

ABBLENDE

Die Filmstadt Marseille anno 2005

Die Saison 2005 scheint dazu angetan zu sein, einen provisorischen Schlussstrich unter die Debatte über den Status der Filmstadt Marseille zu ziehen. Denn zu diesem Zeitpunkt werden die zwei am engsten mit Marseille verbundenen Filmprojekte der letzten Jahrzehnte abgeschlossen, die »Marseillezyklen« von Robert Guédiguian und Jean-Louis Comolli: Robert Guédiguian verlässt mit *Le Promeneur du Champ de Mars* (2005) zum ersten Mal für eine ganze Filmhandlung Marseille und arbeitet mit SchauspielerInnen, Drehbuchautoren und TechnikerInnen zusammen, die nicht aus seinem Marseiller Milieu stammen. Er zeichnet anhand dieses Films, der auf einem Drehbuch von Georges-Marc Benamou und Gilles Taurand basiert¹, die letzten Jahre des Staatspräsidenten François Mitterrand (Michel Bouquet) und somit das Ende des Mannes nach, der die Hoffnungen der politischen Linken und der Regionalismusbewegung in den frühen 1980er Jahren verkörpert sowie den Beginn seiner Filmkarriere begleitet hatte (*Rouge midi*).

Der Dokumentarfilmer Jean-Louis Comolli hat zu diesem Zeitpunkt bereits sein zwölfjähriges Marseilleprojekt mit einer groß angelegten Retrospektive im Pariser Centre Georges Pompidou (2002) unter dem Titel »Marseille fait son cinéma de 1989 à 2001...« abgeschlossen. Im Jahr 2005 erscheint ein DVD-Koffer mit seinen dokumentarischen Portraits von den bereits erwähnten Marseiller Wahlkämpfen, die er zwischen 1989 und 2001 mit der Kamera festgehalten hatte. Der 1941 im algerischen Skikda geborene und in Marseille aufgewachsene Cineast hat wie Guédiguian über mehrere Jahrzehnte hinweg mit Vorliebe das populäre Marseille und den Marseiller Norden filmisch festgehalten. Mit *Rêves de France à Marseille* (2001) zieht er zwei Jahre nach der folkloristischen Inszenierung Marseilles im Rahmen der 2600-Jahrfeier der Stadt über die geringen realen Gestaltungsmöglichkeiten von BürgerInnen mit Migrationshintergrund noch einmal Resümee (Prédal 1996: 775-776).

Dieses provisorische Ende² der regionalen Aktivität der beiden Cineasten kann über die persönliche Ebene hinaus auch als eine Antwort auf den Status der (Film)Stadt Marseille im Jahr 2005 gelesen werden: Denn im Verlauf der beiden Projekte hat sich sowohl die Repräsentation der Stadt im (Mainstream-)Kino als auch die Beliebtheit Marseilles unter den französischen FilmemacherInnen gewandelt. Marseille ist aufgrund einer engagierten Kulturpolitik, die bereits unter Gaston Defferre ihren Anfang nahm, insbesondere seit den 1990er Jahren für FilmemacherInnen deutlich attraktiver geworden – es sei hier nur noch einmal auf die Friche La Belle-de-Mai und die Filmabteilung der Stadtverwaltung hingewiesen.

Zudem hat sich auch der Ruf der Stadt seit den 1980er Jahren deutlich verändert. Die schon angesprochene, kommerziell erfolgreiche Welle an Pagnol-Remakes und *Taxi*-Filmen hat ohne Zweifel mit zu einem positiveren, wenn auch deutlich klischeehaften Bild der Stadt beigetragen und eine neue *vogue marseillaise* lanciert. Die unter deutlich anderen politischen und künstlerischen Vorzeichen entstandenen Exportartikel der 1990er Jahre wie Guédiguian's Film *Marius et Jeannette*, Izzos Roman *Total Khéops* und CDs der Band Akhenaton/IAM wie ›L'Ecole du micro d'argent‹ (1997) prägen heute neben klassischen Assoziationen wie *Marius* und *French Connection* die kollektiven Vorstellungen von Marseille – weit über Frankreich hinaus.

