charlot, wie er aus der Lagerhalle kommt, über die Leiche steigt und davonläuft. Abgesehen vom Lärm der Autobahn sind seine langsam verhallenden Schritte zu hören. Die Einstellung geht schließlich per Überblendung in einen Sonnenaufgang am Meer über. Michel und Marie warten vergeblich am von Calanques-Gestein gesäumten Strand von La Vesse, nördlich von Marseille, auf die Jugendlichen. Die ländliche Szenerie – lediglich ein als *cabanon* installierter Wohnwagen verweist auf die Zivilisation – steht der *ville noire* diametral entgegen. Der *cabanon* ist gleichzeitig keine einfache Reminiscenz, sondern als Wohnwagen ein realer und zeitgenössischer Ort der regionalen Freizeitkultur. Die Szene wird auch nicht zur von Komik gezeichneten Idylle im Stil des *film méridional*, sondern rückt die Beziehung der beiden Erwachsenen, die die Suche nach Mino zusammengeführt hat, im Sinne einer Poetik des Alltags ins Zentrum. Die Filmbilder rufen zum Innehalten auf und haben Gemäldecharakter, sie verwiesen auf die Stillleben-Ästhetik im Sinne von *La Vieille dame indigne*.



Christophe MOUSTIER, sdff - 2008

Viadukt bei Nilon/La Vesse
© Christophe Moustier

Zwei kurze Sequenzen, die eine Verfolgungsjagd mit der Polizei durch schmale und kurvige, von Mauern gesäumte Straßen zeigen, schließen sich an. In der *cité*, wo bereits Reporter und Polizei warten, kann die letztere Michels gestohlenen BMW schließlich stoppen, die Beamten finden jedoch nicht, wie erhofft, die Täter vor, sondern zwei Kinder. In einer Zwischen-Sequenz, die Charles in seiner Estaquer Bleibe zeigt, wird das poetische und (medien)kritische Potential von Allios Realismus besonders deutlich: Charles nimmt sein Morgenbad, steht nackt in einer roten Plastikwanne und seift sich ein; sein Haus verfügt nur über kaltes Wasser, das in eine weitere Wanne fließt. Währenddessen verkündet ein

Reporter im Radio in reißerischem Tonfall von einem neuen Gewaltverbrechen in Marseille, das wie eine klassische Abrechnung in Chicago verlaufen sei. Ein Lagerwächter sei mit drei Schüssen getötet, ein Polizist und mindestens ein Täter seien verletzt worden, der Fluchtwagen weise Blutspuren auf. Charles' Waschbewegungen werden im Laufe der Berichterstattung immer langsamer, brechen ab und er hält sich schließlich an der Küchenzeile fest. Als der Reporter von einem BMW als Fluchtauto spricht, ahnt er, dass Mino in den Fall verwickelt ist und macht sich auf den Weg.

Sowohl die Sequenz mit Charles als auch die mit Michel und Marie machen deutlich: Den geografisch zentralen Orten der Stadt stehen bei Allio die halb ländlichen, halb urbanen Orte des peripheren Marseille als zentrale Filmorte gegenüber. Sie besitzen nicht nur symbolischen, sondern auch narrativen Charakter, erscheinen nicht als bloße Handlungsorte, sondern sind auch Orte der Erinnerung und der Kontemplation. Allios Film repräsentiert so in doppelter Hinsicht einen Bruch mit der konventionellen Stadtdarstellung: Allio schenkt den Rändern der Stadt verstärkte Aufmerksamkeit und zeigt sie als urbane Milieus: »On trouve de loin en loin quelques parcours de ce genre mais c'est René Allio (très vite imité) qui mettra en scène, dans sa singularité urbaine, campagnarde et maritime, la banlieue marseillaise après en avoir montré la construction (*La Vieille dame indigne*, 1964).« (Peyrusse 1995: 116)

Retour à Marseille ist aber auch, wenn man von Jean Renoirs *Toni* (1934), der in und um Martigues angesiedelt ist, absieht, der erste Film, der die Immigration im Marseiller Kontext zum zentralen Filmsujet macht. Allio ist in diesem Sinne Vorreiter zweier Genres, des (regionalen) *cinéma de banlieue* und des Migrationskinos, die ab den 1980er Jahren u.a. durch Bertrand Bliers und Robert Guédiguians Engagement im Marseiller Kontext eine zunehmende Beliebtheit erfahren werden. Ansätze dazu zeigen sich in der nationalen Filmproduktion schon kurz nach Erscheinen von *Retour à Marseille*. Bereits 1982 entsteht Jean Valères *La Baraka*, der, Allios Film ähnlich, die Ränder der Stadt ins Zentrum rückt. Valère erzählt die Geschichte eines Mannes algerischer Herkunft, Julien (Gérard Darmon), der aufgrund eines lange zurückliegenden Totschlags auf der Flucht vor der Polizei ist und sich schließlich aus Verzweiflung umbringt.

Vor diesem Hintergrund ist hinzuzufügen, dass Allio die Ränder der Stadt auch in einem (sozial)politischen Sinn aufgreift: Er macht während der Vorbereitungen bzw. Dreharbeiten die Bekanntschaft der SozialarbeiterInnen Jacques Allaïre und Thérèse Consolo, die in den *cités* La Busserine und La Maurelette, wo der Film zum Teil gedreht wird, arbeiten. Sie übernehmen das Casting der StatistInnen und Allio integriert in

sein Drehbuch Erlebnisse, die Allaire in La Busserine gemacht hat. Dazu gehört u.a. der große Polizeieinsatz zur Festnahme von Mino am Ende des Films, der in der Realität allerdings nicht mit dem Tod des Jugendlichen, sondern einer Lähmung endete (Henry 2004: 107).

Utopische Provinz? Rezeptionspolitik im Schatten des Zentralismus

Von der Marseiller Kritik wird Allios Film weder als Fortsetzung der *Vieille dame indigne* unter zeitlich veränderten Vorzeichen, noch als Migrationsfilm in der Tradition von Renoirs *Toni* wahrgenommen. Vor dem Hintergrund der Kriminalfilmhandlung und der Banlieue-Thematik wird er v.a. als Angriff auf Marseille interpretiert. Noch 1995 bezeichnet André Ughetto von der lokalen Kinemathek das Marseillebild in *Retour à Marseille* als »plus que problématique« (Ughetto 1995: 112). Er sieht den Film eher als Gegenpol zur *Unwürdigen Greisin* und wirft die Frage auf, ob *Retour à Marseille* als Plädoyer für eine bessere Integration der Jugendlichen oder aber in der Tradition von *French Connection* zu lesen sei. Den angeblichen Misserfolg des Films führt er auf diese Zwiespältigkeit zurück. Er würdigt zwar die »bénéfice formelle« (Ughetto 1995: 113), die zur Kontemplation einladende Bildästhetik, doch Ughettos Fokus bleibt doch auf die Frage der »mauvaise réputation« (Boura 1998) gerichtet: Er führt den warnenden Charakter des Films im Hinblick auf die Konflikte in verschiedenen Banlieue-Siedlungen von Paris und Lyon als Positivum an, betont aber, dass dieser Aspekt bis Mitte der 1990er Jahre eben nicht auf Marseille zutreffe. Der Film schreibt sich so nach Ughetto in die »fable de «Marseille-Chicago»« ein, die er schlüssig als kulturelle Konstruktion im Kontext des französischen Zentralismus bewertet (Ughetto 1995: 113).

