Daniel Winkler

Transit Marseille

Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole

[transcript] Film

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Daniel Winkler
Transit Marseille

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Daniel Winkler (Dr. phil.) ist Assistent am Institut für Romanistik der Universität Wien. Seine Forschungsschwerpunkte sind französische, italienische sowie kanadische Film- und Literaturwissenschaften.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Daniel Winkler

Transit Marseille.
Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Gedruckt mit Unterstützung des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung in Wien, der Österreichischen Forschungsgemeinschaft und der Universität Wien.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout:
Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Vue de Marseille depuis l'Hôtel Dieu
© Christophe Moustier 2006,
Quelle: http://christophe.moustier.free.fr
Lektorat & Satz: Daniel Winkler, Wien
Korrektorat: Christine Jüchter, Paderborn
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-699-1

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

INHALT

Vorspann 7

Aufblende 9
Imagefragen oder French Connection 9
Peripherie des Zentrums, Zentrum der Peripherie 16
Imaginierte, erinnerte und gefilmte Stadt 32
Marseillebilder in der Filmgeschichte 39
Kino mit Akzent: Das Marseiller Regionalkino 50

Das provenzalische Marseille: Marcel Pagnol 61
Der Alte Hafen 61
Mittelmeer-Diskurse: Marius 73
Das transnationale Phänomen Pagnol 82
Kinematografische Stadt(t)räume 87
Jenseits vom Meer: Fanny und César 97

Der Hafen als politischer Ort. Paul Carpita und die Kolonialkriege 115
Marseille im Kopf 115
Antikriegsfilm und Filmzensur 119
Le Rendez-vous des quais und Marseille 127
Marseille sans soleil: Carpitas Kurzfilmpoetik 139
Der Sonnenmythos: Vom cinéma militant zum cinéma engagé 155

Stadt, Land, Meer. René Allio, das populare und das populäre Marseille 163
Grenzgänger der Genres und Regionen 163
Kriminopolis Marseille 174
Spurensuche im Marseiller Alltag 185
J'aime la mer comme une femme 192

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Aïollywood. Marseillebilder zwischen B-Movie und AutorInnenkino 201
Remaking Marseille: Von Luc Bessons Taxi-Komödien zum Migrationsfilm 201
L'accent qui chante? Jacques Demy & Yves Montand 208
L'americano: Henri Verneuil zwischen Armenien, Marseille und Hollywood 215

Kino der Ränder. Robert Guédiguians peripheres Marseille 237
Marseiller Märchen(t)räume: Marius et Jeannette 237
Guédiguian, ein Estaquer Cineast? 259
Die Global City Marseille: La Ville est tranquille 265

Abblende 289
Die Filmstadt Marseille anno 2005 289
Reakzentuierungen: Philippe Faucon & Claire Denis 293
Kino der Solidarität und Traditionalität 297

Abspann 303
Bibliografie 304
Filmografie 320

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

VORSPANN

»Aus Paris kommend,
hat man sich die Geschichten erzählen lassen,
für die Marseille leider auch berühmt ist,
man hat ein paar Orte aufgesucht,
die in wahren Krimis oder für das Kino eine Rolle gespielt haben.
Dutzende von Filmen sind in Marseille gedreht worden,
außer Paris ist kein französischer Ort so oft Kulisse gewesen,
und manche Streifen tragen den Namen der Stadt im Titel.«[1]
Gerd Kröncke

Beklagt der Filmwissenschaftler David B. Clarke noch im Jahre 1990 die mangelnde theoretische Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum, sowohl seitens der Stadtforschung als auch der Filmwissenschaften, so hat diese in den letzten Jahren über den angloamerikanischen Raum hinaus deutlich zugenommen (Clarke 1997: 1-2). Auch am deutschsprachigen Raum sowie an Frankreich und Italien ist diese Tendenz nicht spurlos vorübergegangen. Inzwischen vergeht kaum ein Jahr, in dem nicht mehrere Konferenzen zu diesem Thema abgehalten werden; die Sammelbände sind dementsprechend zahlreich. Auffallend ist, dass trotz der Menge an wissenschaftlicher Literatur zur Beziehung von Stadt und Film nur sehr wenige Studien zu einzelnen Filmstädten, ihrer kinematografischen Repräsentation und ihrer Rolle als Ort der Filmproduktion vorliegen. Insgesamt gesehen dominieren eher (inter)nationale als regionale Ansätze. Die meisten Sammelbände bestehen aus Beiträgen zu diversen Städten und weisen relativ heterogene Zugangsweisen und Filmkorpora auf. Ferner kann man eine Konzentration auf die großen europäischen oder amerikanischen Metropolen, die die Filmgeschichte der Moderne auf dominante Weise geprägt haben, feststellen. Den so genannten *second cities*, also den Städten, die bezüglich Größe, Ressourcen, Macht und Prestige im Schatten der ersten Metropole und Hauptstadt stehen und trotzdem mit ihr zu konkurrieren versuchen, ist bisher relativ wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden (Umbach 2005: 1-5).[2]

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die Auseinandersetzung mit Marseille im Rahmen der Filmwissenschaften bisher nur einen marginalen Stellenwert eingenommen hat. Im internationalen

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kontext wird die Hafenmetropole v.a. mit wenigen erfolgreichen Produktionen des Kriminal- und Horrorfilms identifiziert, die ein einseitiges Bild der Stadt zeichnen. Filme dieser Genres mit Stars wie Gene Hackman und Roy Scheider (*French Connection*, 1971/1975), Romy Schneider und Michel Piccoli (*Le Trio infernal*, 1974) oder Jean-Paul Belmondo und Alain Delon (*Borsalino*, 1970/1974) waren und sind regelmäßig im Fernsehen präsent und auf DVD erhältlich. Sie nehmen im Rahmen eines Korpus' von weit über 300 Tonfilmen, die Marseille thematisieren, eine rare prominente Position ein. Das kinematografische Marseille war darüber hinaus bis in die 1990er Jahre außerhalb des (süd)französischen Kontextes medial kaum präsent. Dies gilt auch für die angesprochene filmwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem urbanen Raum.

Dieses Buch versucht diese Lücke zu schließen und rückt vor dem Hintergrund der (inter)nationalen Filmproduktionen mit oft nur marginaler und stereotyper Repräsentation der Stadt v.a. Filme von Marseiller Cineasten in den Vordergrund, für die die Metropole nicht nur eine Kulisse, sondern der zentrale Ort der Auseinandersetzung ist.

Anmerkungen

1 Kröncke (2001: 67)

2 Vgl. z.B. folgende Sammelbände: Bertozzi, Marco (Hg.) (2001): Il cinema, l'architettura, la città, Roma: Dedalo; Fitzmaurice, Tony / Shiel, Marc (Hg.) (2001): Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Context, Oxford/Malden: Blackwell; Jousse, Thierry / Paquot, Thierry (Hg.) (2005): La ville au cinéma. Encyclopédie, Paris: Cahiers du cinéma; Konstantarakos, Myrto (Hg.) (2000): Spaces in European Cinema, Exeter/Portland: Intellect Books; Lamster, Mark (Hg.) (2000): Architecture and Film, New York: Princeton Architectural Press; Schenk, Irmbert (Hg.) (1999): Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung, Marburg: Schüren. Vgl. auch folgende Monographien: Donald, James (1999): Imagining the Modern City, London: Athlone; Möbius, Hanno / Vogt, Guntram (1990): Drehort Stadt. Das Thema Großstadt im deutschen Film, Marburg: Hitzeroth; Lommel, Michael (2001): Der Pariser Mai im französischen Kino. 68er-Reflexionen und Heterotopien, Tübingen: Stauffenburg; Mazierska, Ewa / Rascaroli, Laura (2003), From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema, London/New York: I.B. Tauris; Shonfield, Katherine (2000): Walls Have Feelings. Architecture, Film and the City, London/New York: Routledge.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

AUFBLENDE

Imagefragen oder French Connection

Der zweifelhafte Ruf

»Es gibt Städte,
die an einer Grenze liegen,
und wiederum andere,
die Grenzen in sich tragen
und von ihnen bestimmt sind.«[1]
Claudio Magris

Marseille ist ein traditionell selten angesteuertes Ziel des globalen Städtetourismus, und das gilt für Individualreisende wie für Billigreiseveranstalter. Nur wenige Leute verbinden mit ihr persönliche Erfahrungen oder kulturgeschichtliches Hintergrundwissen. Im Gegensatz zu vielen anderen zweiten Städten wie Barcelona, Hamburg, München, Mailand oder Neapel gibt es kaum ausführlichere Veröffentlichungen über sie in deutscher Sprache, weder in wissenschaftlicher noch in essayistischer Hinsicht. Bis heute existiert nicht einmal ein Stadtführer über die größte französische Hafenmetropole und Partnerstadt Hamburgs; Marseille wird in der Regel nur auf wenigen Seiten in diversen Provence- oder Côte d'Azur-Führern behandelt; auch eine Kultur- oder Kunstgeschichte liegt in deutscher Sprache nicht vor (Guégan 1986; Leuthold 2000; Eder 2006).[2]

Zentrale Informationsquelle über die Hafenstadt, die heute knapp 830.000 EinwohnerInnen aufweist, ist also abgesehen vom Internet in erster Linie das Fernsehen.[3] Auf einer internationalen Ebene ist die Stadt hier insbesondere durch TV-Übertragungen von Fußballspielen des Klubs Olympique Marseille (OM), zahlreiche französische und amerikanische (Studio)Verfilmungen von Alexandre Dumas' Roman *Le Comte de Monte-Cristo* (*Der Graf von Monte Christo*, 1844), die bis auf das Jahr 1908 zurückgehen (*The Count of Monte Christo*, Francis Boggs), und nicht zuletzt durch das Genre des Kriminalfilms präsent. Schon das bloße Erwähnen des Stadtnamens Marseille ruft bei vielen Menschen

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sehr klare Assoziationen hervor, obwohl sie die Stadt selbst nie betreten haben. Während das viel bereiste Paris als Stadt der Liebe gilt und mit hohem kulturellen Prestige belegt wird, dominieren im Fall von Marseille – abgesehen von einigen wenigen (Fußball)Berühmtheiten wie Bernard Tapie oder Zinedine Zidane – vage negative Eindrücke, die das Bild einer unsicheren Stadt am Rande Europas zeichnen (Armogathe/ Echinard 1995a: 28-30, 171-174; Echinard 1989).

Der zweifelhafte Ruf Marseilles ist außerhalb Frankreichs, wo Presse und Fernsehen über aktuelle Vorkommnisse in der Stadt selten berichten und Stars der Marseiller Filmkomödie der 1930er und 1950er Jahre wie Fernand Charpin, Raimu oder Tino Rossi nur frankophilen VertreterInnen der älteren Generationen bekannt sind, eng mit dem Genre des Kriminalfilms verbunden. Dutzende in Marseille angesiedelte Streifen haben entscheidenden Anteil an der Herausbildung der kollektiven Vorstellungen über diese Metropole. Marseille gilt, ähnlich wie Neapel oder Chicago, als *ville noire*, als düstere Stadt des Kriminalfilms; ihr Name ruft bei vielen Menschen Assoziationen wie Kriminalität, Prostitution, Drogenhandel, Rechtsextremismus und Arbeitslosigkeit hervor. Olivier Boura fasst dieses Image treffend in einem Buchtitel zusammen: *Marseille ou la mauvaise réputation*, ›Marseille oder der schlechte Ruf‹ (Boura 1998). Er geht hier auch auf den Antagonismus zwischen Paris und Marseille auf einer kulturpolitischen Ebene ein und nennt Paris die »belle vitrine où le pays expose ses talents et ce qui lui reste de force«, das schöne Schaufenster, in der das Land seine Talente und das, was ihm an Stärke bleibt, ausstellt (Boura 1998: 181).

Boura umschreibt damit die Tatsache, dass Paris nach wie vor ein Attraktionspunkt für die internationalen Eliten und den Tourismus ist. Gleichzeitig ist die Metropole aber aufgrund ihres Preisgefüges für große Teile der hier arbeitenden Bevölkerung als Wohnort nicht mehr finanzierbar und somit zu einer Durchgangsstation geworden. Für Boura stehen einander also das kosmopolitische Image der Stadt und die soziale Schieflage in ihr bzw. zwischen ihrem Zentrum und den Banlieues, den Außenbezirken, einander gegenüber. Auf dieses sozioökonomische Ungleichgewicht haben jüngst auch die Proteste und Aufstände vieler Jugendlicher im Herbst 2005 aufmerksam gemacht. Marseille sieht Boura vor diesem Hintergrund als nationale Peripherie, als stark populare Stadt mit wenig Prestige, die von der nationalen Politik seit jeher wenig Zuwendung erfahren hat, dafür um so mehr von Schriftstellern und Filmemachern, die Marseille mit Vorliebe als ›exotische‹ Stadt mit unsicheren Vierteln beschreiben. Zum Inbegriff dieses Bildes sind die so genannten Quartiers Nord, die nördlichsten Viertel der Metropole, genauer gesagt das 15. und 16. Bezirk im Hinterland des Industriehafens geworden, die

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von niedrigeren Einkommensklassen, hoher Arbeitslosigkeit, großen Wohnblöcken, aber auch archaisch-ländlichen Strukturen gekennzeichnet sind. Diese Viertel wurden in der Stadtgestaltung lange vernachlässigt, sind aber anders als die Banlieues anderer Städte nur zum Teil besondere Kristallisationspunkte der Migration, die in Marseille nicht zuletzt die Innenstadt-Viertel nördlich der Hauptstraße Canebière bzw. der Place de la Castellane prägt. Die Hafenstadt Marseille ist eine der französischen Städte mit dem geringsten Durchschnittseinkommen, die Frage des Ausschlusses stellt sich hier topograhische gesehen aber anders dar als in Metropolen wie Paris und Lyon. Boura spielt vor diesem Hintergrund auf die mythenstiftende Funktion des Genres des Kriminalfilms der 1960er und 1970er Jahre an und ist dabei nicht der einzige. Gerd Kröncke, langjähriger Frankreichkorrespondent der *Süddeutschen Zeitung*, nimmt in seinem eingangs zitierten Portrait der Metropole unter dem Titel »Tristesse und Pracht im Hafen der Verbannten« Anleihe bei diesem medialen Bild und verweist im Kontext des Imaginären der Stadt auf das Medium Film und das Genre Kriminalfilm (Kröncke 2001: 66-71). Der amerikanische Historiker Alfred McCoy zitiert im Titel seines Buches über das Image Marseilles als Umschlaghafen für Rauschgift, *Marseille sur héroïne. Les beaux jours de la French Connection. 1945-1975*, gleich um einiges konkreter einen der berühmtesten hier angesiedelten Kriminalfilme – *French Connection* (Boura 1998: 124-183; McCoy 1999).

Hackman, Belmondo, Delon

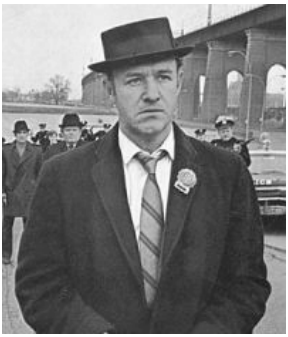
Zwar sind schon zwischen den 1930er und 1950er Jahren einige erfolgreiche in Marseille angesiedelte Kriminalfilme entstanden, u.a. die Streifen *Justin de Marseille* mit Pierre Larquey und Alexandre Rignault (Maurice Tourneur, 1935) und *Le Port du désir* mit Jean Gabin und Henri Vidal (Edmond T. Gréville, 1954), aber erst in den 1960er Jahren ist Marseille zum Inbegriff der *ville noire* geworden (Peyrusse 1991: 369-370). Nach Armogathe/Echinard reproduzieren ab dieser Zeit drei Viertel der hier angesiedelten Filme die Stadt im Rahmen der »sempiternelle ›comédie dramatique‹ policière ou sa variante d'espionnage, aux ingrédiants immuables« (Armogathe/Echinard 1995a: 161-162). Unabhängig davon, ob die Ordnungskräfte oder die Outlaws den Sympathiebonus erhalten, regiert die Dialektik von Gut und Böse über die Stadt. Prägend waren in diesem Zusammenhang die beiden international erfolgreichen Zweiteiler *French Connection* (1971/75) und *Borsalino* (1970/74), die das Image der Stadt entscheidend geprägt haben (Peyrusse 1995: 116).

In der amerikanischen Produktion *French Connection* (William Friedkin bzw. Robert Frankenheimer) werden Gene Hackman und Roy

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Scheider als Kriminalkommissare Popeye Jimmy Doyle und Cloudy Buddy Russo aus New York nach Marseille geschickt, um der überforderten Polizei auf der Suche nach dem Marseiller Geschäftsmann Alain Charnier (Fernando Rey) beizustehen und die von ihm vorbereitete Lieferung einer großen Menge Heroin nach Amerika mit amerikanischen Methoden zu verhindern. Der erste Teil spielt im Wesentlichen in Brooklyn und zeigt nur in kurzen Passagen wenige touristisch bekannte Orte Marseilles: das alte Hafenviertel Panier als Ort eines Mordes oder das Château d'If und das bekannte Restaurant Fonfon im Vallon des Auffes, einer pittoresken kleinen Hafenbucht, als Stätten der Konspiration; im Hintergrund wird auch das Stadtsymbol, die Marseille überragende Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-la-Garde sichtbar. Die Hafenstadt wird als Ort des Umschlags von Heroin inszeniert, das in Richtung Amerika weitertransportiert wird.

Borsalino mit Belmondo + Delon



French Connection mit Hackman

Aber erst in *French Connection II* wird Marseille zum klassisch finstren Ort von Verfolgungsjagden und Schießereien. Deray inszeniert demgegenüber mit den europäischen Produktionen *Borsalino* und *Borsalino et cie* – die Titel rekurrieren auf den in dem Subgenre der Mafiafilme gerne als Erkennungsmerkmal eingesetzten Hut aus Biberhaar mit Ripsband – ein Marseille, das ab der Zwischenkriegszeit von der korsischen bzw. italienischen Mafia dominiert wird und erzählt Aufstieg und Fall der Paten Siffredi und Capella. Nach Capellas Tod will Siffredi den Mord rächen, doch werden sein Clan und seine Macht in einer Nacht, in der in Marseille der Ausnahmezustand herrscht, von seinem Pariser Konkurrenten und Waffenhändler Giovanni Volpone zerstört. Siffredi flüchtet nach Italien, kehrt aber später mit neuen Gefolgsleuten zurück nach Marseille, vernichtet Volpones Clan und setzt sich nach Amerika ab. Beide Filme thematisieren auf ihre Weise den Rauschgifthandel und historische mafi-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ose Geschäftsstrukturen in Frankreich: *French Connection* greift den legendären Händler Jean Jehan und damit die Rolle Marseilles als zentralen mediterranen Stützpunkt im Rauchgifthandel in Richtung Amerika auf, die mit der Verhaftung Jehans sowie der Entdeckung zahlreicher Labors in Italien, Korsika und Südfrankreich Ende der 1970er Jahre zu Ende geht. Gleichzeitig wird auch die vermutete Verquickung von internationalem Rauschgifthandel und nationaler Politik bzw. Sicherheitsdiensten thematisiert, die in den 1960er und 1970er Jahren einige Skandale hervorgerufen hat.

Borsalino macht demgegenüber nicht die internationale Verstrickung von Politik und Rauschgift- bzw. Waffenhandel zum Thema, sondern stellt mit den ProtagonistInnen Roch Siffredi (Alain Delon) und François Capella (Jean-Paul Belmondo) die Marseiller Lokalgeschichte der 1930er und 1960er Jahre ins Zentrum: Der stellvertretende rechtsextreme Bürgermeister Simon Sabiani kooperierte ab 1931 mit François Spirito und Paul Bonaventure Carbone, die zu den Köpfen des so genannten Marseiller Milieus wurden. Sabiani verschafft Familienmitgliedern und Partnern der beiden Posten in der Stadtverwaltung. Spirito und Carbone garantieren ihm dafür Unterstützung für die immer gewalttätiger werdenden Auseinandersetzungen zwischen den Rechtsextremen und den Anhängern des Front Populaire, der französischen ›Volksfront‹-Regierung, und schreiten zunehmend mit Waffengewalt gegen die Streikbewegungen der politischen Linken ein.

Darüber hinaus kontrollieren die beiden Clan-Chefs das Prostitutionsgewerbe der Stadt und machen Marseille zum Umschlagort des Drogenhandels in Richtung Amerika. Nach Sabianis Sturz im Jahre 1932 verlieren Spirito und Carbone zwar an direktem politischem Einfluss auf die Stadtverwaltung, aber die korsische Mafia bleibt eine nicht zu vernachlässigende Größe in Marseille. Die beiden Figuren verkörpern somit einen kulturellen Bruch in der organisierten Kriminalität in der Stadt, die bisher keine Großkriminalität und direkte politische Einflussnahme gekannt hatte. *Borsalino* greift diesen historischen Hintergrund auf und verbindet ihn mit dem Bandenkrieg zwischen den Nachfolgeclans der Guerinis und der Francisis aus den 1960er Jahren. Die beiden Gruppierungen verfügten über gute politische Kontakte zu den Sozialisten in Marseille bzw. zu den Gaullisten in Paris; die Auseinandersetzungen in Marseille hatten viele Todesopfer hervorgerufen. Konkret werden hier der Mord an Antoine Guerini im Jahr 1967 und der Rachefeldzug seines Bruders Barthélemy gegen die Francisis aufgegriffen (McCoy 1999: 12-18, 57-73).

Mit den beiden Filmen wird diese historische Rolle Marseilles als Metropole der *pègre*, der im Drogenhandel und Prostitutionsgewerbe

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

engagierten Unterwelt, berühmt; ihr Ruf als unsichere und unkontrollierbare Stadt wird für lange Zeit festgeschrieben. Die Toulouser Filmwissenschaftlerin Claudette Peyrusse spielt auf diesen historischen Kontext an und macht über einen Vergleich von *Justin de Marseille* und *Borsalino* das sich verschlechternde Image Marseilles deutlich. Beide Filme thematisieren zwar den Bandenkrieg der Unterwelt in den 1930er Jahren, aber auf deutlich unterschiedliche Weise. In Tourneurs Film steht mit Justin eine Vater- und Kavaliersfigur im Zentrum. Er setzt sich für soziale Gerechtigkeit und Ordnung im Milieu ein und wird als Volksheld gefeiert. Der Film, der ursprünglich den Titel ›Ma belle Marseille‹ hätte tragen sollen, setzt so einerseits auf das Erzeugen von Spannung über den Kriminalfilmplot, andererseits auf den Liebhaber Justin. Marseille erscheint als Stadt, in der soziale Konflikte bewältigt werden können und die auch idyllische Seiten hat.

Dem steht die Handlungslogik von Filmen wie *Borsalino* gegenüber, die auf das Prinzip der Action und der Eskalation setzen. Sie zeichnen Marseille als hoch konfliktuellen Ort, verwiesen die Logik des *vivre et laisser vivre* sowie die Tradition des Marseiller Operettenfilms, die bei Tourneur noch über den von Tino Rossi gesungenen Schlager ›Premiers amours‹ präsent ist, in die Vergangenheit. Die Kriminalfilme der 1970er Jahre setzen auf amerikanische Helden, die sich mittels Gewalt, Macht und Geld sowie ohne Rücksicht auf das Gemeinwesen Stadt durchzusetzen versuchen. Marseille erscheint als eine nicht mehr lebenswerte und regierbare Metropole, die kein identitätsstiftender Ort mehr ist – weder für die ProtagonistInnen, noch für die ZuschauerInnen – und die wie in *Borsalino et cie* zu Filmende nicht selten verlassen wird: »Marseille, lieu de départ vers les ailleurs devient systématiquement un lieu d'errance, de traque, de rejet vers des exils forcés.« (Peyrusse 1991: 213, 369-370)

Tatort Marseille

Die gedankliche und kinematografische Erinnerung an das Trio Spirito, Carbone und Sabiani wird Marseille in den folgenden Jahrzehnten nicht mehr los. Die genannten Filme, *Borsalino* und *French Connection*, sind bis heute sehr populär und werden international immer wieder im Fernsehen ausgestrahlt. So ist *French Connection* im September 2007 als Hauptfilm im ARTE-Themenabend ›Tatort Marseille‹ gelaufen, der auch eine Dokumentation zum Marseiller Kriminalromanautor Jean-Claude Izzo beinhaltet hat.[4] Die genannten Kriminalfilme gehören nicht nur zu den bekanntesten Marseillefilmen, sondern dienen zudem auch als Modelle für eine Flut von Kriminalfilmen, die ab den 1970er Jahren entstehen. Nicht umsonst werden Jean-Paul Belmondo und Alain Delon, die

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

beide schon vor ihrem Durchbruch hier angesiedelte Filme dieser Genres gedreht hatten,[5] immer wieder für das Genre engagiert. Sie kehren u.a. für bekannte Filme nach Marseille zurück: Belmondo spielt hier in den Kriminal- und Actionfilmen *Le Marginal* (Jacques Deray, 1983) und *La Scoumoune* (José Giovanni, 1972), die beide ebenso im Milieu der Marseiller *pègre* angesiedelt sind und den Rauschgifthandel zum Thema machen. Delon übernimmt viele Jahre später die Rolle des Marseiller Kriminalbeamten Fabio Montale im gleichnamigen von José Pinheiro für den französischen Fernsehsender TF1 (Télévision française 1) gedrehten Dreiteiler (2001). Er löst damit aufgrund seiner *Borsalino*-Vergangenheit einen regelrechten Proteststurm in Marseille aus, handelt es sich doch um die Verfilmung der hier verehrten Kriminalromane des Marseiller Autors Jean-Claude Izzo.

Neben zahlreichen weiteren französischen und amerikanischen Kriminalfilmen, die zum Teil Bezug auf die Fremdenlegion nehmen, wird Marseille auch in Ländern wie Deutschland und Italien zum Inbegriff für Kriminalität und Mafia. Dies wird besonders daran deutlich, dass hier nicht nur Kriminalfilme entstehen, sondern dass sich die Genre-Assoziation gewissermaßen von selbst versteht: Der italienische Journalist und Autor Gian Carlo Fusco siedelt seinen Roman *Duri a Marsiglia* (1974) im Marseille der 1930er Jahre an und verknüpft das antifaschistische italienische Exil mit dem Bandenkrieg in der Stadt. Gleichzeitig wird der Topos aber auch in Filmkomödien verarbeitet, wie z.B. in Mario Monicellis *Amici miei* (1975) mit Ugo Tognazzi und Philippe Noiret. Die gealterten, aber weiterhin zu Streichen aufgelegten Florentiner Jugendfreunde imaginieren in einer kurzen Passage eine Verbrecherbande von Marseiller Mafiosi, den berüchtigten *marsigliesi*, die sich mit ihnen im Kampf um die Oberhoheit über den Drogenhandel ein Duell im Stile von *French Connection* liefern.

Später macht die Stadt Marseille dann auch im deutschen Film Karriere und wird Gegenstand zweier Folgen der Fernsehserie *Tatort*. Nicht nur die Handlung, sondern auch die prominente Position der beiden Folgen in der jeweiligen regionalen Serie macht das Image Marseilles als Metropole der organisierten Kriminalität deutlich. 1987 entsteht die als Kinofilm konzipierte Sendung *Zahn um Zahn*, die 200. Folge des nordrhein-westfälischen *Tatorts* mit Götz George. Zum Jubiläum der Fernsehserie darf Schimanski seinen Dienstort Duisburg verlassen und nach Marseille fahren. Dort wird er selbst zum Opfer mehrerer Anschläge einer Vereinigung ehemaliger Fremdenlegionäre. Die Legende von einem Marseille, das die internationale Journaille anzieht und nicht von der französischen Polizei alleine in den Griff zu bekommen ist, wird also in der Tradition von *French Connection* weitergesponnen. 2001 entsteht

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

unter dem Titel *Havarie* ein weiterer *Tatort* vor Ort, in dem wiederum der Transitcharakter der Hafenstadt eine zentrale Rolle spielt. Der hessische Kommissar Brinkmann alias Karl-Heinz Hassel ermittelt in seinem letzten Fall nach den Ursachen für die Versenkung eines mit Hilfsgütern beladenen Frachters und den Mord am Chef der NGO, die die Ladung hätte erhalten sollen. Die Verortung eines Kriminalfilms in Marseille scheint also auch eine Form der Belohnung für altgediente Fernsehkommissare zu sein. Die Hafenmetropole erscheint uns einerseits als prototypische *ville noire*, andererseits hat sie als Mittelmeermetropole für SchauspielerInnen ein attraktives Ambiente zu bieten. Kinematografisch gesehen ist die Stadt in all diesen Filmen auf periphere Neubausiedlungen und Hafenelemente reduziert sowie auf einige wenige touristische Orte wie das Altstadtviertel Panier, das Château d'If und die Uferpromenaden der Corniche – urban wie mediterran wird sie kaum greifbar.

Peripherie des Zentrums, Zentrum der Peripherie

Marseille im nationalen Kontext

Mittels eines Blicks auf die Topografie und Geschichte der Metropole soll im Folgenden deutlich werden, dass dieses Image Marseilles als Stadt mit geringem symbolischen Kapital weit hinter die Genese sowie den Boom des Marseiller Kriminalfilms zurückgeht und eng mit der Lage und dem politischen Status der Metropole in Frankreich zusammenhängt: Die *cité phocéenne* ist die älteste Stadt auf dem heutigen Gebiet Frankreichs und wird 600 vor Christus von griechischen Seefahrern, genauer gesagt Phokäern gegründet. Sie entwickelt sich lange Zeit hindurch v.a. entlang der Küste und um den heutigen Alten Hafen, der von Inseln flankiert ist. In Richtung des provenzalischen Hinterlandes ist Marseille durch die Gebirgsketten der Calanques geschützt und lange Zeit vom Land her schwer zugänglich. Diese fast enklavenhafte Topografie verleiht der Stadt einen Sonderstatus als Handelshafen und hinterlässt auf einer mentalitätsgeschichtlichen Ebene ihre Spuren; sie ist die Grundlage für einen starken Partikularismus (Temime 1999: 8-12).

Marseille wird erst Ende des 15. Jahrhunderts ›französisch‹ und erst unter Ludwig XIV. unterwirft sich die Stadt politisch endgültig dem royalistischen Versailles. Dies markiert ihren marginalen Status in einem Frankreich, das in der Neuzeit zunehmend vom Dogma des Zentralismus bestimmt wird. Umgekehrt gilt, dass Marseille von den Monarchen oft mit Skepsis betrachtet und politisch machtlos gehalten wird. Grund dafür

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist insbesondere die seit dem Ende des 17. Jahrhunderts dominante Rolle Marseilles als Handelsstadt und ihr Streben nach Freihandel und mehr politischer Autonomie. Auch der populare und ethnisch wie sprachlich interkulturelle Aspekt der Transitmetropole, der u.a. von ihrer Funktion als Standort der Galeeren herrührt, wird von Versailles und Paris aus mit Argwohn betrachtet (Duchêne/Contrucci 1998: 209-423).

All dies sind Merkmale, die Marseille als klassische *second city* charakterisieren, die sich als Gegenpol zur Hauptstadt begreift. Die Stadt, die Ende des 18. Jahrhunderts circa 100.000 EinwohnerInnen aufweist, gilt nicht erst mit den Revolutionären, die von hier aus 1792 die Marseillaise singend nach Paris marschierten und später von Jean Renoir in seinem Film *La Marseillaise* (1938) festgehalten werden, als Ort der Rebellion. Trotz der ökonomischen Bedeutung der Metropole bleibt so das kleine Aix-en-Provence, traditionell Sitz der Aristokratie und des Erzbischofs, über das Ancien Régime hinweg die regionale ›Zentrale‹. Erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts nimmt Marseille endgültig die Funktion des *chef-lieu* des Departements Bouches-du-Rhône ein. Noch deutlicher wird der politische Druck des Zentralismus daran, dass der Stadt bis ins 20. Jahrhundert hinein mehrmals das kommunale Selbstverwaltungsrecht entzogen und sie direkt der Versailler bzw. Pariser Regierung unterstellt wird. Im 18. Jahrhundert wird sie von der Zentralregierung sogar kurzfristig ihres Namens beraubt und im Jahr 1794 zur »ville sans nom«, der ›Stadt ohne Namen‹ gemacht (Temime 1999: 8-72).

Die Revolutionäre vor der *ville rebelle*:
Jean Renoirs *La Marseillaise*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Absprechen einer eigenen Identität ist der Stadt ab dem 16. Jahrhundert auch ganz materiell eingeschrieben. Die Architektur um den sich nach Westen öffnenden Alten Hafen, der bis ins 19. Jahrhundert nicht nur symbolisch, sondern auch wirtschaftlich der zentrale Ort der Stadt ist, macht dies deutlich. Der Vieux-Port wird unter Franz I. und Ludwig XIV. durch Festungsanlagen begrenzt. Die heutige Rive-Neuve, das südliche Ufer, wird zum Großteil als Militärgebiet bebaut, das Arsenal wird Herberge von Tausenden von Soldaten und Sklaven. Als Erinnerungsorte dieser royalistischen Kontrollpolitik gelten den MarseillerInnen heute noch die Gefängnisinsel Château d'If sowie die Relikte der Befestigungsanlagen Saint-Jean und Saint-Nicolas am nördlichen bzw. südlichen Ufer des Alten Hafens. Deutlich wird auch durch die Ornamentalik des für eine Metropole sehr kleinen Rathauses am nördlichen Ufer des Alten Hafens, wer in Marseille nun das Sagen hatte. Es wurde nicht nur von Ludwig XIV. in Auftrag gegeben; bis heute ziert neben dem Wappen die königliche Büste samt Sonnen- und Waffensymbolik das Gebäude. Diese Orte um den Alten Hafen veranschaulichen bis heute im Sinne von Pierre Noras Konzept der »lieux de mémoire« eine stadtgeschichtliche Zäsur (Nora 1984; Bertrand 1998: 11-139).