Der (Kino)Film spielt dabei als Medium, das die Stadt über visuelle und auditive Reize vermittelt, eine dominante Rolle: Akhenaton hat nicht nur mit Konzertaufnahmen reüssiert, sondern auch mit dem Spielfilm *Comme un aimant* (2000) eine ›Ode‹ an das multiethnische Marseille und das Viertel Panier verfasst. Auch aus Jean-Claude Izzos Romanen wurden zwei Kinofilme, *Total Khéops* (Alain Bévérini, 2002) und *Les Marins perdus* (Claire Devers, 2003), die Marseille ebenso als mediterranen und politisch konfliktuellen Ort zeichnen, dabei aber mitunter einem touristischen Imaginären folgen. Deutliches Anzeichen für einen Imagewandel ist auch die 15. Ausgabe des jährlichen Filmfestivals Travelling in Rennes, das sich 2004 ganz der Mittelmeermetropole verschrieben hatte.³ Zehn Tage lang standen hier Allio, Carpita, Comolli, Guédiguian und Izzo im Mittelpunkt des Programms. Die Tatsache, dass sowohl Pagnol als auch dem Kriminalfilm eine wesentlich weniger prominente Position zugestanden wurde, kann als Plädoyer für ein pluralistisches Marseille abseits von altbekannten Klischees gedeutet werden. In diesem Sinne wurden neben Mainstream-Marseillefilmen – bis hin zum international erfolgreichen Zeichentrickfilm *Les Triplettes de Belleville* (Sylvain Chomet, 2003) – auch Off-RegisseurInnen aus Marseille wie Bania Medjabar und Alain Dufnau sowie dem Dokumentarfilm Platz eingeräumt (Baumberger 1999: 100-109).

Kurz: Marseille gilt zwar mitunter auch heute noch als *ville noire*⁴, aber in den letzten 20 Jahren ist nicht nur die Gesamtzahl der hier angesiedelten Filme gestiegen, sondern es hat sich auch das Spektrum der Genres und der repräsentierten urbanen Orte deutlich verbreitert. Kriminalfilme vom Typ von *Un ange* (Miguel Courtois, 1999) mit Richard Berry oder *Fabio Montale* (José Pinheiro, 2001) mit Alain Delon stellen heute nur noch eine Repräsentationspraxis unter anderen dar. Und viele Kriminalfilme oder Komödien-Kassenschlager wie *Total Khéops* und *Taxi* oder *L'Outremangeur* (Thierry Binisti, 2003) und *Gomez et Tavarès* (Gilles Paquet-Brenner, 2003/2007) reduzieren Marseille nicht mehr ausschließlich auf Orte wie den Vieux-Port oder die Quartiers Nord und integrieren z.T. auch Themen wie das der Migration.⁵

Allerdings bleibt bei einem kritischen Blick nicht verborgen, dass hinter diesem quantitativen und qualitativen Sprung im Kulturschaffen und -budget auch klare ökonomische Interessen stehen. Über einen Imagewandel soll die Stadt als attraktive mediterrane Kulturmetropole positioniert werden und so neue Einnahmequellen im (maritimen) Tourismus als Alternative zur stark reduzierten Hafenindustrie lukrieren.⁶ Diese Tendenz hat sich auch in einem verstärkten Interesse der ausländischen Presse und Kulturindustrie an Marseille niedergeschlagen – abseits von Themen wie Kriminalität und Wirtschaftskrise.

In der österreichischen und deutschen Medienlandschaft fällt so eine relativ abrupt einsetzende Auseinandersetzung mit Marseille innerhalb der letzten zehn Jahre auf. Über die deutlich positivere Zeichnung der Stadt in touristischen Publikationen⁷ ist Marseille als Kulturstadt auch in Film und Fernsehen präsent: Der deutsch-französische Fernsehsender ARTE gestaltet ab 1996 fünf Themenabende über die Stadt, wobei davon nur einer dem Fußball gewidmet ist.⁸ Im Zentrum der Programme stehen ansonsten Spiel- und Dokumentarfilme von Filmemachern wie Bertrand Blier, Robert Guédiguian und René Allio. 2004 wurde von ARTE auch der Spielfilm *Marseille* der deutschen Filmemacherin Angela Schanelec koproduziert, der u.a. auch im ZDF ausgestrahlt wird. Schanelec macht Marseille zu einem positiv besetzten Ankerpunkt in der existenziellen Identitätssuche der Berliner Fotografin Sophie. *Marseille* bedient zwar das Thema der Kriminalität, verbindet es aber mit einer innovativen Filmästhetik und einem alltäglichen Marseille fern der altbekannten Filmorte. Auch die Printmedien und der Rundfunk widmen sich der Stadt Marseille in den letzten Jahren vermehrt. Als Beispiele seien drei ganzseitige Reportagen in der *Süddeutschen Zeitung* aus den Jahren 2003 bis 2005 sowie ein fast zweistündiges Portrait des Rundfunksenders Ö1 (Österreich Eins) in der Sendeschiene ›Diagonal‹ angeführt.⁹