Sie weist Marseille die Rolle des Anderen zu, im Sinne eines negativen Pols zum intellektuellen und künstlerischen Zentrum Paris. Damit überträgt Ughetto eine für das Genre des Marseiller Kriminalfilms allgemein zutreffende Analyse unkritisch auf Allios Film, der gerade den Topos des Marseille-Chicago explizit reflektiert und das politische und reflexive Potential des Genres nutzt. Seine Medienkritik wird in einer Sequenz deutlich, in der Minos mit Anzug und Krawatte gekleideter Kompagnon André auf Michel trifft und diesen mit den im Auto gefundenen gefälschten Rechnungen erpressen will. Er setzt sich dabei als versierter Geschäftsmann in Szene und grenzt sich vom Verhalten Minos ab, der Auto und Revolver behalten hat. Sein Kommentar über Mino ist nicht nur prahlerisch, sondern spielt gleichzeitig auf einer Metaebene auf das Kriminalfilm-Genre an: »Il a trop vu le cinéma. Il n'aime pas les af-

faires tranquilles comme moi.« André thematisiert auf diese Weise das Kino nicht nur in seiner Eigenschaft als Unterhaltungsinstitution, sondern auch als »Realitätsmodell« und verweist so indirekt auf das medial dominante Bild Marseilles als Klein-Chicago (Steenblock 2004: 94).

Die Einschätzung Ughettos wird nicht nur von den Marseiller Historikern Armogathe und Echinard in ihrem Band über den *Port du 7e art* aufgegriffen (Armogathe/Echinard 1995a: 167), sondern ist paradigmatisch für das hyper-realistiche Filmverständnis und die tief verinnerlichte Verteidigungshaltung gegenüber der eigenen Stadt in Marseille. Ein Vergleich mit der Hauptstadt macht dies deutlich: Die Tatsache, dass ein Film eines Pariser Regisseurs die Hauptstadt bzw. ihre Vororte als Stätten gewaltsamer Konflikte und Kristallisierungspunkte einer »fracture sociale« zeigt, gleichzeitig aber die Mediatisierung des Topos der Quartiers Nord kritisiert, führt mitunter, wie bei Mathieu Kassovitz' *La Haine* (1995), zu Diskussionen (Higbee 2006: 68-72; Ruhe 2006: 11-113). Aber die Pariser (Film)Kritiker und Stadtpolitiker fühlten sich nicht dazu veranlasst, ihre Stadt dem Film gegenüber öffentlich zu verteidigen. Diese Differenz ist ein deutliches Indiz für eine hermetischere regionale Identität in Marseille, die nicht zuletzt durch die Erfahrung des Zentralismus geprägt ist. Die Rezeptionsgeschichte von *Retour à Marseille*, eines Films, den Allio zu schreiben beginnt, als er seine »Rückkehr« nach Marseille plant, ist allerdings ein besonderer Fall (Gauthier 1993a: 184).

Allios Film wird im wortwörtlichen Sinn zu einem Politikum: Der Bürgermeister Gaston Defferre weigert sich, nach der Filmvorführung René Allio die Hand zu geben (Baumberger 1999: 105; Armogathe/Echinard 1995a: 167). Die recht deutlichen Worte, mit denen er den Film abqualifiziert haben soll, sind allerdings nirgends dokumentiert. Dies mag auf den Status Defferres als Marseiller »Lokalheiliger« zurückzuführen sein, der die Stadt nicht nur als Widerstandskämpfer mit befreit hat, sondern über sie bis zu seinem Tod 1986 bestimmte. Verbürgt ist lediglich der Text, den Defferre dem Film vorstellen wollte. Bezug nehmend auf ein Zitat aus *Fanny*, sollte er eine die Stadt »entehrende« Interpretation vermeiden.⁴ Allio lehnt Defferres Ansinnen ab, stellt dem Film dann aber einen eigenen, weniger lokalpatriotischen Text voran.

Der Rekurs des Bürgermeisters auf Pagnol macht ebenso wie der Briefwechsel mit Allio deutlich, dass das Verständnis der Kulturpolitik als Imagepolitik kaum mit dem Selbstverständnis Allios als Künstler vereinbar ist (Allio 1980b: 197-201; Defferre 1980: 201-202). Von Paris aus schreibt er im September 1980 einen langen Brief an Defferre, in dem er seine Überraschung und Verletzung zum Ausdruck bringt. Allio sieht seinen siebten Film als Fortschreibung seiner bisherigen Arbeit im Sinne einer Zentrierung der Handlung auf populäre Orte und Figuren, auf

Momente der Transgression. Ihm zufolge drückt sich die Lebendigkeit Marseilles gerade in den urbanen Gegensätzen von peripheren, teils urbanen und teils ländlichen Orten aus, die sein Film zeigt. Die Eigenart und die Geschichte der Stadt spiegeln sich nach Allio auch im Protagonisten Michel wieder: »Qu'il ait derrière lui une vie de travail liée à la vie de sa ville, qu'il soit fait du tissu de sa grande et de sa petite histoire, qu'il incarne ses sociabilités anciennes, une façon d'être, une parole, une générosité qui lui sont propres, qu'elles soient vivantes en lui.« (Allio 1980b: 199)

Doch gerade diese subtile Ästhetik der Vermischung von Vergangenheit und Gegenwart, von Dokumentation und Fiktion erscheint den Unmut Defferes hervorzurufen. Denn nuancierte Charakterisierungen sind nicht mit dem Interesse des Bürgermeisters, das Prestige der Stadt zu verbessern, in Einklang zu bringen. Defferes relativ kurzes Antwortschreiben wiederholt sein Urteil, das auf einem einzigen Kriterium zu beruhen scheint. Ihm zufolge wird der Film nach seinem Effekt zu beurteilen sein, nach der Frage, ob er der »cause de Marseille« diene (Defferre 1980: 202).

Dabei verweist Defferre darauf, dass der Film in Marseille schlecht aufgenommen wurde, aber in *Le Monde* und anderen Pariser Zeitungen sehr positive Rezensionen erhalten habe. Indirekt macht er dem lange aus Marseille abwesenden Allio also den Vorwurf, von außen auf die Stadt zu blicken. Für den Marseiller Bürgermeister ist ein Film über Marseille eben kein simpler Film, sondern ein Gradmesser für die Reputation der Stadt sowie positive oder negative Stadtwerbung. Eine solch einseitige und antagonistische Form der Rezeption zwischen lokaler und Pariser Kritik scheint ein gewisses Kontinuum in der Marseiller Filmgeschichte zu sein. So verwundert es nicht, dass es wieder René Prédal, also ein Filmwissenschaftler aus der nordfranzösischen ›Provinz‹ ist, der *Retour à Marseille* in einem anderen Licht wahrnimmt. Er führt den Film zusammen mit *Pierre et Paul* als positives Beispiel für ein Kino an, das die Popularkultur abseits von Stereotypen und Populismen zeigt. Er sieht bei Allio Personen aus Fleisch und Blut (statt Archetypen) sowie ein menschliches Milieu (statt Dekor) verwirklicht. Dies sind für ihn Voraussetzungen für eine gute Fiktion, die eben auch immer Unebenheiten und Widersprüche beinhaltet (Prédal 1996: 361).