Die Relikte der Bauwerke sind Orte, die ihre Bestimmung verloren oder ihren Charakter deutlich verändert haben. Sie erinnern daran, dass hier »eine bestimmte Geschichte gerade nicht weitergegangen« ist (Assmann 1999: 309). Die relikthaften Erinnerungsorte sind »buttes témoins d'un autre âge, des illusions d'éternité«, erleichtern aber aufgrund ihrer materiellen Präsenz in Form von Relikten die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ebenso wie die Identifizierung mit der Stadt (Nora 1984: XXIV). Sie halten »materielle Relikte fest, die zu Elementen von Erzählungen und damit wiederum zu Bezugspunkten eines neuen ›kulturellen Gedächtnisses‹ werden« (Assmann 1999: 309). In diesem Sinn verweisen sie ebenso auf die missliebige zentralistische Überwachung der Stadt wie auf die teilweise Zerstörung des Forts im Jahr 1792 und dessen zeitweilige Nutzung als Gefängnis. Über die heutige Nutzung des Forts Saint-Jean als Herberge des Museums der Kulturen Europas und des Mittelmeerraums (Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée) wird versucht, gegenüber dieser konfliktuellen Vergangenheit das Verbindende im Sinne einer Gedächtnispolitik zu betonen. Die damit verbundene Verlagerung der Museumsbestände des geschlossenen Pariser Volkskundemuseums (Musée des arts et traditions populaires) nach Marseille wertet die periphere Metropole zur Kulturstadt auf; die Lokalpolitik nutzt dies und versucht mittels Stadtsanierung und Tourismuswerbung an das Image des kosmopolitischen und popularen, in Richtung Meer orientierten Marseilles anzuknüpfen (Bertrand 1998: 11-139).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Stadtzentrum versinnbildlicht also bis heute, dass Frankreich nicht nur eine der größten europäischen Kolonialmächte war, die im Mittelmeerraum andere Kulturen unterdrückt und sich außereuropäische Territorien einverleibt hat, sondern macht auch deutlich, dass die Geschichte der Grande Nation auch von innerfranzösischen Homogenisierungsprozessen gezeichnet ist. Wenn man Stuart Halls Feststellung berücksichtigt, dass sich der Begriff des Kolonialismus einerseits »auf einen spezifischen historischen Moment« bezieht, andererseits aber auch die »Art und Weise, eine Geschichte zu inszenieren oder zu erzählen« bezeichnet, dann kann die Hegemonie Versailles' über Marseille und Südfrankreich historisch gesehen als »Beherrschung kleinerer und peripherer Kulturen durch größere« im Sinne einer »Binnenkolonisation« bezeichnet werden (Hall 1997: 238; Müller-Funk/Wagner 2005: 13-14). Es kann hier also eine Unterdrückung von anderen Kulturen aufgrund deren ethnischer, religiöser oder sprachlicher Verschiedenheit im Namen des Fortschritts, der Zivilisation sowie der Einheit und Gleichheit festgestellt werden. Es lassen sich somit dem Rassismus verwandte Mechanismen der Abwertung wie Nationalismus und Chauvinismus erkennen.[6]

Diese Überlegungen machen deutlich, wie klar die Stadt dem politischen Allmachtsanspruch des Versailler Königshauses und der Pariser Republik ausgesetzt war. Gleichzeitig wird offenbar, dass das Verhältnis zwischen Versailles bzw. Paris und Marseille aus heutiger Perspektive nur bedingt in einem binären Sinn als das zwischen Beherrschern und Beherrschten, zwischen Zentrum und Peripherie oder aber zwischen Nord und Süd in Analogie zu Antonio Gramscis »quistione meridionale« bezeichnet werden kann (Gramsci 1971). Dies gilt nicht nur aufgrund der historischen Rolle, die Aix-en-Provence in dieser Beziehung eingenommen hat. Wie Fritz Peter Kirsch formuliert, bringt die Politik des »abstrakten Staates« ab dem 16. Jahrhundert generell ihr »Misstrauen und die Verachtung gegenüber allen Abweichungen« zum Ausdruck (Kirsch 2003: 102).

Sowohl die Monarchie als auch die Republik hängen in diesem Sinn einem Zentralismus an, der sich gegen die Interessen der Regionen im Allgemeinen richtet. So beginnt auch die junge Republik gegen die Regionalkulturen zu kämpfen, sobald sie sich gegen extraterritoriale, ›außerfranzösische‹ Gegner zu wehren hat. Die »anderssprachigen Randgebiete« erscheinen den Revolutionären als »Brutstätten der politischen Reaktion« und der »barbarischen Anarchie, der das Zentrum seine zivilisatorische Kraft entgegenstellen musste« (Kirsch 2003: 102). Die ›Französierung‹ Marseilles ist so auch im Kontext dieser nationalen Bestrebungen zu sehen, für die »Fortschritt und Demokratie mit dem Postulat der sprachlichen Einheit« verbunden sind und die für alle Minder-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

heiten in Frankreich gelten, auch für die des Nordens (Kirsch 2003: 103). In diesem Sinne verfügt das Frankreich der Neuzeit zwar über ein nationales Zentrum Paris – Versailles, aber über einige regionale Peripherien, die sozioökonomisch, politisch und kulturell mitunter einen deutlich unterschiedlichen Status einnehmen.

Für einen relationellen und reflexiven Umgang mit den Kategorien Peripherie und Zentrum im Sinne einer historischen Kontextualisierung und Differenzierung, wie es etwa Stuart Hall im Rahmen des Postkolonialismus eingefordert hat, spricht ein weiterer Aspekt (Hall 1997: 227-229): Zwar wurde die Staatsdoktrin des Zentralismus in Frankreich von der frühen Neuzeit bis heute niemals von Regierungsseite wirklich in Frage gestellt, doch war sie auch im republikanischen Zeitalter durchaus unterschiedlich stark ausgeprägt. Kirsch weist so darauf hin, dass der französische Zentralismus auch im 20. Jahrhundert regionale Interessen durchaus zum Gegenstand seiner Politik gemacht hat. Dies gilt z.B. für die frühen 1940er Jahre, als das Vichy-Regime mit dem Ziel der Stärkung von Heimatverbundenheit und ständischer Ordnung dazu überging, den Status der Regionen und der Regionalsprachen aufzuwerten; dabei spielte das Provenzalische als wichtige Identifikationsgröße im ländlichen Südfrankreich eine wesentliche Rolle. Im Rahmen einer allgemeinen Beschwörung der *terre* und der *latinité* wurde im Dekret des Unterrichtsministers Jérôme Carcopino aus dem Jahr 1941 die Forderung festgehalten, die Regionalsprachen als Freifächer an den Schulen einzurichten (Kirsch 2003: 97-100).[7]

Allerdings erfolgte eine wirkliche politische Aufwertung der Regionen erst Jahrzehnte später und unter entgegengesetzten politischen Vorzeichen. Nach der Wahl François Mitterrands zum Staatspräsidenten wurde im Rahmen der Regionalreform zu Beginn der 1980er Jahre unter der Federführung des langjährigen Marseiller Bürgermeisters und zeitweiligen Innen- und Dezentralisierungsministers Gaston Defferre den Gemeinden und Regionen eine deutlich erweiterte Budgethoheit gewährt. Zudem werden gewählte Regionalregierungen geschaffen, die Parlamenten verantwortlich sind. Bedeutsam war dieser Schritt u.a. deshalb, weil die Regionen nun selbst über die kulturelle und wissenschaftliche Entwicklung entscheiden konnten und berechtigt waren, untereinander Verträge abzuschließen sowie mit benachbarten Regionen auch über die Staatsgrenze hinweg Institutionen zu bilden (Kremnitz 1995: 84-87). Die Regionen entwickeln in den folgenden Jahrzehnten ein zunehmendes Selbstbewusstsein, das sich auch in zahlreichen kulturellen Aktivitäten ausdrückt, die mitunter Rekurs auf die Regionalsprachen nehmen. Im Fall von Marseille bzw. der Region Provence-Alpes-Côte d'Azur (PACA) ist dies auch mit dem schon angesprochenen gleichzeitigen An-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

knüpfen an kosmopolitische Traditionen verbunden, wofür u.a. die bekannten Musikgruppen Akhenaton (ehemals IAM) und Massilia Sound System und der Kriminalautor Jean-Claude Izzo stehen, aber auch das erst kürzlich im Fort Saint-Jean am Alten Hafen errichtete Museum der Kulturen Europas und des Mittelmeerraums.[8]

Marseille, porte de l'Orient

Im Rahmen der Frage nach Zentrum und Peripherie ist in Analogie zum Postkolonialismus auch der Standpunkt zu berücksichtigen, von dem aus auf Marseille geblickt wird. Die nationale Perspektive, die die Regionen politisch und symbolisch im Kontext von Paris und Versailles zu situieren sucht, macht diese erst zu peripheren und marginalen Kulturen. Diesem Fokus entspricht in der Folge auch die Zuschreibung von Binären wie denen von Peripherie und Zentrum sowie von Zivilisation und Barbarei. Blickt man also nicht von Paris, sondern vom Mittelmeer aus auf Marseille, so ergibt sich eine Sichtweise, aus der sich die Stadt kaum als Peripherie, sondern vielmehr als wesentlicher Attraktionspunkt bezeichnen lässt. Eine solche Betrachtungsweise, wie sie Olivier Boura im Kontext der Literatur umreisst, soll die politische und symbolische Marginalisierung der Stadt keineswegs schönreden, sondern vielmehr ergänzend seine Rolle als Hafenstadt mit internationalem Charakter aufzeigen (Hall 1997: 231-233; Müller-Funk/Wagner 2005: 18). Boura betont in diesem Sinn, dass sich auf seiner Suche nach dem ›Image‹ Marseilles der literarische Blick von außen bzw. aus einer interkulturellen Perspektive als hilfreich erwiesen hat. Autoren wie Kateb Yacine (*Le Polygone étoilé*, 1966), Jean-Marie G. Le Clézio (*Désert*, 1980), Michel Tournier (*La Goutte d'or*, 1985) und Tahar Ben Jelloun (*Marseille, comme un matin d'insomnie*, 1986) beschreiben die Stadt abseits klassischer Zuschreibungen als Ort des Exils bzw. als Ankunftsort in Europa. Ihr Blick, so Boura, »me dit que cette ville est aussi du nord et du froid, Birmingham sur Méditerranée« (Boura 1998: 9, 147-150).

Schon der Gründungsmythos bettet die Geschichte Marseilles in den Kontext des Mittelmeers ein: Der Phokäer Protis unternimmt zusammen mit Simos eine Expeditionsreise in Richtung der französischen Mittelmeerküste und legt in der Bucht des heutigen Marseille an. Der ›Freundschaftsbesuch‹ bei König Nann vom ligurischen Stamm der Segobrigen, zu dessen Gebiet der begehrte Standort, der heutige Alte Hafen, gehört, mündet nicht in einer feindlichen Übernahme, sondern einer Symbiose der Kulturen. Am Tag ihrer Ankunft findet ein großes Bankett statt, bei dem Nannos' Tochter Gyptis ihren Mann wählen soll. Auch die Gäste werden zum Essen gebeten, Gyptis erscheint und soll den Trinkpokal

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dem Mann ihrer Wahl reichen. Statt einem der geladenen befreundeten oder verbündeten Anwärter gibt sie ihn Protis. Dieser erhält daraufhin von seinem Schwiegervater ein Stück Land, um eine Stadt zu gründen. Die Gründung Marseilles kann freilich nicht losgelöst von der griechischen Kolonialgeschichte betrachtet werden. Aber über die Vermählung zwischen dem ›Kolonialherrn‹ Protis und der indigenen Gyptis, die zudem selbstbestimmt ihren ›fremden‹ Mann wählt, wird der friedliche und kosmopolitische Charakter der Gründung und somit der Stadt akzentuiert. Marseille trägt bis heute den Beinamen der *cité phocéenne* und ist im Französischen grammatikalisch weiblich konnotiert (Amouretti 1998: 7-17; Bertrand 1998: 15-19).

Auch wenn diese Geschichte ein Mythos ist, so betont sie doch zu Recht die starke Verbundenheit der Stadt mit dem Mittelmeer und ihren Status als Ort der Migration und Kulturenüberlagerung am Rande Frankreichs. Die Bucht von Marseille wird nicht nur über das Meer besiedelt, die Stadt gewinnt, insbesondere ab dem 17. Jahrhundert auch ihre Bedeutung, v.a. über das Meer, als Handelsmetropole des Mittelmeerraums. Das räumliche Wachstum Marseilles vollzieht sich demnach in Funktion zur maritimen Handelsaktivität der Stadt. Erreicht sie dank dieser Funktion einen gewissen Wohlstand, so ist sie gleichzeitig wirtschaftlich vom Hafenbetrieb abhängig und bei kriegerischen Auseinandersetzungen oder wirtschaftlichen Fluktuationen stark krisenanfällig. Diese weitgehend von äußeren Faktoren bestimmte Existenz der Stadt lässt sie als Grenzstadt im Sinne von Claudio Magris beschreiben, als eine Stadt, die nicht nur am Mittelmeer liegt, sondern der vielfältige Formen von geopolitischen und soziokulturellen Grenzen eingeschrieben sind, deren Ambivalenz sie bestimmt (Magris 1999: 64).

In diesem Sinne hat Marseille als Transit- und Kriegshafen eine wichtige Funktion für Frankreich und spielt mit der Herausbildung eines großen Navigationswesens und damit des Überseehandels und der spekulativen Ökonomie im 17. Jahrhundert eine zunehmend bedeutsame Rolle als Handelsstadt. Trotz der Funktionalisierung der Stadt im Sinne der Interessen der nationalen Regierungen profitiert sie ökonomisch von ihrem Status, insbesondere im Rahmen des Kolonialismus des 19. und 20. Jahrhunderts. Damit prägt die Stadt auch insofern die französische Wirtschaft(spolitik) mit, als dass der lukrative Import von Gütern und Waren aus den Kolonien ein essentielles Element der kolonialen Politik ist. In diesem Sinn ist die Feststellung der Historikerin Maiken Umbach zutreffend, dass *second cities* trotz aller Marginalisierung und allem Regionalismus die Forderung nach Autonomie nur sehr selten auf die Spitze trieben und sich einer Einbeziehung in das Staatswesen in der Regel nicht grundsätzlich widersetzen.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»To them, the nation was no mythical collective in which all smaller affiliations would be dissolved for the benefit of the whole. Their view of the nation-state was not charismatic but pragmatic. They expected not salvation but political balance; not intervention but a constitutional framework for autonomy. They also did not regard the nation as the ultimate and exclusive source of collective identity.« (Umbach 2005: 39)

An diesem Aspekt wird deutlich, dass die Grenzräumen oft zugeschriebene Rolle einer rein passiven Peripherie nicht haltbar ist. Vielmehr sind sie – dem Anthropologen Dieter Haller folgend – sowohl als »Trennlinien« als auch als »Schwellen des Übergangs« zu verstehen, die auch eine »Scharnierfunktion« einnehmen (Haller 2000: 14, 10-11). Mit den Hoffnungen, die in das wirtschaftliche Wachstum und den Kolonialismus gesetzt werden, korrespondiert demzufolge das Selbstverständnis Marseilles als *porte de l'Orient*.[9] Unter diesem Begriff, der die Grenzfunktion der Stadt umschreibt, werden die Gebiete des sich immer weiter ausdehnenden Handelsnetzes subsumiert, denen Monumente gewidmet sind, die die Stufen des Bahnhofs Saint-Charles säumen. Es umfasst u.a. die künftigen Kolonialgebiete Maghreb und Indochina, die Anrainerstaaten des Schwarzen Meeres und des Suez-Kanals, den Nahen Osten und Indien. Diese Bezeichnung macht auch den ambivalenten Status der Stadt deutlich: Aus der Perspektive des nationalen Zentrums ist Marseille die erste Etappe in diese Länder; als Hafenstadt ist sie vom Kolonialhandel und außereuropäischen Kulturen geprägt. Die Stadt ist die äußere Grenze Frankreichs und Europas; sie ist die letzte Station der in Richtung ›Orient‹ Reisenden bevor sie das Schiff besteigen. Daher wurde sie auch stark mit einem antibürgerlichen Lebensstil, den Kolonialausstellungen und den »aventures de l'impossible« assoziiert (Temime 1999: 239-240). Aus der Perspektive der Handelspartner und erst recht der BewohnerInnen der Kolonien bildet Marseille hingegen ein Zentrum; der Hafen steht für das reiche Frankreich und die Kolonialmacht, in deren Richtung die Waren versandt werden. Die Stadt ist für viele auch Immigrationsort, also der Ort, über den man nach Frankreich gelangt (Bertrand 1998: 137-162; Temime 1999: 180-249).

Haussmannisierung

Ein Blick auf die Baupolitik in der Kolonialzeit macht diesen ambivalenten Status der Stadt deutlich. Marseille wird als längst französische Stadt von Paris aus weiterhin marginalisiert, d.h. für koloniale Interessen funktionalisiert. Die Stadt muss als Teil und Eingangstor der Grande Nation auch äußerlich deren Ruhm und Glanz verkörpern. Wie im 17. Jahrhundert soll das Bild der Stadt deshalb korrigiert und ein Teil des Zentrums

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

neu konstruiert werden. Die großen kolonialen Strukturprojekte werden von Paris aus gesteuert. Es handelt sich um die Anlage eines neuen Hafens, dessen erstes Bassin, die Joliette, 1843 nördlich des Alten Hafens eröffnet wird, um die Anbindung der Stadt mittels neuer Eisenbahnstrecken an Mittel- und Südeuropa, um neue Industriegebiete sowie um repräsentative Bauten wie den Bahnhof Saint-Charles oder die den Hafen flankierende Kolonialkirche La Major: Marseille wird im 19. Jahrhundert zu einem attraktiven Standort der verarbeitenden Kolonialindustrie gemacht. Die Chemie- und Metallindustrie wird zu einem der zentralen Wirtschaftszweige, aber es siedeln sich auch vermehrt Investoren und (Pariser) Banken an (Temime 1999: 71-264).

Die Treppen des Bahnhofs Saint-Charles
© Frankc Orsoni

Damit sind grundlegende Umstrukturierungen in der Stadt verbunden: Das Gebiet der heutigen nördlichen Randbezirke Marseilles wird zum Industriegebiet und die wirtschaftliche Aktivität der Stadt verlagert sich schrittweise in den Norden – bis zum Estaque. Dies ist jenes äußerste nördliche Viertel Marseilles, das durch das Calanque-Massiv begrenzt und in den 1920er Jahren über den Tunnel du Rove mit dem Industriegebiet des Etang de Berre verbunden wird. Der neue Hafen selbst, dessen erstes Bassin bald von einem monumentalen Kolonialbau, der rein repräsentativen neobyzantinischen Kathedrale La Major, flankiert wird, wächst von Beginn der Bauarbeiten in den 1840er Jahren bis in die 1930er Jahre auf über 200 Hektar an. In diesem Jahrzehnt verfügt Marseille bereits über den Flughafen Marignane, der die Stadt mit zahlreichen Metropolen der Kolonien und des Handelsnetzes in Afrika, im Nahen Osten und in Asien verbindet.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In diesem Geist des kolonialen Booms, der Marseille auf weit über 700.000 EinwohnerInnen anwachsen lässt, soll die Marseiller Innenstadt auch ästhetisch nach dem Modell der Pariser Haussmannisierung der 1850er und 1860er Jahre umgestaltet werden. Kernstück des Projekts ist die Anlage einer großen Ausfallsstraße, die vom Alten Hafen direkt zu den großen Bassins der neuen Hafenanlagen führen soll. Es handelt sich um einen Eingriff in die Stadttopografie, zu dessen Gunsten über 15.000 Menschen umgesiedelt, 30 Straßen zerstört, 1000 Häuser abgerissen und 105.000 Quadratmeter an Felsmassen beiseite geschafft werden müssen. Die historische Gestalt des Viertels, das durch Hügel, kleine Häuser und enge Straßen geprägt ist, wird nicht ohne Proteste seitens der Bevölkerung in eine breite Straße, die heutige Rue de la République (ehemals Rue Impériale), die von monumentalen Blockbauten nach Pariser Vorbild flankiert ist, verwandelt. Das Ziel des Projektes, durch diese Straße, das Hafenviertel wieder stärker sozioökonomisch an die Stadt anzubinden, wird nicht erreicht. Ganz im Gegenteil ist die Marseiller Haussmannisierung ein weiteres prototypisches Beispiel für das zentralistische Agieren der republikanischen Politik und dessen weitreichende Folgen.

Die Erneuerung und die Industrialisierung Marseilles im 19. Jahrhundert verstärken so die auf die urbanistischen Eingriffe des 17. Jahrhunderts zurückgehende Opposition zwischen Nord und Süd, zwischen Hafen und Stadt. Im Sinne Magris' sind diese innerurbanen Fragmentierungen auch als Grenzen zu verstehen, die die Stadt symbolisch, aber auch sozial bestimmen (Magris 1999: 64): Ein Gutteil des wohlhabenden Bürgertums und der Kulturszene ziehen sich in der Folge nach und nach aus den nördlich der Canebière gelegenen hafennahen Vierteln, wie z.B. dem Belsunce, in Richtung Süden zurück. Dies bedeutet auch, dass die alten Viertel um den Hafen herum zunehmend einem Prozess der Verarmung ausgesetzt sind. Sie werden immer mehr von MigrantInnen und anderen Marginalisierten bewohnt und zunehmend als bedrohlich empfunden. Sie gelten im Sinne Hallers als Konfliktherde, die die Instabilität der modernen Welt deutlich machen, und werden zum Teil unter dem Hinweis auf mangelnde Hygiene zerstört (Haller 2000: 5).

Es entstehen, allerdings ohne Strukturplanung, neue populare Viertel wie Belle-de-Mai – im damaligen nord-östlichen Hinterland der Metropole. Zwischen der Canebière, der heutigen Fußgängerzone Rue Saint-Ferréol und der Geschäftsstraße Rue Paradis, bilden sich währenddessen mehr und mehr die bürgerlichen Viertel heraus. Damit verbunden ist die (Neu)Anlage der heutigen großen Boulevards, wie der Canebière oder des Boulevard Longchamps, und einiger monumentaler Kultur- und Staatsbauten über die die Stadt bisher – abgesehen von der Oper – nicht verfügt. Der Palais Longchamps – das heutige Museum der schönen

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Künste –, der napoleonische Palais du Pharo, die neue Polizeipräfektur und der Justizpalast entstehen in der Südstadt. Die Modernisierung Marseilles ist so einerseits mit Pariser Prestigeobjekten und -projekten verbunden, andererseits mit einer zunehmenden urbanen Fragmentarisierung und Funktionalisierung der Stadt. Diese urbanen Entwicklungen, die Marseille bis heute prägen, können nicht zuletzt auf zentralistische Eingriffe und die Pariser Kolonialpolitik zurückgeführt werden (Bertrand 1998: 139-200; Roncayolo 1996: 12-27).

Marseille und Algier – in Schwarz und Weiß

Henri Alibert

Vincent Scotto

Auch die Filmgeschichte zeugt von diesem ambivalenten Status Marseilles als mediterraner Grenzstadt. Zwar findet die Kolonialgeschichte im Spielfilm keinen direkten Niederschlag, aber der Erfolg des Genres des Marseiller Operettenfilms in der Zwischenkriegszeit ist ein Anzeichen für den Wohlstand der Stadt und die zunehmende Beliebtheit der Marseiller Popularkultur in Frankreich. Schlüsselfigur ist in diesem Zusammenhang der aus dem kleinstädtischen Südfrankreich (Carpentras) stammende Operettenlibrettist und -protagonist Henri Alibert. Zusammen mit seinem Schwiegervater, dem Komponisten Vincent Scotto, sowie dem Schauspieler und Autor René Sarvil produziert er in den 1930er Jahren eine große Anzahl von in Marseille und Umgebung angesiedelten Operetten wie *Un de la Canebière* oder *Les Gangsters du Château d'If*, die die Region als sonnige Mittelmeeridylle zeichnen. Aufgrund der Bühnenerfolge, die v.a. Schlagern wie ›Un petit cabanon‹ oder ›J'aime la mer comme une femme‹ zu verdanken sind, werden sie sofort von Pariser Produktionsfirmen verfilmt (René Pujol, 1937/1939). Längst in der Kapitale ansässig, avanciert Alibert in Paris zum Direktor des Théâtre des Deux-Ânes und feiert auch im Radio Erfolge, wo er wöchentlich die Sendung *Club des galéjeurs* moderiert. Scotto komponiert hier Film-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

melodien für Julien Duvivier und Marcel Pagnol, aber auch Schlager für (inter)nationale Chanson- und Revuestars (Peyrusse 1986: 15-29).[10]

Während sie in Paris als Stars gefeiert und mit Marseille identifiziert werden, wird der Mittelmeerraum punktuell auch Attraktionspunkt für Pariser FilmkünstlerInnen wie den prototypischen jugendlichen ›Helden‹ Jean Gabin. Dies kommt nicht von ungefähr. Denn der mediterrane Raum wird vor dem Hintergrund des Kolonialismus zu einem im wörtlichen Sinn umkämpften Terrain und einer ideologischen Projektionsfläche. An das Mittelmeer angrenzende Städte wie Marseille und Algier, in denen Gabin in den 1930er Jahren Kriminalfilme wie *Port du désir* (Edmond T. Gréville, 1955) und *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937) dreht, werden – obwohl es sich in einem Fall um eine Metropole des Kolonialreichs, im anderen um eine der Kolonie handelt, die gleichzeitig ein französisches Departement ist – mitunter auch mit ähnlichen Assoziationen in Verbindung gebracht.

Sie werden beide immer wieder im Sinne der Pariser Kultur- und Kolonialpolitik umgestaltet und sollen die Größe und den Reichtum der Kolonialmacht Frankreich auch in baulicher Hinsicht illustrieren. Hier wie dort handelt es sich dabei um mehr oder weniger massive Eingriffe in die urbanen Strukturen – jenseits von langfristigen Überlegungen einer Stadtentwicklungspolitik. Wenn auch auf sehr unterschiedlichem Niveau, so unterhalten beide Städte ein gespanntes Verhältnis zu Paris und bilden gewissermaßen politisch und symbolisch Grenzgebiete der Grande Nation. Aus urbanistischer Sicht zeigen sich zudem deutliche Ähnlichkeiten: Es handelt sich in beiden Fällen um Hafenstädte des Mittelmeerraums, die im Rahmen des französischen Kolonialismus wirtschaftlich und politisch eine zentrale Rolle einnehmen. Aus einer geostrategischen Perspektive betrachtet, nehmen die beiden Städte für Frankreich eine komplementäre Funktion ein: Gilt Marseille als Tor Frankreichs in Richtung ›Orient‹ (s.o.), so wird Algier als »porte de France« in Nordafrika bezeichnet (Jordi/Planche 1999a: 16).

Algier und Marseille sind darüber hinaus in der Zwischenkriegszeit stark kosmopolitisch und multiethnisch geprägt; sie vereinen europäische und nordafrikanische Aspekte, beherbergen aber auch Bevölkerungsgruppen aus diversen anderen Destinationen. Während die Marseiller Innenstadt im Rahmen des kolonialen Booms zunehmend durch MigrantInnen aus Nordafrika geprägt ist, so weist Algier durch die große Anzahl hier angesiedelter FranzösInnen deutliche französische Aspekte in Form von so genannten europäischen Vierteln auf. 1926 sind unter den 226.000 EinwohnerInnen 170.000 FranzösInnen. Frankreich ist im Rahmen seiner kolonialen Politik zudem bestrebt, vor Ort repräsentative französische Institutionen wie Regierungsgebäude, militärische Einrich-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tungen, Museen und Grandes Ecoles zu installieren, die deutlich kolonialistisch und monumentaler als in Marseille ausfallen.

Eine spezifische Parallele zwischen den beiden Städten zeigt sich in diesem Kontext anhand der populären Altstadtviertel der Casbah und des Panier. Sie sind auf einem Hügel unweit des Hafens gelegen, von engen Gassen und einer labyrinthischen Struktur geprägt. Die Casbah und der Panier liegen abseits der Pariser Interessen der Baupolitik, machen einen morbiden Eindruck und verweisen gleichzeitig auf den transkulturellen Charakter der Metropolen. Die lange Zeit von Seefahrern dominierten Vierteln gelten als Städte in der Stadt. Vor allem die Casbah weist niedrige französische und hohe arabische, aber auch italienische, spanische und jüdische Bevölkerungsanteile auf. Zudem gibt es hier gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine zunehmend starke Konzentration von gesellschaftlich benachteiligten Gruppen unterschiedlicher Art; denn auch die wohlhabenderen AraberInnen ziehen weg und lassen sich mehr und mehr in den europäischen Stadtteilen nieder. Der Panier und die Casbah erscheinen als ›fremde‹, stark arabisch geprägte Orte, die auch städtebaulich als archaische Inseln bezeichnet werden können, die von der modernen und ›kolonialen‹ Stadt umgeben sind (Jordi/Planche 1999a: 13-18; Jordi/Planche 1999b: 24-43; Temime 1999: 107-145).

Von Pépé le Moko zu Seven Thunders

Die Spielfilme des argentinischen Regisseurs Hugo Fregonese, *Seven Thunders* (*Les Sept tonnerres*, 1957), und von Julien Duvivier, *Pépé le Moko* (1937), die im Panier bzw. in der Casbah angesiedelt sind, legen vor diesem urbanistischen Hintergrund einen Vergleich nahe: Beide Filme blicken von außen auf die Mittelmeermetropolen; ist Duviviers Film eine französische, so ist der von Fregonese eine englische Produktion. Beide greifen das Genre des Kriminalfilms auf, verbinden es mit einer melodramatischen Liebesgeschichte und zeichnen die Casbah bzw. den Panier als geschlossene Orte. Hier sind die jeweiligen Protagonisten, der gutmütige Pépé bzw. der Massenmörder Dr. Martout, zu Hause. Diese Figuren sind zweifelsohne beide Outlaws, werden aber unterschiedlich gezeichnet; Pépé ist Franzose, der hier in der Illegalität lebt. Er erinnert an eine Ganovenfigur wie Justin de Marseille, die von der Bevölkerung geschätzt und lange auch mit der lokalen Polizei ihr Auskommen findet. Martout ist eine eindeutig negative und einsame Gestalt, der die anderen ProtagonistInnen ausgeliefert zu sein scheinen. Fregonese greift mit ihr eine historische Figur eines Serienmörders auf, die er in das Marseille des Jahres 1943 verlagert. Martout profitiert von der Not der Flüchtlinge, denen er gefälschte Ausweispapiere verspricht, um sie in seine Wohnung im Panier zu locken. Als Raubmörder mit deutlich pathologischen Zügen

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bringt er sie schließlich um, wenn sie die Papiere abholen wollen, und versteckt die Leichen in seinem Keller. Fregonese verbindet so einen an das Genre des Thrillers angelehnten Plot mit dem Flüchtlingsmilieu der Hafenstadt, das von zahlreichen AusländerInnen, aber auch Vichy-AnhängerInnen geprägt ist, die versuchen, an gefälschte Papiere zu kommen, um aus Frankreich zu flüchten. Darunter sind die Kriegsgefangenen und englischen Soldaten Dave und Jim.[11]

Fregonese thematisiert so wie Duvivier zentral die Reputation der Stadt. Beide Filme rücken ein Viertel ins Zentrum, das den Protagonisten auf unterschiedliche Weise als Versteck – als Ort des Sich-Versteckens bzw. des Verbergens von Machenschaften – dient. Den Behörden gilt es als unkontrollierbares und unheimliches Terrain, dominiert von Kriminellen und Prostituierten verschiedenster nationaler und ethnischer Herkunft, das man besser nicht betritt. Doch die Stadtbilder in den beiden Filmen zeigen auch deutliche Unterschiede: Duviviers Film ist eine fiktive Geschichte, die für ein französisches Publikum, also die Kolonialmacht gedreht wurde und aus heutiger Perspektive einiges über das Verhältnis von Frankreich und Algerien erzählt. Denn hier sind fast alle Figuren – bis auf den Inspektor Slimane – Europäer. Den AraberInnen wird weder als Figuren noch als SchauspielerInnen ein Subjektstatus zugestanden. Sie werden auf die Funktion des Erzeugens eines exotischen Ambientes reduziert. Kulturelle und ethnische Eigenheiten der Stadt Algier und ihrer BewohnerInnen sind kaum von Bedeutung, dafür umso mehr das Bild der Casbah als Ort des kosmopolitischen Verbrechens und der Prostitution. In diese Logik schreibt sich auch die Tatsache ein, dass der Film zu großen Teilen nicht in Algier, sondern in den Filmstudios von Joinville gedreht wurde. Einige Bilder wurden auch in Südfrankreich gedreht, nämlich in Toulon, Sète und Marseille (Wagner 2002: 164-176).

Bei Fregonese stehen demgegenüber neben Martout v.a. die ExilantInnen und die MarseillerInnen im Vordergrund. Obwohl auch *Seven Thunders*, der in den USA unter dem Titel ›The Beasts of Marseilles‹ läuft, zu großen Teilen in Studios gedreht wurde, integriert und akzentuiert Fregonese die historische Situation Marseilles nicht aus der Sicht der Okkupation, sondern aus einer dezentrierten, lokalen Perspektive. Neben der Verbrechergeschichte wird auf diese Weise die Teilzerstörung der Viertel Panier und Saint-Jean gegen Ende des Zweiten Weltkriegs erzählt. Fregonese rekonstruiert dafür die historische Situation am nördlichen Ufer des Alten Hafens und verwendet Originalaufnahmen der teils zerstörten Vieille Charité, dem heutigen Kultur- und Wissenschaftszentrum des Viertels.

Im Gegensatz zu Duviviers Film wird hier also eine lokale Blickweise mit einbezogen, welche die historische Situation von 1943 aufgreift:

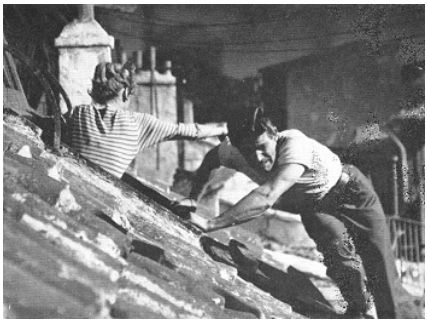
https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Januar 1943 wurden die als Hort des Widerstandes, aber auch als Ort der Prostitution und der Kriminalität verrufenen Viertel Panier und Saint-Jean zu Teilen gesprengt. Die Bevölkerung wurde umgesiedelt bzw. deportiert – 15.000 bis 20.000 MarseillerInnen waren davon betroffen.[12] Die Sprengung war lange im Vorhinein geplant und minutiös vorbereitet worden. Die historisch für wertvoll erachteten Bauelemente der Viertel wurden geschont, unter ihnen das Rathaus und das Hôtel Dieu (Titelbild), aber auch die Fassade der Uferzeile. Die Nationalsozialisten begründeten die Zerstörung der Viertel, der eine Sprengung der ganzen Stadt folgen sollte, mit den gängigen Marseilleklischees des Kriminalfilms. General Oberg, der Repräsentant Himmlers in Marseille, beschreibt die Stadt im Jahre 1943 so als »repaire de bandits internationaux. Cette ville est le chancre de l'Europe« und fordert ›radikale Konsequenzen‹ (Temime 1999: 282).