Marseille, das 2002 den europäischen Eurocity-Preis für seine kulturelle Dynamik gewonnen hat, wird hier als aufstrebende Mittelmeermetropole gezeichnet, die mit der 2001 errichteten TGV-Verbindung von Paris aus in gut drei statt über zehn Stunden erreichbar ist. Die Stadt erscheint hier als zunehmend attraktiver Wirtschaftsstandort und als kosmopolitische Kulturstadt mit einer starken Musikszene. Neben Musikfestivals und Bands werden kulturelle Großprojekte genannt, wie die Schaffung bzw. Neustrukturierung von Museen und Bibliotheken, die die stark populär und von ImmigrantInnen geprägten Innenstadtviertel »aufwerten« sollen. Statt auf das Kino wird hier insbesondere auf den im Jahr 2000 verstorbenen Journalisten und Autor Jean-Claude Izzo verwiesen. Seine Kriminalromane *Total Khéops* (1995), *Chourmo* (1996) und *Solea* (1998), die unter dem Titel der »Marseiller Trilogie« auch im deutschen Sprachraum populär geworden sind, werden nicht nur ausführlich beschrieben und zitiert, sondern dienen auch als eine Art touristisch-radiofoner Stadtführer durch die sanierten Innenstadtviertel.



Der Panier im (touristischen) Aufwind
© Christophe Moustier

Es wird Zweierlei deutlich: Einerseits liefern einige Produktionen thematisch und ästhetisch neue Impulse, andererseits knüpfen viele Streifen an einen Diskurs über Marseille an, der sich auf einige wenige gängige Topoi und Orte beschränkt und sich in die von Guédiguian kritisierte Stadtpolitik der Transformation der Innenstadt und des Hafens zu touristischen Zwecken einreihet. Der ins Zentrum der Tourismuspolitik gelangte Perimeter zwischen dem Alten Hafen und dem Panier ist so in vielen Filmen zu einem zentralen Filmort mit multikulturellem Flair geworden, der teils mit sozialkritischen Themen wie Migration und Jugendarbeitslosigkeit, v.a. aber mit neuem städtebaulichen Prestige, das von Galerien bis hin zu traditionellen provenzalischen Handwerksartikeln wie Lavendel und Seife reicht, belegt wird.¹⁰ Als Extremfall kann hier die seit August 2004 fünfmal wöchentlich auf dem Sender France 3 ausgestrahlte Sei-

fenoper *Plus belle la vie* angeführt werden, die das neue Prestige und den mediterranen Reiz der Stadt ins Bild setzt. Die Serie, die inzwischen mehrere 100 Folgen umfasst, besteht v.a. aus Studioaufnahmen und Einstellungen, die tourismustaugliche Seiten der Stadt wie den Alten Hafen, die Calanques oder den Panier zeigen. Sprachlich ist sie im Wesentlichen hochfranzösisch gehalten; gleichzeitig werden Repräsentationsmuster aus populären Filmen wie *Marius* und *Marius et Jeannette* aufgegriffen.

Gemein ist einer Vielzahl von Kinofilmen in diesem Kontext auch, dass – selbst wenn Marseille der zentrale Handlungsort ist – Anfang und/oder Ende der Filme auf andere Räume rekurren. Die *cité phoc enne* wird so bei vielen FilmemacherInnen nicht nur auf gefällige (Panier, Calanques), zwischendurch auch abschreckende Topoi (Quartiers Nord) reduziert, sondern auch zum Ort der Passage. Die Stadt erscheint nicht als »lieu habit  «, sondern als Ort, der letztlich verlassen werden muss (Harel 2005: 122-123).

Dieses weit verbreitete Repräsentationsmodell charakterisiert Marseille als Ort der Passage und verbindet die Stadt deutlich mit Sujets der gesellschaftlichen Marginalisierung. *Marseille-sur-mer* erscheint als exotische Attraktion, die dem Publikum mediterranes Flair vermittelt, die ProtagonistInnen werden aber oft nicht im urbanen Alltag verankert. Dies wird anhand der regionalen Verortung Marseilles über die Sprachvariet t deutlich. Filmemacher wie Dridi oder Blier beziehen lediglich für kleinere Rollen SchauspielerInnen aus der Region ein, z.B. Moussa Maaskri als Dealer Renard in *Bye-bye*. Sie nehmen, ganz in der Tradition der Marseiller Filmkom die, die Funktion ein, über Akzent, Gestik und Mimik südfranzösischen Flair zu verbreiten, ohne Marseiller ProtagonistInnen einen Subjektstatus einzuräumen.

Reakzentuierungen: Philippe Faucon & Claire Denis

Das stadtpolitische Bestreben, Marseille eine bessere Position im europäischen Kulturstadt- und im mediterranen Kreuzfahrttourismus zu verschaffen, hinterlässt auf der Ebene der kulturellen Repräsentation der Metropole seine Spuren. Das Imaginäre des *dolce far niente* und der Anbindung der Stadt in Richtung Mittelmeer (*porte du Sud, porte de l'Orient*) wird – beginnend mit Ali Ghallem, Francis Girod, Jean Val re und Bertrand Blier – von vielen FilmemacherInnen der letzten 20 Jahre aufgegriffen.¹¹ Dies geschieht auch vermehrt im Kontext der Thematisierung von transnationalen Fragestellungen, die im Zuge einer europaweiten *vogue* des Migrationskinos eine wichtige Rolle einnehmen.¹² Im