Spurensuche im Marseiller Alltag

Alltagsgeschichten jenseits der Genres

L'Heure exquise

Auf das Unverständnis, das seinem Film in Marseille entgegengebracht wird, antwortet Allio mit einem offen autobiografisch und versöhnlich angelegten Film. Mit *L'Heure exquise* (1980) geht er unchiffriert auf die Suche nach seinen eigenen Marseiller Wurzeln, zeigt Spuren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts im heutigen Marseille zwischen dem Vieux-Port und den Vierteln Panier und Belle-de-Mai, einem (Ex-)Industrie- und Arbeiterviertel, auf. Allio geht aber auf seiner Suche auch weit über diesen Perimeter hinaus bis an die Ränder der Stadt. Dieses enge Verweben von persönlichen Erinnerungen und Kulturgeschichte, von Gegenwart und Vergangenheit setzt Allio mit einer formalen Entsprechung um, einem Film, der fiktive und dokumentarische Erzählmuster sowie autobiografische und stadtgeschichtliche Zugänge mischt. Er dreht Interviews mit Familienmitgliedern wie Jean Allio, stellt Familienbiografien wie die seines Onkels Paul Allio nach. Allio lehnt dem Film seine Kommentatorenstimme und konfrontiert die eigenen Aufnahmen mit Archivmaterial (Gauthier 1993a: 11, 246-247).

Er macht aber im Zuge seiner Suche nach dem eigenen und familiären Marseille auch Orte und Viertel, Mentalitäten und Immigrationstraditionen zum Thema. Die Herkunft von Allios Großvätern aus dem provenzalischen Lançon bzw. dem piemontesischen Paesana stehen in diesem Sinne für die interne und externe Immigration nach Marseille, für Immigrationsbewegungen aus ländlichen Regionen Frankreichs bzw. Italiens. Die Provence und der Piemont stehen aber auch generell für die bäuerlich und ländlich geprägte Seite der Stadt, im Gegensatz zum maritimen Marseille der Fischer, Hafenarbeiter und Fernfahrer sowie der interkontinentalen Immigration.

Allios Blick auf eines der zentralen Bauwerke der Stadt aus dem 19. Jahrhundert, den Bahnhof Saint-Charles, macht seine gegenwarts- und alltagsorientierte Lektüre des Stadtraums besonders deutlich. Die äußeren Geländer der ausladenden und filmbekannten Stufen des Bahnhofs sind mit Statuen versehen, die ihren Inschriften entsprechend (»Marseille, porte de l'Orient«, »Colonies d'Afrique« etc.) verschiedene Erdteile und die Funktion der Stadt im Rahmen des Kolonialismus symbolisieren. Allio interpretiert die monumentalen Stufen aber nicht in erster Linie auf ihren Entstehungskontext hin, sondern auf ihre Bedeutung für den Alltag der Stadt. Die Stufen von Saint-Charles erscheinen ihm nicht als das »monument colonial que l'on croit, que l'on a voulu construire«, sie las-

sen sich nicht auf die Ornamente reduzieren, die 200 Jahre der Stadtgeschichte symbolisieren. »Non, c'est d'abord de l'espace marseillais qu'il parle. Il dit comment, depuis vingt-cinq siècles, on y est descendu vers la ville et vers le port, qui sont en bas et qui vous attendent.« (Allio nach Gauthier 1993a: 22)



Das Alcazar
© Christophe Moustier



Porte de l'Orient, Corniche-Kennedy
© Frankc Orsoni

Seine eigene Kindheit assoziiert Allio mit weitgehend verschwundenen Spuren des Marseiller Alltags u.a. mit der schon thematisierten, stark italienisch geprägten Operettenkultur der 1920er und 1930er Jahre, mit dem berühmten Alcazar, den Viertelkinos und der in die Innenstadt führenden Trambahn. Die Identifizierung mit diesen Elementen ist auch aus einer heutigen Perspektive interessant. Denn Topoi wie das Alcazar und die Trambahn der Stadt bestimmen nicht nur nach wie vor die Erinnerung der MarseillerInnen, sondern scheinen das urbane Imaginäre derart zu prägen, dass sie von der gegenwärtigen Stadtpolitik wieder aufgegriffen werden. Die neue Stadtbibliothekszentrale wurde z.B. am Ort des Alcazar am Cours Belsunce errichtet und trägt dessen Namen; im Rahmen des EU-Projektes Euroméditerranée soll auch die Trambahn als Verkehrsmittel über das heutige Maß hinaus wieder belebt werden. Dies macht im Sinne Allios die starke Verwobenheit von Gegenwart und Vergangenheit der Stadt deutlich, aber auch den starken imaginären Charakter der Stadtgeschichte, die, gemäß seiner Filmpfaxis, neben stadtgeschichtlichen Fakten und kollektiven Vorstellungen auch subjektive, nur

familiär oder individuell erinnerte Erfahrungen und Projektionen aufweist: »Le souvenir est un travail, et les rêves du présent y jouent un aussi grand rôle que les faits vrais à jamais disparus. C'est que le passé est une création, il compte plus par ce que nous en faisons que par ce qu'il fut vraiment, et il ne vit pas moins dans les passions d'aujourd'hui que dans celles d'hier.« (Allio nach Gauthier 1993a: 16)

Die Chiffre Bertini

Vor dem Hintergrund von *L'Heure exquise* wird der vielschichtige Charakter von *Retour à Marseille* noch deutlicher. Allio zeichnet die ProtagonistInnen dieses Films als MarseillerInnen mit italienischen Wurzeln und spielt auf diese Weise auf die starke italienische Präsenz, v.a. im Marseille der Vorkriegszeit an. Die verschiedene Generationenzugehörigkeit der Charaktere verweist aber auch auf andere Filme Allios und auf seine eigene Familiengeschichte: Ähnlich wie in *La Vieille dame indigne* werden Innenräume des Alltags und das dörfliche Marseille anhand des Handlungs- und Gedächtnisortes Estaque und der alten Tanten sowie Charles zum Thema. Der Name Bertini bezeichnet in beiden Filmen eine ProtagonistInnenfamilie italienischer Herkunft und kehrt im Sinne einer Chiffre für Allios urbanes Imaginäres auch in *L'Heure exquise* wieder. Hier interviewt Allio den Schauspieler Charles Bertini, der von den Zeiten des alten Alcazars erzählt, also ebenso die Elterngeneration von Allio verkörpert (Gauthier 1993a: 16-22, 246-247).