Die Verachtung der Nazis für das von vielen ExilantInnen als letzter Zufluchtsort genutzte Marseille kommt hier ebenso zum Ausdruck wie die Abneigung gegenüber dem kosmopolitischen und südländischen Charakter der Stadt. Die viel beklagte internationale Kriminalität ist für die Nationalsozialisten aber in erster Linie ein Vorwand, um sich für die Marseiller Attentate vom Dezember 1942 gegen die deutschen Truppen zu rächen. Fregonese greift hierbei nicht nur die politische Situation und die Frage des Images der Stadt auf, sondern zitiert mit *Seven Thunders* auch den 20 Jahre zuvor gedrehten *Pépé le Moko*. Er stellt dem Massenmörder Dr. Martout ein Liebespaar, Dave/Lise, gegenüber, das aus Marseille flüchten will und gewissermaßen als identifikatorisches Pendant zum französischen Liebespaar Pépé/Gaby in Duviviers Film fungiert.

Fregonese adaptiert insbesondere die in der Polizeipräfektur angesiedelte Eingangssequenz von *Pépé le Moko* und macht aus den französischen Ordnungskräften in Algier Nationalsozialisten. Diese residieren im Hôtel Dieu im Panier, dem historischen Sitz der deutschen Okkupation. Ein Bote aus Berlin schildert – analog zum aus Paris angereisten Inspektor Janvier bei Duvivier – die Unzufriedenheit des ›Führers‹ mit den Vorgängen in Marseille. Mithilfe eines Stadtplans wird der Panier (wie die Casbah bei Duvivier) von den Verantwortlichen studiert und als unbeherrschbares Viertel bezeichnet, das von Überfällen auf Soldaten, Prostitution und Drogenkriminalität geprägt ist und ein entschlossenes Eingreifen nötig macht. Während der kolonialistische Diskurs ›nur‹ die Wiederherstellung der Kontrolle über das Viertel, symbolisiert durch die Festnahme Pépés, fordert, gilt der Panier den Okkupationskräften als Ort des Terrors und die Sprengung des ganzen Viertels wird angeordnet (Armogathe/Dubreuil 1995: 79-83; Temime 1999: 272-283).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND



Seven Thunders: Fluchtszene im Vieux-Marseille

Italienisches Filmplakat von *Seven Thunders*

Der unterschiedliche Ansatz der beiden Filme wird deutlich: Bei Duvivier tritt nicht nur mittels der kolonialen Polizeipräsenz die Opposition zwischen Paris und Algier auf den Plan. Algier dient hier zudem als Kulisse für einen Film, der die Logik des Kolonialismus versinnbildlicht. Die Metropole Paris, wo Pépé, wie auch Gaby, ihre Kindheit verbracht haben, wird von hier aus beschworen – nicht zuletzt durch das von Vincent Scotto komponierte und von Fréhel gesungene Chanson ›Où est-il donc?‹, das ein vergangenes Paris beschwört. Die Stadt erscheint für das Paar Gaby/Pépé, dem ein räumliches Zusammensein in Algier nicht möglich ist – Pépé muss sich vor der Polizei verstecken –, als Ort der Nostalgie und der Flucht vor der Realität. Paris steht hier für Liebe und Freiheit und bildet so den Gegenpol zu Algier im Allgemeinen und der Casbah im Besonderen. Die Metropolen werden im Sinne des kolonialen Imaginären den Polen Zivilisation und Barbarei zugeordnet und so für ein französisches Publikum inszeniert (Wagner 2002: 169-172).

Bei Fregonese prägt demgegenüber der Anspruch, Marseille im Nachhinein historische Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Hier wird Marseille als Ort der letzten Zuflucht, des Kosmopolitismus sowie des Widerstands fokussiert. Gleichzeitig wird die Kriminalisierung der Stadt auf einer Metaebene thematisiert. Zwar ist hier ebenso wenig wie in Algier ein glückliches Leben zu zweit möglich, doch Marseille wird nicht als exotischer Ort, sondern als zerstörte Transitstadt gezeichnet. Die Flucht der ProtagonistInnen Dave und Lise aus der Stadt und der Handlungsfaden des Massenmörders stehen nicht im Dienst der Abwertung der Metropole oder eines Viertels. Vielmehr thematisiert Fregoneses Film mittels des historischen Kontexts das gemeine Image der Stadt und ermöglicht eine Identifikation der örtlichen Bevölkerung mit dem Film. Marseille erscheint als französische Grenzstadt, als stigmatisierte Metropole, deren Schicksal deutlich von Außen bestimmt wird.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Über die beiden Filme wird das verwandte und doch unterschiedliche kulturelle Imaginäre der beiden Hafenstädte deutlich: Algier wird als Gegenstück zu Paris, das sich alleine als Verkörperung von politischer Macht und kulturellem Prestige sieht, als das unbekannte, aufregende »Andere des Westens« wahrgenommen und inszeniert, mit dem man sich aber, einmal dort angekommen, nur bedingt auseinandersetzt (Wagner 2002: 163). Marseille ist von Paris aus gesehen freilich eine nur bedingt französische Stadt, die aber gleichzeitig deutlich Bestandteil der *Métropole* und im Jahr 1906 Ort der ersten französischen Kolonialausstellung ist, die vom Marseiller (Seifen)Industriellen, Reeder und Politiker Jules Charles-Roux organisiert wird. Die *cité phocéenne* verkörpert also im Rahmen seiner konfliktuellen Beziehung zu Paris und als letzte französische Station in Richtung Algier Anteile dieser exotischen Sehnsüchte und Projektionen, aber nicht im Sinne einer kulturell wirklich fremden Stadt, sondern eines Ortes, der von der ›Fremde‹ geprägt ist und von dem aus diese auch imaginiert wird (Jordi/Planche 1999a: 14).

Imaginierte, erinnerte und gefilmte Stadt

Das urbane Imaginäre

Der hier anhand von Marseille angesprochene ambivalente Status ›peripherer Metropolen‹ ist auf einer allgemeineren Ebene in den letzten beiden Jahrzehnten zunehmend in den Mittelpunkt der Auseinandersetzung gerückt. War der Fokus lange Zeit auf die klassischen metropolitanen Hauptstädte Europas und Amerikas gerichtet, die lange im Sinne der Redewendung ›Stadtluft macht frei‹ als Freiräume galten, so hat sich im Kontext der Globalisierung der Blick auf die Welt der Städte verändert. Die Metropolen der so genannten zweiten und dritten Welt, aber auch zweite und dritte Städte Europas und Amerikas sind verstärkt zum Beschäftigungsgegenstand geworden. Verbunden damit ist die Erkenntnis, dass die aus der Perspektive europäischer Hauptstädte geografisch abgelegenen Metropolen nicht ohne weiteres als ›peripher‹ bezeichnet werden können. Denn auch sie haben in den letzten Jahrzehnten eine wichtige Rollen in der Weltwirtschaft eingenommen und zunehmend unabhängig von nationalen Regierungen oder Wirtschaftsstrukturen agiert (Feldbauer/Parnreiter 1997: 9-16).

Damit geht einher, dass sie, wenn auch mit weniger Prestige und Reichtum verhaftet, ähnlich wie die dem Zentrum zugeschriebenen Metropolen international und interkulturell geprägt sind. Auch hier konzentrieren sich die Finanz- und Bildungseliten wie gesellschaftlich deut-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lich benachteiligte Gruppen. Die so genannten peripheren Städte gelten in diesem Sinn als Räume, in denen Konflikte besonders offensichtlich werden. Sie sind demzufolge in räumlicher, kultureller oder sozialer Hinsicht deutlich von Diskontinuitäten und inneren Fragmentierungen geprägte Orte und in diesem Sinn nicht in erster Linie Gemeinschaften, sondern v.a. auch Stätten der sozialen und ethnischen Segregation (Bachmann-Medick 2006: 192-197; Korff 1997: 22-25). Sie sind zunehmend Orte der Zentralisierung und Peripherisierung zugleich und verkörpern »Grenzverwischungen und Kulturenüberlagerungen« unter dem Einfluss der weltweiten Migrations- und Globalisierungsprozesse (Bachmann-Medick 1996: 61-62).

Trotz dieser sozialen Entwicklungen, die große Städte unwohnlicher gemacht und viele Menschen auch aus finanziellen Gründen an den Rand von Städten gedrängt haben, hat sich in den letzten Jahrzehnten gezeigt, dass die Metropolen deutliche Anziehungspunkte bleiben. Ein immer höherer Prozentsatz der Bevölkerung wohnt in den großen Städten oder zumindest in ihrer Nähe. Anhaltspunkte für ihre Beliebtheit sind auch der Städtetourismus und der Stellenwert, den (historische) Prestigebauten in den Stadtzentren für Banken und Firmensitze einnehmen (Feldbauer/ Parnreiter 1997: 9-11). Dies lässt schlussfolgern, dass der urbane Raum als Organisationsform einerseits dem Menschen des 20. und 21. Jahrhunderts aus praktischen Gründen entgegenkommt, andererseits eine nicht materiell festmachbare, imaginäre Dimension aufweist, die ihn an ihm festhalten lässt. VertreterInnen verschiedener Disziplinen haben sich in diesem Sinn in Anschluss an Georg Simmel und Robert Ezra Park mit der Stadtkultur sowie deren identitätsstiftender Funktion auseinandergesetzt (Lindner 2004: 120-131). Kulturwissenschaftler wie Alan Blum, Rolf Lindner und Pierre Sansot gehen dabei davon aus, dass die Stadtkultur weder auf materielle Kategorien noch auf sozioökonomische Aspekte des urbanen Raums allein zurückgeführt werden kann, sondern dass Metropolen auch eine individuelle und kollektive Wirkungskraft entfalten, die mit ihrer ›imaginären Struktur‹ zusammenhängt (Blum 2003).

Pierre Sansot spricht so von einer »poétique de la ville« und meint damit keineswegs die Stadt der Dichter und Künstler (Sansot 2004). Er vertritt vielmehr wie Blum die Ansicht, dass die Stadt nicht lediglich aus Zeichen besteht und keineswegs unwirklich ist (Scherpe 1988), es aber auch wenig ausreichen würde, sich allein mit statistischen Daten zu beschäftigen, wenn man den Ort ›Stadt‹ greif- und verstehbar machen will: »Nous prétendrons que le vécu nourrit, authentifie certaines mythologies (celles des journaux, des rengaines, des romans faciles) et que celles-ci, en revanche, donnent consistance au vécu (les paroles, les marches, les habitudes des hommes de la ville).« (Sansot 2004: 31)

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sansot fordert zur Ergänzung einer auf Veränderung ausgerichteten »critique urbaine« eine »poétique urbaine«, welche die Popularkultur, die persönliche Stadterfahrung sowie urbane Konflikte ebenso mit einbezieht wie Kulturprodukte und die Frage nach der imaginären Wirkungskraft der Stadt stellt. Die Poetik einer Stadt ist ihm zufolge dabei nicht in erster Linie in der hier erzeugten Kunst, sondern im urbanen Alltag zu finden und bezeichnet eine »qualité de certains lieux« (Sansot 2004: 612), die über den rein materiellen Aspekt hinausgeht und die Identifikation mit einer Stadt erleichtert. Erst diese urbane Dimension macht seiner Ansicht nach eine zumindest provisorische Versöhnung zwischen Mensch und Umwelt möglich (Blum 2003: 3-5; Sansot 2004: 604-620).

Der Ethnologe Rolf Lindner vertritt einen ähnlichen Ansatz, der allerdings stärker auf die Materialität von Kultur abzielt. In seiner Auseinandersetzung mit der ›poetischen‹ Dimension von Städten geht er davon aus, dass Städte nicht nur individuell verschieden wahrgenommen, sondern bis zu einem gewissen Grad auch ›kollektiv erfahrbar‹ sind. Denn unsere Vorstellungen von Städten sind nicht zuletzt durch kulturelle Repräsentationen, also auch die Massenmedien geprägt. Die »media superimposition on and penetration of urban space« erzeugen also ein (reduziertes) Inventar von Bildern und Symbolen einer Stadt, das er als »urban Imaginary« bezeichnet (Lindner 1999: 289). Lindner betont somit die visuelle Komponente der Stadterfahrung und -vorstellung und schließt damit an Michel de Certeaus Verständnis des urbanen Imaginären an: »L'imaginaire est du côté du ›voir‹.« (de Certeau 1993: 34) Allerdings geht er dabei davon aus, dass die häufig wiederkehrenden Bilder und Assoziationen keine reinen medialen Konstrukte sind, sondern eine Stadt und ihren Raum für den Menschen im Sinne einer »cumulative texture of local urban culture« ›realer‹, vorstellbarer machen und sie mit Sinn aufladen (Suttles 1984). Gleichzeitig ist seiner Ansicht nach die Geschichte einer Stadt eng mit diesem urbanen Imaginären verknüpft. Daher geben Lindner zufolge, neben Stadterfahrungen und mündlichen Erzählungen, Kulturprodukte wie Zeitungen und Bücher, mit einer Stadt verbundene Industrie- und Kulturprodukte Aufschluss über kollektive Vorstellungen über eine Stadt, aber auch über regionale Mentalitäten (Lindner 1999: 289-291; Lindner 2003: 10-13).

Zwar hat die Phantasie von AutorInnen, DesignerInnen, RegisseurInnen oder WerbetexterInnen Einfluss auf die Darstellung einer Stadt in einem konkreten Produkt, doch bei einer Analyse der »cummulative texture« einer konkreten Stadt, von popularen Repräsentationen und mit ihr eng verknüpften Kulturprodukten wird dem Soziologen Gerald D. Suttles zufolge deutlich, dass die Repräsentationen einer Stadt stark redundant und stabil sind (Suttles 1984: 293). Das urbane Imaginäre ist nicht nur

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

über Epochen- und Mediengrenzen hinweg relativ konstant, sondern es stellt auch eine Form von kultureller Kondensierung dar. Der Stadtraum wird für den Einzelnen realer, nicht wenn er realistischer repräsentiert wird, sondern wenn er durch die Reduzierung auf ›Typisches‹ vorstellbarer, das heißt konkretisiert wird. Da Lindner davon ausgeht, dass dieses Imaginäre in engem Zusammenhang mit Besonderheiten einer Stadt in ihrer kulturgeschichtlichen Entwicklung steht, ist für die Analyse neben Produkten der Popularkultur und der Kategorie der Erfahrung auch historisches Kontextwissen über eine konkrete Stadt von Bedeutung (Lindner 1999: 289-292; Suttles 1984: 288-298). Damit sind nicht nur Fakten und Daten gemeint, sondern auch mentalitäts- und representationsgeschichtliche Zusammenhänge: »Urban landscapes are created within specific economic and social contexts that give them shape and meaning so that the landscapes become visible representatives of group beliefs, values, tensions, and fears.« (Lindner 1999: 291)

Das urbane Imaginäre einer Stadt besteht demzufolge nicht nur aus metropolentypischen Zuschreibungen im Stile einer globalisierten Kulturindustrie, sondern weist auch auf Charakteristika einer konkreten Stadt hin. Demzufolge kommt, wie Suttles und Lindner betonen, insbesondere auch lokalen, mit der Stadt eng verbundenen Kulturprodukten, aber auch KünstlerInnen eine besondere Bedeutung zu. Gemäß Lindners Feststellung »Cities have their authors just as authors have their cities« ist den Kulturprodukten, die von mit einer Stadt eng verbundenen KünstlerInnen stammen, das Lokale deutlich eingeschrieben (Lindner 1999: 292). Sie beziehen so gegen undifferenzierte Positionen im Rahmen der Postkolonialismusforschung Stellung, die unter dem Hinweis auf globale Veränderungen das kulturell Spezifische vernachlässigen und Werke von AutorInnen oder FilmemacherInnen verschiedenster Herkunft über einen Kamm scheren, ohne ihre Verankerung in einem konkreten Kulturraum im Sinne des Begriffs des »lieu habité« des Quebecer Literaturwissenschaftlers Simon Harel zu berücksichtigen (Harel 2005: 109-123).

Die cinematographische Stadt

Der Spielfilm ist, wie die französische Historikerin Annie Fourcaut betont hat, das für viele westliche Metropolen des 20. Jahrhunderts prägende Medium. Als eine spezifisch urbane Form der Repräsentation zeigt der Film die Gesellschaft und ihre stabilen Stereotypen, indem er das kulturelle Wissen bzw. die kulturelle Erinnerung einer Gemeinschaft fixiert und modelliert (Fourcaut 1999: 113-114). Die Quebecer Literaturwissenschaftlerin May Telmissany ergänzt diese Perspektive und betont die soziale Funktion des Filmerlebens. Sie knüpft an Benedict

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anderson an und beschreibt das Kino als einen wesentlichen »lieu de cohésion« und ein »instrument d'identification pour les diverses communautés« in der anonymen Großstadt (Telmissany 2003: 217-219). Die kinematografische Verarbeitung des urbanen Raums, insbesondere aber von popularen Vierteln sieht sie als eine Möglichkeit an, aktive Identitätspolitik zu betreiben.

Die beiden Äußerungen machen auf unterschiedliche Art und Weise auf die enge Verknüpftheit der wesentlichen Metropolen mit dem Medium Film aufmerksam. Dabei werden auch zwei verschiedene Herangehensweisen an die Stadt deutlich, die die Auseinandersetzung mit Stadt und Film in den Sozial- und Geschichtswissenschaften in Frankreich geprägt haben. Während Fourcaut v.a. den Stellenwert des Films im Hinblick auf die Dokumentation und Repräsentation gesellschaftlicher Phänomene betont, akzentuiert Telmissany die Rezeptionsseite und die identitäts- und gemeinschaftsstiftende Funktion von Filmen, aber auch des gemeinsamen Filmerlebens. Sansots kulturanthropologische Herangehensweise versöhnt diese beiden Sichtweisen im Sinn eines ganzheitlichen Ansatzes. Seiner Ansicht nach stellen die Film- und die Stadterfahrung überlappende Prozesse dar, die aufeinander wirken. Eine Trennung der Kategorien der Repräsentation und der Rezeption erscheint aus dieser Perspektive kaum sinnvoll.

Sansot betont die sinnliche Dimension der Stadt, die nicht nur aus materiellen Objekten besteht, die von ZuschauerInnen aufgrund eigener Erfahrungen wiedererkannt werden, sondern auch Ort von subjektiven Ängsten und Wünschen ist, die ihre Wahrnehmung prägen. Städte sind ihm zufolge für BewohnerInnen und TouristInnen nicht zuletzt Orte der Imagination und Projektion von Sehnsüchten und Ängsten. Aus dieser Perspektive erscheinen die Stadt und das Kino als verwandte Orte kollektiver Erfahrung. Ähnlich wie der Flaneur ist der Kinogänger einer Flut von Impressionen, Bildern und Geräuschen ausgesetzt, die auf sein Bewusstsein einströmen. In beiden Fällen ist der Mensch mit diesen Sensationen allein und doch umgeben von einer Vielzahl von Menschen, die seine Erfahrung und seinen Wahrnehmungsprozess, wenn auch zu großen Teilen unbewusst, mit prägen. Er ist gewissermaßen Subjekt und Objekt des urbanen Imaginären (Sansot 2004: 604-621). Sansot illustriert dies anhand der Parallelführung des Stadt- und Filmerlebens: »De leur côté, dans une ville les images et les mots se matérialisent. Les hommes y sont autant rêvés que rêveurs, imaginés qu'imageants. […] Dans une salle de cinéma populaire, nous partageons avec nos voisins les mêmes images et nous ne savons plus très bien qui rêve, moi-même, mon voisin, les fauteuils d'orchestre, la salle tout entière.« (Sansot 2004: 612-613)

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Auch der Filmwissenschaftler David B. Clarke betont diese gegenseitige Bedingtheit des Films und der modernen Stadt, wenn er feststellt, dass die Metropolen deutlich von eben diesem Medium verändert worden sind und sich der Film sowie das Kino wohl abseits der Städte nicht hätten so entwickeln können. Er hält fest, dass die Untersuchung der »screenscapes of the ›cinematic city‹«, also des Verhältnisses von urbanem und kinematografischem Raum für ein Verständnis beider Komponenten nötig ist (Clarke 1997: 1-2). Clarke betont dabei, anknüpfend an Walter Benjamin, dass die technischen Erfindungen Film und Kino für eine grundlegende Veränderung in der Wahrnehmung des Menschen und somit für eine kulturgeschichtliche Zäsur stehen. Der Film hat die menschliche Perzeption für Aspekte des Lebens sensibilisiert, die bisher weitgehend unbeachtet geblieben waren. Gleichzeitig repräsentiert er bis heute einen ›neuen‹ Teil des urbanen Alltags, welcher über die Instanzen Kino, Produktion und Vertrieb geprägt wird.

Wahrnehmungsgeschichtlich gesehen kann die durch die neue Erfindung verursachte Zäsur also kaum überbewertet werden: Die Kameratechniken des Zooms und der Nahaufnahme prägen das Verhältnis von Nähe und Distanz auf neue Weise, aber auch der Bezug des Menschen zu Geschwindigkeit, Rhythmus und Licht gewinnt u.a. über Filmtechniken wie die Montage neue Bedeutung. Mit dem Einüben dieser neuen Wahrnehmungsformen, die den urbanen Raum nach eigenen Gesetzen reorganisieren, entwickelt sich auch ein neuer Bezug zur Stadt selbst. Der Film dokumentierte einerseits die Veränderungen in der Großstadt der Moderne im Geist des Rationalismus und der Ambivalenz, aber er hat diese urbanen Transformationen und deren Verarbeitung im Wahrnehmungsprozess des Menschen auch medial unterstützt (Clarke 1997: 1-4).

Diese Komponente der die Wahrnehmung verändernden Funktion des Films ist heute aufgrund der Selbstverständlichkeit des Mediums weitgehend aus dem Bewusstsein verdrängt. Wie bei vielen Umbrüchen in der Mediengeschichte haben sich die Neuerungen als ›Normalität‹ etabliert. Dennoch ist die Erkenntnis, dass der Film sowohl die Wahrnehmung der Stadt verändert als auch den urbanen Raum in einem materiellen Sinne geprägt hat und immer noch prägt, ein Grund für die ab den 1990er Jahren zunehmende Beschäftigung mit dem Verhältnis von Stadt und Kino. Denn kinematografische Stadterzählungen können, wie die Filmwissenschaftlerin Karen Lury betont, nicht nur als Repräsentationen, sondern auch als ein »fundamental part of the construction of actual cities themselves, and the lived experience of individuals who inhabit theses particular places« verstanden werden (Lury/Massey 1999: 230).

Vor diesem Hintergrund erscheint eine kategorische Unterteilung der *cinematic city* in eine »›real‹ city«, einen »city-text« sowie eine »lived-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

city« als nur bedingt haltbar (Mazierska/Rascaroli 2003: 2-3). Sinnvoller scheint es hier im Kontext des Imaginären auf kulturwissenschaftliche Ansätze zurückzugreifen, die über das Verständnis der Stadt als Text hinausgehen und Stadt und Kino als dynamische Größen begreifen. In diesem Sinn kann hier an Doris Bachmann-Medicks Feststellung, dass die »Vorstellung repräsentierbarer, abgegrenzter, in sich geschlossener Kulturen mit festen Identitäten« zu überdenken sind, angeschlossen werden (Bachmann-Medick 1996: 61). Gleichzeitig soll damit aber nicht das Paradigma der Repräsentation lediglich durch die im Rahmen der Postcolonial Studies aufgekommenen neuen Termini der »kulturellen Verortung« und der »kulturellen (Neu)Kartierung« ersetzt werden (Bachmann-Medick 1996: 61). Vielmehr soll die Frage der Repräsentation im filmwissenschaftlichen Kontext im Sinne von Lury als prozessual und mehrschichtig verstanden werden. Denn sie bezieht sich hier sowohl auf die Ton- und Bildebene als auch auf die Beziehung von Zeit und Raum. Der Begriff ist also immer unter Einbeziehung der Frage der Wahrnehmung und der Rezeptionssituation zu denken.

»Films are viewed, felt and interpreted again and again in different circumstances and for different reasons. […] Mobility, passage, memory, consequences and potential can be presented and articulated by film through editing, flashbacks, flashforwards, dissolves, sound effects, voiceover and music. Because it is a temporal medium, film can address spatiality in a way that other visual media can only allude to.« (Lury/Massey 1999: 233-234)

Auch Clarke tritt im Rahmen seines Konzepts der *cinematic city* für einen solchen Zugang ein und kritisiert im Rahmen der Filmwissenschaften die Reduzierung des Mediums auf das Moment der Repräsentation. Demgegenüber betont er, dass das filmische Prinzip nicht nur auf »logic and order of the Same« beruhe, sondern durch das Spannungsverhältnis von Repräsentation und Repetition bestimmt werde, also auch Kategorien der Differenz und des Anderen impliziere (Clarke 1997: 7). Ihm zufolge ist das Medium der audiovisuellen (Re)Produktion, auch in Abgrenzung zu realistischen und formalistischen Ansätzen, weniger durch eine Repräsentationslogik als durch die Kategorien des Körpers und der Stadt bestimmt. Clarke betont damit den Bewegungscharakter des Films und die Rezeptionsseite, also die »sensorial immediacy« und die »haptical nature of cinematic space« (Clarke 1997: 8). Der Film verfügt als Medium, das Musik, Geräusche und Stimmen mit Bildern kombiniert über eine vielfältige Imaginationskraft, um ZuschauerInnen in seinen Bann zu ziehen und die »experience of a certain captivation and fascination« immer wieder von Neuem auszulösen (Clarke 1997: 9).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese Auflösung von zentrisch angelegten Kommunikations- und Unterhaltungsverhältnissen durch integrative Medienverbunde, die wie der Film verschiedene Funktionen in sich vereinen, hat eine nur bedingte Überschaubarkeit der medialen Abläufe und Suggestivkraft zur Folge und entspricht dem von Clarke festgehaltenen eingeschränkten Repräsentationscharakter des Films. Als audiovisuelles Medium vermag der Tonfilm zwar flüchtige Bilder und Laute aufzuzeichnen, so dass er ein opulenteres Angebot der Identifizierung als andere Kunstformen und Medien anzubieten vermag, doch gleichzeitig ist der Identifikationsraum des Films ein virtueller, der Präsenz und Nähe ›nur‹ und immer wieder von Neuem simuliert (Clarke 1997: 7-9).

Marseillebilder in der Filmgeschichte

Mythos und Antimythos

Es wird also deutlich, dass die *cinematic city* wesentlich durch die imaginative Funktion des Mediums Film bestimmt ist. Kinematografische Stadtwelten sind demnach keine Texturen, sondern dynamische Welten und werden, wie realistisch oder phantastisch die urbanen Repräsentationen auch sein mögen, im Rezeptionsprozess immer wieder neu gesehen, gehört und erfühlt. Für die Konstruktion der kinematografischen Städte spielen demzufolge neben der ästhetischen Gestaltung des Bildraums und des Zusammenspiels von Bild und Ton die Rezeptionskontexte – im Kino oder vor dem Fernsehapparat – sowie die individuellen Vorprägungen der KonsumentInnen eine zentrale Rolle. Die *cinematic city* kann in diesem Sinn sehr unterschiedliche identifikatorische Wirkungen entfalten. Sie können Reisesehnsüchte und nostalgische Gefühle mobilisieren, Erwartungshaltungen potenzieller TouristInnen formen, aber auch als negative Projektionsfläche dienen. Filme und ihre Rezeptionskontexte prägen auf dieser Ebene aber nicht nur individuelle, sondern auch kollektive Vorstellungen von Metropolen im Sinne von »mental maps« oder »imaginären Stadtplänen« (Scherpe 1988: 7-8).

Eine Stadt wie Marseille erscheint uns zwar je nach AutorIn, Filmstil, Entstehungszeitraum und Rezeptionskontext unterschiedlich, doch so wie einzelne breit vermarktete Filme die Stadtwahrnehmung über Nationengrenzen hinweg kollektiv prägen können – wie am Beispiel von *French Connection* und *Borsalino* bereits angedeutet –, so haben derartige Filmerfolge auch Auswirkungen auf die *cinematic city*. Sie ziehen nicht selten Imitationen oder Remakes nach sich, wie hier in Form eines Kriminalfilmbooms oder einer Marseillemode. Sie haben somit Auswir-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kungen auf die konkrete Verarbeitung einer Stadt in (Kriminal)Filmen, aber auch auf deren kollektive Wahrnehmung im Sinne eines urbanen Imaginären. Nicht zuletzt die stark international und an ökonomischen Interessen orientierten marktführenden Produktions- und Vertriebsfirmen wie Paramount und Fox verleihen solchen Filmen und Genres eine dominante Position in der Kulturproduktion. Boura betont die einschneidende Wirkung solcher Filme in Bezug auf die Herausbildung von ›mentalen Stadtplänen‹ und bezieht sich dabei auf *French Connection*: »Pour tout un chacun, il fit de Marseille la capitale mondiale du trafic de stupéfiant, et ce au moment où les souvenirs des années 30 commençaient à s'estomper, et la ville à se ranger des voitures.« (Boura 1998: 133)

In Ergänzung zu der von Lindner festgestellten kulturellen Kondensationsfunktion lässt sich somit festhalten, dass der Film gerade wegen seines virtuellen und haptischen Charakters mittels Repräsentation und Reproduktionen bei der Herausbildung des urbanen Imaginären eine besondere Rolle einnimmt. So steht für Michel de Certeaus der Begriff des »imaginaire de la ville« im Sinne eines »exotisme oculaire«, einen Exotismus der Augen, in einer engen Beziehung zum Visuellen. Es kann also festgehalten werden, dass die *cinematic city* auch eine kompensatorische Funktion im Sinne des Exotismus einnimmt. Der Wunsch nach einem visuellen Erleben über das Filmschauen bezieht sich also nicht zuletzt auf Aspekte, die in der Stadt nicht (mehr) unmediatisiert erlebt werden:

»L'imaginaire est du côté du ›voir‹. Il développe un exotisme, mais un exotisme oculaire. Car finalement, une logique se retrouve partout, jusque dans le strip-tease, où le déshabillage de l'actrice va de pair avec la dépossesion des spectateurs: ce qui est donné à l'œil est enlevé à la main. On voit d'autant plus qu'on prend moins. L'ennui du travail ou l'impossiblité de faire a pour compensation le surcroît de ce que l'on voit faire.« (de Certeau 1993: 34)

Betrachtet man nun den Popularfilm des Tonfilmzeitalters im Überblick, so kann generell eine gegensätzliche Schilderung von Marseille in Form von zwei dominierenden Filmgenres festgestellt werden, der Filmkomödie und des Kriminalfilms. Sie entfalten zweifelsohne eine unterschiedliche imaginäre Wirkungskraft in Form der von Lindner konstatierten Antipoden des Mythos der mediterranen Idylle und des Antimythos der *ville noire* (Lindner 1999: 293). Doch bei einer genaueren Analyse des Filmmaterials wird deutlich, dass das urbane Imaginäre im Fall von Marseille quer zu den kinematografischen Genres verläuft. Gerade Filmemacher, die v.a. Popularfilme drehen, also Filme, die kommerziell erfolgreich sind bzw. populäre Visionen Marseilles ins Zentrum rücken, versuchen meist die beiden genannten Komponenten des Marseiller Imaginären gleichzeitig zu nutzen (Dyer/Vincendeau 1992: 1-5). Vor dem

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Hintergrund, dass sich die Filmproduktionen ›rechnen‹ müssen, sollen sie ein möglichst breites Publikum mit unterschiedlichen Erwartungshaltungen bedienen.

Viele Marseillefilme charakterisieren die Stadt schon über Titel und Genre, indem sie Anleihe an dem Mythos der sonnigen Hafenidylle des *dolce far niente* oder aber an dem Antimythos einer von Kriminalität und sozialen Konflikten dominierten Metropole nehmen. Titel, die Marseille einen ländlich-sonnigen Charakter verleihen und das musikalische und harmonische Moment betonen, wie die z.T. schon erwähnten Produktionen *Au pays de soleil* (Robert Péguy, 1933; Remake von Maurice de Canonge, 1951), *Un de la Cannebière* (René Pujol, 1937) oder *Au son des guitares* (Pierre-Jean Ducis, 1936) mit Henri Alibert bzw. seinem ›Nachfolger‹ in der Rolle des charmanten Marseiller Liebhabers – Tino Rossi –, finden sich vermehrt unter den zwischen den 1930er und 1950er Jahren produzierten Operettenfilmen. Der Korse Rossi dreht u.a. mit Marcel Pagnol und wirkt in Remakes von Alibert-Filmen mit. Gemein haben all diese Filme, dass sie in den großen Pariser Studios – u.a. in Billancourt, Courbevoie und Joinville – entstanden sind und nur einzelne Außenaufnahmen in Marseille gedreht wurden. An diese Produktionspraxis und dieses Image wird aber auch in späteren Zeiten wieder angeknüpft. Hier sind Filmkomödien wie die Remakes einer Vielzahl von Marcel Pagnols Filmen (1930er Jahre) in prominenter Besetzung (v.a. ab den 1980er Jahren) zu nennen sowie die international erfolgreichen *Taxi*-Filme von Luc Besson und Gérard Krawczyk mit Samy Naceri (1998/2000/2003/2007), die eine Reihe von weiteren Produktionen ähnlicher Konzeption nach sich gezogen haben.

Aber auch ästhetisch und mitunter politisch anspruchsvollere Filme des Genres des Migrationsfilms nutzen dieses populare Imaginäre für sich. Beispiele dafür sind Filme wie z.B. *La Baraka* (Jean Valère, 1982) mit Roger Hanin, *Bye-bye* mit Sami Bouajila (Karim Dridi, 1995) oder *Un, deux, trois, soleil* mit Anouk Grinberg und Marcello Mastroianni (Bertrand Blier, 1993).[13] Hierbei handelt es sich um Filme, die sich in die eingangs beschriebene Tendenz einreihen, Marseille wieder ein positives Bild zu verleihen. Doch wird die Stadt trotz der Betonung des klimatischen und musikalischen Moments nicht immer auf eine leicht aktualisierte Variante der sonnig-provenzalischen Idylle zwischen dem Alten Hafen und dem Hafen des Vallon des Auffes reduziert. Vielmehr wird die Hafenstadt über die ProtagonistInnen und die Filmmusik auch als interkulturelle und stark maghrebinisch geprägte Hafenstadt beschrieben, die von sozialen Konflikten geprägt ist. Dabei wird nicht selten Rekurs auf den Gründungsmythos bzw. den Gründungsort der Stadt, das Viertel Saint-Jean (bzw. Panier) Bezug genommen.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die klassischen Assoziationen schließen also ein Anknüpfen an das (post)koloniale Imaginäre Marseilles keineswegs aus. Und auch wenn in den meisten Filmen der Eindruck erweckt wird, dass sich die Konflikte weitgehend friedlich ausverhandeln lassen, so finden sich auch hier klassische Kriminalfilmmotive Drogenhandel oder Mord. Auch die von Peyrusse im Kontext des Kriminalfilms angesprochene Metapher Marseilles als »lieu d'errance, de traque, de rejet vers des exils forcés« wird hier in der Regel über das Filmende, an dem zumindest ein Protagonist die Stadt verlässt, aufgenommen (Peyrusse 1991: 213).