Regionalkino beziehen sich derartige Tendenzen der 1980er und 1990er Jahre fast ausschließlich auf die klassische Migration aus Italien und Spanien – nur in *L'Argent fait le bonheur* wird der europäische Rahmen überschritten. Es ist also erst einmal das nationale, in Paris verankerte Kino, das die mediterrane Seite Marseilles über Protagonisten nordafrikanischer, meist algerischer Herkunft thematisiert. Es entstehen in der Folge von Bliers *Un, deux, trois, soleil* ab Mitte der 1990er Jahren einige Filme, die den Genres des Migrationskinos und des *cinéma de banlieue* zugerechnet werden können und deren FilmemacherInnen wie Karim Dridi, Ziad Doueiri, Emmanuel Mouret oder Coline Serreau der Generation des *jeune cinéma français* angehören.

Trotz dieses auf der thematischen und politischen Ebene bereichernden Aspekts bleibt allerdings festzuhalten, dass der Großteil der Filme dieser Genres, wie z.B. *Bye-bye, Le Petit voleur* oder *Vénus et Fleur* den Raum Marseille aus einer Außenperspektive und über populäre Orte und Topoi fokussiert, die aus älteren und kommerziellen Filmkomödien und Kriminalfilmen bekannt sind. So wird auf touristische Gemeinplätze wie die Calanques, den Alten Hafen und den Panier sowie die als unsicher gezeichneten Hochhaussiedlungen im Norden der Stadt als bewährte Filmorte zurückgegriffen. Marseille wird topografisch kaum neu erkundet und nur selten aus der Perspektive eines »regionalen Blicks« gezeigt, der Stadterfahrungen und kulturelle Charakteristika als wesentliche Momente miteinbezieht. Das bekannte urbane Imaginäre findet also über die von Lindner festgehaltene kulturelle Kondensierung seine Entfaltung. Die Filme machen die Stadt greifbarer, indem sie immer wieder auf populäre Bilder Marseilles rekurrieren, aber auch angreifbarer, indem Sie Marseiller Gemeinplätze stabilisieren und im kollektiven Gedächtnis festschreiben (Lindner 1999: 289).

Ausnahmen davon bilden neben den Filmen der hier unter den Begriff des *accented cinema* gefassten Marseiller Filmemacher im Wesentlichen CineastInnen, die mit der Stadt eng verbunden sind wie Claire Denis und Philippe Faucon. Ihr Marseiller Schaffen erlaubt eine kontrapunktische Lektüre des urbanen Imaginären. Sie pflegen einen differenzierten kinematografischen Umgang mit der Metropole, der wesentlich auf der Komponente der urbanen Alltagserfahrung beruht und stärker regionale und (sub)lokale Aspekte einfließen lässt.

Der Film des in Marokko geborenen Pied-Noir Philippe Faucon, *Samia* (2000), greift die Rolle Marseilles als Migrationshafen auf und zentriert die Handlung des Films um eine junge Französin maghrebinischer Herkunft.¹³ Faucon, der in Aix-en-Provence und an der Pariser FEMIS studiert hat, interessiert sich hier – ähnlich wie Allio und Guédiguian in *Retour à Marseille* und *L'Argent fait le bonheur* – für die soziale Situati-

on der Jugendlichen in den nördlichen Stadtrandbezirken und entwirft das Portrait einer frankoalgerischen Familie, die aufgrund der Beziehung von Samias größerer Schwester Amel (Nadia El Koutei) mit einem Franzosen (Luc Verdier) auseinander zu brechen droht. Der Streifen thematisiert wie Coline Serreaus Film *Chaos* (2001) das Schicksal von jungen Mädchen zwischen brüderlich-patriarchaler Kontrolle, arabischen Tradition und westlichen Vorstellungen von individueller Freiheit, aber auch Fragen des Rassismus. Faucon verzichtet entsprechend der Thematik noch radikaler als die Marseiller Regisseure auf das symbolische Kapital der Stadt und siedelt die Handlung in einer von Hochhaussiedlung an. Die *cité* im Hinterland und der Arbeitsort der Tochter, ein Supermarkt, werden lediglich durch Aufenthalte am Meer, in den Calanques, kontrastiert. Mit *Samia* bedient sich Faucon einer minimalistischen Ästhetik, die auf einer fundierten Kenntnis der Stadt fußt (Tarr 2005: 113-116; Pr  dal 1996: 666-667).