Gauthier spricht in diesem Sinne von einem dreischichtigen urbanen Gedächtnis in *Retour à Marseille* (Gauthier 1993a: 13-14). Es entspricht der Struktur der Familie Bertini, also dem Marseille von Charles, Michel und Mino. Die drei Protagonisten stehen nicht nur für drei Generationen, sondern auch für drei unterschiedliche urbane Traditionen und Herkünfte: Charles, der Mann von Michels verstorbener Tante, repräsentiert die unterste Schicht, ein Marseille, an das der Protagonist Michel keine lebendige Erinnerung hat. In seiner Wohnung im Estaque bereitet Charles Michel ein Essen zu, das er nicht im Kühlschrank, sondern im Lebensmittelkasten aufbewahrt. Er betont, sich wie ein Schafshirte von Brot, Käse und schwarzen Oliven zu ernähren, und verweist damit auf seine Herkunft aus der ländlichen Provence. Charles steht aber auch für die Epoche der großen Segelschiffe sowie für ein politisches Marseille der Zwischenkriegszeit. Er erzählt, wie er mit 12 Jahren nach dem Tod seines Vaters auf einem Schiff angeheuert und sich nach der Rückkehr im Estaque niedergelassen hat. Als Familievater hat er hier in Steinbrüchen, Ziegeleien und anderen Betrieben gearbeitet. Sein Engagement im Front Populaire und bei der Befreiung Frankreichs markiert auch eine

deutlich antifaschistische und kommunistische Tradition des Marseiller Nordens als Arbeiterviertel.

Allio rekurreert damit auf die große Anzahl der politischen, antifaschistischen Flüchtlinge im Marseille der Zwischenkriegszeit, nicht zuletzt aus Italien. Viele Exilanten setzen hier ihren Kampf gegen Mussolini fort und stoßen auf Verbündete: eine große italienische Kolonie, aber auch die linke Marseiller Presse. 1925 findet auch der Kongress der Sozialistischen Internationalen in Marseille statt, der eine starke Sogwirkung ausübt (Temime 1999: 225-229). Doch Charles lebt keineswegs in der Vergangenheit: Er hat sein Haus nach dem Tod seiner Frau bewusst umgestaltet und viele Dinge, die ihn zu sehr an sie erinnerten, weggeschafft – um in der Gegenwart leben zu können. Allio betreibt also alles andere als das, was Pierre Nora als »Sakralisierung des Gedächtnisses« bezeichnet hat (Nora 2002). Die Erinnerungen Charles sind vielmehr die Basis, von der aus er Minos Außenseitertum verstehen kann. Er war schließlich selbst, nachdem er auf einem Schiff Kupfer mitgehen lassen hatte, im Gefängnis gesessen.

Für den eigentlich in Italien lebenden Michel symbolisiert Marseille seine Kindheit. Die Stadt ist der Ort der Zuflucht seiner Eltern, die aus Italien hierher emigriert und 1944 beim Bombenangriff auf Marseille ums Leben gekommen waren. Michel ist im selben Jahr aus Marseille weggegangen und im Widerstand aktiv geworden; kurz nach dem Krieg ist er in sein Geburtsland Italien zurückgekehrt. Sein Blick auf die Stadt ist also deutlich durch eine Außenperspektive geprägt. Klares Anzeichen dafür ist schon seine Sprache, die, im Gegensatz zu der der ImmigrantInnengeneration, durch einen italienischen Akzent markiert ist. Michel wird im Stadtraum immer wieder mit Spuren seiner Kindheit konfrontiert, hat aber selbst Probleme, sich alleine in der gewandelten Stadt zu orientieren; er ist hier quasi ein Fremder.

Bei der Suche nach Mino führt ihn seine Schwester Jeanne in einen großen ummauerten Park, in dem sie als Kinder gespielt hatten. Ihr Wohnhaus gegenüber existiert nicht mehr; an seiner Stelle steht nun die Cité de la Maurelette, in der Minos Freundin Claudia mir ihrer Mutter Marie wohnt. Der idyllische Vorort ist zu einem hybriden Außenbezirk geworden, er ist familiärer Erinnerungsort und Ort des Alltags zugleich, ebenso mit Michel als auch mit Mino konnotiert. Bei der Rückkehr der beiden Geschwister in die familiäre Wohnung wird die Identifizierung zwischen Mino und Michel im familiären Gedächtnis noch deutlicher: Die versammelte Verwandtschaft spricht über den lange abwesenden Michel. Eine Fotografie, die Michel als Kind mit einem Rad zeigt, wird erst für ein Foto von Mino gehalten und dient den Versammelten schließlich als Vergleichsmedium. Es wird festgestellt, dass sich die beiden nicht nur

äußerlich ähneln. Sie werden als jähzornig und eifersüchtig, aber ebenso als Witzbolde charakterisiert, die immer unterwegs sind.

Die ständige Konfrontation mit Orten und Erlebnissen aus seiner Jugend vergegenwärtigt seine Marseiller Vergangenheit und führt zu einer Selbstidentifizierung mit Mino. Dies wird anhand einer weiteren Sequenz deutlich, in der Michel mit Marie in einer Cafeteria sitzt, um Mino abzupassen. Er thematisiert im Gespräch seine Herkunft und meint, ein Typ wie Mino gewesen zu sein, auch wenn er heute eine Krawatte trage. Als Charlot plötzlich mit einigen Freunden erscheint, läuft er ihm nach, will ihn festhalten, um Näheres über Minos Verbleib zu erfahren; Charlot reißt sich los und Michel ohrfeigt ihn. Michel will daraufhin zumindest die Familie verständigen, die Telefonzelle funktioniert aber nicht und er schlägt wie ein Jugendlicher die Glasfenster ein. Ein bestelltes Taxi kommt vorbei, er reklamiert es für sich und lässt Marie ungefragt zurück. Der Taxifahrer beklagt sich beim Anblick der Telefonzelle über den Vandalismus der heutigen Jugend und vereinnahmt den gut gekleideten Geschäftsmann als Verbündeten für seinen, den ›guten, alten Zeiten‹ gewidmeten, Diskurs.

So wird einerseits Michel mit seiner eigenen Vergangenheit in der Stadt konfrontiert, andererseits die Stigmatisierung der Jugendszene in den Quartiers Nord medienkritisch kommentiert. Es wird hier noch einmal deutlich, dass Allios Erinnerung an die Stadt seiner Kindheit nie einen rein nostalgischen Charakter aufweist. Er bricht die Nostalgie immer wieder über reflexive Momente, die mitunter deutlich ironisch gefärbt sind. Gleichzeitig dienen autobiografische Erinnerungen bei Allio auch der Reaktivierung von verschütteten Verhaltensmustern. Die ProtagonistInnen treten, wenn schon die direkte Kommunikation unmöglich erscheint, über Erinnerungen an die eigene Kindheit miteinander in Verbindung. Dies gilt insbesondere für Michel, der sich im Zuge seiner Identifikation mit Mino gezwungen fühlt, auch auf einer sozialen Ebene zu handeln und immer mehr zu einer aktiven Figur wird, die sich den Marseiller Raum wieder aneignet (Steenblock 2004: 95-97).