Aus der Perspektive des urbanen Imaginären erscheint das Marseille des Kriminalfilms also nicht als autonomer Antimythos. Titel und Plot von Filmen wie *Je vous salue, mafia!* (Raoul Lévy, 1965) mit Eddie Constantine und Elsa Martinelli oder *Cap Canaille* (Juliet Berto/Jean-Henri Roger, 1982) mit Richard Bohringer verweisen zwar auf die *ville noire*, allerdings deuten die Mitwirkung des Musikfilmstars Andrex (*Les Gangsters du Château d'If*) und die Erwähnung des bei Cassis gelegenen Calanques-Hügels Cap Canaille im letzten Fall darauf hin, dass auch das Genre des Kriminalfilms Musikfilm-Topoi integriert. Sonnen- und Liebesassoziationen stehen hier zwar nicht im Zentrum der Plots, aber Attribute wie der (Industrie)Hafen, die Prostitution oder die Kriminalität werden durchaus mit Handlungssträngen verknüpft, die – wie im Fall von *Cap Canaille* (Juliet Berto/Jean-Henri Roger, 1983) und *French Connection* –, am Alten Hafen oder in den Calanques, also Orten der Erholung situiert sind.

Mitunter beziehen sich darüber hinaus auch Kriminalfilme wie *Borsalino et cie* auf den Status Marseilles als Immigrationsstadt, indem sie einen Mafiapaten italienischer Herkunft wie Roch Siffredi ins Zentrum des Films stellen. Er residiert hier nicht nur im symbolischen Ort der Marseiller Popularkultur, dem Alcazar, sondern ist auch v.a. von Italienern umgeben. In der zweiten Hälfte kehrt er nach seiner Niederlage und Flucht mit einem italienischen Clan wieder aus Italien über die Calanques zurück. In Ergänzung zum zu Filmbeginn eingeblendeten Plakat Tino Rossis bedauert Roch nun das nicht mehr existierende »douce Marseille« und hört eine alte Schlagerplatte. So kann in Bezug auf die *cinematic city* Marseille anschließend an Lindner von einem in vielfacher Hinsicht über Genregrenzen und kulturelle Moden hinweg stabilem Repertoire von Bildern, Symbolen und Narrativen gesprochen werden, die nicht nur den Popularfilm prägen (Lindner 1999: 292). Dem populären Charakter der Stadt und der Dominanz von Bevölkerungsgruppen mit geringem Einkommen und ohne universitäre Ausbildung wird gewissermaßen über eine große Anzahl an Filmen entsprochen, die dem Popularfilmgenre angehören und populäre Bilder der Stadt generieren.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Passage (to) Marseille

Besonders deutlich wird die Tatsache, dass Mythos und Antimythos nicht unbedingt mit bestimmten Genres einhergehen, bei einem Blick auf Filme, in denen die Stadt auf der Repräsentationsebene nur eine sehr marginale Rolle einnimmt. Diese Praxis trifft auf die Mehrzahl der Filme zu, die das Marseiller Imaginäre mehr zitieren als die Stadt zu inszenieren. So gibt es seit den 1930er Jahren eine Vielzahl von meist in Paris produzierten Filmkomödien, die nur passagenweise in der Metropole angesiedelt sind und ansonsten in der ländlichen Provence oder in der Hauptstadt spielen (z.B. *Un carnet de bal*, Julien Duvivier, 1937; *Hôtel du Nord*, Marcel Carné, 1938).

Ähnlich verhält es sich mit Kriminalfilmen und Sozialdramen, die die *citée phocéenne* oft nur als Topos verwenden und die Kamera kurz über die Innenstadt und den Hafen schwenken lassen (z.B. *Les Voleurs*, André Téchiné, 1996; *A vendre*, Laetitia Masson, 1998). Im Zuge der zunehmenden Beliebtheit der Stadt als universaler Filmort ab Mitte der 1980er Jahre ist der genreübergreifende Charakter dieser Praxis augenscheinlich geworden. Marseille wird als Eyecatcher verwendet, der Filmen einen mediterranen oder anarchischen Charme verleihen soll (*Um filme falado*/*Un film parlé*, Manoel de Oliveira, 2003; *Lulu*, Jean-Henri Roger, 2002). Wichtig erscheint dabei, dass über die nur wenige Sekunden oder Minuten dauernden Einstellungen beim Publikum das Imaginäre der Stadt wachgerufen wird; ein kurzer Schwenk auf Marseille soll genügen, um klare Assoziationen hervorzurufen. Im Sinne Lindners werden oft typische Orte der Stadt eingefangen, wie der Alte Hafen, die Docks, die Canebière, das Château d'If oder die Treppen des Bahnhofs Saint-Charles, die die Marseiller Geschichte geprägt haben. Im Sinne von Kristallisationspunkten materialisieren sie die mit der Stadt verbundenen kollektiven Vorstellungen, Befürchtungen und Hoffnungen und können über einen Wiedererkennungseffekt Aufmerksamkeit hervorrufen (Lindner 1999: 290-292).

Hier seien zwei Beispiele der Filmemacher Jean-Luc Godard sowie Olivier Ducastel und Jacques Martineau angeführt, die auf sehr unterschiedliche Weise das Image Marseilles im Rahmen einer marginalen Repräsentation verarbeiten. Anhand der Filme *A bout de souffle* (1959) und *Crustacés et coquillages* (2004) soll aufgezeigt werden, dass die Rezeptionserfordernisse im Rahmen der Marseillefilme sehr verschieden sind. Je nach Genre und Ästhetik wird deutlich, dass der Stellenwert des lokalen Wissens, der für das Entschlüsseln des urbanen Imaginären notwendig ist, sehr verschieden anzusetzen ist.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

A bout de souffle

Jean-Luc Godards Film *A bout de souffle*, der am Vieux-Port im Jahr 1959 mit einer Kriminalfilmsequenz von einer Minute und 25 Sekunden Länge eröffnet wird, ist wohl das berühmteste Beispiel für eine marginale Repräsentation Marseilles aus einem Korpus des französischen Autorenkinos und Godards kommerziell erfolgreichster Film. Der Protagonist Piccard alias Jean-Paul Belmondo hält eine Zeitung, eine Ausgabe von *Paris-Match* in den Händen und wird mit Zigarette im Mund, ins Gesicht gezogenem Hut und Mantel in Humphrey Bogart-Pose gezeigt. Die folgenden Einstellungen zeigen ihn an ein Gitter eines Geschäftes angelehnt; man sieht seine Bekannte am Ufer des Alten Hafens sowie ein Touristenehepaar, das einen amerikanischen Straßenkreuzer verlässt. Nun wird Marseille eindeutig identifizierbar: Eine Einstellung mit Poiccards Bekannter zeigt im Hintergrund die Rive-Neuve und das Stadtwahrzeichen, die Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-la-Garde, sowie ein Touristenschiff, das auf den Quai des Belges zufährt.

Drôle de Félix: Daniel und Félix am Fährhafen

A bout de souffle: Poiccard am Vieux-Port

Doch schon wird die Stadt verlassen: Poiccard begibt sich zum Auto, manipuliert den Motor des Straßenkreuzers und entschwindet über eine lange Allee. Es folgt eine kurze Verfolgungsjagd; ein Polizist auf einem Motorrad ist hinter Poiccard her, dieser erschießt ihn und läuft über Wiesen querfeldein davon. Bereits die nächste Sequenz fokussiert mit der Kirche Notre-Dame-de-Paris, dem Boulevard Saint-Michel sowie einem Citroën 2CV, einer ›Ente‹, in der Poiccard ankommt, das symbolische Kapital Frankreichs. Im Zentrum der Stadt der Liebe wird schließlich bei der Begegnung mit einer ersten Liebschaft das Filmmilieu Thema, Poiccard prahlt mit angeblicher Filmerfahrung in der Cinecittà Roms und zeigt sich im Laufe des Films als Bewunderer von Bogart.

Godard leitet seinen Film mit einer Sequenz in Marseille ein und greift auf diese Weise die traditionell kinematografische Repräsentation auf; er verbindet das sonnig-mediterrane Marseille im Sinne eines Eyecatchers mit seinem Imaginären der *ville noire*. Im restlichen Film spielt

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Marseille keine Rolle mehr; die Stadt bleibt somit auf die Funktion der Kontrastfolie reduziert, vor der das symbolische Kapital der Hauptstadt Paris deutlich und für jedermann erkennbar wird. Doch auch wenn die hier verarbeiteten Topoi klassische Muster des Popularfilms darstellen, so können sie nicht nur als Klischeebildungen, die den Gesetzen der internationalen Film- und Tourismuswirtschaft unterliegen, interpretiert werden. Die filmgeschichtliche Kenntnis Godards und der zitathafte Einsatz Belmondos in der Eingangssequenz lassen den Filmbeginn als ironischen und selbstreflexiven Kommentar zur lokalen Repräsentationsgeschichte lesen (Eco 1985: 79-80).

Konkret kann der Filmbeginn aber auch im Sinne einer filmischen Intertextualität, also eines Spiels mit dem Imaginären der Stadt und der Filmgeschichte interpretiert werden. Denn Humphrey Bogart hat in dem amerikanischen Propagandafilm *Passage to Marseille* (Michael Curtiz, 1944) mitgewirkt, dessen Titel Godards kinematografische Verarbeitung der Stadt umschreibt. In diesem Sinn tritt Godard in einen ästhetischen und politischen Dialog mit dem Kino des Exilanten Michael Curtiz und kommentiert die Filmgeschichte auf seine Weise. Nur zwei Jahre nach Godard wird sein Nouvelle Vague-Kollege Jean Becker mit Jean-Paul Belmondo und Christine Kaufmann den Kriminalfilm *Un nommé La Rocca* (1961) in Marseille drehen und an Godards italophilen Titelhelden anknüpfen. Freilich macht die deutlich reduzierte Präsenz der Stadt und die Situierung der Handlung in der Hauptstadt Paris, im Zentrum der Filmindustrie, nichtsdestotrotz die generelle Marginalisierung und Funktionalisierung der Stadt deutlich. Marseille ist auch im Kino der Nouvelle Vague als urbaner Raum kaum von Interesse, ganz im Sinne des peripheren Status der Stadt im zentralistischen Frankreich.

Crustacés et coquillages

Die der Generation des dem »jeune cinéma français« zuzurechnenden Filmemacher Olivier Ducastel und Jacques Martineau gehen deutlich radikaler vor als Godard und beziehen sich in ihrem Film *Crustacés et coquillages* auf der Bildebene mit einer einzigen und fixen Kameraeinstellung, die das Château d'If zeigt, auf Marseille (Prédal 2002: 39-41). Der Film ist ansonsten an der Côte d'Azur angesiedelt, hat den Urlaubsaufenthalt einer Familie in deren Ferienhaus zum Inhalt und ist im Stile eines heiteren Musikfilms inszeniert. Im Verlaufe des Films stellt sich heraus, dass die Ehefrau Béatrix ihren Mann Marc betrügt und dieser nach der Begegnung mit seiner Jugendliebe, dem Installateur Didier, wieder seine Homosexualität entdeckt. Letztlich trennt sich das Ehepaar im Guten und die beiden Partner gehen mit dem langjährigen Liebhaber bzw. der Jugendliebe eine offizielle Beziehung ein.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die erwähnte Marseiller Einstellung, die die Trennung von Béatrix und Marc besiegelt, zeigt das Meer mit den dem Vieux-Port vorgelagerten Inseln. Das Château d'If, das sich im Zentrum des Bildausschnittes befindet, tritt hingegen auf der Dialogebene schon zu Filmbeginn auf. Der von Gilbert Melki gespielte Marc bildet sich ein, von seiner Ferienwohnung in den Calanques aus die Schlossruine in Umrissen zu erkennen. Seine Frau Béatrix (Valeria Bruni Tedeschi), niederländischer Herkunft, bezeichnet dies als Wunschtraum, verweist auf seine falsche Blickrichtung sowie die Tatsache, dass die Perspektive aufs Meer inzwischen aufgrund der gewachsenen Büsche eingeschränkt sei.

Das Château d'If

Dieser lediglich amüsant erscheinende Verweis auf Marcs Jugend erhält allerdings im Kontext der Marseiller Popularkultur einen tieferen Sinn: Die oft verfilmte Geschichte des *Grafen von Monte Christo* von Alexandre Dumas markiert den Eintritt Marseilles Mitte des 19. Jahrhunderts in die Nationalliteratur und lässt die Figur des Marc als jemanden lesen, der sich wie Edmond Dantès in der Festung eingesperrt fühlt und seine innersten Wünsche nicht leben kann.[14] Der am fernen Horizont imaginierte Ort verkörpert im Kontext des Handlungsverlaufes also den unterdrückten Wunsch, zu seinem früheren Leben als Homosexueller und zu seinem Freund Didier zurückkehren zu können; die Tatsache, dass das Ehepaar seinen Sohn für homosexuell hält, erweist sich als Projektion. Darüber hinaus wird aber über diesen Ort, der auch historisch gesehen als Gefängnis diente, das Genre des (Musik)Films thematisiert. Die Einstellung von der Ruine verweist auf eine konkrete Operettenfilmproduktion der 1930er Jahre, die den Titel *Les Gangsters du Château d'If* (René Pujol, 1939) trägt und eine Komödie mit Henri Alibert ist.

Der Film, der auch einen immer wieder gesungenen und getanzten Schlager mit der Refrainzeile »crustacés et coquillages« enthält, löst so in einem regionalen Kontext Erinnerungen an die Blütezeit der Marseiller Operette und Schlager von Vincent Scotto aus. Auch hier ist die Insel zudem Ort der Imagination; die Protagonistin Odette Paradis (Betty

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Stockfeld) soll ihren neuen Roman *La Fille de Monte-Cristo* präsentieren; die Insel selbst wird zu Vermarktungszwecken für TouristInnen und Liebespaare als von Gespenstern behauster Ort inszeniert. Auch die Flasche Pastis der Marseiller Marke Ricard, mit der sich u.a. Charly betrinkt, als er von der Homosexualität seines Vaters erfährt, aber mit der auch Marc und Didier ihr zufälliges Aufeinanderstoßen begießen, ist ein weiteres Symbol für ein vergangenes Marseille – als die Marke sich noch nicht im Besitz des Pariser Ex-Konkurrenten, der Firma Pernod befand. Sie war ein Standardutensil in den Musikkomödien und steht für eine nur mehr bedingt existente (Marseiller) Männer- und Unternehmerkultur.

Sprich: Das Château d'If, die Marke Pastis und das Genre des Films stehen für eine spezifische Marseiller Popularkultur sowie einen Wohlstand, den die Hafen- und Kolonialstadt in der Zwischenkriegszeit erreicht hatte. *Crustacés et coquillages* verweist in diesem Sinn auch ganz wörtlich auf das urbane Imaginäre im Sinne eines immer wieder beschworenen ›goldenen Zeitalters‹. Nach dem gegenseitigen Geständnis von Béatrix und Marc, in dem sie sich aber weiterhin ihre gegenseitige Liebe zusichern, antwortet sie auf seinen Stoßseufzer »ça va être facile« mit der Phrase »avec un peu d'imagination« und das Bild der Schlossruine erscheint. Doch damit nicht genug: Der Film erhält noch einen revuehaft gestalteten Epilog, der an den historischen Marseiller Operettenfilm denken lässt. Die ProtagonistInnen beziehen alle zusammen das Haus an der Côte d'Azur und singen und tanzen durch die Räume und durch den Garten – mit Blick in Richtung Kamera (Boura 1998: 75-101).

Der Film ist also auch als eine ironische *réécriture* dieses Filmgenres und als ein kritischer Kommentar zum Marseiller Filmmilieu lesbar. Ducastel und Martineau greifen auf die kinematografische Marseiller Popularkultur zurück und transformieren, politisieren sowie aktualisieren sie: Aus dem in weiß gewandten Gentlemen mit Hut, dem Marseiller Frauenhelden Alibert, der die meisten Operettenfilme der Zwischenkriegszeit dominiert hat und hier den Leiter des *Club des galéjeurs*, des Spaßmacherklubs, und der Zeitung *Le Phare du Vieux-Port* Jean Mariole gibt, wird Marc, der nicht mit der schüchternen und ›sittsamen‹ Nine (Germaine Roger), sondern mit seinem Jugendfreund Didier (Jean-Marc Barr) (wieder) zusammenkommt. Auch wenn die Figur des in weiß gewandeten und geschminkten Jean Mariole aus heutiger Sicht durchaus auch *queere* Assoziationen zulässt, so gilt, dass die karikaturistische Darstellung Marseilles aus Pariser Perspektive als amüsant-leichtlebiger Mikrokosmos zurückgewiesen wird (Lafont 1977: 161-167).

Darüber hinaus erwähnen die Cineasten nicht nur in Vor- und Abspann des Films Robert Guédiguian, dessen Firma Agat Films et Cie (AGAT) den Streifen mit produziert hat. Der Film enthält auch zwei Se-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

quenzen, die auf dessen erfolgreichste Produktion anspielen, *Marius et Jeannette* (1997). Die Szene der (sexuellen) Wiedervereinigung von Marc und Didier wurde in einer Wohnung gedreht, die an den Hof, in dem Guédiguians Filmerfolg angesiedelt ist, anschließt. Sie greifen über einen Prolog, der die Zukunft der ProtagonistInnen in einem gemeinsamen Haus skizziert, den Schluss und die Moral von *Marius et Jeannette* auf. Auf diese Weise rückt das gemeinsame, solidarische Zusammenleben der Figuren und Generationen ins Zentrum; Guédiguians Brecht' sches Märchenende steht hier einer Schlusschoreographie gegenüber, die noch einmal auf das Genre des Marseiller Operettenfilms anspielt.

Crustacés et coquillages: Béatrix + Marc

Nicht zuletzt zitieren Martineau und Ducastel auch ihren eigenen Film *Drôle de Félix* (2000), in dem ein schwules Liebespaar aus Dieppe im Zentrum steht. Marseille stellt in dem Reisefilm die letzte Passage des quer durch Frankreich trampenden Protagonisten Félix dar. Statt wie beabsichtigt, seinen ihm bisher unbekannten algerischen Vater zu suchen, stößt er hier wieder auf seinen Freund Daniel. Der Blick von den Stufen des Bahnhofs Saint-Charles auf die Stadt wird von einer Sequenz am Hafen abgelöst. Das Filmende knüpft an den alten Topos des Marseiller Exotismus an, der aber gleichzeitig über gesellschaftspolitische Themen wie Homosexualität und Transkulturalität transformiert wird. Die Kamera dreht sich um das sich küssende Liebespaar und zeigt das Stadtpanorama bei Sonnenuntergang vom Hafen aus, wo die beiden auf eine Fähre warten. Marseille wird durch klassische Filmorte repräsentiert und die Hafensequenz zudem mit dem von Ben Ryan und Max François verfassten Lied ›Plus je t'embrasse‹ (›Heart of my Heart‹) untermalt. Der das Trennen und Wiedervereinen eines Liebespaars besingende Schlager wird mit amerikanischem Akzent so gesungen, dass die Refrainzeilen beim ersten Hinhören das Wort Marseille beinhalten; die Bilder des Ab-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

spanns zeigen zudem das Meer und die dem Hafen vorgelagerten Inseln, also das Imaginäre von Marc.

Kurzum: Ducastel und Martineau spielen anders als Godard über verschiedene Versatzstücke auf die Marseiller *cinematic city* an. Sie verwiesen damit nicht nur auf ein international bekanntes urbanes Imaginäres, sondern auch auf eines, das für Großteile des internationalen Publikums einer Kontextualisierung bedarf. Der unterschiedliche Charakter der Thematisierung Marseilles in den beiden Filmen macht deutlich, dass weniger die Frage des Genres als die der globalen oder lokalen Ausprägung des urbanen Imaginären im Fall von Marseille von Bedeutung ist. Während die Assoziationen bei Godard auf einer internationalen Ebene verständlich sind bzw. die Verweise auf konkrete Filme nur ein zusätzliches und selbstreflexives Lektüreangebot darstellen, verhält sich dies bei Martineau und Ducastel anders.

Dies liegt weniger in den urbanen Bezugspunkten als in den regionalen (kinematografischen) Assoziationen und der Form der Repräsentation begründet: Auch wenn heute auf internationaler Ebene kaum noch Kriminalfilme aus dem Marseiller Zusammenhang bekannt sind, die vor *A bout de souffle* entstanden sind, so ist dieses Stadtbild aufgrund des geschilderten Booms des Genres ab den 1970er Jahren aktualisiert und bedarf keiner Erklärungen. Ein derartiger Wiedererkennungseffekt ist im Fall von Martineau und Ducastel nicht gegeben. Der außerordentliche Erfolg der Marseiller Filmkomödien und -operetten der 1930er Jahre hat zwar auch nach dem Zweiten Weltkrieg seine Spuren im urbanen Imaginären hinterlassen. Einen Boom hat dieses Genre allerdings nur auf nationaler Ebene im Sinne einer *vogue marseillaise* erlebt (Peyrusse 1986: 19-21).[15] Folglich ist das von Martineau und Ducastel zitierte Stadtbild außerhalb Frankreichs wohl allenfalls in stark frankophilen Kreisen wirkungsmächtig. Dies gilt insbesondere deshalb, weil Ducastel und Martineau Marseille nicht im klassischen Sinn repräsentieren; das urbane Imaginäre der Stadt wird vielmehr über Versatzstücke zitiert, umschrieben und in einen zeitgenössischen Kontext transferiert. Ganz im Sinne der haptischen Qualität des Films und der virtuellen Präsenz des Filmraums ist das Marseiller Imaginäre kaum materiell greifbar (Clarke 1997: 7-8). Das nur in der Vorstellung des Protagonisten präsente Schloss und die nur assoziierten Filmtraditionen werden nur punktuell über einzelne Einstellungen und Sequenzen namhaft gemacht.

So rücken Fragen des Blicks und der Imagination ins Zentrum des Films, der im Sinne Volker Roloffs als Theaterfilm bezeichnet werden kann. Denn mit dem urbanen Imaginären werden auch intermediale Dimensionen reflektiert; »Schauspiel, Schaulust, Inszenierung und Simulation« werden »als Elemente einer ›société du spectacle‹, insbesondere

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

unserer gegenwärtigen Mediengesellschaft durchschaubar« gemacht (Roloff 2004: 9-10). Die Regisseure berücksichtigen damit auch das Faktum, dass viele Aspekte unseres Lebens heute nicht mehr im einfachen Sinn abbildbar und repräsentierbar sind sowie dass unsere Welt nicht nur auf klar festmachbare und isolierte (Marseiller) Orte und Handlungen zurückgeführt werden kann, sondern auch ein »Produkt sozialer Konstrukte und imaginärer Geographie ist« (Bachmann-Medick 1996: 69-70).

Kino mit Akzent: Das Marseiller Regionalkino

Standpunkt Marseille

Anhand dieser Beispiele wird deutlich, dass die Quantität der Repräsentation Marseilles in einem Film zwar oft, aber nicht immer etwas über die Intensität der Auseinandersetzung von FilmemacherInnen mit der Stadt aussagt. So stellt sich die Frage, wer die CineastInnen sind, die sich auf die Stadt einlassen, sich mit dem urbanen Imaginären auf eine differenzierte Weise auseinandersetzen. Anhand von Ducastel und Martineau lassen sich einige Merkmale zur Kategorisierung von FilmemacherInnen mit Marseillebezug festhalten: Die genannten Regisseure sind ohne Zweifel bemüht, Marseille abseits der Kriminalfilm-Assoziationen zu verorten und sie eher in ein positives Licht zu rücken. Sie bedienen sich Darstellungsmustern, die denen des Marseiller Operettenfilms verwandt sind, und greifen somit im Sinne der filmischen Intertextualität populäre und regionale Filmtraditionen auf, verbinden diese aber mit gegenwärtigen gesellschaftlichen Themen wie denen der Homosexualität und des Postkolonialismus. Gleichzeitig wird anhand ihres Filmes *Crustacés et coquillages* deutlich, dass eine eingehende inhaltliche Auseinandersetzung mit dem urbanen Imaginären Marseilles auch Fragen der regionalen Filmproduktion abseits von Paris einbeziehen muss. Es verwundert so nicht, dass Ducastel und Martineau, die die Stadt vergleichsweise nur peripher verarbeitet haben, Filmemacher sind, die ihre Filme immer wieder an den Rändern Frankreichs ansiedeln, sei es im Norden oder Süden der Republik. Darüber hinaus haben sie sich im Fall von *Crustacés et coquillages* nicht nur mit der regionalen Filmtradition auseinandergesetzt, sondern sind mit dem bekanntesten zeitgenössischen Vertreter Marseilles im Filmmilieu, dem politisch engagierten Filmemacher und -produzenten Robert Guédiguian, eine Kooperation eingegangen.

Auf vier Filmemacher treffen diese Charakteristika auf besonders radikale Weise zu. Marcel Pagnol, Paul Carpita, René Allio und Robert

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Guédiguian haben Marseille ins Zentrum vieler Produktionen gestellt, sich intensiv mit ihrer Popularkultur auseinandergesetzt und sich als Produzenten oder Vermittler zudem für ein regionales Kino und eine regionale Filmproduktion in Marseille und Umgebung engagiert. Diese vier Filmemacher, die aus Marseille stammen, können in diesem Sinn als Repräsentanten eines Marseiller Kinos bezeichnet werden, wobei Marcel Pagnol als dessen Ahnvater gilt. Seine Komödien der 1930er Jahre haben die Darstellung der Stadt geprägt; seine künstlerisch stärksten Filme sind allerdings v.a. in einem ländlich-provenzalischen Milieu im Süden Marseilles angesiedelt. Für die drei ihm folgenden regionalen Cineasten ist er als Produzent, Drehbuchautor und Regisseur in Personalunion eine wichtige Bezugsgröße, auch wenn sich Carpita, Allio und Guédiguian, die ab den 1950er, 1960er bzw. 1980er Jahren als Filmemacher aktiv sind, von seinem Marseillebild ikonographisch und ideologisch distanzieren. Sie haben auf sehr unterschiedliche Weise immer wieder die Stadt zur Protagonistin ihrer Filme gemacht und sie mit neuen ästhetischen Blickweisen, sozialen Milieus und urbanen Orten in Verbindung gebracht, mitunter aber – wie Pagnol – Paris aus persönlichen oder filmstrategischen Gründen als Wohnort bzw. Hauptsitz der Produktionsfirma gewählt.

Neben den vier Filmemachern gibt es noch eine Reihe von anderen, meist jüngeren CineastInnen, die ähnlich wie Ducastel und Martineau einen mehr oder weniger engen Bezug zu Marseille haben und die Stadt vereinzelt filmen. Doch niemand von ihnen engagiert sich hier im regionalen Kontext auf ähnliche Weise wie die vier genannten Filmemacher. Viele von ihnen stammen aus der Marseiller Region, drehen aber nur vereinzelt in ihr (Akhenaton/Kamel Saleh, Alain Bévérini, Philippe Dajoux, Christophe Ruggia) bzw. fast ausnahmslos Fernsehdokumentationen (Jean-Louis Comolli). Andere CineastInnen haben hier einen Zeitabschnitt ihres Lebens verbracht, fühlen sich Marseille aufgrund ihrer mediterranen Herkunft oder aus klimatischen Gründen verbunden und haben hier nur Film(Sequenzen) angesiedelt (z.B. Claire Denis, Philippe Faucon, Francis Girod, Jean-Pierre Melville).

Kurz: Die genannten FilmemacherInnen teilen mit Marseille verschiedene Erfahrungen, aber sie engagieren sich hier nicht in der Filmproduktion, sondern filmen nur sporadisch die Stadt – mit der Ausnahme Comollis – und setzen sich mit dem urbanen Imaginären und der *cinematic city* Marseille nur bedingt kritisch auseinander. Nicht wenige von ihnen stammen aus dem Umfeld der Mitte der 1980er Jahre gegründeten Pariser Filmhochschule FEMIS (Fondation européenne des métiers de l'image et du son), sind in die Pariser Filmszene integriert und können dem *jeune cinéma français* zugerechnet werden. Sie bewegen sich meist geografisch und ästhetisch in anderen Kontexten, interessieren sich nur

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bedingt für Fragestellungen der Popularkultur oder des Regionalismus. Sie verfolgen kaum ein *cinéma engagé* mit popularem Anspruch; der Standort Paris eröffnet ihnen zudem auf der Ebene der Produktion, der Finanzierung und der Rezeption im Filmmilieu und in der Filmkritik andere Möglichkeiten (Aubert 1999; Baumberger 1999; Peyrusse 1991).

Regionale und politische Akzente

Vor diesem Hintergrund wird der Fokus des vorliegenden Buches auf die vier genannten, stark mit Marseille verbundenen Filmemacher gerichtet. Ihr Schaffen könnte man unter der Bezeichnung eines Marseiller Regionalkinos oder auch der eines regionalen »Accented Cinema« zusammenfassen (Naficy 2001). Dieser Begriff wurde von Hamid Naficy zur Bezeichnung von Filmen geprägt, die sich mit dem Exil, der Diaspora oder Fragen der Ethnizität auseinandersetzen bzw. zur Bezeichnung von Filmemacherinnen, die von diesen Fragen autobiografisch betroffen sind.

Nach Naficy ist einem Großteil von ihnen gemein, dass sie einerseits von einer Herkunft aus Ländern der so genannten zweiten und dritten Welt geprägt sind, andererseits meist in Europa oder Nordamerika wohnen und arbeiten. Sie sind also mit einem postindustriellen, globalisierten Medienmarkt konfrontiert, der von wenigen v.a. in Europa und Amerika angesiedelten Medienkonglomeraten dominiert wird. Auf diese Weise befinden sie sich sowohl auf der Ebene der inhaltlichen Arbeit als auch auf der der Produktion und des Vertriebs im Spannungsfeld zwischen dem Lokalen und dem Globalen. Denn viele von ihnen haben das Bedürfnis über ihre Herkunft zu sprechen und zu filmen sowie mit dem regionalen Publikum in Kontakt zu bleiben. Ihre Situiertheit im ›Westen‹ verleiht ihnen nach Naficy erst einen Subjektstatus und gibt ihnen die Möglichkeit, einem europäisch-amerikanischen oder internationalen Publikum lokales Wissen aus einer ›anderen‹ Welt vermitteln zu können. Gleichzeitig sind sie aufgrund ihrer Arbeit im ›Westen‹ mit der Situation konfrontiert, sich tendenziell an die hiesigen Spielregeln der Filmproduktion und den Publikumsgeschmack anpassen zu müssen, um ihre Filme finanzieren und verkaufen zu können (Naficy 1999: 125-127; Naficy 2001: 3-11). Anknüpfend an Gayatri Chakravorty Spivak (2003) fasst Naficy die ambivalente Position der CineastInnen wie folgt zusammen:

»Accented filmmakers are the products of this dual postcolonial displacement and postmodern or late modern scattering. Because of their displacement from the margins to the centers, they have become subjects in world history. They have earned the right to speak and have dared to capture the means of representation. However marginalised they are within the center, their ability to access the means of reproduction may prove to be as empowering to the marginalia of

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

the postindustrial era as the capturing of the means of production would have been to the subalterns of the industrial era.« (Naficy 2001: 11)

Er beschreibt hier ein tendenziell marginalisiertes Filmmilieu, das einerseits im Rahmen einer zunehmend globalisierten und monopolisierten Filmindustrie mit Vormachtstellung in Amerika und Europa tätig ist, andererseits Fragestellungen des Post- und Neokolonialismus aufwerfen will. Naficy hält für ein solches Kino, das er als *accented* bezeichnet, Kriterien fest wie die der Mehrsprachigkeit oder der multinationalen Zusammensetzung der SchauspielerInnen und des Produktionsteams. Er gesteht zwar ein, dass jeder Filmemacher und jede Gruppierung einzeln betrachtet werden müsse und kein »homogeneous Accented Cinema« behauptet werden dürfe (Naficy 2001: 9). Gleichzeitig vertritt er den Anspruch, mit seinem Ansatz weltweit epochen- und stilübergreifend ein *accented cinema* erfassen zu können, von jüdisch-, vietnamesisch- und iranisch-amerikanischen FilmemacherInnen über erfolgreiche Cineasten südamerikanischer, armenischer oder osteuropäischer Herkunft bis hin zu britischen, französischen oder belgischen DokumentaristInnen. »Displaced and minory persons« fasst Naficy unter einem alternativen, marginalen Kino zusammen, das seiner Ansicht nach dem ökonomisch dominanten Film gegenübersteht (Naficy 1999: 130). Dies bezieht er nicht nur auf die Produktions- und Vertriebsbedingungen (»interstitial mode of production«), sondern auch auf ästhetische Aspekte und den kritischen Gehalt der Filme (Naficy 1999: 128-139).

Gegenüber diesem universellen Anspruch und einer zuweilen ethnizistischen Tendenz soll hier anhand von Marseille ein Verständnis eines *accented cinema* nahegelegt werden, das regionale Aspekte inklusive ihrer spezifischen kulturpolitischen Kontexte betont. Dementsprechend ist hier mit einem *accented cinema* ein regionales Kino, zuweilen auch eines regionalen *cinéma engagé* gemeint, das einerseits von der Erfahrung der Marginalisierung geprägt ist, andererseits Prozesse der Internationalisierung und Globalisierung, aber auch der regionalen Abschottung repräsentiert oder reflektiert. Dementsprechend spielt hier die Herkunft der Filmemacher aus Marseille insofern eine Rolle, als dass Pagnol, Carpita, Allio und Guédiguian nicht einer »Rhetorik der Selbstlegitimierung« verfallen, sondern über ihre Filme auch über sich selbst und eigene Lebenserfahrungen sprechen (Lindner 2001: 11-12).

Die genannten Cineasten, die bis auf Pagnol aus Familien mit Migrationshintergrund stammen, eint also die Erfahrung, Marseille nicht nur immer wieder neu zu filmen, sondern auch für die Stadt zu sprechen. Sie setzen sich in ihren Filmen intensiv mit ihr auseinander und bringen lokale Erfahrungen sowie Wissen mit ein, u.a. das der Marginalisierung. Denn davon ist auch die Arbeit der Filmemacher geprägt, die hier vor

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ort über weite Strecken nur unzulängliche Produktions- und Vertriebsstrukturen vorfinden. Dies ist nicht zuletzt ein Grund dafür, warum sich die Cineasten zwar für den Produktionsstandort Marseille einsetzen, aber sich zeitweilig in Paris niederlassen, um Kontakte mit Produzenten und Geldgebern zu knüpfen. In diesem Sinn sind sie auf einer Produktions- und Vertriebsebene mit der von Naficy beschriebenen Ambivalenz zwischen Zentrum und Peripherie konfrontiert. Durchsetzen können sich Pagnol und Guédiguian auf dem (inter)nationalen Filmmarkt erst über den Standortwechsel in Richtung Paris. Gemeinsam ist allen vier Cineasten auch, dass sie den popularen Charakter der Stadt und die Marseiller Popularkultur, d.h. auch die Marseiller Sprachfärbung ins Zentrum ihrer Filme rücken, selbst wenn diese wie im Fall von Allio an literarische Vorlagen der europäischen Hochkultur anknüpfen. In diesem Sinn ist das Marseiller Regionalkino – im Gegensatz zu den meisten anderen hier gedrehten Filmen – auch ganz wörtlich von einem (regionalen) Akzent geprägt (Aubert 1999: 142-151; Peyrusse 1991: 361-381).