Samia und ihre Mutter



Beau travail: Colin + Lavant

Auch Claire Denis, die in Paris geboren wurde, aber einen Teil ihrer Kindheit in Marseille und Kamerun verbracht hat, widmet ihre ›Marseiller‹ Filme der Passage und dem Peripheren. *Nénette et Boni* (1996) u.a. beim Filmfestival von Locarno mehrfach ausgezeichnet, erzählt die schwierige Geschwisterliebe zwischen dem Pizzaverk  ufer Boni (Grégoire Colin) und seiner schwangeren kleinen Schwester Nénette (Alice Houri), die von einer Kindheit ohne Halt geprägt ist. Die ›prominenten‹ Orte Marseilles werden wie bei Faucon ausgespart; die Vorstadt wird anhand des im 14. Bezirk gelegenen Saint-Gabriel als Ort ohne Infrastruktur und sozialen Zusammenhalt gezeigt. Statt der Metropole Marseille wird über Denis' fragmentarische Erzählweise ein Mikrokosmos aufgemacht, in dessen Zentrum sexuelle Phantasien, Kleinkriminalität und Beziehungsunf  higkeit stehen.

Mit *Beau travail* (2000), einer freien Adaptation der Erzählung *Billy Budd, Sailor* von Herman Melville (1924), kehrt Denis nach Marseille zurück. Sie verknüpft in einem übertragenen Sinn ihre beiden autobio-

grafischen Orte, den europäischen Süden und das ›frankophone‹ Afrika. Der Film, der u.a. mit einem César ausgezeichnet wurde, enthält nur wenige Marseiller Einstellungen; die Stadt ist hier die *porte du Sud*, von der aus die Corps der Fremdenlegion in Richtung Dschibuti aufbrechen. Über die Erinnerungen des ehemaligen Adjutanten Galoup (Denis Lavant) wird die Stadt allerdings Ort der Perspektivierung der Erzählung. Galoup memorisiert seine aktive Zeit in der Legion; die unterdrückten homoerotischen Gefühle gegenüber seinem ehemaligen Vorgesetzten Bruno Forestier (Michel Subor), die Konkurrenz zum jüngeren Legionär Gilles Sentain (Grégoire Colin) sowie die sadistische Struktur und sinnlose Tätigkeit der Fremdenlegion werden von hier aus heraufbeschworen.

Denis und Faucon können als die eindringlichsten Beispiele einer differenzierten ästhetischen und gesellschaftspolitischen Auseinandersetzung des *jeune cinéma français* mit Marseille bezeichnet werden. Beide FilmemacherInnen arbeiten nicht nur mit Marseiller SchauspielerInnen und KünstlerInnen in kleineren (Malek Brahimi von IAM und Gérard Meylan in *Nénette et Boni*) sowie Laien in größeren Rollen (u.a. Lynda Benahouda, Nadia El Koutei, Luc Verdier in *Samia*), sondern achten auch auf die sprachlich regionale Verankerung ihrer Filme im Sinne eines *accented cinema*. Denis sorgt beispielsweise dafür, dass auch ihre ProtagonistInnen den Marseiller Akzent annehmen; sprich: auch von fest in der Pariser Filmszene verankerten Stars wie Valeria Bruni Tedeschi (*Nénette et Boni*) und ihrem Paradeschauspieler Grégoire Colin (u.a. *Nénette et Boni* und *Beau travail*) verlangt die Filmemacherin eine Auseinandersetzung mit der Regionalkultur.

Gleichzeitig setzen Denis und Faucon neue Akzente; sie erörtern Marseille auf eine Art und Weise, die über die Konventionen des Regionalkinos hinausgeht. Die topografische Verortung der Handlung wird bei ihnen kaum kenntlich gemacht. Damit ist die Filmlogik gegenläufig zum von den Marseiller CineastInnen eingeforderten Anspruch, Filmen auch einen politischen und identifikatorischen Charakter zu verleihen, angelegt. Darüber hinaus greifen Denis und Faucon mit Genderfragen und dem französischen (Post)Kolonialismus Themen auf, die im Marseiller Regionalkino lange Zeit keine zentrale Rolle spielen.¹⁴ Eine gegen die Tradition rebellierende Figur als zentrale Protagonistin erhält erst mit Faucon Einzug in die Marseiller Filmgeschichte. Mit der Fokussierung auf das Schicksal von Frauen im Kontext der postkolonialen Parallelgesellschaften in Frankreich nimmt er auch im Rahmen des nationalen *cinéma beur* eine Pionierrolle ein. Das Thema der Homosexualität wurde im Regionalkino bisher gar ganz ausgespart und vor Denis nur von Olivier Ducastel und Jacques Martineau erörtert (*Drôle de Félix*, *Crustacés et coquillages*). Der große Stellenwert, den männlich dominierte Solidar-

gemeinschaften wie das Handwerker-, Bar- und Arbeitermilieu sowie familiengleiche Gruppen im Marseiller Regionalkino einnehmen, scheint dieses Thema zum größten Tabu zu machen.