Pop(ular)

Charlot ist als Vertreter dieser Jugendszene im Gegensatz zu den beiden anderen Männerfiguren nicht Teil des Erinnerungsdiskurses über ein nur noch in Spuren auffindbares Marseille, sondern lebt ganz in der urbanen Gegenwart. Haben Charles und Michel im Rahmen ihrer Nostalgie einen gemeinsamen Kommunikationsraum, so trifft das auf ihn nicht zu; seine Begegnungen und Kontakte mit der Familie sind episodisch und beschränken sich auf die Beerdigung, das Trauermahl, einen kurzen Besuch

bei Charles oder die Begegnung in der Cafeteria. Dies gilt für den 17-jährigen Mino noch viel mehr: Er führt ein Leben abseits der Normen und Rhythmen der Erwachsenenwelt. Er scheint immer wieder für einige Tage zu verschwinden und ist für die Erwachsenen nicht greifbar.

Bei ihrer Suche nach Mino treffen Michel und Marie nur auf seine Spuren, nicht auf ihn selbst. Michel vernimmt seine Stimme aus Claudias Zimmer, doch als er in das Zimmer tritt, ist er bereits durch das Fenster verschwunden. Vor dem Wohnwagen von Minos Kompagnon André bei La Vesse finden sie nur eine halb leere Flasche Wein; Marie klettert durch das Fenster hinein und findet Würstchen aus ihrem Kühlschrank vor. Mino selbst erscheint im Film nur in kurzen Sequenzen, die ihn beim Autodiebstahl vor dem Friedhof, in den Docks oder in Claudias Zimmer zeigen. Immer wieder ist er mit Michels Auto unterwegs, das in hohem Tempo durch die Calanques-Serpentinen fährt oder in einem aufgelassenen Gelände steht. Er hält sich mit Vorliebe in Residuen des öffentlichen Raums am Rande der Stadt auf, in leer stehenden Geländen und von Erwachsenen gemiedenen Zonen. In einem abgezäunten Kanalgelände am Stadtrand, das von Hochhäusern und Grünzonen umgeben ist, trifft er sich mit seinen FreundInnen. Hier vergnügen sich die Jugendlichen ungestört; in der Ferne ist schematisch der Hafen erkennbar; im Kanal sind Revolverkugeln versteckt. Mino wird also einerseits auf einer Raum- und Bewegungsebene mittels des Moments des Passagenhafen und Unsteten charakterisiert, was auf seine Zugehörigkeit zu einer Protestkultur am Rande der Gesellschaft verweist, andererseits mittels des Stils seiner Kleidung. Seine Lederjacke, die lange, lockige Haarmähne und sein Szenenname Eddie stehen wie seine mit Spielautomaten ausgestattete Stammkneipe Bronx für die amerikanische Popkultur der 1970er Jahre.

Auch Maries Wohnung, in der sich Mino mitunter aufhält, fügt sich in diese Ästhetik des Antibürgerlichen ein. Sie ist rosa gestrichen, Maries Zimmer zierte ein Paul Newman-Plakat; Marie trägt eine Lederjacke und hört Rockmusik. Die Familienrunde der Bertinis äußert sich dementsprechend abschätzig: Claudias Eltern seien Pieds-Noirs, die Mutter habe den Vater verlassen und führe keinen seriösen Lebenswandel. Der Kellerraum, den Marie den beiden als Freiraum überlassen hat, unterscheidet sich noch deutlicher von den anderen Innenräumen im Film. Mehr als einem Zimmer gleicht er einem Matratzenlager. An den Wänden hängen Plakate von Elvis Presley, Johnny Halliday, der Mondlandung sowie von Motorrad- und Rennautos. Über die räumliche Ebene hinaus wird auf den autonomen Randszenencharakter und das »exklusive und zugleich höchst virulente Eigenpotential« der Jugendkultur verwiesen (Steenblock 2004: 89). Die Popästhetik erfasst Minos gesamtes Leben, seine Räume,

seinen Kleidungsstil, aber auch seinen Habitus: er inszeniert sich als Revolverheld, der sich jenseits bürgerlicher Normen bewegt.

Allio charakterisiert hier nicht nur ein jugendliches Milieu, sondern er formuliert auch (Medien)Kritik, indem er anhand von Mino die Fremdbestimmung der Popkultur aufzeigt. In ihrer Antihaltung ist sie immer vom Mainstream abhängig, als Massenphänomen schleichend der Kommerzialisierung unterworfen: »Was einerseits – beginnend schon in Kleidung und Haartracht – Verweigerung, Subversion und rituelle Selbstbehauptung im Generationenkonflikt ist, verliert mit der Etablierung als Mode wieder an Glaubwürdigkeit und wird letztlich zum Machtmedium dessen, wogegen es einst stand.« (Steenblock 2004: 89) Minos Abrutschen in die Kriminalität ist symptomatisch für den »Triumph des Popmediums Bildschirm« im Sinne einer völligen Identifizierung mit den amerikanischen und amerikanophilen Pophelden (Steenblock 2004: 92). Dieser Aspekt spiegelt sich auch im Ende der Geschichte wieder, das auf den ersten Blick einem typischen Kriminalfilm-Finale entspricht: Mino verschanzt sich im Keller der *cité*, die Polizei umstellt das Gebäude. Michel eilt herbei und versucht vergeblich, Mino dazu zu bringen, freiwillig herauszukommen und die Polizei vom Eingreifen abzuhalten. In der Folge wird eine Rauchbombe in den Keller geworfen, die Mino zum Herauskommen zwingt. Er erscheint mit Pistole in der Hand sowie Schal vor dem Mund, eine Gruppe von Kindern nähert sich dem Häuserblock; schließlich erschießt ihn ein Polizist.

Bei einem genaueren Blick entspricht dieses Ende aber mehr dem Handlungsmuster eines *cinéma de banlieue* oder eines Sozialdramas als dem eines typischen Kriminalfilms: Zwar wird die Suche nach Mino klassisch mittels der Festnahme von Claudia und des Erschießens von Mino aufgelöst, der Tod erscheint aber nicht als eine wie auch immer geartete Form von höherer Gerechtigkeit. An die Polizei stellt sich angesichts des Aufgebots die Frage nach der Verhältnismäßigkeit der Mittel; der schießende Polizist ist kein einsamer Held, sondern ein namenloser Polizist, der angesichts der Präsenz einer Gruppe von Kindern die Nerven verliert und losdrückt. Statt eine Opfer-Täter-Dialektik festzuschreiben, laden die von einer modernen Kammermusik untermalten Schlusseinstellungen zur Reflexion ein; sie verweisen auf die sprichwörtlichen gesellschaftlichen Verhältnisse: Michel eilt nach der Erschießung sofort zur Leiche und bleibt hier allein zurück, nachdem die Polizei die Waffe sichergestellt hat.

Anstatt mit einem Action-Finale endet der Film mit einer fixen und zum Nachdenken einladenden Einstellung, die von der Musik untermalt wird. Minos Leiche liegt am Boden, Michel wird von hinten gezeigt, der Bildausschnitt nach oben von einem trüben Himmel begrenzt. Ohne sich

zu bewegen blickt Michel auf die gegenüberliegende Mauer des Grundstücks, in dem er als Kind mit seiner Schwester gespielt hat. Er fühlt sich an dem Tod seines Neffen mit schuldig. Denn er hat die Polizei nicht (frühzeitig) eingeschaltet und ohne seine Waffe, die sich Mino mit dem Auto angeeignet hatte, wäre es nicht zur Katastrophe gekommen. Im Gegensatz zu Mino kommt er aufgrund seiner seriösen Erscheinung heil davon: Claudia und Marie haben ihm seinen Aktenkoffer mit den dubiosen Rechnungen zurechtgelegt; vor dem Schusswechsel trägt ein Polizeibeamter Michel seinen Aktenkoffer nach. Statt ihn zu kontrollieren, verweist er Michel darauf, dass man ›hier‹ – in den so genannten Quartiers Nord – lieber nichts liegenlassen sollte.