Darüber hinaus ist allerdings festzuhalten, dass sich Pagnol, Carpita, Allio und Guédiguian auf verschiedene Weise mit der Stadt identifizieren und auch eine unterschiedliche Wahrnehmung erfahren. Ihre Filme vermitteln ein unterschiedliches urbanes Imaginäres und werden im (inter)nationalen Kontext zum Teil fast überhaupt nicht, zum Teil sehr stark rezipiert. Sie decken zudem aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu verschiedenen Generationen, aber auch wegen ihrer unterschiedlichen Filmästhetik und -praxis ein recht breites Spektrum der Tonfilm- und Kulturgeschichte Marseilles ab: Pagnol ist nicht nur der Erste unter den regionalen Filmemachern, der sich mit seiner Stadt auseinandersetzt, er steht auch am Anfang der Filmkarriere Marseilles im Tonfilm. Er verhilft seiner Stadt auch über eine kurze Zeitspanne (1930er bis 1940er Jahre) zu einer unabhängigen und erfolgreichen Film›industrie‹.

Wie Pagnol sind auch die anderen drei Regisseure Vertreter eines Autorenkinos; sie beziehen aber den städtischen Alltag stärker in ihr Schaffen mit ein. Carpita, der nur wenige Filme dreht, distanziert sich am deutlichsten von Pagnol und fokussiert die Hafen- und Arbeiterstadt Marseille; seine Filme sind im Sinne eines engagierten bis militanten Kinos auch von seiner Opposition gegenüber den französischen Kolonialkriegen in Vietnam und Algerien gekennzeichnet. Allio sieht hingegen in Pagnols Interesse für die Popularkultur fruchtbare und nachahmenswerte Ansatzpunkte. Er verfolgt aber selbst eine stark literarisch und wissenschaftlich inspirierte Auseinandersetzung mit der Stadt. In diesem Kontext beschäftigt er sich mit dem Ruf der Stadt sowie ihrer Popular- und Immigrationskultur in Spiel- und Dokumentarfilmen. Anders als Allio situiert Guédiguian fast sein gesamtes kinematografisches Schaffen in der

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Region Marseille. Er zeigt ihren Wandel im Kontext der sozioökonomischen Globalisierung und der Immigrationsbewegungen; dabei fokussiert er Marseille v.a. aus der Perspektive der nördlichen Peripherie der Stadt. Guédiguian kann dabei mit zwölf bis 2005 gedrehten Marseillefilmen als einziger – neben Pagnol – auch auf internationaler Ebene einen künstlerischen Wiedererpennungseffekt erzielen (Aubert 1999: 142-151).

Während Pagnol deutlich an populäre Vorstellungen von Marseille anschließt, thematisieren Carpita, Allio und Guédiguian nicht zuletzt den peripheren Status Marseilles aus einer regionalpolitischen Perspektive. Sie greifen das urbane, aber auch das mediterrane Imaginäre auf und verarbeiten es kinematografisch, nicht zuletzt indem sie auf die oft negativen und populären Zuschreibungen von außen reagieren. Im Rahmen eines nuancierten Blicks nehmen sie über unterschiedliche, im Popularfilm lange nicht präsente Milieus auch auf Stadtgeschichte und aktuelles Stadtgeschehen Bezug. Im Sinne von Bachmann-Medick nutzen die Cineasten das Medium Film, auch wenn es sich hier nicht um ein neues, gerade im Etablierungsprozess befindliches Genre handelt wie bei der postkolonialen Literatur, zum Querdenken zu den dominierenden politischen und medialen Machtverhältnissen (Bachmann-Medick 1996: 63).

Ihr Marseiller Regionalfilm macht eine Neuvermessung von Marseille und der hier lebenden Kulturen zum zentralen Thema, indem er der Perspektive des nationalen Popularfilms im Sinne eines innerfranzösischen *writing back to the Centre* eine lokale Sichtweise der Stadt entgegenhält. In diesem Kontext nehmen die Filmemacher auch stark aufeinander Bezug. Sie zitieren sich im Sinne einer filmischen Intertextualität und verleihen ihren Filmen so eine selbstreflexive Komponente, die die kinematografische Tradition der Verortung Marseilles kommentiert und immer wieder neue und gegensätzliche soziale Sphären des Stadtraums aufgreift. Bei Carpita, Allio und Guédiguian wird auf diese Weise der »Simultaneität unterschiedlichster, ja ungleicher Lebenssphären« sowie den »Erfahrungen asymmetrischer Machtverteilung« Aufmerksamkeit geschenkt (Bachmann-Medick 1996: 64-65). Das Interesse des Publikums soll auf das Machtgefälle zwischen Zentrum und Peripherie gelenkt werden, aber gleichzeitig auf die Tatsache, dass diese beiden Größen relativer Art, also historisch konstituiert sind. Damit werden die »universalen Ansprüche und hegemonialen Durchsetzungspraktiken« des Zentralismus angezweifelt (Bachmann-Medick 2006: 193-195).

Vor dem Hintergrund der gemeinsamen regionalen Anliegen werden nicht nur die unterschiedlichen Verarbeitungen des urbanen Imaginären, sondern auch die verschiedenen politischen und Rezeptionskontexte der Filmemacher herausgestrichen. Während Carpita und Guédiguian sich als Filmemacher, aber auch in ihren Filmen deutlich politisch positionie-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ren, stehen bei Pagnol und Allio die Unterhaltung im Sinne der Bestätigung klassischer Stadtbilder bzw. die ästhetische Auseinandersetzung mit der Popular- und Hochkultur im Vordergrund. Während Pagnols und Guédiguians Filme für ein größeres Publikum gedreht und weit über Frankreich hinaus vertrieben worden sind, waren die von Carpita und Allio selbst in Frankreich lange Zeit nur in cinephilen Kreisen bekannt. Auch heute ist ihre Verfügbarkeit über Video und DVD höchst unterschiedlich gewährleistet.

Aufgrund dieses unterschiedlichen Charakters der Filme und deren differenten Kontexte werden die Filmemacher auch verschieden fokussiert. Bei Pagnol und Guédiguian bietet sich aufgrund der breiteren Rezeption eine wirkungsbezogene Argumentation an, die stark auf die Kulturgeschichte der Stadt abzielt. Bei Allio und Carpita, deren Filme zum Teil wesentlich subtiler sind, ist mitunter eine stärkere Konzentration auf die Filmästhetik, die reflexive Auseinandersetzung mit dem (kinematografischen) Marseillebild und die nationale Filmgeschichte gefordert. Im Sinne Bachmann-Medicks wird in diesem Punkt Distanz zu Naficys Ansatz genommen und betont, dass totalisierende Perspektiven im postkolonialen Zeitalter nicht mehr haltbar sind. Statt dem Anspruch der Erfassung weltweiter Tendenzen unter dem Titel eines *accented cinema* soll hier die konkrete räumlich-kulturelle Verortung einer Stadt im Zentrum stehen. Dabei erscheint das Einbeziehen der konkreten und lokalen Lebenserfahrung der einzelnen Cineasten von Bedeutung zu sein. Dies impliziert auch die Analyse der in Marseille präsenten Auswirkungen der Globalisierung, jedoch ohne damit spezifisch lokale und fortdauernde nationale Komponenten beiseite zu schieben (Bachmann-Medick 1996: 71; Bachmann-Medick 2006: 193-195).

Leerstelle Marseille

Abschließend kann auf einer filmwissenschaftlichen Ebene festgehalten werden, dass die Beschäftigung mit dem Marseiller Regionalfilm ein Manko bleibt. Allein die geringe Anzahl und die Entstehungskontexte der bisher vorliegenden Forschungsarbeiten sagen einiges über den marginalen Status Marseilles in der französischen Wissenschaftsszene, aber auch das geringe symbolische Kapital der Stadt in Frankreich aus: Es dominieren insgesamt Arbeiten aus dem Großraum Marseille aus den 1990er Jahren, die teilweise einen popularwissenschaftlichen oder regionalgeschichtlichen Charakter aufweisen; dabei spielen außeruniversitäre Institutionen eine große Rolle (Armogathe/Echinard 1995a/b; Peyrusse 1986/1991/1995). Trotz seiner guten Implementierung in den Universitäten spielt das Marseiller Kino in der Pariser Filmwissenschaft kaum eine

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Rolle. Lediglich zu Marcel Pagnol und René Allio liegen vereinzelte wissenschaftliche Publikationen in Form von Monographien vor, die sich aber nur bedingt mit Marseille auseinandersetzen (Beylie 1974/1995; Gauthier 1993a).

Über Frankreich hinaus finden sich fast ausschließlich im englischsprachigen Raum Publikationen zum Marseiller Regionalkino, die alle aus den letzten Jahren stammen. Im Gegensatz zur französischen Wissenschaftsszene stammen sie von FilmwissenschaftlerInnen, die sich in erster Linie für kulturwissenschaftliche Fragestellungen interessieren. Es handelt sich vorwiegend um einzelne Artikel, die sich v.a. mit Marcel Pagnols Filmen im Kontext von identitätspolitischen Fragestellungen des Südfrankreichs der 1930er Jahre auseinandersetzen (Bowles 1998; Heath 2004; Vincendeau 1990). Darüber hinaus liegen einige Artikel zu einem engen Korpus von neueren in Marseille angesiedelten Filmen (*cinéma beur* bzw. *cinéma de banlieue*) vor, die aktuelle gesellschaftliche Themen wie das der Migration aufgreifen (Ruhe 2006; Tarr 2005). Kurz: Dem Marseiller Regionalkino der Nachkriegszeit wurde außerhalb von Frankreich – abgesehen von kleineren Beiträgen zu Guédiguian – nur wenig Aufmerksamkeit zuteil (Mazierska/Rascaroli 2003; McGonagle 2007; Rascaroli 2003/2006).[16]

Zudem kann festgehalten werden, dass die meisten Arbeiten aus dem südfranzösischen Kontext, die eine profunde Detailkenntnis in film- und stadtgeschichtlicher Hinsicht aufweisen, oft filmästhetische und kulturwissenschaftliche, zuweilen auch ideologiekritische Aspekte vermissen lassen. Umgekehrt gilt, dass die Arbeiten aus dem angloamerikanischen Raum lokale Aspekte sowie den Regional- und Popularfilm stark vernachlässigen. Die Artikel fokussieren v.a. einzelne oder einige wenige Filme eines Autors. Auf film- und kulturgeschichtliche Entwicklungen im Marseiller Kontext wird nur bei Pagnol eingegangen; die konkrete Anbindung an Stadterfahrung und lokales Wissen fehlt meist. Vor diesem Hintergrund soll das Schaffen der angeführten vier Filmemacher nicht isoliert, sondern im Kontext der Popularfilmproduktionen und unter Einbeziehung der oben angesprochenen FilmemacherInnen mit Marseillebezug (*jeune cinéma français*) analysiert werden.

Damit will dieses Buch die Frage nach dem urbanen Imaginären Marseilles bewusst synchron und diachron verfolgen sowie eine Brücke zwischen lokalen und globalen Forschungskontexten schlagen: Das engere, genau zu analysierende Korpus umfasst insbesondere die Filme der vier Marseiller Filmemacher. Auch die Beispiele der (inter)nationalen Produktionen beziehen sich auf die gesamte Tonfilmära; sie werden allerdings nur punktuell und oft kontrastierend analysiert.[17] Ausführlicher wird in diesem Kontext lediglich auf zwei Persönlichkeiten der französi-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schen und amerikanischen Popularkultur eingegangen – Yves Montand und Henri Verneuil. Als erfolgreicher Sänger und Schauspieler bzw. als international erfolgreicher Regisseur vertreten sie einerseits ein Gegenmodell zum Marseiller Regionalkino. Andererseits drehen beide wenige Jahre vor ihrem Tod Filme, die stark von ihrer Biografie inspiriert sind und den Weggang aus Marseille in die Hauptstadt zum Thema machen. In diesem Sinne schreiben sie sich in das Marseiller Imaginäre ein und geben einen ergänzenden Einblick in die regionale Popularkultur.

Anmerkungen

1 Magris (1999: 64)

2 Ausnahme ist eine inzwischen vergriffene Broschüre. Sie enthält eine Teilübersetzung von Morel, Bernard/Sanmarco, Philippe (1985): Marseille, l'endroit du décor, Aix-en-Provence: Edisud sowie einen Marseille-Reisebericht von Heidi Burmeister (Hamburger Landeszentrale 1988). Darüber hinaus ist ein Ausstellungskatalog erschienen, der eine Ausstellung über Marseille in der französischen Landschaftsmalerei und Fotografie von 1800-1930 dokumentiert: Hamburger Kunsthalle (Hg.) (2006): Im Licht des Südens. Marseille zu Gast, Bremen: Jörg Hachmann.

3 Vgl. die Ergebnisse der Volkszählungen seit 2004, Institut national de la statistique et des études économiques, http://www.insee.fr/fr/recensement/nouv_recens/resultats/grandes-villes.htm, 16.06.07.

4 Vgl. 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, 18.10.2007.

5 Delon hat in Marseille mit Charles Bronson *Adieu l'ami* (Jean Herman, 1968), mit Anthony Quinn *Lost Command* (Mark Robson, 1966) sowie mit Bourvil und Yves Montand *Le Cercle rouge* (Jean-Pierre Melville, 1970) gedreht. Belmondo verbindet mit Marseille die Eingangssequenz aus Jean-Luc Godards *A bout de souffle* (1959) und Jean Beckers Film *Un nommé La Rocca* (1961). Jean-Pierre Melville ist einer der wenigen Pariser Filmemacher, der Marseille vor der Welle des Migrationskinos vermehrt als Schauplatz für ein ästhetisch anspruchsvolles und politisches Kino wählt. Er dreht hier auch *Le Deuxième souffle* (1966) und *L'Armée des ombres* (1969).

6 Allerdings ist hier festzuhalten, dass es sich im Fall von Frankreich anders als bei der Kolonialisierung außereuropäischer Kulturen um räumlich benachbarte und einander bekannte Kulturen handelt. Das Ergreifen der Herrschaft und die Marginalisierung der anderen Kulturen und Sprachen haben so etappenweise stattgefunden und waren über weite Strecken nicht mit Mechanismen der Versklavung verbunden. Eine Rolle spielte dabei, dass im Galeerenstützpunkt Marseille immer auch andere nationale Kulturen präsent waren, die als primäre Opfer der Unterdrückung dienten (vgl. Müller-Funk/Wagner 2005: 13-23).

7 Die Loi Deixonne aus dem Jahre 1951 hat einige Regionalsprachen, wie u.a. das Okzitanische erstmals in Form einer Art Freifach wieder in den

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schulen zugelassen und zumindest zum Teil namentlich festgehalten. Im Circulaire Savary aus dem Jahr 1982 werden die Rechte erweitert; bei ausreichendem Interesse der SchülerInnen kann ein regulärer Regionalsprachenunterricht stattfinden. Weitere Fortschritte bringt schließlich – abgesehen vom Fall Korsika – erst die Europäische Charta der Regional- und Minderheitensprachen (vgl. Cichon 2003: 138-145).

8 Zu nennen wären hier auch diverse jährliche kulturelle und wissenschaftliche Veranstaltungen (Fiesta des Suds, Festival international du documentaire, Rencontres d'Averroès. Penser la Méditerranée des deux rives).

9 Seit 1927 befindet sich an der Marseiller Uferpromenade Corniche-Kennedy ein Monument in der Form eines Triumphbogens, das diesen Namen trägt. Es wurde unter dem Beisein des Staatspräsidenten Gaston Doumergue eingeweiht und soll der französischen (sic!) Toten der Kolonialisierungskriege in Nordafrika gedenken.

10 Vgl. z.B. die neu aufgelegten CDs *52 Chansons de Vincent Scotto* (Music Memoria, 2 CDs, 1991/94) und *Marseille mes amours* (Music Memoria, 1 CD, 1993), die u.a. zahlreiche Lieder mit Henri Alibert enthalten.

11 Einführungsvortrag von Daniel Armogathe anlässlich der Vorführung des Films *Seven Thunders* in der Cinémathèque de Marseille, 24.01.2003.

12 Der Sprengung gingen die Bombardements vom 1. und 21. Juni 1940 voraus, die v.a. das von vielen Flüchtlingen bewohnte Vieux-Marseille treffen. Wesentlich mehr Todesopfer, über 2000, fordern die Angriffe der Briten vom 27. Mai 1944 (vgl. Temime 1999: 272, 283).

13 In diesem Buch wird zur allgemeinen Bezeichnung der Terminus Migrationskino und nicht der des *cinéma beur* verwendet, da hier einige Filme besprochen werden, die (gleichzeitig) den Alltag von FranzösInnen mit nicht-maghrebinischem, sondern beispielsweise süd- oder osteuropäischem Hintergrund verhandeln (z.B. Bliers *Un, deux, trois, soleil* oder Doueiris *Lila dit ça*). Zum Genre des *cinéma beur* vgl. Ruhe 2006 und Tarr 2005.

14 Unter der Unzahl von Verfilmungen von Dumas' Roman, die zum Großteil Studioproduktionen sind, befinden sich u.a. die von Claude Autant-Lara (1961) und Josée Dayan (4 TV-Folgen, 1998).

15 Nur im Fall von Marcel Pagnols Marseiller Komödien wurden in der Zwischenkriegszeit, meist mit wenig Erfolg, u.a. deutschsprachige Adaptationen hergestellt. Vgl. hierzu das Kapitel über Pagnol.

16 Zum Forschungsstand vgl. Winkler (2005b: 35-40).

17 Es existieren ca. 300 Filme mit Marseillebezug. Vgl. die Filmografien von Armogathe/Echinard (1995a/1995b), Peyrusse (1986/1991), Guarracino (1994) und Winkler (2005b) sowie das Internet-Dossier ›Le cinéma à Marseille‹ von Fred Thom und Roger Antoine, www.plume-noire.com/cinema/dossier/marseille.html, 10.10.2007.

Abbildungen

Bei den Abbildungen in diesem Buch handelt es sich, wenn nicht anders angegeben, um Screenshots. Inhaber von Rechten, die trotz aller Bemühungen nicht ausfindig gemacht werden konnten, mögen sich bitte an den Autor wenden.

Die Revolutionäre vor der *ville rebelle*: Renoirs *La Marseillaise*, Quelle: Filmmuseum Wien.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Treppen des Bahnhofs Saint-Charles: Fotografie + © Frankc Orsoni 2005, Quelle: http://marseilleen9lettres.free.fr/index.php?category/aller-retour, 10.10.2007.

Henri Alibert: Fotografie o.A., Quelle: http://garzanda.club.fr/artistes1940/alibert.htm, 10.10.2007.

Vincent Scotto: Fotografie o.A., Quelle: http://perso.orange.fr/aix-operettes/Violettes_imperiales/Vincent_Scotto/vincent_scotto.html, 10.10.2007.

Château d'If: Fotografie o.A., Quelle: www.leuchtturm-welt.net/HTML/FRPK/ORIGINAL/CHAT_IF2.JPG, 10.10.2007.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das provenzalische Marseille: Marcel Pagnol

»L'imaginaire
n'est pas l'opposé de la réalité;
d'elle, il est fabriqué, nourri,
et une ville imaginaire
est assurément une ville
aussi vécue que rêvée.«[1]
Arlette Farge

Der Alte Hafen

Das Meer im Blick

Marcel Pagnol ist der erste Marseiller Filmemacher der Tonfilmära, der mit durchschlagendem Erfolg als Drehbuchautor, Regisseur und Produzent seine ›Heimat‹stadt zu einer Filmstadt macht. Er wählt den pittoresken Stadtkern Marseilles um den Vieux-Port, den Alten Hafen, herum erst einmal als Theaterkulisse für die Stücke *Marius* (1929) und *Fanny* (1931). Aber insbesondere die Verfilmungen aus den Jahren 1931 und 1932 machen Pagnol weit über die Grenzen Frankreichs hinaus bekannt, auch wenn er erst für den gleich als Drehbuch verfassten dritten Teil der so genannten ›Trilogie marseillaise‹, *César* (1936), die Regie selbst übernimmt. Der Fixpunkt seiner Erzählung, die er im Hochsommer ansiedelt, ist eine direkt am Ufer des Alten Hafens gelegene Bar. Von hier aus wird topografisch das symbolische Kapital Marseilles fokussiert: das Stadtwahrzeichen Notre-Dame-de-la-Garde, die Stahlbrücke Pont Transbordeur, die die beiden Ufer verbindet, und die Relikte der Festungen. Dieser Perimeter wird zumindest im Verlauf der ersten beiden Teile der ›Trilogie‹ kaum überschritten. Als erster Filmemacher der Tonfilmära, der sich kurze Zeit nach der Filmproduktion von *Marius* mit einer eigenen Filmfirma in Marseille niederlassen und das regionale Filmschaffen dominieren wird, trägt Pagnol wesentlich zur Herausbildung des Topos eines idyllischen Marseille in der Zwischenkriegszeit bei (Beylie 1995: 142-149, 186-190).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pagnols Ästhetik scheint nicht zuletzt in seiner mehrjährigen Absenz aus der Heimatstadt begründet zu liegen. 1895 in Aubagne, einer bürgerlichen Kleinstadt am östlichen Rande Marseilles geboren und im Viertel La Plaine aufgewachsen, hat Pagnol seine Schulzeit im Grand Lycée, heute Lycée Thiers, verbracht. Diese Schule befindet sich nicht weit vom Alten Hafen, nahe dem zentralen Marseiller Boulevard Canebière. Nach ersten Unterrichtserfahrungen in der Region wird er 1922/23 als Lehrer an das Lycée Condorcet in Paris berufen. Dort konzentriert er sich zunehmend auf das Schreiben von Theaterstücken. Bereits 1925 wird in Paris sein erstes Stück *Les Marchands de gloire* aufgeführt. Auf Anregung des Schauspielers Pierre Blanchar, der 1926 zusammen mit Orane Demazis Pagnols Stück *Jazz* in Paris uraufführte, schreibt Pagnol in der Folge ein Marseiller Stück (Audouard 2000: 62-67; Beylie 1995: 63-70). Die geografische Distanz trägt zu einer stark nostalgischen Perspektive auf ›seine‹ Stadt bei. Er interessiert sich nur für einige wenige Orte, die er mit seiner Jugend verbindet. Statt auf das zeitgenössische Marseille zu rekurrieren, betreibt er einen »culte de la continuité« und schildert ein vormodernes und folkloristisches Marseille (Nora 1984: XXXI). Im Vorwort zu seinem Stück *Marius*, das wie später *Fanny* im Théâtre de Paris uraufgeführt wird, schreibt er:

»Je ne savais pas que j'aimais Marseille, ville de marchands, de coutiers et de transitaires. Le Vieux-Port me paraissait sale – et il l'était; quant au pittoresque des vieux quartiers, il ne m'avait guère touché jusque-là, et le charme des petites rues encombrées de détritus m'avait toujours échappé. Mais l'absence souvent nous révèle nos amours… C'est après quatre ans de vie parisienne que je fis cette découverte: de temps à autre je voyais dans mes rêves le peuple joyeux des pêcheurs et de poissonnières, les hommes de la douane sur les quais, derrière des grilles, et les peseurs-jurés […].« (Pagnol 1995a: 459)

Dieser Blick auf seine Heimatstadt prägt auch die ersten beiden Teile der ›Trilogie‹. Pagnol verortet die Liebesgeschichte zwischen Marius und Fanny am südlichen Ufer, der Rive-Neuve des Vieux-Port, genauer gesagt in der dort gelegenen Bar de la Marine. Der 22-jährige Marius arbeitet hier als Kellner; Inhaber des Cafés ist sein Vater César Olivier. Der Muschelstand der 18-jährigen Fanny befindet sich direkt vor dem Lokal; am Kai stehen die dreimastigen Segelschiffe und atmen dem Mikrokosmos einen Hauch von der großen, weiten Welt ein, nach der sich Marius sehnt. Doch es ist nicht allein Pagnols nostalgische Pariser Perspektive, die der ›Trilogie marseillaise‹ einen folkloristischen Touch gibt. Zwischen Belle Epoche und Zwischenkriegszeit diente der Vieux-Port zwar durchaus noch als Ort des Segelschiffverkehrs und des Handels, bevor er vollständig in einen Yachthafen überführt wurde; an der Rive-Neuve war traditionell der Schiffkonstruktionshafen beheimatet. Allerdings galt der

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

›Alte‹ Hafen schon als ein »musée vivant de la vieille marine«, ein lebendes Museum der alten Marine, dem der moderne Industriehafen als wirtschaftliches Zentrum der Stadt gegenüberstand (Bertrand 1998: 172). Wie der Historiker Régis Bertrand aufzeigt, schildert Pagnol ein im Verschwinden begriffenes Marseille, das von einem angeblichen »art de vivre méridional«, einer südländischen bzw. südfranzösischen Lebensart geprägt ist (Bertrand 1998: 186). Pagnols Marseille lässt nicht vermuten, dass man sich in der zweitgrößten Stadt Frankreichs und am größten Hafen des Landes befindet, der bereits bis zum Estaque reicht. Aktuelle Bezüge auf den Status Marseilles als Industrie- und Immigrationsstadt bleiben auf der Handlungsebene folglich ebenso ausgespart wie auf der der Stadtrepräsentation. Pagnol greift den Reliktstatus des Alten Hafens auf, der ihm als zentraler Erinnerungsort dient, als Ort, an dem seine Erinnerung an Marseille Zuflucht findet. Anhand des Topos Vieux-Port erhofft er sich »quelque chose d'une vie symbolique«, etwas von einem symbolischen Leben einfangen zu können (Nora 1984: XXV, XVII).

Fotomontage der Rive-Neuve mit Hochhäusern und La Major
© Frankc Orsoni

Dies macht ein kurzer Blick auf das zeitgenössische Marseille deutlich: Die Stadt ist zu dieser Zeit von einer deutlichen Handelskrise gekennzeichnet. Die Arbeitslosigkeit steigt in den 1930er Jahren erheblich an und trifft anfangs v.a. die NordafrikanerInnen, die besonders stark in der Industrie beschäftigt sind. 1931 werden 4000, 1935 bereits 20.000 Arbeitslose gemeldet. Symbol für die zunehmenden politischen Spannun-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gen wird ein Zwischenfall auf der Canebière. Hier wird 1934 der jugoslawische König zusammen mit dem französischen Außenminister von einem kroatischen Revolutionär erschossen. Das Leben am kinematografischen Vieux-Port wird demgegenüber im Wesentlichen vom Cafetier César, dem Segelmachermeister Panisse und dem Muschelstand von Fanny geprägt. Lediglich beiläufig finden die Institution Kino und der über sieben Kilometer lange Rove-Tunnel als Errungenschaften des frühen 20. Jahrhunderts Erwähnung. Charakteristisch ist in diesem Kontext die ikonographische Abgrenzung des Stadtbildes gegenüber dem so genannten Vieux-Marseille, den ArbeiterInnen- und Immigrationsvierteln Saint-Jean und Panier, die sich vom nördlichen Ufer des Alten Hafens Richtung Industriehafen erstrecken. Diese Viertel verkörpern bereits in der Zwischenkriegszeit den konträren Topos Marseilles, nämlich den des bereits angesprochenen schlechten Rufs. Schon vor Pagnol zeigen einige (Avantgarde)Stummfilme wie *Fièvre* (1921) von Louis Delluc oder *Cœur fidèle* (1923) von Jean Epstein das Hafenviertel als Ort zwielichtiger Gestalten. Aber diese Filme vermitteln, ähnlich wie die Kriminalfilme, bei aller Stigmatisierung auch aktuelle urbane Aspekte. Marseille ist hier Ort des Transits und von Arbeitslosigkeit und Kriminalität geprägt (Armogathe/Echinard 1995a: 42-54; Temime 1999: 250-269).

Der Vieux-Port kann aber auch in einem mediengeschichtlichen Sinn als Marseilles ikonographisches Emblem schlechthin bezeichnet werden. Ihn umgibt eine Kulisse, die die Repräsentationsgeschichte der Stadt bis heute bestimmt. Schon das erste technisch reproduzierte Bild Marseilles, die erste (erhaltene) Fotografie der Stadt, eine Daguerrotypie von Marc-Antoine Gaudin mit dem Titel ›Entrée du port‹ (1842), zeigt Marseille vom Meer aus und fokussiert den das nördliche Ufer säumenden Fort Saint-Jean (Morel-Deledalle 2001: 24-26). Ein gutes halbes Jahrhundert später (1896) filmen die Opérateurs Lumière die Stadt Marseille in einigen kurzen Einstellungen, die unlängst restauriert wurden und im Historischen Museum von Marseille unter dem Titel *Marseille* vorliegen. Sie zeigen die Stadt als Ort des Handels, zentraler Schauplatz in den Aufnahmen ist neben den großen Boulevards und Märkten auch der Alte Hafen. Die Einstellungen tragen Titel wie *Un embarquement sur le Général-Chanzy*, *La Canebière à la sortie de la Bourse* oder eben *Scènes du Vieux-Port et de la Joliette* (Armogathe/Echinard 1995a: 10-12).

Obwohl im äußersten Westen der Stadt gelegen, bildet der Alte Hafen das urbanistische Herzstück Marseilles, wo sich über Jahrhunderte der Handel konzentrierte. Er ist nicht nur lange Zeit der »foyer économique de la cité«, der wirtschaftliche Brennpunkt, sondern auch der Gründungsort der Stadt, die der Sage nach vor über 2600 Jahren auf der von Gaudin verewigten Landzunge des Viertels Saint-Jean (und auf der An-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

höhe von Saint-Laurent) gegründet wurde (Bertrand 1998: 137). Aber der Alte Hafen vereinigt auch aus heutiger Sicht das symbolische Kapital Marseilles. Die wenigen historischen Monumente sind um ihn herum angesiedelt oder zumindest vom Alten Hafen aus sichtbar. Seine Ufer sind zusammen mit dem Boulevard Canebière, der mit dem Alten Hafen die West-Ost-Achse der Stadt bildet, die zentralen Orte für politische Versammlungen, Promenaden und den Tourismus. Er bildet schon stadtgeografisch gesehen einen Mikrokosmos: Von der Canebière aus Richtung Vieux-Port blickend, ergibt sich das Bild eines geschlossenen rechteckigen Hafens; der Blick zum Meer und den vorgelagerten Inseln des Château d'If und der Iles de Frioul bleibt versperrt. Der Alte Hafen ist somit in doppelter Hinsicht ein zentraler sinnstiftender Ort Marseilles (Bertrand 1998: 215-216).

Bonne Mère, Bouillabaisse und Pastis

Orte, die eine regionale Identitätszuschreibung suggerieren, nehmen eine wichtige Stellung in der ›Trilogie‹ ein. Sie stehen weniger für lebendige regionale Traditionen als solches, als für ein von antimoderner Lebensführung und Moral bestimmtes Leben. Pagnols Anlage des in *Marius* zentralen Handlungsorts, der Bar, die auch den Bühnencharakter seines kinematografischen Marseilles prägen wird, macht dies deutlich: Die Bar de la Marine wird nur durch eine Terrasse und einen Gehsteig, wo sich der Muschelstand Fannys befindet, nach außen geöffnet. Lediglich das Ein- und Austreten der ProtagonistInnen und die vereinzelte textuelle Erwähnung von anderen Orten bzw. deren akustische Präsenz über Geräusche kontextualisiert die Bar und machen so auf den Stadt- bzw. Hafencharakter des Handlungsortes aufmerksam (Marius I, 1).

Neben den Bezeichnungen (Vieux-)Port, Quai und Rive-Neuve (z.B. Marius I, 7-8), die die Bar und den Wohnort der ProtagonistInnen verorten, werden – mit Ausnahme des kleinen Port de la Madrague im äußersten Süden der Stadt – nur wenige Orts- und Straßenangaben eines engen Perimeters um den Alten Hafen herum textuell konnotiert: das Château d'If (Fanny, II, 3), die Oper (Marius I, 7), diverse Cafés wie das Mostégui (Marius II, 4 und 5; Fanny, I, 14) oder die Rue Victor-Gélu und die Statue von Victor Gélu (Marius I, 9; III, 1), die dem bekanntesten provenzalisch schreibenden Marseiller Volksdichter des 19. Jahrhunderts gewidmet ist. Gemeinsam ist allen Erwähnungen, dass sie ein pittoreskes und populärkulturelles Marseille bezeichnen.

Dieses Imaginäre wird insbesondere über die häufigen Referenzen auf einige wenige Orte deutlich. Zentral ist dabei das Wahrzeichen Marseilles, die Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-la-Garde. Sie tritt im Stück

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nicht als direkte örtliche Referenz auf, sondern in der Form eines Ausrufes, einem regionalen Äquivalent zu *Mon Dieu!*, der hier von César und Honorine Cabanis, Fannys Mutter, verwendet wird. Diese Internalisierung eines Ortes macht nicht nur die Bedeutung der urbanen Orte für die MarseillerInnen, sondern auch den Status des Katholizismus in der Stadt deutlich. César verwendet die klassische lokale Form des Ausrufs *Bonne Mère!*. Er wird auf diese Weise als Prototyp des Marseillers charakterisiert, der sich mit dem Stadtsymbol identifiziert und dessen grundlegende Eigenschaften, dem kulturellen Klischee zufolge, das emotionale Überreagieren und das maßlose Übertreiben sind. Der Inszenierung der Stadt als idyllischem Mikrokosmos, für den die Bar am Vieux-Port steht, entspricht es, dass hier beim Kartenspielen, einem Alltagsritus, die Emotionen hochgehen. César verkörpert auch ein sehr pragmatisches, archaisches Religionsverständnis; er schimpft und handelt mit den Gottheiten: »Ô Bonne Mère! Le manillon sec! Ô Bonne mère! Il n'y a donc personne, là-haut? Eh! Non. Il n'y a personne.« (Marius III, 4)[2] Anders verhält es sich bei Honorine. Als sie Fanny und Marius zusammen im Bett findet, ist für sie die Ehre ihrer Tochter bedroht. Sie ruft Notre-Dame, die Jungfrau Maria als »Sainte Mère de Dieu« an, und beklagt die Entjungferung Fannys, der »petite Sainte-N'y-Touche« (Marius IV, 3).