Kino der Solidarität und Traditionalität

Verglichen mit dem nationalen Autorenkino, das in den letzten 20 Jahren vermehrt transkulturelle Aspekte ins Zentrum gerückt hat, fällt eine deutlich traditionsgebundene Verankerung der ProtagonistInnen in den meisten Filmen des Marseiller Regionalkinos auf. Die Filme insistieren auf klassischen regionalen Attributen, wie z.B. der sozialen Frage, so dass u.a. in Bezug auf eine zeitgemäße Verortung von Genderbelangen eine deutliche Verzögerung im Vergleich zu anderen urbanen Kinos zu beobachten ist. Auch auf der Produktionsebene bleibt das Marseiller Kino ein »Männerkino«. Frauen ist lediglich die Rolle der ersten Protagonistin an der Seite des Regisseurs zugestanden, wie es bei Orane Demazis sowie Jacqueline Bouvier und Pagnol oder Ariane Ascaride und Guédiguian der Fall ist.

Dies ist eng damit verbunden, dass die CineastInnen mit ihren Werken Marseille nicht nur als soziopolitisch und kulturell peripheren und marginalisierten Ort zeichnen wollen, sondern auch mit Blick auf das (regionale) Publikum eine positive Identifizierung mit einzelnen ProtagonistInnen ermöglichen wollen. Dies führt zu einer Bestätigung von traditionellen Rollenmustern: Zentrale Themen wie die Arbeitslosigkeit, die Kriminalität und das Image der Stadt werden auf der Basis einer sozialen Argumentation verhandelt, Marseille als Ort beschrieben, der von der Tradition her durch Formen der Alltagssolidarität geprägt ist. Die Metropole erscheint damit oft als Raum, der durch eine starke lokale und soziale Identität zusammengehalten wird. Gleichzeitig wird die Stadt über die Raumzeichnung nach außen – zum Rest Frankreichs und insbesondere zu Paris hin – deutlich abgegrenzt und mitunter Richtung Mittelmeer geöffnet. Die Verweigerung eines (post)modernen Relativismus geht dabei meist einher mit einer antibürgerlichen Zeichnung der Stadt und ihrer BewohnerInnen.

Die Marseiller Identität wird von Pagnol bis zu Guédiguian eng mit einer regionalen Sprachmarkierung und einer popularen sozialen Herkunft der ProtagonistInnen verbunden. Das gutbürgerliche Marseille, z.B. südliche Viertel wie die Corniche, sind als identitätsstiftende Handlungsorte ebenso unvorstellbar wie VertreterInnen des Marseiller Wirtschaftsbürgertums als positiv besetzte ProtagonistInnen. Die regionale und soziale Frage verschmelzen in Filmen wie denen von Pagnol, Carpi-

ta und Guédiguian zu einer Einheit und beschreiben die Marseiller Identität im Sinne des regionalen *accented cinema*. Auf diese Weise wird klar vermieden, die Stadt als Hort der Eskalation von Gewalt und sozialer Fragmentierung zu zeigen, der ein Verweilen für die ProtagonistInnen unmöglich machen würde. Besonders deutlich wird dieses Charakteristikum, wenn man an so unterschiedliche Verortungen der Stadt wie in den Filmen *La Ville est tranquille* und *César* denkt. Im ersten Fall kommt es aufgrund der sozialen Verhältnisse zwar zu mehreren Todesfällen, Morden und Selbstmorden, aber über die Rahmenhandlung wird dem Showdown die urbane Praxis der Solidarität und Integration entgegengehalten. Im zweiten Fall sind eine Reihe von Missverständnissen Ursache für ein jahrzehntelanges familiäres Zerwürfnis, das aber nach einer Aussprache sein Ende hat.

Im Kontext des gesamtfranzösischen AutorInnenkinos fällt das Marseiller *accented cinema* also durch seine solidarische und partikularistische Tendenz auf, zwei Eigenschaften, die sich nicht nur auf der Repräsentationsebene zeigen: Mit der Ausnahme Pagnol sind die hier unter den Begriff des *accented cinema* gefassten Filmemacher als Nachkommen von MigrantInnen in Marseille geboren oder aufgewachsen und haben als ›Integrierte‹ in Paris und darüber hinaus Karriere gemacht. Nicht wenige von ihnen sind im nördlichen Marseille zwischen Industriehafen und Estaque aufgewachsen, also in einem popularen Milieu, dessen Alltag von deutlichen sozialen und politischen Spannungen sowie ökonomischen Krisen geprägt war und ist.