Im Sinne dieser Medienkritik verweist das Ende darauf, dass Mino der – nicht zuletzt durch das Genre des Kriminalfilms – vermittelten Illusion des schnell verdienten Geldes mittels Kriminalität unterliegt. Mino erscheint als Täter gleichzeitig als Opfer seiner Zeit. Er kann im Gegensatz zu seinen Vorfahren nicht in gesellschaftlichen Nischen abseits der Kontrolle des Staates Zuflucht finden. Seine einem exzessiven Lebensstil verfallenen Pophelden stehen den Abenteurern alten Stils wie Marius (Pagnol) oder Jean (Carpita) gegenüber, so wie Mino Charles und Michel gegenübersteht. Während für Charles und Michel das Weggehen sowie das politische Engagement einen Ausweg darstellten, wendet sich Minos Weg im Sinne einer Selbstausgrenzung und Selbstdestruktion letztlich gegen ihn selbst. Kurz: Allio nützt das Rahmengenre des Kriminalfilms zur Kritik an der Repräsentationspolitik des Bildmediums, das als »stärkste aller populären Mächte« und »Verarbeitungsmedium des Alltags« regionale und traditionelle Sphären der Populkultur zurückdrängt (Michel und Charles) (Steenblock 2004: 94-95). Es ist das Medium einer Scheinbefriedigung, mit Hilfe derer Mino sich eine Zeitlang seinen Projektionen hingeben kann.

J'aime la mer comme une femme

Transit Marseille

Nach dem Scheitern des CMCC und seiner Rückkehr nach Paris rückt Marseille für den Künstler Allio erst einmal wieder in den Hintergrund seiner Aktivität. Er dreht für La SEPT (heute ARTE) die Dokumentation *Jean Vilar, quarante ans après* (1987) sowie für den Kanal FR3 den Spielfilm *Un médecin des Lumières* (1988), aber v.a. arbeitet er in dieser Phase als (Opern)Bühnen- und Kostümbildner. Erst Ende der 1980er Jahre wendet er sich wieder seiner Heimatstadt zu und dreht mit *Transit*

(1990) sowie *La Vieille ville indigne* (1993) seine beiden letzten Filmprojekte, die im Gegensatz zu *Retour à Marseille* und *L'Heure exquise* v.a. dem mediterranen Marseille gewidmet sind.

Transit entsteht als deutsch-französische Koproduktion in einer Kino- und einer wesentlich längeren dreiteiligen Fernsehfassung (FR3, ARTE, ZDF), wobei Allio mit Sebastian Koch, Claudia Messner und Rüdiger Vogler zum ersten Mal nicht auf französische, sondern v.a. auf deutsche HauptdarstellerInnen setzt. *Transit* ist ein altes Projekt, das auf die 1970er Jahre zurückgeht und auf Anna Seghers autobiografischem Roman gleichen Titels basiert (Seghers 2001; Gauthier 1993a: 14). Dieser erzählt die Geschichte des aus politischen Gründen in einem KZ internierten und von dort nach Frankreich geflüchteten Handwerkers Gerhard Seidler. Nach mehreren Stationen landet er in Marseille, wo viele Flüchtlinge, v.a. aus Spanien und Deutschland, auf ein (Transit)Visum warten, um noch rechtzeitig vor der Ankunft der Reichswehr per Schiff flüchten zu können.

Seghers verarbeitet in diesem Roman ihre eigene Fluchtgeschichte, die sie über Paris und Marseille nach Martinique und Mexiko führt. Allios Film ist wie die Vorlage, aber auch *Retour à Marseille*, mehrschichtig angelegt. Schon in seinem Brief an Seghers aus dem Jahr 1979 (Gauthier 1993a: 24-31) betont Allio, dass er mit dem Film ein Marseille zeigen wolle, das er als Schüler selbst erlebt habe. Er erzählt von Seghers' Roman, von der historischen Situation in Marseille, aber auch vom urbanen Imaginären und seiner ganz persönlichen Stadt. Allios unveröffentlichter Essai *Transit et Casablanca* aus dem Jahr 1989 gibt weiteren Aufschluss über seine Motivation, den Roman zu adaptieren. Er schildert seine Absichten für *Transit* anhand eines Vergleichs mit Michael Curtiz' Film *Casablanca* (1942):⁵ Beide Geschichten sind Liebesgeschichten und haben eine von Vichy kontrollierte Hafenstadt zum Handlungsort. Doch der amerikanische Propagandafilm macht das koloniale Casablanca und die hier wartenden ExilantInnen zur bloßen Kulisse für amerikanische ProtagonistInnen. Für Allio, Seghers Roman folgend, steht hingegen fest: »les personnages secondaires de *Casablanca* sont les personnages principaux de *Transit*« (Allio nach Gauthier 1993a: 17).

Sein Film wird zu einem Gegenmodell zur Star- und Studioästhetik *à la* Curtiz. Einer klassischen Form der Geschichtskonstruktion zieht Allio eine Erzählweise vor, die nur Spuren zeigt. Die Handlung ist eher reduziert, an die Stelle der Aktion treten Porträts des Exilmilieus und der Stadt. Sie tragen einen zeitlosen Charakter, auch wenn der historische Kontext der Geschichte präsent ist. Der Protagonist Seidler ist eine populäre Figur, die sich in den Marseiller Cafés am Rande der intellektuellen Exilrunden bewegt. Seghers Ich-Erzähler kommentiert im Film immer

wieder aus dem Off die Situation in der Stadt. Allio nimmt so Distanz zur herkömmlichen Wahrnehmung des Exils in Marseille. Denn dieses wird gerne auf das Exil der Schriftsteller und Künstler reduziert, die sich wie z.B. Lion Feuchtwanger in der Villa Air-Bel im Südosten der Stadt versammelt hatten (Temime 1990: 142).