Ein Klassiker unter den popularkulturellen Erinnerungsorten Marseilles ist auch der *cabanon*. Der Begriff bezeichnet ein einfaches, meist hölzernes Haus in Meernähe am Rande der Stadt. Ursprünglich als Fischerhütte benutzt, ist der *cabanon* Symbol für die lokale Wochenenderholung. Eng damit verbunden sind regionale Bräuche wie der Fischfang und das *pétanque*-Spiel (Boule), aber auch kulinarische Spezifika wie die Fischsuppe Bouillabaisse und der Aperitif Pastis. Sie prägen viele Schilderungen Marseilles, u.a. auch die erwähnten Operettenfilme der 1930er Jahre. In *Marius* versucht Panisse Honorine zu einem sonntäglichen Ausflug in seinen *cabanon* zu überreden, um seine Heiratschancen bei Fanny zu steigern (Marius I, 7). Auch der von Edouard Delmont verkörperte zweite Kapitän des ozeanographischen Segelschiffes Malaisie erweist diesem Erinnerungsort Referenz. Als Marius ihm mitteilt, dass er wegen der vereinbarten Hochzeit mit Fanny doch nicht mitfahren könne und das Seeabenteuer auf einen ungewissen späteren Zeitpunkt verschieben müsse, weist dieser das Ansinnen als illusorisch zurück. Der Ausflug »dans la barquette, pour la bouillabaisse du dimanche, au cabanon« ist seiner Einschätzung nach das Höchstmaß von Meer, das ein Familienleben zulassen wird (Marius IV, 6).

Das Moment des Kosmopolitischen wird auf einen exotischen Dekor reduziert und kann keinen Subjektstatus erreichen. Über die Attribute des Fischfangs und der Bouillabaisse werden die Wochenendgewohnheiten

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auch in *César* im Sinne einer Reaktualisierung wieder zum Thema: Marius hat inzwischen seinen alten Traum vom Seefahren längst erfüllt, die Hochzeit mit Fanny hat er platzen lassen, mit seiner Familie in Marseille ist er verkracht. Er betreibt nun eine Autowerkstatt in Toulon. Beim Fischfang denkt er an seine Jugendzeit in Marseille zurück und erinnert sie als eine idyllische Zeit vor seinem Abenteurertum. Es handelt sich um eine fast wehmütige Erinnerung im Sinne einer »conscience de la rupture avec le passé« (Nora 1984: XVII).

Pont Transbordeur – Pagnols Antimodernismus

Diesen regionalen Traditionen gegenüber nehmen Orte und Attribute, die den technischen Fortschritt symbolisieren, in der ›Trilogie‹ eine absolut marginale Rolle ein. Erst in *Fanny* kommen eine Trambahn und ein Telefon zum Einsatz und erst in *César* benutzen die ProtagonistInnen ein Auto und ein Motorboot als Verkehrsmittel. Auch der Bahnhof Saint-Charles wird erst im letzten Teil der ›Trilogie‹ visualisiert. Auffällig ist, dass die Phänomene der Moderne fast ausschließlich auf einer ästhetisch-funktionalen Ebene Eingang in die ›Trilogie‹ finden, ohne dass damit die Thematisierung von gesellschaftlichen Prozessen wie der Industrialisierung und der Herausbildung einer Arbeiterschaft verbunden wäre.

Typisch ist in diesem Sinne die Tatsache, dass der Pont Transbordeur neben der Kaffeemaschine von Césars Bar und dem (Dampf)Fährschiff Escartefigues, das ab 1880 in der Tat zwischen den beiden Ufern verkehrte und 1936 mit einem Dieselmotor ausgestattet wird, das einzige konstant präsente Objekt ist, das auf den technischen Fortschritt der Moderne rekurriert (Heath 2004: 73). Die 1905 errichtete und für den Charakter des Alten Hafens überdimensionierte Stahlkonstruktion verband bis zu ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg die beiden Ufer des Vieux-Port und war beliebtes Objekt avantgardistischer FotographInnen; am berühmtesten sind die Abbildungen der KünstlerInnengruppe um den ungarischen Bauhaus-Vertreter László Moholy-Nagy geworden (u.a. Germaine Krull und Tim Gidal). Moholy-Nagy dreht 1929 auch den Kurzfilm *Impressionen vom alten Marseiller Hafen*. Hier hält er nicht nur den Pont Transbordeur als modernistisches Monument des technischen Fortschritts fest, sondern auch die sozialen Schattenseiten der Industrialisierung in Form der sozial desolaten Viertel nördlich des Quai du Port (Bertrand 1998: 186).

Bei Pagnol wird die Brücke als Bauwerk der Moderne deutlich anders konnotiert. Sie wird als ›fremdes‹ Objekt der Moderne gezeigt, das sich nicht ins Milieu der Bar de la Marine einpasst: Fanny wird schwindlig als sie mit Marius auf der Brücke steht (Marius II, 5); für Escartefigue

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ist der Pont gar eine ökonomische Konkurrenz, der sein Transferverkehrsgeschäft mit dem Fährschiff bedroht: »Avant qu'ils aient bâti cette ferraille, mon bateau était toujours complet. Maintenant, ils vont tous au Transbordeur… C'est plus moderne que le fériboite, et puis ils n'ont pas le mal de mer.« (Marius I, 1) Lediglich Marius verbindet Positives mit dem Bauwerk, das ihm zwar nicht als Verkehrsweg dient, aber den Blick auf das weite Meer ermöglicht. Der Pont symbolisiert im Sinne des Literaturwissenschaftlers Jean-Marc Moura seine »rêverie nostalgique« und »amore di terra lontana« und charakterisiert ihn als Repräsentanten des Exotismus (Moura 1998: 27-28, 333).

Die ansonsten negative Konnotierung des Pont Transbordeur macht die ideologische Komponente der Pagnol'schen Stadtrepräsentation deutlich. Über seine Betrachtungsweise des Pont wird Kritik an der Moderne und den mit ihr verbundenen gesellschaftlichen Umbrüchen geübt. Denn das Bauwerk verweist über seine das Stadtbild verstörende Präsenz auf die Diskontinuität der Geschichte hin. Pagnol drückt damit seine Sehnsucht nach klaren gesellschaftlichen Werten und kulturellen Bezugsgrößen aus, plädiert gewissermaßen für ein provenzalisches und überschaubares Marseille und gegen eine industrialisierte Stadt, die internationaler Attraktionspunkt ist. Im Sinne Noras lässt sich diese rückwärtsgewandte Betrachtungsweise mit dem veränderten Bezug des Menschen zur Geschichte in der Moderne erklären. Nicht nur die Zukunft, auch die Vergangenheit wird (in den westlichen Industriegesellschaften) als zunehmend unsicher und abstrakt wahrgenommen. Die erinnerte Vergangenheit erscheint nicht mehr als etwas Kontinuierliches, sondern bruchstückhaft; eine unmittelbare Identifizierung mit ihr erscheint kaum mehr möglich. Die Reduktion auf ein imaginäres Marseille um den Erinnerungsort Vieux-Port erscheint vor diesem Hintergrund ein Ausweg für Pagnol zu sein. (Nora 1984: XXXI).

Der Pont Transbordeur versinnbildlicht weit über Pagnols Repräsentationspolitik hinaus einen Bruch mit der Vergangenheit. Sie wird zu einem viel diskutierten Objekt im Rahmen der Stadtidentität Marseilles. Während für die 1930er Jahre die Pagnol'sche Wahrnehmung für breite Bevölkerungskreise durchaus gültig ist, ändert sich der Bezug vieler MarseillerInnen zum Pont nach dem Zweiten Weltkrieg deutlich. In der Zwischenkriegszeit verweist die Präsenz der Brücke noch auf einen »zerstörten Lebenszusammenhang« (Assmann 1999: 309). In der Folge nimmt diese Funktion die Absenz des Pont ein: Nach der Zerstörung seines nördlichen Teils durch die Luftangriffe der deutschen Armee wird der noch bestehende Teil 1947 im Rahmen des Wiederaufbaus der Stadt ohne größere Unstimmigkeiten vollständig abgetragen. Erst in den folgenden Jahrzehnten wird der abwesende Pont im Kontext der wirtschaft-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lichen Krisen der Stadt immer mehr zum Symbol für das kulturell und ökonomisch prosperierende Marseille der Zwischenkriegszeit. Der Pont wird zum nostalgischen Identifikationsobjekt, zu einem Fetisch. Eine Wiedererrichtung des Pont wird aus praktischen Gründen nicht mehr angedacht: Ab 1967 verläuft ein Tunnel für den Autoverkehr unter dem Alten Hafen, der dessen Südufer mit dem Industriehafen verbindet. Aber es werden zahlreiche Bildbände über den Pont verfasst und es bildet sich gar ein Verein, der seinen Wiederaufbau zum Ziel hat (Bertrand 1998: 205; Bertrand 2004: 131-143).

Der Pont Transbordeur vor dem Fort Saint-Jean

Kurz: Die Absenz wird als Narbe im Stadtbild empfunden; hinter dem Wunsch der Wiedererrichtung des Ponts verbirgt sich zugleich die Sehnsucht nach einem wirtschaftlich und kulturell ›blühendem‹ Marseille. Nicht umsonst wird in diesen Diskussionen immer wieder auf die Pagnol'schen Filme und das Pagnol'sche Marseille der ›Trilogie‹ rekurriert. Zur 2600-Jahrfeier Marseilles im Jahr 1999 wird der Pont tatsächlich für viel Geld wieder aufgebaut, beleuchtet und mit einer Festschrift bedacht. Bezeichnenderweise wird die Brücke ohne die Gondel errichtet, also ihrer Transferfunktion zwischen den beiden Ufern entledigt. Das Bestehen des Dublikats ist auf die Periode der Feierlichkeiten und damit auf eine Funktion des Spektakels beschränkt. Der Pont Transbordeur ist in diesem Sinn ein Beispiel für das nostalgische Festhalten an und das Reinszenieren von Orten in einem Marseille, das wenige historische Prunkbauten aufzuweisen hat und sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wirtschaftlich, sozial und kulturell in einer deutlichen Krise befindet. Der Pont verweist aber auch auf eine »Erfahrung der Diskontinuität« im Sinne der unterschiedlichen Besetzung des Erinnerungsortes Vieux-Port (Assmann 1999: 309).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Regionalismus, Provenzalismus, Provinzialismus?

Doch Pagnol vermittelt in seiner ›Trilogie‹ nicht nur ein allgemein antimodernes Stadtbild. Im Vorwort zu *Marius* identifiziert er Marseille mit einer spezifischen Kultur(Insel), die durch drei Merkmale gekennzeichnet ist: das Marseiller Provenzalische, einen spezifisch regionalen Humor und eine lateinisch-mediterrane Kultur. Beim Schreiben hat Pagnol bereits »la voix des acteurs marseillais de l'Alcazar«, die Stimmen der SchauspielerInnen des alten Marseiller Boulevardtheaters im Ohr, das ihm zufolge das Genre einer »tradition millénaire, celle des atellanes latines« pflegte (Pagnol 1995a: 459). Er überlegt, seinen *Marius* hier aufführen zu lassen, da er seinen Humor in dieser Theaterkultur verankert sieht, die von Improvisation und regionaler Sprachfärbung geprägt ist. Ihm zufolge bedarf sein Stück auch SchauspielerInnen, die mit der regionalen Kultur vertraut sind (Pagnol 1995a: 459-474).

Die politische Dimension von Pagnols Regionalismus wird in *Marius* v.a. anhand der Figur des Lyoner Zollinspektors Monsieur Brun (Robert Vattier) deutlich. Er kommt nicht nur als einzige zentrale Figur des ersten Stücks der ›Trilogie‹ nicht aus dem Midi, also Südfrankreich, sondern ist als Zollinspektor auch Repräsentant der Pariser Kontrollverwaltung in Marseille. Er wird ähnlich wie Marius' Sohn Césariot im dritten Teil mit Bildungsattributen ausgestattet, die im Mikrokosmos des Alten Hafens auf Unverständnis stoßen und ›fremd‹ wirken. Seine wohlgeformten, gelehrten Phrasen und Gedichtzitate passen ebenso wenig wie seine Korrektheit und hagere Erscheinung in die populare Bar de la Marine. Mit seiner kleinen, zierlichen Statur, dem Panamahut, den runden Brillen und seinem Gehrock wirkt M. Brun deplaziert. Er ist einerseits eine Karikatur eines Vertreters des Bildungsbürgertums, andererseits bemüht er sich, Marseiller Gewohnheiten und das Lokalkolorit anzunehmen, was ebenso für Spott sorgt. Allerdings ist er am Stammtisch der Bar ein gern gesehener Gast und Kartenspieler. Mit César, Panisse und dem Schiffer Escartefigue teilt er die Mentalität des *dolce far niente*, die in der Bar vorherrscht und einen Topos in der Zeichnung des Marseilles der Zwischenkriegszeit bildet. Er kann wie die anderen dem Exotismus nichts abgewinnen und zieht den gemächlichen Blick von der Terrasse der Bar auf den Alten Hafen der hohen See vor: »Et pourtant je suis de Lyon. Mais ici, je ne sais pas si c'est le climat, on resterait assis toute la journée.« (Marius I, 5)

Die Figur des M. Brun dient so – ganz in der Tradition der Commedia dell'arte – einerseits der Erzeugung von Witz, andererseits der Vermittlung von Kritik an den Herrschenden bzw. am System des Zentralismus. In einer nur in der Theaterfassung enthaltenen kurzen Boulevard-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

szene wird in diesem Sinne der Pariser Blick auf Marseille zum Thema. Eine Figur namens Marius Tartarin, die als Adresse »M. Mariusse, 6, rue Cannebière, chez M. Olive« angibt und somit die Namen der Protagonisten persifliert, bestellt mit einem gekünstelten Marseiller Akzent und Vokabular bei Fanny für die Bouillabaisse Fische (Fanny I, 7). Aufgrund des Gehabes von Tartarin schließt César auf einen Pariser, der bei den nächsten Wahlen kandidieren will. In einem anschließenden Dialog zwischen M. Brun und César wird der Blick des Nordens auf Marseille explizit zum Thema: Während M. Brun die klassische Außenperspektive des auf Marseille blickenden Exotisten referiert, schildert César seine Heimatstadt als moderne Metropole. Den klassischen Attributen hält er die boomende kosmopolitische Kolonialstadt der Zwischenkriegszeit entgegen, die eben mit einem neuen Industriehafen ausgestattet wurde. Allerdings steht dieser zeitgenössische Blick auf Marseille der generellen Charakterisierung Césars in der ›Trilogie‹ entgegen; zudem dient die hier eingesetzte Selbstreferentialität der Bestärkung einer Ästhetik der Authentizität, also der kulturellen Bipolarität von Nord und Süd mit dem Ziel, Komik zu erzeugen (Bouvier 1997: 40-45; Meyer 2005: 58).

Die berühmte Kartenspielszene aus *Marius*:
César, Panisse, M. Brun + Escartefigue

Diese Ambivalenz zwischen marginaler Kritik an den und dominierender Bestätigung der kulturellen Klischees findet sich auch auf der sprachlichen Ebene in Pagnols Theatertexten wieder. Hier sind zwar zahlreiche auf das Provenzalische zurückgehende Ausdrücke, teils auch karikaturistischer Art, vorhanden (z.B. *cabanon*, *estransi*, *fada*, *pastis*); wesentlich häufiger treten aber Wörter aus der Umgangssprache auf. Insbesondere auf der morphologischen und syntaktischen Ebene ist das Abweichen von der Schriftsprache v.a. auf den Einfluss eines überregionalen *français populaire* zurückzuführen (Rostaing 1942: 29-44, 117-131). Diese Tatsache, dass in der Rezeption der ›Trilogie‹ der Soziolekt oft als Dia-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lekt bzw. Einfluss der Regionalsprache interpretiert wurde, ändert aber nichts am oralen Charakter mancher Textpassagen. Im Fall der ›Trilogie‹ wird diese fiktive Oralität in der Filmversion verhältnismäßig wortgetreu rezitiert – von einigen medienspezifischen Adaptationen der Textstruktur abgesehen. Pagnol macht hier klare Zugeständnisse an das Publikum, v.a. in Szenen, die für die Handlung entscheidend sind. Sein prioritäres Ziel ist es, dass sein populares (Film)Theater für ein möglichst großes Publikum verständlich ist. Er verwendet so Wörter oder grammatikalische Elemente des Provenzalischen auch, um für ein Pariser Publikum ein exotisches Ambiente zu erzeugen, das Anlass zur Belustigung ist. Der Regionalismus schlägt sich in diesem Sinne bei Honorine, einer allein erziehenden Mutter und Fischhändlerin aus dem katholischen Vieux-Marseille, sprachlich in einigen Provenzalismen nieder (Pagnol 1995a: 466-483). Sie memorisiert so z.B. die Szene, in der sie Marius und Fanny zusammen im Bett entdeckt hat, wie folgt: »Quand je vois ça, le sang me tourne… Je vais jusqu'à la chambre de Fanny, je pousse la porte… Ah! Brigand de sort! Sainte Mère de Dieu, qu'est-ce que je vous ai fait? Ma pitchouno couchado émè un hommé, aquéou brigand de Marius, aquéou voulur…« (Marius IV, 3)

Pagnols Verfahrensweise ist zweifelsohne ökonomischer Natur. Über seine Textstrategie und den ständigen Rekurs auf die Provence u.a. im Kontext der Besetzung seiner Stücke, pflegt Pagnol auch ein Image, er besetzt eine Nische im Kulturbetrieb, die des in Paris wirkenden provenzalischen Theaterautors. Aber die Auseinandersetzung mit dem Midi ist auch biografisch motiviert: Es lässt sich auf einer persönlichen Ebene auch als eine Kritik an der zentralistischen Kultur- und Bildungspolitik Frankreichs lesen, die wesentlich zur langsamen Eliminierung des Provenzalischen in Südfrankreich beigetragen und auch dazu geführt hat, dass Pagnol selbst das Provenzalische nur rudimentär erlernt hat. Pagnol identifiziert damit seinen Vater, der als Lehrer darauf aus war, seinem Sohn im Sinne einer »éducation laïque et jacobine« eine höhere Ausbildung und einen sozialen Aufstieg zu sichern (Audouard 2000: 66). Über seine Großmutter, die noch provenzalisch sozialisiert worden war, hat er hingegen einen Bezug zur Regionalkultur und -sprache vermittelt bekommen, der ihm wichtig ist (Audouard 2000: 62-67).

Gleichzeitig kann der Ästhetik Pagnols trotz des Aspekts der fiktiven Oralität auch eine gewisse kulturgeschichtliche Aussagekraft zugesprochen werden. Pagnol blickt zwar aus einer nostalgischen Perspektive auf den Alten Hafen, aber gerade an seinem nördlichen Ufer, im Vieux-Marseille, aus dem Honorine stammt, haben sich alte Traditionen bis in die 1920er Jahre gehalten. Während die südliche neue Stadt Wohnstätte des (assimilierten) Bürgertums wird, bleibt die Altstadt gleichzeitig Ort der

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Matrosen, Fischer und Fischhändlerinnen. Die provenzalische Sprache und die religiösen Bräuche halten sich hier im 19. Jahrhundert besonders lange, der Pariser Bildungspolitik zum Trotz. Régis Bertrand spricht so die wichtige Identifikationsfunktion des Alten Hafens für das traditionelle Marseille an, die dazu führt, dass trotz der Neuerungen im Kontext des großen Hafens hier weiterhin alte Schiffstypen und Schiffsreperaturwerkstätten existieren und die Ansiedlung von Césars Nachbar Panisse als Segelmachermeister um das Jahr 1925 herum für sich genommen nicht anachronistisch ist (Bertrand 1998: 156). Wenn man die dörfliche Charakterisierung Marseilles und den sozial gestaffelten Einsatz provenzalischer Attribute bei Pagnol bedenkt, so erscheint es – trotz allerlei karikaturistischer Elemente – stichhaltig, dass Honorine als Fischhändlerin stärker in den Traditionen des Vieux-Marseille verwurzelt ist als der Cafetier César (Bertrand 1998: 186-200; Bouvier 1997: 40-45).

Mittelmeer-Diskurse: Marius

Das lateinische Meer und die Cahiers du Sud

Pagnols textuelle Verortung Südfrankreichs kann aber nicht nur nach André Bazin auf einen »humanisme méridional« zurückgeführt werden, also die konkrete Verortung eines humanistischen Weltbildes im Midi, in der dieser den Grundstein von Pagnols internationalem Erfolg sieht (Bazin 1990a: 179). Die ›Trilogie‹ ist über die Repräsentationsgeschichte der Provence hinaus auch eng mit der Debatte um die kulturelle Identität des Mittelmeerraums verbunden. Wie schon angedeutet wurde, hat das Weltbild des ehemaligen Lateinlehrers Pagnol auch eine stark humanistische Seite und ist durch seine intensive Auseinandersetzung mit der Literatur der griechischen, v.a. aber der römischen Antike geprägt. Seine starke Identifizierung damit hinterlässt in seinen Texten wie Aktivitäten Spuren: Er übersetzt u.a. die *Bucolica* von Virgil, für ihn ist aber die lateinisch-antike Kultur auch eine imaginäre Gegenwelt zu Paris und zur dort dominanten Kulturindustrie.

Der Drehbuchautor und Regisseur Jean-Charles Tacchella bezeichnet ihn in diesem Sinn auch als jemanden, der sich für die Verteidigung einer ›lateinischen Zivilisation‹ engagiert. Pagnol initiiert so 1946 den ersten internationalen Kongress des ›lateinischen‹ Kinos, der Filmemacher »d'origine latine« im Kampf gegen die Dominanz des amerikanischen Kinos in Europa vereinigen soll (Tacchella 1989: 16). Einige Momente einer solchen Kulturideologie sind über die mediterran-antike Verankerung der ProtagonistInnen auch im Kontext der ›Trilogie‹ auffindbar:

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pagnol beschreibt die Sprache des italienischstämmigen Alcazar-Direktors Franck als »un français du Vieux-Port mêlé de provençal et d'italien« (Pagnol 1995a: 459-460). Im Kontext der Proben mit den SchauspielerInnen erwähnt er einen Aufenthalt in der Côte d'Azur-Villa (Bandole) des César-Darstellers Raimu, die – so Pagnol – der »mer latine« gegenüber gelegen sei (Pagnol 1995a: 486). In der ›Trilogie‹ wird die Szene, in der César den ersten Brief von seinem Sohn Marius von dessen Weltumsegelungstour erhält, von dieser an der Antike orientierten Perspektivierung des Mittelmeers geprägt. In dem Brief beschreibt dieser nicht die erste Station Port Said in Ägypten, sondern er bedauert, dass die »célèbre ville grecque d'Athènes, qui était autrefois la grande forteresse des Romains« nicht angefahren wurde (Fanny I, 14).

Zudem ist Pagnol mit einigen Schulfreunden des Marseiller Grand Lycée 1913 Mitbegründer der Literaturzeitschrift *Fortunio*, die nach Alfred de Mussets romantischem Helden aus dem Stück *Le Chandelier* (1835) benannt ist und 1920 zu einem regelmäßig erscheinenden Organ wird. Damit ist die Gründung einer Kapitalgesellschaft verbunden. Pagnol und Arno-Charles Brun, der mit Pagnols Figur des M. Brun in *Marius* auch den Beruf des Zollbeamten teilt und später Redaktionsmitglied von Pagnols Zeitschrift *Les Cahiers du film* wird, werden Chefredakteure, Jean Ballard übernimmt die Werbeagenden.

Die Zeitschrift, die nun in Marseille, Aix-en-Provence und Paris zu circa 1000 Exemplaren vertrieben wird, veröffentlicht v.a. traditionelle Lyrik und Prosa. Dies gilt auch für die Publikationsreihe gleichen Namens, in der Pagnol u.a. eigene Dramen veröffentlicht. Doch kurz nach seinem Weggang aus Marseille zerwirft er sich mit dem im April 1921 zum Verwaltungsdirektor der Zeitung avancierten Jean Ballard, der sich wiegert, ihm mit *Fortunio* nach Paris zu folgen. Denn Ballard setzt sich erfolgreich dafür ein, dass die Zeitschrift bis zu ihrer Einstellung 1966 im bereits 1923 bezogenen Dachgeschoss am südlichen Ufer des Vieux-Port am Cours du Canal – heute Cours Jean Ballard – angesiedelt bleibt. Hier, wo einst das Arsenal angesiedelt war, hatten sich aufgrund der billigen Mieten viele Schriftsteller und Künstler niedergelassen (Temime 1993: 98). Pagnol gibt schließlich im Februar 1925 – vier Jahre vor der Premiere von *Marius* – per Brief seinen Austritt aus der Redaktion bekannt und animiert eine Zeitlang mit einigen Freunden in Paris einen Gegen-*Fortunio*, der sich aber nicht hält. Im selben Jahr nimmt die Marseiller Zeitschrift den Namen *Cahiers du Sud/Fortunio* an (Coulet 1993: 47-53; Gros 1999: 107-109; Guiraud 1993: 62-84).

Anhand des Machtkonflikts um die (de)zentrale Verankerung der Zeitschrift zeigt sich, dass der Standort auch immer Standpunkte prägt. Denn das Bild, das die *Cahiers* von Marseille bieten, erscheint dem von

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pagnols Marseiller Filmen diametral entgegengesetzt. Seinem »humanisme méridional« steht Gabriel Audisios »humanisme méditerranéen« gegenüber; er distanziert sich klar von den Félibriges und der Idee einer »race latine« und wird zum engsten politischen Mitstreiter Ballards (Audisio nach Temime 2002: 141; Bazin 1990a: 179). In diesem Sinne deutet Ballards Editorial im Januar 1926 eine programmatische Neuorientierung der Zeitschrift an. Hier argumentiert er das (endgültige) Verschwinden des alten Titels und wendet sich gegen eine regionalistische Ausrichtung der Zeitschrift, wie sie einige Lektürekreis-Mitglieder fordern. Ballard setzt das kosmopolitische ›Sud‹ durch und votiert gegen regionalisierende Einengungen im Titel (Guiraud 1993: 61-62).

Die interkulturell-mediterrane Öffnung nimmt v.a. ab den 1930er Jahren einen immer stärkeren Stellenwert ein; Regionalismus und Kosmopolitismus werden im Sinne der Camus'schen Formel der »pensée de midi« verbunden (Camus 2000: 193).[3] Die *Cahiers*, die sich lange Zeit über Anzeigen der Schiffskompanien finanzieren, positionieren sich so gegen den aufkommenden Faschismus in Europa, der Maurras' Instrumentalisierung des Mittelmeers als ›lateinischen‹ Kulturraum aufgreift. Gabriel Audisio, 1929 zum Leiter der Algerienwerbung in Frankreich und im Ausland ernannt, pendelt zwischen den Ufern des Mittelmeers und bringt Ballard mit der intellektuellen Szene in Tunis und Algier sowie dortigen Sponsoren in Verbindung (Temime 2000: 57-58). Spätestens mit seinem Buch *Jeunesse de la Méditerranée* (1935) wird er neben Ballard in den *Cahiers* zum Ahnvater einer Mittelmeerkonzeption, die nationalistische und eurozentristische Positionen weitgehend hinter sich lässt. Er sieht das Mittelmeer als einen verbindenden Kulturraum und betont neben den zivilisatorischen Errungenschaften der Griechen, der Römer und des Christentums den der Ägypter und Perser, der Phönizier, Hebräer und des Islams (Temime 2002: 123-124). Audisio postuliert in diesem Sinne in *Jeunesse de la Méditerranée* die Unteilbarkeit und kulturelle Pluralität des Mittelmeerraums und bekennt: »Non. Il n'y a qu' une Méditerranée, maternelle à tous les siens. […] si la France est ma nation, si Marseille est ma cité, – ma patrie, c'est la mer, la Méditerranée, de bout en bout.« (Audisio 2002: 24)

Marius alias Louis Brauquier

Fast zeitgleich zu dieser Neuorientierung der Zeitschrift feiert Pagnol seine Karriere als Boulevardtheaterautor in Paris mit über 1000 Aufführungen von *Topaze* und *Marius*. Darüber hinaus werden seine ersten beiden Filme *Topaze* (Regie Louis Gasnier) und *Marius* (Regie Alexander Korda) in den Paramount Studios Joinville/Saint-Maurice bei Paris ge-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dreht und produziert. Pagnol lässt sich in der Folge, trotz seiner Filmtätigkeit vor Ort, selbst nie wieder in Marseille als seinem Lebensmittelpunkt nieder und bleibt vorwiegend in Paris wohnhaft. Doch bereits beim Abfassen seines Theaterstücks *Marius* in Paris bezieht sich Pagnol unmittelbar auf seine ehemaligen Schulfreunde und Redaktionskollegen und wählt als Vorbild für seinen Protagonisten Marius den Lyriker und Weltenbummler Louis Brauquier. Er war Mitglied des von Ballard eingesetzten Lektürekreises von *Fortunio*, vermittelte Ballard Kontakte für Anzeigen und mit Audisio, der 1966 eine Biografie über ihn im Verlag Seghers veröffentlicht, freundschaftlich verbunden (Pagnol 1991: 7-51).

Anders als Audisio verlässt er aber nicht nur Marseille, sondern auch das Mittelmeer. Als Angestellter verschiedener Schifffahrtsgesellschaften (Compagnie générale transatlantique, Messageries maritimes) reist er ab 1924 durch die Weltmeere und beschreibt in seiner Lyrik das Mittelmeer und diverse Hafenstädte im Fahrwasser der Exotismus-Mode. Sein erstes Fernziel ist wie in *Marius* Australien, von wo er 1929/1930 nur kurz nach Marseille zurückkehrt. Später ist er in diversen Kompanievertretungen an Land tätig u.a. in Colombo, Djibouti, Saigon und Sydney – Hafenstädte, deren Namen in *Marius* öfter fallen. Pagnol bekennt sich 1959, also lange nach dem Erfolg von *Marius*, in einem Interview mit der Zeitschrift *Nouvelles Littéraires* zu seinem Vorbild (Maumet 1997: 25-27). Er beschreibt Brauquier als einen realitätsfremden Träumer und betont sogar, dass sein Stück nicht auf einer Erfindungsgabe, sondern auf seiner Beobachtung dieser Person und der Marseiller im Allgemeinen beruhe. Ähnlich wie Marius imaginierte Pagnol zufolge auch Brauquier in der Zwischenkriegszeit die ferne (koloniale) Welt. Auch wenn Pagnol Brauquier deutlich stilisiert bzw. karikiert, zeigen sich auf mehreren Ebenen Übereinstimmungen zwischen der realen Person Brauquier und Pagnols Marius: Neben der Weltenbummler-Biografie wird immer wieder die äußerliche Ähnlichkeit des Marius-Darstellers Pierre Fresnay und des Dichters betont. Darüber hinaus hat sich Pagnol auch literarisch von dessem ersten exotistischen Gedichtband *Et l'Au-delà de Suez*[4] (1922) inspirieren lassen, den dieser vor seiner ersten Schiffsreise nach Australien in Marseille verfasst hat (Guiraud 1993: 64).

Hier treten in diversen Gedichten bereits einige Schlüsselbegriffe auf, die Pagnol in Stück und Film verarbeitet. Im Mittelpunkt der Entlehnungen steht weniger die atmosphärische Markierung Marseilles als v.a. die Personencharakteristik Marius'. Sowohl das lyrische Ich Brauquiers als auch Marius (Marius II, 5) träumen von den Iles Sous-le-Vent, die Brauquier unter den »noms de contrées impossibles« (›Pour nous qui n'avons pas vu‹) subsumiert. Sie sind hier ein mythischer Ort; der Begriff bezeichnet aber eine reale Inselgruppe der Antillen vor der Küste Vene-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zuelas auf der Höhe von Caracas. Weiter melden sich beide Figuren bei einem Schiff zur Mitfahrt an; sie assoziieren mit den Antillen Rum, exotische Gewürze und goldfarbene(s) Holz bzw. Meereswellen. Das lyrische Ich fokussiert wie Marius die ersehnten fernen Orte aus der Perspektive des Daheimgebliebenen, wobei hier auch ein »archipel malais« erwähnt wird, der unter die Kategorie der »noms de villes brûlants/ Comme du curry sur la langue« gefasst wird. Dieser Archipel dient Pagnol als Namensgeber für das Schiff, die Malaisie, mit dem Marius letztendlich abfahren wird.

Marius: Marius + Fanny

In dem Gedicht ›L'Itinéraire ou la torpeur de midi‹ wie der zentralen Szene (II, 5) aus *Marius* werden die Antillen zum Ort der Sehnsucht nach der Ferne, mit der der nostalgische Träumer verschmelzen will. Das lyrische Ich Brauquiers bzw. Pagnols Protagonist streben auf ähnliche Weise einen »repos final« an »en un espace qui est devenu demeure par l'abandon à une origine excluant tout devenir, toute évolution, toute durée mutilante« (Moura 1998: 333). Das Verlangen nach der Flucht vor der Alltagsrealität im Sinne des Begriffs des Eskapismus wird bei Brauquier wie bei Pagnol über den mitgebrachten Rum wachgerufen. Marius wiederholt gegenüber Fanny seine Begegnung mit einer Schiffsmannschaft in der Bar, die ihm von den Antillen erzählt und ihm von ichrem »rhum qui était très doux et très poivré« hat trinken lassen. Er vermutet, dass aufgrund des Trunks von den Iles Sous-le-Vent seine Sehnsucht nach der Ferne, die er als Sucht und Krankheit, als »une espèce de folie… Oui, une vraie maladie« betrachtet, ausgebrochen ist: »Peut-être qu'il y a de l'autre côté un sorcier qui m'a jeté un sort.« (Marius II, 5)

Doch nicht in allen Gedichten Brauquiers nimmt das lyrische Ich die Perspektive des abfahrenden Exotisten ein. Es werden auch die mit Hafenstädten verbundenen Ängste und Sorgen beschrieben, wie sie bei Pag-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nol durch die in Marseille zurückgebliebene Familie und den seekranken Escartefigue verkörpert werden. In ›Le Conquérant‹ wird so die Trauer des widerwillig zurückgebliebenen lyrischen Ichs beschrieben, das ein abfahrendes Schiff betrachtet, gleichzeitig aber in einer weiteren Strophe eine neue Chance zum Anheuern imaginiert. Brauquiers Sonett ›L'Ex-capitaine au cabotage‹, das bereits eine Charakterisierung Escartefigues enthält, macht zudem deutlich, dass sich Pagnol auch auf einer ikonographischen Ebene hat inspirieren lassen. Das Gedicht beschreibt den präzisen Handlungsort der ›Trilogie‹: Ein Ex-Kapitän sonnt sich am Vieux-Port in der Bar de la Marine anstatt auf dem Meer unterwegs zu sein: »Au bar de la Marine sur le Vieux-Port/Il siège, galonné d'une antique casquette,/Comme aux beaux jours d'été sur ›la Ville de Cette‹.«

Zum Marseiller Exotismus

Die Person und die Gedichte Brauquiers bilden für Pagnol also eine deutliche Inspirationsquelle für sein Theaterstück *Marius*, insbesondere was die Komponente des Exotismus betrifft, die ihm als Mensch und Schriftsteller eher fremd ist. Pagnol nutzt diesen Aspekt nicht nur zur Erzeugung eines kontrastiven Ambientes, sondern auch als strukturierendes und dramatisches, die Handlung vorantreibendes Element, das dem dominierenden Milieu der Bar de la Marine gegenübersteht. Das Meer erscheint in der Theaterfassung von *Marius* lediglich in Form von wenigen akustischen Signalen. Die Sirenen der Docks und der ein- und auslaufenden Schiffe dienen der Strukturierung der Stücke im Kontext eines Szenenwechsels oder Aktumbruchs (Marius I, 1-3, IV, 6). Ab und an wird von der Kartenrunde die Präsenz von Schiffen kurz erwähnt (Abfahrt der Paul Lecat, Pfeifen der Saigon, Neubespannung der Malaisie[5]).