Diese soziale Erfahrung verleiht dem Schaffen des *accented cinema* eine Handschrift und unterscheidet insbesondere das Kino von Allio, Comolli und Guédiguian von den meisten Filmen mit Marseillebezug anderer CineastInnen, die zwar die Migrationsfrage thematisieren, aber meist unter Ausparung von Fragen der konkreten regionalen Verankerung und sozialen Herkunft. Der deutliche Fokus auf einer regionalen und sozialen Vision, die Marseille als lebbar Ort mit Zukunft skizziert, spiegelt sich bei Pagnol, Carpita, Allio und Guédiguian zudem in mehrerlei Hinsicht auf der Ebene der Filmproduktion wieder. Auch wenn sie oft in Paris wohnen und dort produzieren, engagieren sich die CineastInnen des Marseiller Regionalkinos für Produktionsstrukturen und künstlerische Netzwerke in Marseille. Trotz unterschiedlichster Filmauffassungen und -praxen nehmen sie in ihren Filmen im Kontext des urbanen Imaginären aufeinander Bezug und ihre Biografien als Filmemacher sind zudem miteinander verwoben.

Verneuil hat seine ersten Erfahrungen im Umfeld von Pagnol gemacht und ihm wie Fernandel einige Erfolge zu verdanken. Carpita produziert trotz einer völlig anderen Sozialisation und Ideologie u.a. in Pag-

nols Studios. Allio unterstützt Guédiguian zu Beginn seiner Karriere im Rahmen des CMCC; Guédiguian produziert Allios letzten Film in Zusammenarbeit mit dem INA. Außergewöhnlich ist in diesem Kontext die kinematografische Praxis Guédiguians, der trotz eines gewissen kommerziellen Erfolges auf seiner Unabhängigkeit als Produzent und Filmemacher besteht. Einmalig in der französischen Filmgeschichte scheint dies im Verbund mit der Produktionspraxis in einem stabilen Team und an einem stabilen Ort zu sein. Sein für Ende 2007 angekündigter Kriminalfilm *Lady Jane*, der wieder in Marseille angesiedelt und mit Ariane Ascaride, Gérard Meylan sowie Jean-Pierre Darroussin besetzt sein wird, verspricht, dass die solidarische und partikularistische Tradition des Regionalkinos seine Fortsetzung finden wird – weitgehend unberührt von vielen thematischen und ästhetischen Tendenzen im (inter)nationalen AutorInnenkino. Das verstärkte kinematografische Engagement der Stadt Marseille und das deutlich gestiegene Interesse von FilmemacherInnen an der Metropole lassen aber hoffen, dass die Generation des *post-jeune cinéma français* die solidarische Tradition des *accented cinema à la marseillaise* fortsetzen und im Sinne einer Dynamisierung neue ästhetische und ethische Herausforderungen suchen wird.



Lila dit ça von Ziad Doueiri: Vahina Giocante + Mohammed Khouas vor der Hafenlandschaft

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Biografie von Georges-Marc Benamou (2005): *Le dernier Mitterrand*, Paris: Pocket.
- 2 Guédiguian dreht die ersten Sequenzen seines Filmes *Le Voyage en Arménie* wieder in den nördlichen Randbezirken Marseilles. Die Handlung greift die dort starke armenische Präsenz auf und führt die Großvater- und Mutterfigur nach Jerewan. Guédiguian transferiert in reduzierter Form die »alte Truppe« seiner SchauspielerInnen und TechnikerInnen nach Armenien.
- 3 Vgl. das Programm: Travelling. 15e. Festival de cinéma de Rennes, Februar 2004.
- 4 So berichten beispielsweise Fernsehen, Hörfunk und Printmedien anlässlich der (vorläufigen) Inhaftierung des Cosa Nostra-Bosses Bernardo Provenzano und des ehemaligen Chefs der österreichischen Gewerkschaftsbank BAWAG Helmut Elsner, dass beide nach Marseille geflüchtet sind, um sich dort medizinisch versorgen zu lassen. Vgl. Hoppe, Gregor (11.04.2006): »Mafia-Pate Bernado Provenzano. Italiens »blutrünstigster Killer« gefasst«, www.tagesschau.de/aktuell/meldungen/0,1185,OID5423136,00.html sowie Csoklich, Michael (15.09.2006): »Ex-Bankchef Elsner sitzt in Marseille im Gefängnis«, <http://oe1.orf.at/inforadio/68206.html?filter=3>, 25.10.2007.
- 5 Für einen quantitativen Überblick über den engeren Analysekorpus der Arbeit hinaus vgl. die Filmografie in Winkler (2005b: 287-302). Sie umfasst filmische Produktionen mit Marseillebezug von 1908 bis 2004.
- 6 Der Sender FR3 sendet am 19.08.2006 eine mehrstündige Sendung über Marseille im Rahmen der Reihe *Des racines et des ailes* von Louis Laforge, die auf verschiedenen Sendern, u.a. von FR2 und TV5 Québec, wiederholt wird und seit 2007 auch als DVD erhältlich ist (FR3, 19.08.2006). Sie greift die beschriebenen touristischen Tendenzen auf. Auch im deutschsprachigen Fernsehen folgen Sendungen, die die Stadt zwischen Panier, Vieux-Port und Calanques fokussieren. Ein Beispiel ist die ARTE-Kochserie *Die kulinarischen Abenteuer der Sarah Wiener*, die Marseille eine Folge widmet (Regie: Nathalie Steinbart/Volker Heise, Ausstrahlung am 10./17. und 24.01.2007).
- 7 Die Marseille-Portraits der Zeitschrift Merian aus den Jahren 1986, 2000 und 2006 zeichnen ein immer gefälligeres Bild der Stadt. Ist 1986 im Titel noch von der »Hure der Provence« die Rede, die mit Hochhausfotos illustriert wird, so dominieren 2006 unter dem Motto »Marseille wirft sich in Schale« Panoramabilder der Stadt und pittoreske Fotos aus dem sanierten Altstadtviertel Panier (vgl. Guégan 1986; Leuthold 2000; Eder 2006).
- 8 Vgl. ARTE Pressedossier zum Themenabend »Marseille. Hafen der Kulturen«, 22.04.2001; ARTE Pressedossier zum Themenabend »Was uns auf den Nägeln brennt. Amateursport im Abseits«, 18.06.2002; ARTE Programmankündigung zum Themenabend »Marcel Pagnol – ein Kind der Provence«, 4.09.2005, www.arte-tv.com/de/kunst-musik/Marcel_20Pagnol/Programm/952002.html sowie ARTE Programmankündigung zum Themenabend »Tatort Marseille«, 16.09.2007, <http://www.arte.tv/de/woche/244,broadcastingNum=742684,day=2,week=38,year=2007.html>, 25.10.2007.
- 9 Vgl. Brandner, Judith et al. (2003): Stadtportrait Marseille. Die Durchgangsmetropole, Rundfunksendung, Österreich 1, 23.03.2003; Fischer, Stefan (2005): »Der Rap der Entrechteten«. In: Süddeutsche Zeitung,