Allios Protagonist steht nicht im Sinne eines Helden im Zentrum des Films, sondern ist der beobachtende Erzähler. Abgesehen von seiner Fluchtgeschichte erfahren wir über Seidler selbst wenig, nicht einmal seinen wirklichen Namen. Gerhard Seidler ist die Identität, die er auf der Flucht von Nordfrankreich nach Marseille mit dem Flüchtlingsausweis eines Toten angenommen hat. In Marseille wird er zum Schriftsteller Weidel, der sich angesichts der sich nähernden deutschen Wehrmacht in Paris umgebracht hatte und dessen Visa-Dokumente Seidler eigentlich nur in der mexikanischen Botschaft abgeben will. Seine eigene Autobiografie scheint dem Protagonisten angesichts der Transit-Situation aber verloren zu gehen. In der Exilstadt Marseille zählt nicht die eigene Herkunft, sondern es wird lebensnotwendig, eine für die jeweilige Behörde plausibel erscheinende Identität zusammenstellen zu können (Gauthier 1993a: 14-19; Hilzinger 1993: 287).⁶

Die Stadt Marseille nimmt bei Allio im Gegensatz zu Casablanca bei Curtiz eine zentrale Rolle ein. Dies gilt, selbst wenn einige Orte (Pariser) Studiokulissen sind: die Cafés im Umkreis des Alten Hafens, wie z.B. das Mont Vertoux (bei Seghers), dessen historischer Name Mont Ventoux lautete, wo sich die ProtagonistInnen mangels eigener Wohnungen treffen (Wolf 1986: 15); das Interieur der Botschaften und der Polizeipräfektur, wo die Charaktere immer wieder vergeblich um Visa und Aufenthaltsgenehmigungen anstehen; mitunter die Kulisse des Alten Hafens mit dem im Krieg zerstörten Pont Transbordeur. Allio schildert wie Seghers v.a. die Marseiller Innenstadt und schneidet die Hochhausarchitektur im zeitgenössischen Marseille mit der Kamera ab. Aber auch wenn die Canebière und der Alte Hafen die zentralen Orte sind, reicht die Topografie von *Transit* weit darüber hinaus. Sie erstreckt sich auf der nördlichen Seite der Achse Alter Hafen – Canebière vom von Prostituierten und Fischern dominierten Viertel Panier über das Viertel Belsunce, wo sich die kleinen Pensionen der ExilantInnen befinden, bis zum Fährhafen und zum Bahnhof. Aber es werden auch Orte südlich der Canebière visualisiert, z.B. das Stadtwahrzeichen, die Viertel Noailles und Castellane mit der (ehemaligen) Place Saint-Ferréol und der Präfektur; ein Abstecher Seidlers führt sogar in die ländliche Provence (Peyrusse 1995: 118).

Bei Allio kommt zudem dem Mittelmeer eine zentrale Rolle zu, nicht als Handlungsort, sondern als immer präsenter mythischer Raum, der selbst in den Cafésequenzen sichtbar wird. Das Meer ist ästhetischer wie

symbolischer Gegenpol zur Stadt, die mit ihrer Visumbürokratie kafkaesk erscheint, gleichzeitig aber auch Züge des *film noir* annimmt. Marseille ist unter der Okkupation eine geschlossene Stadt, die von den ExilantInnen ohne *sauf-conduit* nicht verlassen werden kann und von Allio v.a. im dunklen Licht des Abends und der Wintertage gezeigt wird (Temime 1990: 145-146). Vor diesem Hintergrund erscheint das Mittelmeer in Form von ähnlichen, immer wiederkehrenden Einstellungen schon rein ästhetisch als heller Hoffnungsstreifen am Horizont. Oft wird das weite Meer isoliert gezeigt, nur am Bildrand werden Landzungen sichtbar. Der Alte Hafen erscheint mit dem Pont Transbordeur und wird von den am Bildrand sichtbaren Forts begrenzt; das Richtung Himmel verschwimmende Meer wird lediglich vom schmalen, langen Damm oder einem einzelnen Schiff in der Ferne durchquert.

Im Klima der Überwachung, Bedrohung und Anspannung ist das Meer nicht nur eine reale Grenze, sondern auch Symbol der Hoffnung auf ein Schiff nach (Süd)Amerika. Doch die *porte de l'Orient* wird bei Allio wie bei Seghers ambivalent verortet: Mit einem Schiff, das (1941) Richtung Martinique aufbricht, fahren im Roman und im Film wie in der Realität einige Intellektuelle ab; neben Anna Seghers waren dies u.a. André Breton, Victor Serge und Claude Lévi-Strauss (Temime 1990: 141). Allerdings verleiht Allio dem Schiff und damit dem Meereselement eine mythische Funktion. Während die erwähnten Intellektuellen tatsächlich in Martinique angekommen sind, wird das Schiff in der literarischen und filmischen Fiktion zu einem, wie schon Seghers schreibt, »Sagenschiff«. Man erzählt sich unter den in Marseille verbliebenen ExilantInnen, im Roman wie im Film, das Gerücht, der Dampfer sei zwischen Dakar und Martinique auf eine Mine gelaufen (Seghers 2001: 5, 280).

Damit rekurriert Allio noch einmal auf das urbane Imaginäre Marseilles. Das Meer wird immer auch als Bedrohung, als unsicheres Terrain empfunden. Folglich bleibt die positive Identifikationsfigur Seidler im Gegensatz zu den Intellektuellen an Land. Nicht das Meer und auch nicht die Stadt, sondern das südfranzösische Hinterland werden als zukünftiger Lebensraum des Protagonisten positiv besetzt – auch wenn die Endeinstellung groß den Pont Transbordeur zeigt. Seidler zieht sich, wie die Off-Stimme anmerkt, in die Cevennen im Hinterland von Orange und Nîmes zurück, um in den Widerstand zu gehen. Damit spielt Allio auf seine eigenen provenzalisch-ländlichen Wurzeln an, er verweist auf seinen in den Cevennen angesiedelten historischen Widerstands-Film *Les Camisards*, aber auch auf die historische Situation. Denn hier in den Cevennen haben sich in der Tat deutsche Antifaschisten niedergelassen, um sich dem Widerstand anzuschließen (Gauthier 1993a: 23).

Marseille-sur-mer

Diese für Marseille typische Ambivalenz von Land und Meer, aber auch die Symbolik des Mittelmeeres selbst greift Allio in seinem zwei Jahre vor seinem Tod produzierten Dokumentarfilm *La Vieille ville indigne* (1993) wieder auf. Der Titel spielt auf seinen ersten Spielfilm *La Vieille dame indigne* an und markiert den Bilanzcharakter der Dokumentation. Allio ist zu dieser Zeit schon schwer krank; den Off-Kommentar spricht nicht er, sondern Paul Allio. Der Blick auf Marseille ist hier stärker auf die Gegenwart der Stadt gerichtet als in allen anderen Filmen Allios; der Film mischt Interviews, Aufnahmen von Stadt und Meer sowie Ausschnitte aus Spielfilmen. Interviews, wie die mit dem Journalisten Gabriel Chacra, dem stellvertretenden Bürgermeister Christian Poitevin sowie der Schriftstellerin und Lebenspartnerin von Gaston Defferre, Edmonde Charles-Roux, thematisieren die (Hafen)Krise der Stadt und den ökonomischen Nord-Süd-Konflikt in Europa; Historiker wie Bernard Morel, Emile Temime und Marcel Roncayolo thematisieren über die sozioökonomische und politische Situation hinaus die Frage des urbanen Imaginären. Marseille wird als Stadt verortet, die nicht nur geografisch am Rande Frankreichs liegt. Sie ist im Rahmen des Zentralismus politisch und kulturell marginalisiert, aber hat ihrer Lage am Mittelmeer auch den kosmopolitischen Charakter und (vergangenen) wirtschaftlichen Erfolg zu verdanken (Lagny 1999: 205-209).