Allerdings bleibt der Status der Schifffahrt und des Meeres marginal, zudem werden die beiden Elemente nostalgisch bzw. negativ besetzt. Die Malaisie, die am Kai vor dem Rathaus angelegt hat und von Bürgermeister, Musik und großem Sirenengeheul empfangen bzw. verabschiedet wird, wird als eines der letzten großen Segelschiffe charakterisiert (Marius IV, 1). Césars Quasi-Monolog in der darauf folgenden Szene macht ebenso wie Honorines Leitmotiv der Tante Zoé die kulturpsychologische Dimension der angstbesetzten Schifffahrt deutlich. César spricht eine Art Abschiedstoast auf die Malaisie-Besatzung aus und beschwört dabei alle virtuellen Unannehmlichkeiten der Seefahrt herauf, die ihn noch einmal als Prototypen eines Marseillers charakterisieren. Sie verleihen den kollektiven Ängsten, die Marius' Sehnsucht nach der Ferne diametral entgegengesetzt sind und Pagnols eigene kulturelle Distanz zum Mediterranen verkörpern, Ausdruck: »A quoi ça ressemble cette folie de vouloir flotter

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sur l'eau, de manger des conserves, de dormir suspendu au plafond, de pas pouvoir servir un verre sans verser à côté, impossible de faire une pétanque ou de jouer au billard, et tout ça au milieu des tempêtes, des cyclones, et des requins!« (Marius IV, 5)

Kulturhistorisch gesehen stehen hier einander zwei unterschiedliche Marseiller Imaginäre gegenüber, die sich auf die unterschiedliche Identifikation verschiedener Milieus mit der Stadt beziehen. Das kosmopolitische Marseille steht für die Seefahrer und Fischer, das provenzalische für die oft aus dem Hinterland nach Marseille zugewanderten Geschäftsleute, Handwerker und Bauern. Honorine beschwört in diesem Sinn immer wieder die Geschichte ihrer Schwester Zoé herauf. Sie, die sich wie Fanny unverheiratet mit einem Mann eingelassen hatte, wurde von ihrer ersten Liebe, einem spanischen Matrosen, verlassen und schließlich gesellschaftlich geächtet; sie endete als Prostituierte.[6] Diese negative Besetzung des Meereselementes bei Pagnol ist nicht nur ein weiteres Anzeichen für seine starke Identifikation mit dem ländlichen Raum, sondern ist auch in ideologischer Hinsicht aufschlussreich. Besonders der Kontrast zu Brauquier, der ebenso eng mit der Provence verbunden war, macht dies deutlich. Vor seiner endgültigen Rückkehr nach Marseille im Jahre 1960 mit 60 Jahren schreibt er Audisio von seinem Wunsch, sich nördlich von Marseille niederzulassen. Als mögliche Orte nennt er Istres, Saint-Mitre und Fos, also grob gesagt, das (Industrie)Gebiet um den Etang de Berre.[7]

Mit dieser Entscheidung grenzt er sein Marseiller Imaginäres deutlich von dem Pagnols ab. Zwar steht auch die nördliche Peripherie der Stadt mit dem Calanques-Gebirge und fast dörflichen Strukturen für provenzalische Traditionen, diese sind aber in den zeitgenössischen Alltag der Stadt und das Hafengeschehen eingebettet. Bereits in einem Brief aus den 1920er Jahren nimmt Brauquier selbst zu dieser unterschiedlichen Identifizierung mit Marseille und dem Midi Stellung: »Il est à sa place avec Vincent Scotto, Alibert, Sardou et Tino Rossi pour l'exotisme – au centre de ce poncif marseillais ridicule et qui fait rire le reste de la France et dont j'ai horreur. Tout cela ne m'intéresse pas.«[8]

Brauquier äußert sich hier über ein Phänomen, das mit dem Ausdruck des Marseiller Exotismus belegt werden kann. Im Unterschied zum klassischen Exotismus, für den Brauquiers Lyrik steht, bezeichnet dieser Begriff die weitgehend idyllisierende und karikaturistische Inszenierung Marseilles aus einer (Pariser) Außenperspektive. Diese Repräsentationstradition geht aber weit hinter die von Brauquier genannten Kulturschaffenden zurück. Pagnol und die Proponenten der Operettenfilme können auf längst literarisierte stereotype Marseillebilder zurückgreifen, wie sie u.a. der Marseiller Schriftsteller Joseph Méry bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts geliefert hatte. Er verkörperte als Literatenfigur in

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Paris den Prototypen des Marseillers und ließ viele renommierte Schriftsteller wie Alexandre Dumas' Vater, die kurz in Marseille verweilten, seine Stadt (literarisch) entdecken. In Büchern wie *Marseille et les Marseillais* (1860) beschreibt er die Stadt als einen von der Sonne und dem Meer geprägten Mikrokosmos des *dolce far niente*. Er greift auf ein provenzalisches Vokabular zurück, das im Alltag längst nicht mehr gebräuchlich ist. Darüber hinaus werden die MarseillerInnen über karikaturistisch eingesetzte Eigenschaften wie den Akzent, das Gestikulieren, das maßlose Übertreiben karikiert (Bertrand 1997: 14-18).

Pagnol bewegt sich mit seiner Zeichnung Marseilles also in einer langen Tradition, die das Ideal der Gemeinschaft im Süden und in überkommenen dörflich-familiären Strukturen sucht. Dabei wird einer harmonisierenden Darstellungsweise gefolgt, die zeitgenössische gesellschaftliche Transformationsprozesse ausblendet. In diesem Sinn wird bei Pagnol in der Bar de la Marine ebenso wenig der Alltag des französischen Kolonialismus angesprochen wie die Kulturen des südlichen Ufers des Mittelmeers im Kontext von Marius' Briefen thematisiert werden. Dem entspricht auch die ständige Wiederkehr von Prototypen und Handlungsmustern in seinen relativ handlungsarmen Filmen. Das Grundprinzip der Zeichnung eines sowohl vom nordischen Machtzentrum als auch von den außereuropäischen Mittelmeerkulturen idealisierten autonomen Kulturraums ist ihm mit dem Kreis der provenzalischen Félibriges, die in den 1930er Jahren unter dem Einfluss des aus Martigues stammenden Antidemokraten Charles Maurras stehen, gemein. Pagnol grenzt sich zwar immer wieder von dieser Gruppierung ab, konstruiert aber wie sie eine nostalgische Welt, in der ländlich-klerikale Werte im Mittelpunkt stehen. Zudem romantisieren sie beide den Midi als sonnigen ›Boden‹ und beziehen sich auf den angeblich lateinischen Charakter des Midi (Lafont 1977: 136-151; Lindenberg 2000: 52-55; Villard 1997: 24).

Dieser restaurativen Weltsicht entspricht auch der Objektstatus, der in der ›Trilogie‹ den wenigen national ›fremden‹ und insbesondere den außereuropäischen Charakteren zukommt: Ein italienischer Verkäufer, der in *Fanny* die Bar betreten will, wird von César in ein benachbartes Café geschickt, weil er sich gerade Marius' ersten Brief von Fanny vorlesen lassen will. Er wird lächerlich gemacht, aber es wird dabei nicht auf seine äußere Erscheinung eingegangen. César versucht sich ihm gegenüber immerhin in einer französischen Kunstsprache mit italienischen und provenzalischen Anleihen in Form von Wortendungen verständlich zu machen, auch wenn er dessen Ware als *empoisonnato*, also vergiftet bezeichnet. Die Auftritte der außereuropäischen Charaktere sind demgegenüber von einer kolonialistischen Blickweise gekennzeichnet: Während César sich über die Abwesenheit seines Sohnes und die ständigen

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ratschläge von M. Brun und Panisse, sich wenigstens innerlich mit ihm zu versöhnen, ärgert, tritt *l'Annamite*, ein Vietnamese in die Bar; »vêtu à la mode de son pays« (Fanny I, 9) und mit Puppen und Blumen aus Papier ausgestattet, wird er schon über sein Äußeres exotisiert. César, Panisse, Escartefigue und M. Brun ignorieren zudem erst einmal seine Präsenz in der Bar bis der Patron in Rage kommt und dem unwillkommenen Gast kochenden Kaffe über einen nackten Fuß gießt. Er bezeichnet ihn als »jaunâtre«, als ›Gelbling‹, und vertreibt ihn. Dieser ruft die Götter an und spricht Beschimpfungen aus, nachdem ihm César auch noch einen Hieb versetzt hat. Die Figur des Vietnamesen steht im Sinne einer klassischen Einlage der popularen Komödientradition im Dienste burlesker Effekte. Über seine Erscheinung wird das Ambiente der Bar aufgebrochen, die Handlung über exotische Dekors angereichert und dynamisiert. Allerdings wird dabei auf koloniale Stereotype rekurriert; die Figur wird als fremd und minderwertig stigmatisiert.

Anhand dieser Passagen wird deutlich, dass Pagnols Zeichnung der südfranzösischen und der außereuropäischen ProtagonistInnen auf dem Prinzip der Karikatur basiert. Beide werden – zum Amüsement des Publikums – über Äußerlichkeiten wie ethnische und soziale Herkunft, Sprache und Kleidung ›vorgeführt‹. Der ambientale Einsatz provenzalischer Entlehnungen, die oft nur aus französischen Wörtern mit angehängten provenzalischen Endungen oder eingestreuten Wendungen wie *-vé* (vois, regarde) oder *-té* (eh bien, tiens) bestehen, dient folglich nicht nur der Konstruktion eines hermetischen Mikrokosmos als Gegenpol zu Paris. Pagnol übernimmt letztlich die karikaturistische Außenperspektive auf Marseille, wie sie viele Schriftsteller oder Revue-Darsteller vor ihm, von Paris aus in Richtung Süden blickend, eingenommen haben. Raimu, der dank zusätzlich für ihn verfasster Repliken in der ›Trilogie‹ zu seinem eigentlichen Protagonisten und Publikumsliebling avanciert, hatte z.B. wie viele Schauspieler schon in den 1920er Jahren in Paris in dieser Logik mit Midi-Revuen Furore gemacht.[9]

Aber Pagnol war der erste Tonfilmemacher, der Marseille auf diese Weise kommerziell ins Bild rückte und damit auch in Paris eine multimediale *vogue marseillaise* auslöste, die den Marseiller Filmkomödien und Operettenfilmen der 1930er bis 1950er Jahre ihren Erfolg eröffnete. Wie der Okzitanist Robert Lafont betont hat, ist es kein Zufall, dass das stigmatisierende Marseillebild in Frankreich ausgerechnet zu einem Zeitpunkt populär wird, als die Provence eine starke Touristisierung erfährt. Denn Pagnols Charaktere verkörpern in der Tradition der *galéjade* die Figur des übertreibenden Marseillers in der Pariser Kulturindustrie, der im Sinne einer innerfranzösischen Hegemonie als einfältig, aber unterhaltsam gezeichnet wird. Lafont spricht in Bezug darauf von einer

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

»plaisanterie raciste« und schreibt Pagnol sowie seinen beiden Paradeschauspielern Raimu und Fernandel einen »glissement de l'identité ethnique vers la plaisanterie coloniale« zu (Lafont 1977: 166, 161-167).

Auch wenn diese sprachlichen Anleihen an den Kolonialismus z.T. etwas pauschal erfolgen, so trifft doch Lafonts Charakterisierung des Phänomens Pagnol zu. Der Charakter von *Marius* als Schlüsselwerk des Marseiller Exotismus zeigt sich auch anhand der von den SchauspielerInnen favorisierten Ersetzung zweier Szenen: Pagnol revidiert die Streichung der in der Bar de la Marine angesiedelten Szene mit der Kartenrunde zwischen César, Panisse, M. Brun sowie Escartefigue (Marius III, 1-3) und kürzt die »longue scène sur la jetée«, also eine am Hafen angesiedelte Szene (Marius II, 5). Für die Kartenrunde fügt er zudem einige Repliken aus der gestrichenen Szene hinzu (Marius III, 5). Die Pagnols Meinung nach aufgrund ihres provenzalisch-burlesken Charakters nur ins Alcazar, aber nicht in ein Pariser Theater passende Szene wird zu einem der komödiantischen Highlights des Stücks und des Films. Sie ist bis heute auf diversen Tonträgern erhältlich – gemeinsam mit für Raimu verfassten kurzen César-Sketchen für Soloauftritte auf der Bühne und im Radio.[10] Wenn man André Bazins These glauben schenkt, dass gerade die regionalisierenden Elemente zum Erfolg der ›Trilogie‹ geführt hätten, dann ist der Durchbruch Pagnols mit der Uraufführung von *Marius* am im März 1929 im Théâtre de Paris wohl auch auf diese Adaptationen zurückzuführen, also auf die Reduzierung des kosmopolitischen Exotismus zugunsten seiner Marseiller Variante (Bazin 1990a: 179-185). Vor diesem Hintergrund ist es auch nicht verwunderlich, dass Pagnol auf Brauquier, der einige Gedichte auf Provenzalisch verfasst hatte, und nicht auf Audisio oder Ballard anspielt, deren Schriften wesentlich politischer sind (Pagnol 1995a: 479-482; Temime 2002: 137).[11]

Das transnationale Phänomen Pagnol

Die Trilogie als Kassenschlager

Pagnol ist neben Sacha Guitry einer der ersten französischen Schriftsteller, die kurz nach Einführung des Tonfilms zum neuen Medium wechseln. Genauer gesagt, Pagnol setzt seine Karriere als Schriftsteller und Cineast fort, nachdem er in London 1930 den amerikanischen Film *The Broadway Melody* (1929) von Harry Beaumont, eine der frühen Tonfilmprojektionen in Europa, gesehen hatte (Albersmeier 1992: 155). In die Euphorie für das neue Medium mischen sich allerdings schon negative Erfahrungen mit dem Filmmilieu. Anlass dafür sind die künst-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lerischen Konzessionen, die er bei seinen beiden ersten Produktionen auf Druck der Filmproduktion machen muss. Bei *Topaze* war er mit Besetzung und Regie so unzufrieden, dass er später zwei weitere Versionen drehte. Bei der Produktion von *Marius* einigt sich Pagnol mit Robert T. Kane, dem Direktor der Pariser Paramount-Filiale, auf den amerikanischen Regisseur ungarischer Herkunft Alexander Korda. Er handelt sich zudem einige Zugeständnisse aus, muss dafür aber der Paramount für eine deutsche und schwedische Version freie Hand lassen, die die Titel *Zum goldenen Anker* (A. Korda) bzw. *Längtan till havet* (›Sehnsucht nach dem Meer‹, John W. Brunius/A. Korda) tragen und zeitgleich entstehen (Pagnol 1991: 7-51).

An der deutschen Fassung wirken prominente Schauspieler wie Albert Bassermann mit, am Drehbuch ist der österreichische Schriftsteller und Kritiker Alfred Polgar beteiligt. Pagnol erhält dafür das Recht der Bestimmung der Besetzung, den Beibehalt der Autorenrechte und eine anteilige Erfolgsbeteiligung. Er darf sich auch in den Studios aufhalten, nimmt damit bei der Entstehung des Films eine zentrale Rolle ein und erlernt das Handwerkszeug für seine eigenen Filmunternehmungen. Bereits 1932 produziert er sein Stück *Fanny* selbst, allerdings unter der Regie von Marc Allégret, der bereits einige Tonfilmerfahrungen mit den südfranzösischen SchauspielerInnen Fernandel, Raimu, Edouard Delmont, und Alida Rouffe gesammelt hatte. Der Film entsteht im Rahmen seiner neu gegründeten Firma Les Auteurs associés, die später von der Nachfolgeorganisation Les Films Marcel Pagnol abgelöst wird, in Kooperation mit dem Marseiller Filmunternehmer Roger Richébé, der in Paris-Billancourt Studios besitzt (Pagnol 1991: 7-51).

Der Schritt in Richtung Autonomie war Pagnol v.a. dank des finanziellen Erfolges von *Marius* – bis zu einer Million verkaufter Karten pro Woche – möglich. Neben der deutschen und schwedischen Version von *Marius* entstehen eine italienische und eine deutsche *Fanny* in der Regie von Mario Almirante (*Fanny*, 1933) bzw. Fritz Wendhausen (*Zum schwarzen Walfisch*, 1934) mit Alfredo De Sanctis bzw. mit Emil Jannings als César. Ein amerikanisches Digest der ›Trilogie‹ (*Port of Seven Seas*) mit Wallace Beery als César und unter der Regie von James Whale hat 1938 Premiere.[12] Auch wenn die fremdsprachigen Produktionen keine großen Erfolge werden, schafft es Pagnol so in kurzer Zeit über Frankreich hinaus zu Ruhm. Als er den dritten Teil der ›Trilogie‹, den von Anfang an als Film konzipierten *César* (1936) dreht, ist er bereits ein Vorreiter des Autorenkinos, auf den sich später die jungen *Cahiers du cinéma* und damit die Wegbereiter der Nouvelle Vague berufen. Der erste längere Artikel über das Phänomen Pagnol in den *Cahiers* trägt so paradigmatischerweise den Titel *Pagnol avait raison* (Tallenay 1953).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Denn für *César* schreibt Pagnol das Drehbuch, aber er inszeniert und produziert den Streifen auch. Er hat sich inzwischen auch unternehmerisch von der amerikanischen Filmindustrie selbständig gemacht und ist wohl der einzige Cineast der 1930er Jahre in Frankreich, der über eigene Studios, eine eigene Filmproduktion, samt Verleih, mit einem Vertriebsnetz bis nach Algier verfügt. Pagnol besitzt zeitweise auch eigene Kinos in Marseille, ein nach ihm benanntes Verlagshaus sowie die Zeitschrift *Les Cahiers du film* (Beylie 1995: 29-190; Winkler 2004b: 145-147).

Der frühe Tonfilm als filmisches Theater?

Doch die Filmfassung der ›Trilogie‹ ist nicht nur im Hinblick auf ihren ökonomischen Erfolg und internationalen Charakter interessant. Sie macht auch im Rahmen der Transposition des Theatertexts medien- und kulturgeschichtliche Umbrüche deutlich. Denn der »film cent pour-cent parlant«, wie die Werbeplakate den frühen Tonfilm anpriesen, bot direkte Möglichkeiten der Visualisierung und Sonorisierung des Urbanen und Maritimen über Dreharbeiten vor Ort (Dirscherl 1988: 377-378). *Marius* erscheint in diesem Kontext für eine Analyse als besonders ergiebig. Die Anlage der Figur des Protagonisten als Exotisten, dem die reale Inspirationsfigur Brauquier zugrunde liegt, macht den ersten Teil der ›Trilogie‹ zu einem Austragungsort für Kulturkonflikte, die in der kinematografischen Raumfrage (Provence versus Meer) kulminieren. Anhand von *Marius*, Pagnols erstem Film, wird aber auch deutlich, inwieweit die Theater- und Stummfilmtraditionen noch im frühen Tonfilm nachwirken. Denn Pagnol steht mit seinen Manifesten und seiner Hauspostille *Les Cahiers du film*, die im Wesentlichen der Bewerbung seines Filmverständnisses und seiner Filme dient, im Zentrum der Diskussion um das Für und Wider des Tonfilms. Auch wenn Anfang der 1930er Jahre die Filmtechnik noch Grenzen setzt, so zeigt sich über Pagnols filmtheoretische Schriften seine vom Theater geprägte Filmauffassung: Er sieht im Film – nicht als erster – das Theater von Morgen. Dies macht ihn zu einem der Hauptproponenten des frühen Tonfilms in Frankreich. Seine stark von der Theaterdramaturgie geprägte Filmpraxis entspricht zudem seinem folkloristischen Blick auf Marseille in der Tradition Mérys (Albersmeier 1992: 29-32; Pagnol 1991: 7-132).

Pagnols erste beiden Manifeste für den Tonfilm, die er 1930 und 1931 veröffentlicht und in denen er den Tonfilm als Fortsetzung des Theaters mit anderen Mitteln anpreist, stoßen auf ebenso breite Kritik wie seine Filme auf Erfolg. Grund dafür ist u.a., dass manche seiner Thesen deutlich den mit dem Aufkommen des Tonfilms verbundenen Medienumbruch ignorieren. Pagnol, der zur Stärkung seiner Argumentation mit-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

unter auf antike Dramen zurückgreift, vertritt die Ansicht, dass sich jedes dramatische Kunstwerk für eine kinematografische Umsetzung eignet und postuliert das Dogma des »théâtre filmé« (Bazin 1990b: 129-132).

Dies beschreibt den absoluten Vorrang des Textes und der schauspielerischen Interpretation vor der Bildsprache, die er als Nebeneffekt betrachtet: »Le film […] a toujours prouvé sa prédilection pour l'art dramatique« (Pagnol 1991: 93). Auch wenn einige von Pagnols Thesen zur Zukunft des Films bald Gemeingut werden, wie das Verschwinden des Stummfilms, so ändert dies nichts an der Heftigkeit der Debatte um den jungen Tonfilm. Sie stellt absoluten Befürwortern der neuen Kunstform, wozu nach dem Erfolg ausländischer Produktionen in den heimischen Kinos allemal sehr schnell die französische Filmindustrie gehörte, radikale Skeptiker gegenüber. Neben Marcel Pagnol gehört auch Jean Renoir zu den Befürwortern; er schätzt v.a. die ›Tonauthentizität‹ des Tonfilms, also die stärkere Verankerung des Plots in einem spezifischen Alltag, und verteidigt Pagnol. Auf der anderen Seite befinden sich neben Stummfilmveteranen wie den Brüdern Lumière auch zahlreiche Theaterleute wie René Clair. Er beklagt den Verlust der künstlerischen Abstraktion im Tonfilm, wirft Pagnol vor, sowohl dem Film als auch dem Theater zu schaden, und wird zu seinem prominentesten Opponenten. Allerdings dreht er bereits 1931 seinen ersten eigenen Tonfilm, der ebenso von der Theaterästhetik geprägt ist und als Inspirationsquelle für Charles Chaplins *Modern Times* (1936) in die Filmgeschichte eingeht: *A nous la liberté* (Winkler 2004b: 135-139).[13]

Realistische Spuren

Der Regisseur ist in diesem Zusammenhang deutlich vom Filmideologen Pagnol zu unterscheiden. Denn schon in seinen ersten eigenen Regiearbeiten gibt er das Dogma des *théâtre filmé* im Sinne einer theatralischen Frontalinszenierung weitgehend auf und verlagert die Dreharbeiten meist ins Freie nach La Treille. Diese Ansiedlung, mit der er viele Wochenendausflüge mit der Familie verbindet, befindet sich am Rande von Marseille auf einer Calanques-Anhöhe. Hier hat Pagnol nicht nur ab den 1930er Jahren viele Filme gedreht und für *Angèle* eine Ruinensiedlung erbauen lassen, La Treille war auch sein Ideal eines Wohnortes, das er selbst aber aus familiären und beruflichen Gründen nie zu einem realen Zuhause gemacht hat. Pagnol ist in La Treille beerdigt worden und hat diesen ganz persönlichen Erinnerungsort in seiner dreibändigen Autobiografie *Souvenirs d'enfance* verewigt, die 1990/91 von Yves Robert in zwei Teilen verfilmt wurde. Filme wie z.B. die Jean Giono-Adaptationen *Jofroi* (1933), *Angèle* (1934), *Regain* (1937) und *La Femme du boulan-*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ger (1938) verkörpern dieses provenzalische Imaginäre Pagnols, wurden z.T. hier gedreht und gehen auch im Sinne eines sozialen Realismus auf die patriarchalen Strukturen in der ländlichen Provence ein (Roumel 1997: 7-12). In *Angèle*, besetzt mit der Pied-Noire alsässischer Herkunft Orane Demazis und dem in Marseille geborenen Fernandel, sind unterschiedliche soziale Schichten präsent und die ländliche Provence wird mit einer kurzen Sequenz in der Marseiller Innenstadt kontrastiert, die von Prostitution und Spielsucht dominiert ist. Insofern gilt die Feststellung des Filmwissenschaftlers Claude Beylie, dass Pagnol als einer der ersten seine eigene These, dass der »›film parlant […] l'art d'imprimer, de fixer et de diffuser le théâtre‹« sei, überwunden hat (Beylie 1995: 37).

André Bazins Einschätzung und Verteidigung Pagnols' als Vorläufer des Neorealismus kann demgegenüber doch als stark übertrieben gewertet werden (Bazin 1990a: 179-185). Zwar beziehen sich Vertreter dieser Strömung wie Roberto Rossellini auf Pagnols Filme, allerdings meist nur auf die, die auf Jean Gionos Vorlagen basieren. Zudem ist die Gesellschaftskritik auch in diesen Filmen nur bedingt eine zeitgenössische. Transformationsprozesse der Industriegesellschaft sind hier – die kurze Sequenz in *Fanny* ausgenommen – kaum Thema. Dies wird insbesondere deutlich, wenn man einen Blick auf Jean Renoirs zeitgleich entstandenen Film *Toni* (1935) wirft. Dieser heute wenig beachtete Film, bei dem Luchino Visconto Renoir als Assistent diente, beruht auf einer wahren (Immigrations)Geschichte und kann als Vorläuferfilm des Neorealismus bezeichnet werden. Er entsteht in der Gegend von Martigues, also nördlich von Marseille, und wird in Pagnols Studios produziert. Renoir zeigt hier nicht nur Frankreichs interne Konflikte zwischen Stadt und Land, sondern bezieht auch die Industrialisierung und die gewalttätig-rassistischen Auseinandersetzungen im Kontext der italienischen und spanischen (Arbeits)Immigration mit ein.

Der italienische Immigrant Toni (Charles Blavette) muss letztlich mit seinem Leben dafür büßen, dass er die nationalen und sozialen Hierarchien im Landarbeitermilieu missachtet. Ähnlich wie später Paul Carpita fokussiert Renoir somit den sozialen Alltag defavorisierter Schichten im Midi. Über den Vergleich mit Renoir zeigt sich, dass sich auch unter den Tonfilmanhängern äußerst unterschiedliche Positionen und Praxen herauskristallisieren, insbesondere was das Ausnutzen der neuen akustischen Qualität des (Ton)Films betrifft. Während Renoir z.B. über Sequenzen mit Menschenmassen sowie den visuellen und akustischen Einsatz von Instrumenten und Alltagsgeräuschen hier experimentelle Ansätze zeigt, bleibt Pagnols Filmästhetik diesbezüglich erst einmal der des Theaters bzw. der des Stummfilms verpflichtet. Dies ist insbesondere von Interesse, da der für ein breites Publikum gedrehte Tonfilm gerade in

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

seinen Anfängen v.a. ein Musikfilm ist. Es ist so, auch im Kontext von Marseille, eine Ausnahme, dass in der gesamten ›Trilogie‹ nur instrumentale Musik aus dem Off ertönt. Schließlich stammt diese Musik von niemand geringerem als von den Schlagerkomponisten Francis Gromon und Vincent Scotto (Dirscherl 1988: 377-386; Serceau 1979: 69).

Toni mit Blavette, Montalván + Delmont

Filmplakat zu Pagnols *Angèle*

Kinematografische Stadt(t)räume

Das stumme Marseille im Panoramablick

Besonders in *Marius* zeigt sich das angesprochene Phänomen der Stummfilmästhetik im ersten Film eines Theaterautors. Dies ist wohl auf die Tatsache zurückzuführen, dass Alexander Korda, der in enger Abstimmung mit Pagnol den Film drehte, zwar über zahlreiche Stummfilmerfahrungen in Österreich-Ungarn und den USA verfügte, mit *Marius* aber seinen ersten Tonfilm umsetzte. Kürzere stumme Einstellungen finden sich so im ganzen Filmverlauf. Viele Außenaufnahmen, insbesondere die Panoramasequenzen sind fast ausnahmslos textlos; ähnlich verhält es sich bei den meisten Einstellungen von Hafenmotiven.

Die ersten beiden Sequenzen des Films sind in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich. Marseille wird hier mittels Kameraschwenks über die Stadt, die Calanques und das Meer gezeigt. Die Einstellungen werden mit Musik untermalt, aber sie sind in der Synchronie komplett text- und geräuschlos. Die Kamera fährt in Naheinstellung die ausgefahrenen Segelmasten der im Alten Hafen stehenden Schiffe ab. Auf diese Bilder werden der Titel und der expressionistisch gestaltete Vorspann geblen-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

det. Diese Einstellungen werden von einer melodramatischen Melodie untermalt, die abbricht, sobald in die von Notre-Dame-de-la-Garde aus gefilmten Panoramaaufnahmen von Marseille überblendet wird. Die Kamera zeigt den Vieux-Port, der vom Pont Transbordeur und den Forts sowie im Hintergrund von den nördlichen Calanques dominiert wird. Der Titel Marseille wird kurz eingeblendet, es wird ein Dampfschiff sichtbar, das auf das Meer fährt, aber nicht hörbar ist. Kurz bevor die Kamera die der Stadt vorgelagerten Inseln erreicht, beginnt eine neue Einstellung, über die der Bogen einer beschwingten Melodie gespannt wird. Die Kamera blendet auf Notre-Dame-de-la-Garde über und schwenkt wieder Richtung Vieux-Port, von dem v.a. die Rive-Neuve ins Bild gerückt wird wird. Die folgenden Einstellungen zeigen uns den Kai, der auf der einen Seite von Holzfässern, auf der anderen von einer Häuserzeile gesäumt ist, in der sich die Bar de la Marine befindet. Einerseits wird so über die Kameraperspektive ein Effekt der Weite erzielt, andererseits wird der Handlungsort durch die häufige Fokussierung und die Naheinstellungen des Vieux-Port klar verortet. Schon in der Eingangssequenz werden, im Gegensatz zum Stück, zwei visuelle Gegenwelten aufgebaut, das idyllische Ambiente des Vieux-Port und das unmittelbar benachbarte Meeres- und Hafenmilieu, das eine Öffnung nach Außen andeutet. Die Sequenz wirkt auf die BetrachterIn wie eine Ouvertüre, in der der Handlungsort atmosphärisch über Bilder stumm verortet wird.

Bar de la Marine versus Hohe See

Die der Stadtbeschreibung folgende Sequenz setzt diese Stummfilmlogik fort, kombiniert sie aber mit der Theaterästhetik und stellt die ProtagonistInnen von *Marius* vor, die den beiden imaginären und topografischen Polen Rive-Neuve und Meer zugeordnet werden. Die Sequenz beginnt mit einem Kameraschwenk auf das Schild, dann das Geschäft des Segelmachermeisters Honoré Panisse (Fernand Charpin), der am Eingang auf einem Stuhl sitzend und den Hut halb im Gesicht gezogen seine Siesta hält. Gleichzeitig bricht die Musik der Anfangssequenz ab, sie wird durch eine stärker rhythmisierte, volkstümliche Musik abgelöst. Die Kamera fokussiert nun das ausgefahrene Vordach der Bar de la Marine und zeigt im Inneren den Patron César (Raimu) auf einer Sitzbank, wo dieser ebenfalls eine Siesta hält. Es wird auf seinen Sohn Marius (Pierre Fresnay), der, mit Zigarette im Mund und Seemannstuch um den Hals, hinter der Schänke der Bar steht, übergeblendet. Er geht zum Spaliervorhang der Bar und blickt durch ihn auf den Hafen; die Kamera folgt ihm.

Gleichzeitig mit der neuen Einstellung setzt auch wieder die melodramatische Musik ein. Marius tritt auf die Terrasse und wir sehen ihn

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von hinten, wie er auf den Hafen blickt. Im Hintergrund sind das andere Ufer und einige kleinere Schiffe zu erkennen, links vor dem Café Fanny (Orane Demazis) am Muschelstand. Die Kamera zeigt Marius von der Seite und nimmt seinen Blick auf, der ein großes dreimastiges Schiff abtastet. Die Kamera geht auf den blickenden Marius zurück, während die Musik aussetzt, dann auf Fanny am Muschelstand neben dem Café, die ihn anspricht. Erst in diesem Moment nimmt er sie wahr. Wir sehen die beiden von hinten mit dem Hafen im Hintergrund – erst jetzt setzt der Text ein: Fanny fragt Marius, woran er denke. Er antwortet ausweichend: vielleicht an sie, was sie ironisierend kommentiert. Schließlich fordert sie ihn auf, ihr einen Kaffee zu machen. Die beiden wenden sich Richtung Bar und die Kamera zeigt noch einmal die Häuserfront des Kais mit den Holzfässern. Man sieht die beiden in die Bar eintreten, bevor der erste längere Dialog beginnt.

Auf diese Weise werden wir vor Beginn der Sprechhandlung mit den wesentlichen ProtagonistInnen und der Atmosphäre des Handlungsorts vertraut gemacht, wobei ein zentrales Element der ›Trilogie‹, der Akzent, noch kaum zum Einsatz kommt. Stattdessen werden die Personen räumlich verortet; aber auch dies vollzieht sich rein auf der Bildebene. Die Musik stellt wie im Stummfilm Leitmotive für die beiden zentralen Protagonisten zur Verfügung, dafür wird auf Synchronton und auf eine Verortung auf der Geräuschebene verzichtet. Weder die Bar noch der Hafen wirken belebt im Sinne von urbanen Milieus; einer stilisierten Theaterästhetik entsprechend treten hier nur die ProtagonistInnen auf, Massenszenen sind absent: Die beiden Vaterfiguren César und Panisse betreiben ihr Geschäft am Vieux-Port, verkörpern aber nicht gerade umtriebige Geschäftsleute. Über sie wird der Vieux-Port als Ort des *dolce far niente* skizziert. Mit Handel, Kolonialismus und Meer bringt die ProtagonistInnen lediglich ihr Standort peripher in Verbindung, an dem die weitgereisten Segelschiffe anlegen. Dem gegenüber steht Marius, der Fanny erst einmal ignoriert und dafür das große Segelschiff am Kai vor der Bar fixiert. Die Kamera übernimmt seinen Blick, macht ihn so zum Subjekt der Handlung und fokussiert zentral nicht die Kulisse des Vieux-Port mit dem Stadtwahrzeichen Notre-Dame-de-la-Garde, sondern sein Identifikationsobjekt, den Dreimaster im Hafen in wechselnder Detailansicht. Die wiederkehrende neoromantische Musik unterstreicht die Opposition zur Atmosphäre der Bar.