- 03.05.2005, S. V2/4; Vesper, Thomas (2003a): »Ein Großprojekt setzt Träume frei«. In: Süddeutsche Zeitung, 07.02.2003, S. V2/1; Vesper, Thomas (2003b): »Wohnen in der Altstadt gilt als schick«. In: Süddeutsche Zeitung, 14.02.2003, S. V2/1.
- 10 Hier spielen u.a. Karim Dridis *Bye-bye* (1995), die Verfilmungen von Izzos Romanen und Ziad Doueiris *Lila dit ça* (2004), aber auch Filme, die die Migrationsthematik weitgehend ausschließen wie Martin Provosts *Le Ventre de Juliette* (2002); auch Erick Zoncas *Le Petit voleur* (1998) und Thierry Binistis *L'Outremangeur* (2003) sind z.T. hier angesiedelt.
 - 11 Der Film *Mektoub* (1970) von Ali Ghalem erzählt als erster Film die Geschichte eines algerischen Immigranten, der in Marseille ankommt und sich in Paris niederlässt. François Girod und Jean Valère drehen mit *Le Grand frère* sowie *La Baraka* (mit Gérard Depardieu bzw. Roger Hanin, beide 1982), die für TF1 bzw. FR3 produziert wurden, die ersten Filme, die im Marseiller Kontext algerische ProtagonistInnen ins Zentrum rücken. Beachtenswert ist, dass beide Filme bereits sehr früh den Rassismus der Polizei und der Bevölkerung bzw. die in Marseille deutlich vernehmbaren Spannungen zwischen Pieds-Noirs und AraberInnen fokussieren.
 - 12 Vgl. z.B. Ezra, Elisabeth/Rowden, Terry (2005): *Transnational Cinema. The Film Reader*, London: Taylor and Francis oder die Website des Forschungsnetzwerks Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe, www.migrantcinema.net, 25.10.2007.
 - 13 Faucon greift dabei den 1993 im Pariser Verlag Pocket erschienenen autobiografischen Roman *Ils disent que je suis une beurette...* von Soraya Nini auf und beteiligt die Autorin auch am Drehbuch.
 - 14 Die Migrationsfrage im kolonialen und urbanen Kontext bildet erst und nur in Guédiguian's *A la Place du cœur* die primäre Thematik. *L'Argent fait le bonheur* greift zwar das Sujet der Migration auf, aber in Form einer Brecht'schen Versuchsanordnung, die den Filmraum auf einen Hochhausblock reduziert und aus Guédiguian's Schauspieltruppe MigrantInnen v.a. europäischer Herkunft macht. Erst *Marie-Jo et ses deux amours* verleiht einer emanzipierten Frau die zentrale ProtagonistInnenrolle.

Abbildungen

- Robert Guédiguian: Fotografie o.A., Quelle: www.alhambracine.com/03_phototheque5.html, 15.10.2007.
- Panier: Fotografie (»Le Vieux Panier«) + © Christophe Moustier 2006, Quelle: <http://christophe.moustier.free.fr/index.php?category/5>, 25.10.2007.