Immer wieder wird durch diese Interviews, die ausschließlich mit Marseiller Historikern, Unternehmern etc. geführt werden, ein nostalgischer Blick auf Marseille deutlich: auf die Marseiller Popularkultur der Zwischenkriegszeit, auf die wirtschaftliche Blüte der Stadt im Kolonialismus, auf das Marseille Defferres. Dieser Nostalgie entspricht auch Allios Wahrnehmung der Stadt; seine Bildästhetik ist aber nicht nur nostalgisch eingefärbt, sondern thematisiert die Nostalgie zugleich: Der Vorspann zeigt in diesem Sinn das urbane Marseille durch eine vom Flugzeug aus aufgenommene Kamerafahrt. Es schließen sich kurze Panoramaeinstellungen von Stadt, Meer und Inseln sowie einige von einem Boot aus gefilmte Aufnahmen an, die insbesondere das Meer und die Mauern des Château d'If zeigen.

Dazu ertönt in Form des Liedes »J'aime la mer comme une femme« Musik aus Vincent Scottos Filmoperette *Les Gangsters du Château d'If*, anfangs instrumental vom Klavier, dann im Original mit der Stimme von Henri Alibert, dem großen Marseiller Operetten- und Musikfilmstar der Zwischenkriegszeit. Es folgen Filmausschnitte aus *Justin de Marseille*, *Fanny* und *La Vieille dame indigne*, die in Anspielung auf den Filmtitel und das allgemeine Image der Stadt die Frage der Reputation und der Eh-

re thematisieren. Der Schlager »J'aime la mer comme une femme« untermaut wieder Küsten-Einstellungen; im Folgenden wird ein Marseillemodell abgefilmt, das die ursprüngliche griechische Besiedlung veranschaulicht. Vor der ersten von Paul Allios kommentierten Einstellung, die die gängigen Klischees über die Stadt resümiert und das leere, statische Meer ähnlich wie in *Transit* zeigt, wird ein Ausschnitt aus *Transit* visualisiert. Man hört noch die Schlagermelodie, inzwischen vom Klavier, der Protagonist Seidler blickt von der Anhöhe des äußeren südlichen Ufers in Richtung Stadt auf den vom Pont Transbordeur dominierten Alten Hafen. Das Mittelmeer erscheint in *La Vieille dame indigne* wie in *Transit* als Ort der Hoffnung und Nostalgie zugleich.



La Vieille dame indigne: Madame Bertini + Rosalie
am Strand La Plage im Süden der Stadt

Aus produktionswirtschaftlicher Sicht ist der Film allerdings ein Gegenmodell zu *Transit*; *La Vieille ville indigne* ist der international am wenigsten bekannte Film Allios. Die regionale Dokumentarfilmproduktion wurde anlässlich des ARTE-Themenabends ›Marseille vu de Marseille‹ in Auftrag gegeben.⁷ Dieses Schwerpunktprogramm verweist über Allio hinaus auf die Filmstadt Marseille und beinhaltet nicht nur den ersten Film eines Marseiller Filmemachers der nächsten Generation, Robert Guédiguians *Dernier été* (1980). Guédiguian ist mit seiner Firma AGAT auch der Produzent von Allios Dokumentarfilm. Damit schließt sich 10 Jahre nachdem im Rahmen des CMCC Guédiguians Migrationsfilm *Rouge midi* (1983) produziert worden war der Kreis. Dieser Film erzählt im Rahmen eines historischen Films anhand einer Bauernfamilie aus Kalabrien die Geschichte der Arbeiterbewegung im Marseiller Estaque – Riaux. Guédiguian hat damit ein Sujet und einen Handlungsort aufgegrif-

fen, die schon durch Allios *Retour à Marseille* und *La Vieille dame indigne* in die regionale Filmgeschichte eingegangen waren. Allerdings hatte sich Guédiguian 1996 bereits als ein Cineast positioniert, der deutlich stärker als Allio auf Traditionen des filmischen Realismus baut und damit auch Erfolge feiert (Baumberger 1999: 107).

Anmerkungen

- 1 Brecht (1990: 168)
- 2 Ansätze dazu zeigen sich schon in Allios drittem Spielfilm *Pierre et Paul* (1969): Der Protagonist Paul, der aus bescheidenen Verhältnissen kommt und im Estaque aufgewachsen ist, hat den sozialen Aufstieg geschafft und ist in Paris in einer Baufirma tätig. Im Zuge des Todes seines Vaters Paul tritt in Form von alten Kindheitserinnerungen seine Entwurzelung zu Tage; Pierre scheitert im anonymen Vorstadt-Paris finanziell wie psychisch.
- 3 Vgl. Michel Foucault (Hg.) (1973): *Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère. Un cas de parricide au XIX siècle*, Paris: Gallimard.
- 4 Vgl. »Le film que vous allez voir n'a pas été réalisé pour critiquer Marseille et sa population. La famille Bertini-Basso a, comme les personnages de Marcel Pagnol, le sens de l'honneur (»L'honneur, c'est comme les allumettes, ça ne sert qu'une fois«). Toutes les grandes villes (françaises) souffrent des mêmes maux dans la période que nous traversons. Mais Marseille a une séduction, un charme incomparable. C'est pourquoi nous l'avons choisie.« (Defferre nach Gauthier 1993a: 186)
- 5 Die Produktion Warner Bros hatte erst die Absicht, mit Curtiz eine Fortsetzung von *Casablanca* zu drehen, schließlich entsteht ein neuer (Propaganda)Film unter dem Titel *Passage to Marseille* (1944). Humphrey Bogart verkörpert den französischen Journalisten Matrac, der als Flieger am Widerstand und an der Befreiung Frankreichs teilnimmt, aber kurz vor dem Ziel stirbt. Warner gelingt es nicht, mit dem Film am Erfolg von *Casablanca* anzuknüpfen (vgl. Noizet 1997: 94-95, 243-350).
- 6 Anna Seghers, die im November 1941 Mexiko erreicht und dort, nicht wie so oft behauptet, in Marseille oder auf dem Schiff, den Roman niederschreibt, verweist mittels dieser Figur auf den Suizid von Ernst Weiss in Paris (vgl. Hilzinger 1993: 284; Wolf 1986: 8-9, 12).
- 7 Vgl. ARTE Pressedossier zum Themenabend »Marseille vu de Marseille«, 16.06.1996.

Abbildungen

La Vieille dame indigne: Madame Bertini; Madame Bertini + Rosalie; Madame Bertini + Rosalie am Strand La Plage im Süden der Stadt, Quelle: Filmmuseum Wien + © S.P.A.C. (Société de participation artistique et commerciale).

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère: Moi, Pierre Rivière..., Quelle : Filmmuseum Wien + © Les Films du losange / INA
René Allio: Fotografie o.A., Quelle: www.alhambracine.com/03phototheque5.html, 15.10.2007.

Viadukt bei Niolon / La Vesse + Das Alcazar: Fotografien (›En attendant le train, ›Entrée de l'Alcazar de Marseille avant sa renovation, ›XYZ) + © Christophe Moustier 2006/1994/2005, Quelle: <http://christophe.moustier.free.fr/index.php?category/5>, 15.10.2007.

Porte de l'Orient: Fotografie + © Franck Orsoni 2007, Quelle: <http://beecommeabeille.free.fr/index.php?post/113-Porte-de-lOrient-2/2> 15.10.07.