In der anschließenden dritten Sequenz wird die Gegenüberstellung der Personen und Räume mit dem Einsatz der Filmtechnik verknüpft. Der Dialog zwischen Fanny und Marius in der Bar wird durch das Pfeifen eines Dampfers unterbrochen; Marius' Blick wird starr, er kommentiert, dass das Pfeifen der Yara sei, die nach Saigon fahre. Die folgenden

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kurzen Einstellungen zeigen das aus dem neuen Hafen fahrende Schiff, dann Marius und Fanny in der Bar und schließlich wird der rauchende Schornstein des Schiffes visualisiert. Die Sehnsucht nach der Ferne wird so unmittelbar visuell mit Marius verbunden. Das Schiffsignal, das Marius' Reaktion und die Einstellungswechsel ›auslöst‹, wird vom Geräusch des Kaffeekochers abgelöst, das den noch Siesta haltenden César aufweckt. Als dieser nach dem Lärm fragt, identifiziert Marius, aufs Anheuern fixiert, das Geräusch als das Pfeifen des Schiffes. Steht das Pfeifen des Schiffes, das sofort Detailaufnahmen des Dampfers assoziiert, für Marius' Sehnsucht, den Vieux-Port Richtung Weltmeer zu verlassen, ist das Geräusch des Kaffeekochers sein Gegenmotiv.

César wird durch seinen ersten Auftritt als gutmütiger, aber cholerischer Patron charakterisiert. Die durch ihn verkörperte Tradition der Cafébesitzerfamilie bildet den Gegenpol zum Träumer Marius. Das Meereselement steht dem engen Milieu der Bar gegenüber wie César Marius und die Studioaufnahmen den Aufnahmen vom Hafen. Die Kombination von akustischen und visuellen Codes, von alternierender Montage (Innen- versus Außenaufnahmen) und Tonspur (Text versus Geräusch) macht eine Komik möglich, die die Ebene des *théâtre filmé* und des Boulevards und verlässt. Allerdings macht der isolierte Charakter der Sequenz, gewissermaßen als Ausnahme, die die Regel bestätigt, das grundlegende Verfahren des »cent pour-cent parlant« *à la* Pagnol deutlich (Dirscherl 1988: 377-378). Denn von wenigen Szenen abgesehen, die von stärkeren Kürzungen und Umstellungen betroffen sind, wird der Text des Theaterstücks für die Filmfassung von *Marius* (und *Fanny*) ziemlich wortgetreu und in der Ursprungsbesetzung des Théâtre de Paris übernommen.[14]

L'ici et l'ailleurs: Escartefigue und Marius

Die von vielen Kritikern betonte Theatralität der (frühen) Pagnol'schen Filmkomödien wird in *Marius* anhand der angesprochenen Personifizierung des Film- und Stadtraumes besonders anschaulich. So wie auf der familiären Ebene César den Gegenpol zu Marius bildet, übernimmt Escartefigue diesen Part auf der ›professionellen‹ Ebene, also innerhalb des Seefahrer- und Marinemilieus. Die beiden Charaktere werden dabei wiederum dem Barmilieu und dem Hafenmilieu zugeordnet. Allerdings wird ein *ailleurs*, nach dem sich Marius und Piquoiseau sehnen, im eigentlichen Sinne nicht gezeigt. Félix Escartefigue (Paul Dullac), obwohl Kapitän der französischen Marine, wird in diesem Kontext als Antityp des Seefahrers charakterisiert, der mehr César als Marius ähnelt. Beide bindet mehr das Hier und Jetzt als die Sehnsucht nach einem vagen ›An-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

derswo‹. Zusätzlich zur Einschränkung des Filmraums auf die Bar treten hier Boulevardtheater-Elemente hinzu wie die Ausrichtung der Dialoge auf Pointen über exzessive Gebärden.

Ein Beispiel dafür ist die Überbetonung der (Körper)Sprache der beiden Schauspieler Raimu und Dullac (Escartefigue). Aber Escartefigues Festlandidentität wird aufgrund des qua Profession vorhandenen Rechtfertigungszwangs wesentlich deutlicher thematisiert als die Césars. Die Anrede Kapitän für einen Dampfschiffer, der den Vieux-Port niemals verlässt und mehr Zeit in der Bar de la Marine als auf dem Schiff zubringt, wirkt spöttisch; Escartefigues Nationalstolz, der im folkloristischen Ambiente der ›Trilogie‹ ein Unikum ist, wird über Césars und M. Bruns Repliken ins Lächerliche gezogen (Marius III, 1 und 5).[15]

Seine Zugehörigkeit zur Marine wird in diesem Sinn über eine weiße Uniform ohne Abzeichen dargestellt, seine Erscheinung und seine Haltung bilden einen klaren Gegensatz zu seinem Berufs- und Nationalstolz. César provoziert ihn in wiederkehrenden Repliken in der Bar als vermeintlich gehörnten Ehemann, der zudem beim Kartenspiel seine Anleitung zum Schummeln nicht versteht, auch als dieser zum zweiten Mal mit vollem Organ den zu einem geflügelten Wort gewordenen Satz »Tu me fends le cœur!« wiederholt, um anzudeuten, dass er die Herzkarte ausspielen soll (Marius III, 1). Escartefigue erscheint als intellektuell unterlegener und ängstlich-lethargischer Spielpartner, der unfreiwillig für Komik und die Unterhaltung seiner Freunde sorgt. Seine unbeholfenen Gesten, die stets leicht beleidigt klingende Stimme sowie das langsame Reagieren machen aus ihm die Karikatur eines Marineangehörigen.

In Bezug zum Exotisten Marius kommt Escartefigue aufgrund seiner Mentalität und seines Unverständnisses gegenüber dem Phänomen des Exotismus der Part des Provinzialisten zu. Der Protagonist macht sich im Gegensatz zu seinem Vater und dessen Freunden weder über ihn noch über andere Charaktere lustig. Er kann lediglich dessen Blick auf die Welt ebenso wenig nachvollziehen wie dieser den seinen (Marius II, 5). Mit diesen unterschiedlichen Weltansichten werden auch zwei kinematografische Erzählstrategien verbunden. Während mit Marius über die angesprochene Blickregie eine räumliche Öffnung des Filmraums bewirkt wird, wird Escartefigue über Frontaleinstellungen in Szene gesetzt; vollleibig mit Bauchbinde sitzt er auf der Terrasse der Bar und lässt sich von den wartenden Kunden auf seinem dampfbetriebenen Transferschiff und dem nach ihm rufenden Heizer nicht aus der Ruhe bringen. Escartefigues primäre Sorge ist die Konkurrenz des Pont Transbordeur, der sein altes Fährschiff, das als *fériboite*, als Fährschachtel, in die Stadtgeschichte Marseilles eingegangen ist, zunehmend überflüssig macht (Marius I, 1).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mit den differenten Mentalitäten der beiden werden auch verschiedene Medien und Weltbilder verknüpft. Die Erzählungen von aus Brasilien und Madagaskar heimkehrenden Marseillern in der Bar, die für Marius Schlüsselerlebnisse sind, lassen Escartefigue kalt. Escartefigue wurde bereits bei seinen täglichen Überquerungen der 206 Meter Distanz zwischen den Ufern des Vieux-Port seekrank; den Vieux-Port längs Richtung Meer statt quer zu durchfahren, ist für ihn unvorstellbar. Er kann nur patriotische Gefühle für die Zugehörigkeit der Kolonien zu Frankreich empfinden, hat aber kein Bedürfnis sie zu sehen. So bleibt auch die beschriebene Sequenz mit Marius die einzige, in der Escartefigue mit dem Meer zumindest argumentativ konfrontiert wird. Die ganze restliche ›Trilogie‹ hindurch tritt er als fester Bestandteil der Stammtischrunde der Bar auf. Sein Arbeitsplatz, das Transferboot, wird nicht mehr visualisiert, sein Heizer tritt als Gehilfe im Hause Panisse auf. Die Figur Escartefigue und die mit ihr assoziierte Raumlogik können in diesem Sinne auch als Symbol für die Provinzialisierung des Vieux-Port im Laufe des 19. Jahrhunderts gelten: Der Marinestützpunkt wurde längst nach Toulon, der Schiffsverkehr in den neuen Hafen von Marseille verlegt; die kleine Bucht ist endgültig zum Alten Hafen, zum Ort des Flanierens, der kleinen Yachten und des Tourismus geworden (Bertrand 1998: 137).

Fremd zu Haus? Marius und Piquoiseau

Beginnt das Theaterstück *Marius* mit der Szene zwischen Escartefigue und Marius, dem Heizer und Piquoiseau, wird im Film zusätzlich zur Panoramasequenz die geschilderte zweite Sequenz zwischen Marius, Fanny und César vorangestellt. Die beiden räumlichen und kulturellen Pole Hafen und Bar werden im Film also erst einmal verortet und Marius und César zugeordnet. Piquoiseau, der in der Regieanweisung als alterslos beschrieben wird und sich als Vagabund nach wie vor dem Hafenmilieu zugehörig fühlt, und Escartefigue, der die Terrasse der Bar nur im äußersten Notfall verlässt, unterstreichen die zwei Gegenwelten, auf denen die Dramatik von *Marius* basiert, und werden sofort als Gesinnungsgenossen von Marius und César erkennbar. Im Gegensatz zu Escartefigue hält sich Piquoiseau, von Mihalesco verkörpert, vornehmlich am Kai auf, im ›Zwischenreich‹ von Hafen und Café. Er ist allerdings im Seefahrtsmilieu nicht gern gesehen und wird als verrückt abgestempelt. Er verkündet trommelnd und schreiend die Abfahrt der von Marius in der Sequenz mit Fanny erwähnten Saigon. Er ist mit Orden behängt, mit Marinekappe und Megaphontrichter ausgestattet und wirkt wie ein verwahrloster Seemann und ein filmreifes Stadtoriginal zugleich.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dem Ex-Navigator Piquoiseau, dessen Herkunft und Schicksal weiter unbekannt sind, kommt in Bezug zu Marius der zentrale Part des Mittlers und Verführers zu. Piquoiseau nährt dadurch, dass er Marius in Kontakt mit dem Matrosenmilieu bringt, die Sehnsucht des Titelhelden. Diese Funktion wird im Film deutlich intensiviert, was u.a. über die Umgestaltung des Verlaufs der ersten Szene und die Tatsache, dass er die Bar nicht betritt, sichtbar wird. Im Gegensatz zum Stück ist er im Film keine tragisch-verzweifelte Figur, die die *Bonne Mère* anruft, um wieder auf ein Schiff zu kommen (Marius I, 5 und 7, IV, 5). Piquoiseau, der laut Marius zur Zeit der Segelmarine mehrmals die Welt umrundet hat, ist vielmehr als nicht Integrierter ein ›Fremdkörper‹ im bodenständigen Handwerksmilieu des Alten Hafens und eine skurrile, surreale Gestalt. In diesem Sinn stellt er auch über seine fragmentarischen und tagtraumhaften Äußerungen einen raren Verweis auf die Moderne und die Rolle Marseilles als zentraler Transithafen dar:

Piquoiseau: Demain matin, à 9 heures, tout le monde en blanc sur le pont. Ouvrez le ban! Quartier-maître Piquoiseau, au nom du gouvernement de la République, je vous fais chevalier de la Légion d'honneur. Fermez le ban!
Escartefigue: Oh! Piquoiseau, ça te prend souvent?
Piquoiseau: Il y a un traître à bord! Amiral Escartefigue, je vous casse. Vous resterez aux fers jusqu'à Manille! L'amiral Escartefigue est dégradé! L'amiral Escartefigue est dégradé! (Marius I, 1)

Anders als im Stück, führt Piquoiseau Marius im Film auch in die räumliche Fremde, die ebenso mit der ›modern‹ konnotiert ist. Marius bittet Fanny, die Aufsicht über das Café zu übernehmen, und verschwindet mit Piquoiseau in einem Keller. In einer kurzen Sequenz wird ein dunkles Kellergewölbe, das mehr nach Versteck als Kneipe aussieht, gezeigt. Hier bekommt Marius seine erste Chance, auf einem Schiff, der Coromandel, anzuheuern. Piquoiseau und Marius werden mit einem Obermaat an einem Tisch sitzend gezeigt, im Hintergrund befinden sich Musik machende Matrosen und Mitreisende, darunter auch ein paar Schwarze.

Der Markierung der Ethnizität kommt hier deshalb eine Bedeutung zu, weil sie in der ›Trilogie‹ nur noch ein zweites Mal aufgegriffen wird und Sinnbild für den Kosmopolitismus ist. Die Kellerszene wird durch eine Einstellung der erschrockenen Fanny unterbrochen, die Marius zu suchen beginnt. Der unschuldigen blonden Fanny steht die dubiose und dunkle Kellerwelt der Seefahrer gegenüber. Marius' Weg aus der bürgerlichen Familienwelt in das Schifffahrtsmilieu wird hier bereits angedeutet: Sein Fernweh übertrifft am Ende des ersten Teils der ›Trilogie‹ schließlich die Liebe zu Fanny und Marius fährt auf der Malaisie ab. Dies löst erst die familiäre *malaise* aus und zwingt die von ihm zurück-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gelassene und ›entjungferte‹ Fanny zwecks Rettung der familiären Ehre zur Heirat mit Panisse in der Fortsetzung *Fanny*.

Ein Schiff wird kommen…

Marius und Piquoiseau verkörpern in diesem Sinn beide nicht nur Exotisten, sondern auch Exoten, die von ihrer Umgebung nicht verstanden werden und ›Fremdkörper‹ im Mikrokosmos des Alten Hafens bilden. Ihr Fernweh macht sie aber auch zu den Subjekten der Handlung von *Marius*, zu den Protagonisten, die die Handlung vorantreiben. Mit diesen beiden präsenten Welten korrespondieren die ästhetisch-räumlichen Kontraste im Film. Der Hauptstrang der Studio-Aufnahmen und Bar-Sequenzen wird durch in der Regel textlose, musikuntermalte Außeneinstellungen unterbrochen (z.B. Marius I, 10, II, 5). In einigen wenigen Passagen werden der Welt der Bar sogar ganze Außensequenzen gegenübergestellt. Sie sind in der Regel im Hafenmilieu, das heißt am Kai angesiedelt und zeigen, oft in Abendstimmung, Piquoiseau und Marius.

In diesem Kontext sind v.a. die beiden zentralen Sequenzen zu nennen, die jeweils die drohende Abfahrt Marius' thematisieren, also Kulminationspunkte des Fernwehs markieren (Marius II, 5 und IV, 6). Über die Frequenz und Länge der Einstellungen mit Hafenmotiven werden Dramatik und Tempo der Handlung gesteuert. So sind derartige Einschübe, die Dialoge voneinander trennen bzw. Szenenwechsel verdeutlichen, im ersten (Sequenzen 1 und 2) und dritten Akt (Marius II, 2, 3, 4) nur dezent (Beginn und Ende des Aktes) präsent. Sie steigern sich aber in den beiden anderen Akten, an deren Ende Marius beide Male mit einem Schiff abzufahren plant. Diese beiden Abfahrts-Szenen (Marius II und IV) nehmen im Kontext der Raumlogik der ›Trilogie‹ eine Sonderstellung ein. Sie werden deutlich für den Film adaptiert, das heißt umgeschrieben und zum Teil aus der Bar an den Hafen verlagert. Durch die so erzielte visuelle Präsenz des Hafenmilieus über Hafen- und Schiffseinstellungen wird der Kontext des Exotismus bereits deutlich, bevor er vom Protagonisten selbst formuliert wird.

Der Handlungsverlauf des Films wird zudem stringenter gestaltet als im Theaterstück und auf die beiden Leidenschaften Marius', die Sehnsucht nach der Ferne und die Liebe zu Fanny, die dessen erste Abfahrt mit der Coromandel verhindern kann, fokussiert. Insgesamt werden der burleske Anteil der Handlung und die Auftritte von mit dem Bar-Milieu assoziierten Figuren deutlich reduziert bzw. aus der Bar und Liebesszene herausverlagert. César ist hier z.B. im Film nur aus dem Off über seine Stimme präsent; eine Gruppe von musizierenden, schwarzen Besatzungsmitgliedern des Schiffes Coromandel erscheint vor den Fensterläden, um

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Marius aufs Schiff zu holen, gelangt aber nicht an ihn heran. Statt dem Motiv der Bedrohung durch das ›Fremde‹ wird im Film das Moment des Exotismus im Sinne einer Öffnung des Filmraums verstärkt; die karikaturistisch bis rassistisch gezeichneten Auftritte der Malaisierin und anderer national fremd markierter Figuren werden (aus beiden Theaterstücken) getilgt. Es bleibt erst einmal ungewiss, ob das Meereselement oder die Liebe siegen wird. Schließlich verschwindet die Gruppe; die Liebe obsiegt, aber das Meereselement bleibt über Bilder in Marius' Zimmer, die abschließenden Panoramaeinstellungen vom Vieux-Port mit Pont Transbordeur, von der Coromandel und den Meereswogen präsent.

Während im Stück die Normalisierung der Situation durch den glatten Übergang in die Bar-Atmosphäre obsiegt, wird im Film Marius' unerfüllter Traum von der Abfahrt noch einmal imaginiert. Diese Szene der ersten drohenden Abfahrt Marius' markiert einen deutlichen Bruch in der Handlung und bleibt die einzige, in der »un monde autre, lointain, étranger, dans son rapport avec un monde supposé connu, proche, familier« nicht nur erwähnt, sondern von Marius auch rhetorisch heraufbeschworen wird (Moura 1998: 25-26). Marius' »espèce de folie, vraie maladie« (Marius II, 5), die bisher nur über die Einstellungen der Segelschiffe etc. und die Blickregie angedeutet wurde, nimmt hier und nur hier Wortgestalt an. Es wird deutlich, dass er in der Seefahrt selbst, im Reiz des geografisch Fremden, die Erfüllung zu finden glaubt, nicht in konkreten Regionen. Damit wird hier deutlich auf das Marseiller Imaginäre der *porte de l'Orient*, das Marseille der Kolonialausstellungen, die 1906 und 1922 im Parc du Prado bzw. im Parc Chanot im Süden Marseilles stattgefunden haben, rekurriert (Temime 1999: 252).

Die Sequenzen thematisieren so Marseille nicht als einen realen Ort der kolonialen Ausbeutung und Ökonomie, sondern als einen imaginären Ort, der stark mit der Exotismus-Mode assoziiert wurde. Marseille hat für viele Intellektuelle des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts im Sinne der *porte de l'Orient* ein Gegenmodell zum als mittelmäßig empfundenen bürgerlichen Alltag verkörpert. Viele Schriftsteller sind hierher gereist, um die ›fremde‹ Welt der Kolonien zu beschwören und zu beschreiben, nicht alle haben den Hafen in Richtung der realen Kolonien verlassen. Arthur Rimbaud kommt 1891 zum Sterben nach Marseille; der Schriftsteller Albert Londres beschreibt die Stadt 1926 als kosmopolitischen Hafen der Sehnsucht und betitelt sein Buch *Marseille, porte du Sud* (Farge 1995: 89; Temime 1999: 239-242). Die *cité phocéenne* stellte für sie, die aus Paris oder London kommenden »aventuriers de l'impossible«, einen »lieu prédestiné« für das Heraufbeschwören des auf der anderen Seite des Mittelmeers gelegenen Orients im Sinne eines ›inner-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

französischen Orients‹ dar, der ihnen gleichzeitig eine echte Konfrontation mit dem imaginierten ›Anderen‹ ersparte (Temime 1999: 239).

Im vierten Akt wird vor diesem Hintergrund noch einmal Marius' ›Wahn‹ den bürgerlichen Sehnsüchten Fannys gegenübergestellt. Gleich zu Beginn werden Marius und Fanny am Hafen sitzend gezeigt. Während sich Fanny die Neugestaltung der Wohnung von César ausmalt, ertönt ein Schiffssignal, Marius schaut wie gebannt Richtung Meer und Fanny wird sich nun endgültig des Ausmaßes von Marius' Leidenschaft bewusst. In den folgenden Einstellungen überkreuzt sich das Verhalten der beiden Liebenden. Marius ist entschlossen, Fanny zu Liebe auf die hohe See zu verzichten; Fanny ist hingegen bereit, ihre Liebe für Marius' Exotismus zu opfern. Hier wird der Exotismus also nicht mehr über Textpassagen und Aktionen Marius' thematisiert, sondern dringt über die Handlungen von Fanny sowie visuelle Repräsentationen in das Milieu der Bar de la Marine ein. Ähnlich wie im zweiten Akt wird dabei die Handlung im Vergleich zum Theaterstück gerafft, die Sequenzen in der Bar werden mit Hafenmotiven verwoben, manche Szenen in Richtung Kai verlagert.

Das Meereselement wird nicht wie im Stück über das Motiv der *folie de naviguer* aus der Perspektive des Milieus der Bar de la Marine als Bedrohung gezeichnet und zum Gegenstand burlesker Komik. Szenen wie die mit Césars Abschiedstrunk auf Le Bosco, in der er alle potentiellen Gefahren der Seefahrt an die Wand malt, werden gestrichen (Marius IV, 5-6). Stattdessen wird das Schifffahrtsmilieu im Sinne von Marius' Exotismus ins Bild gerückt. Unterbrechungen der Szenen in der Bar und in Marius' Zimmer durch Außeneinstellungen bzw. Hafenmotive sowie die deutlichen Kürzungen der Bar-Szenen (Marius IV) machen deutlich, dass der ›point of no return‹ bereits erreicht ist. Wenn Marius auch aufgrund des moralischen Drucks Césars nachgibt und dem in die Bar kommenden Le Bosco einen Korb gibt, so versichert Fanny dem Obermaat, dass Marius auf das Schiff kommen wird (aus IV, 6 entnommen). Im Zentrum steht so die drohende Abfahrt Marius' mit der Malaisie, der im Film deutlich mehr Stellenwert eingeräumt wird. Damit wird die Struktur des Aktes nicht nur neu gegliedert, es findet damit auch eine Verschiebung der kulturellen Konnotationen vom folkloristisch-ländlichen zum exotisch-mediterranen Marseille statt: Im Film schließt an die Kartenszene in der Bar (Mittelteil Marius IV, 6) eine Sequenz mit Marius, Fanny, Piquoiseau und Le Bosco am abendlichen Hafen an, die zum Teil auf Textelementen der Bar-Szene mit Le Bosco und César beruht (Marius I, 5).

Die letzten beiden Sequenzen (letzen 2/3 von IV, 6) werden in diesem Sinne weitgehend aus der Bar in Marius' Zimmer verlagert und auf die beiden Personen reduziert, der Dialog zwischen ihnen ausgebaut und

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

durch ein hysterisches Figurenspiel übersteigert. Fanny legt es über Anspielungen auf den reichen Panisse darauf an, dass Marius Richtung Hafen verschwindet. Der Dialog von Fanny und Marius wird über das Pfeifen der Malaisie und (Nah)Einstellungen des Schiffes, der an ihm hantierenden Matrosen und der Menschenmenge vor dem Schiff, also eine zunehmende Intensität der (alternierenden) Montage, immer mehr unterbrochen. Das Motiv des *ailleurs* kulminiert auf diese Weise gegen Ende des Films: Marius verschwindet mit seinem Seemannssack durch das Fenster in Richtung Kai und Fanny lenkt den ahnungslosen César ab. Kurz darauf erleidet sie einen Schwächeanfall und die letzte Einstellung zeigt den Fort Saint-Jean und das aufs Meer hinaus fahrende Schiff.

Jenseits vom Meer: Fanny und César

Exotismus ade

Steht *Marius* im Zeichen des Exotismus, so dominieren in *Fanny* Muster der Abgrenzung. Mit Marius verschwindet auch der Exotismus aus der Handlung und die Rolle des Hafenmilieus wird deutlich reduziert. Diese Tendenz des Zurückziehens auf das ›Eigene‹ manifestiert sich auf zwei Ebenen. Einerseits nehmen die Elemente, die, wie das Meer, den Stadtraum nach außen öffnen, stetig ab. Andererseits werden die verbleibenden exotischen Reize negativ konnotiert bzw. banalisiert.

Der Exotismus wird lediglich durch die kurze Stippvisite Marius' von Tahiti nach Marseille noch einmal abseits von burlesken Konnotationen ins Bild gerückt: Marius befindet sich zwecks Reparatur einiger durch einen Wirbelsturm beschädigter ozeanographischer Apparate auf dem Weg nach Paris und macht in Marseille Zwischenstation. Er steigt über das Fenster in Fannys Zimmer in Panisse' Haus ein und findet sie mit ihrem Sohn Césariot vor. Als Marius erkennt, dass es sich um sein Kind handelt, ist er fest entschlossen, in Marseille zu bleiben sowie um Fanny und Césariot zu kämpfen. Nur das Einschreiten Césars, der ihn zum Bahnhof schickt, kann einen Eklat verhindern.

Der Exotismus wird auch, als er Fanny von den Iles Sous-le-Vent erzählt, nur gebrochen verkörpert: Die – im Film gekürzten – Beschreibungen Marius' werden durch seine Erkenntnis, dass er auch in Marseille sein Glück gefunden hätte, relativiert. Die lang ersehnte Ferne und das Seefahrerleben sind für Marius zum Alltag geworden und erscheinen als nur noch bedingt reizvoll. Marius sehnt sich vielmehr nach stabilen Beziehungen und Zugehörigkeiten. Sein altes Fernweh erweist sich retrospektiv als Emanzipationsversuch vom väterlichen Milieu, als Flucht vor

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

einem bürgerlichen Alltag und einem Lebens im Hier und Jetzt. Mit diesem Verhalten, das den Normen des Marseiller Milieus widerspricht, hat er trotz der in der Schlusssequenz von *Fanny* sichtbar aufflammenden Liebe das moralische Recht auf Fanny und seinen Sohn verwirkt. Die familiäre (Schein)Idylle Panisse-Fanny-Césariot muss der bürgerlichen Moral entsprechend gewahrt werden, Marius Buße tun. Die Ferne wird zum Zwangsexil und er muss der Ehre Honoré Panisse' wegen, der Césariot als seinen Sohn angenommen hat, wieder abfahren.

Finden sich im ersten Teil der ›Trilogie‹ zumindest einige Erwähnungen von Figuren anderer nationaler Herkunft, wie Césars holländischer und italienischer Geliebter, so ist dies in *Fanny* kaum mehr der Fall.[16] Pagnol hat auf diese Elemente eines burlesken Humors in *Fanny* weitgehend verzichtet, da dieser wohl eher in populären Theatersälen wie dem Alcazar, für den *Marius* ursprünglich gedacht war, auf Resonanz stoßen mag als bei einem (inter)nationalen Filmpublikum. Zudem war Pagnol bei *Fanny* bereits mit dem Filmmilieu vertraut, so dass ihm klar war, dass sich hier andere Möglichkeiten bieten, den Exotismus zu bedienen und zu karikieren. Dies liegt insbesondere auf der Hand, wenn man bedenkt, dass die Theaterfassung von *Marius* noch die Auftritte des arabischen Teppichhändlers und der Malaiin, die von *Fanny* die Figuren des Italieners und des Vietnamesen enthält – im Gegensatz zu den Filmversionen (Marius, I, 4 und I, 7; Fanny, I, 9 und I, 14). Bei den vier namenlosen Charakteren handelt es sich fast ausschließlich um VerkäuferInnen aus ehemaligen Kolonien oder Ländern mit einer starken Emigrationstradition nach Marseille, die als Chargenfiguren in die Bar eintreten oder an ihr vorbeiziehen und deutlich stereotype bis rassistische Referenzen auf die jeweiligen Kulturen enthalten. Dabei haben vermutlich die Regisseure Korda und Allégret eine zentrale Rolle gespielt, die beide nicht der Tradition des (provenzalischen) Volkstheaters entstammen und künstlerisch wie politisch deutlich kosmopolitischer orientiert sind als Pagnol (Bouvier 1997: 40-42).

Betrachtet man die genaue Verortung der beiden Szenen mit dem Italiener und dem Vietnamesen im Theaterstück *Fanny*, so wird deutlich, dass sie im Kontext mit dem Rückgang des Exotismus, also der zunehmenden Rückbesinnung auf die Region in der ›Trilogie‹ zu lesen sind: Die Figuren treten nacheinander im selben Akt auf und sind damit im Handlungskontext der Ankunft von Marius' erstem Brief aus der Ferne, genauer gesagt aus Port Said, angesiedelt. Sie illustrieren so das Unverständnis Césars für andere Kulturen im Generellen, insbesondere aber für den Exotismus Marius'. Césars bzw. Fannys Lektüre des Briefes überträgt die Beschreibungen aus Port Said auf Marseille bzw. verwandelt harmlose Erlebnisberichte – Marius erwähnt u.a. einen irrtümlichen Pest-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

verdacht an Bord – in ein burleskes Katastrophengemälde. Die Gefahren der Seefahrt, die César imaginiert, erregen mehr Aufmerksamkeit als die kurzen Reiseschilderungen, die zudem recht banal ausfallen: Marius arbeitet in der Küche und im Dienst der ozeanographischen Apparate, doch erfährt man nichts über den ägyptischen Hafen und das nächste Reiseziel, die Anden. Sprich: Die kurzen Szenen machen eine zunehmend negative Konnotation des ›Fremden‹ bzw. eine Karikierung des Exotismus im Verlaufe der (Theater)›Trilogie‹ bis hin zur Tilgung dieser Elemente deutlich: Ein Vorlesen des zweiten Briefes, den César aus indonesischen Makassar erhält, unterbleibt (Fanny II, 4). Er trifft zudem in dem Moment ein, als der Lyoner Zollinspektor M. Brun gerade dabei ist, mit dem kleinen lecken Segelschiff Pitalugue im Vieux-Port zu kentern. So wird die Sehnsucht nach der Ferne zunehmend als absurde Träumerei (Brauquiers) karikiert. Die hohe See wird auf den Alten Hafen begrenzt, der angesichts der Festlandidentität der Protagonisten schon genug ›Gefahren‹ und Abenteuer in sich birgt.

César und Panisse
beim Boule-Spiel

Fanny auf dem Weg zur Bonne Mère

Pagnols katholische Familienmoral

Mit der Abfahrt Marius' verschwinden nicht nur die exotistischen Elemente, sondern es zeigt sich auch eine Veränderung in der Repräsentation des Urbanen. Die Panoramaeinstellungen mit den Forts, dem Pont Transbordeur und die Großaufnahmen der Segelschiffe konzentrieren sich im Wesentlichen auf den Beginn von *Fanny*. Hier wird die letzte Sequenz aus *Marius* mittels einiger langer Panoramaeinstellungen vom Hafen wieder aufgenommen. Im Film wird so im Gegensatz zum Stück zeit-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lich unmittelbar an *Marius* angeschlossen. Die erste Sequenz zeigt u.a. die abfahrende Malaisie im Hafen, den aus dem Fenster blickenden César sowie Detaileinstellungen vom Schiff mit Marius an Bord, die über das Fernrohr eines auf dem Leuchtturm Saint-Marie befindlichen Matrosen perspektiviert werden. Daran schließt sich eine Einstellung an, die aus der Stückfassung von *Marius* entnommen ist und zeigt, wie César die bewusstlose Fanny nach Hause trägt. Wie in einer Fernsehserie greifen die mit Musik untermalten Bilder inhaltlich und atmosphärisch auf *Marius* zurück und geben eine kurze Inhaltsangabe des ersten Teils.

Davon abgesehen ist *Fanny* aber deutlich ›provenzalischer‹ konnotiert als *Marius*. Das Hafen-Milieu spielt weder in Form von Piquoiseau und den Matrosen noch über Hafen- und Schiffseinstellungen eine handlungsbestimmende Rolle. Die Exposition kann als Motto dafür gelten: Die weite Welt wird hier nur noch reimaginiert. An ihre Stelle treten zunehmend das Hier und Jetzt. Dies wird z.B. anhand der schon beschriebenen Brief-Sequenz zwischen César und Fanny deutlich; der Brief, der 60 Tage nach Marius' Abfahrt eintrifft, wird in einem geschlossenen Raum, in der hinter der Bar gelegenen Küche, verlesen. Im Zentrum der Handlung steht folglich das Familienleben der ProtagonistInnen in Marseille: Fanny und Panisse heiraten und Césariot kommt auf die Welt. Diese Gewichtsverlagerung auf der Handlungsebene schlägt sich auch auf der Ebene des Filmraums nieder. Dominiert in *Marius* die Bar de la Marine als Handlungsort, so rücken im Verlauf von *Fanny* – im Theaterstück wie im Film – das Geschäftslokal des Segelmachermeisters und sein traditionell provenzalisch eingerichtetes Haus im Viertel Prado im bürgerlichen Süden Marseilles in den Mittelpunkt.

Neben Innenaufnahmen dominiert das urban-ländliche Marseille: Parallel zur Verlagerung von Césars Café zu Panisse' Villa ist eine Ausdehnung des Stadtraumes festzustellen, der nicht mehr allein auf den Kai vor der Bar und kurze Straßenandeutungen reduziert ist. Der Film enthält einige längere Sequenzen, in denen neue Aspekte der Innenstadt gezeigt werden: Der nun ehrbare Ehemann Panisse schreitet im Frack stolz das lange Ufer entlang und der Pont Transbordeur wird sichtbar. Die darauf folgende Hafensequenz geht geografisch darüber hinaus. Sie zeigt M. Brun in seinem kleinen Segelschiff Pitalugue im Vieux-Port; im Hintergrund werden zum ersten Mal das Château d'If und der Pier in einer Handlungssequenz ins Bild gerückt. Die textlose Sequenz der Hochzeit von Fanny und Panisse zeigt das Rathaus am nördlichen Ufer des Vieux-Ports als die Festgemeinde das Transferschiff besteigt und in Richtung Rive-Neuve fährt. Im Weiteren werden Honorine, César und Césariot sitzend auf einer Bank im Jardin du Pharo fokussiert. Dabei wird ein Panorama von Marseille mit dem Vieux-Port geboten, das insbesondere die

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

am Hafen gelegene neobyzantinistische Kolonialkirche La Major ins Bild rückt. Sprich: Der Vieux-Port erscheint in *Fanny* nur noch bei Tage und Richtung Meer geschlossen wie ein See. Er ist deutlich Teil der Stadt, nicht erste Etappe in Richtung hoher See.

Während all diese Szenen nur einzelne zusätzliche Aspekte der Umgebung des Vieux-Port visualisieren, wird in einer langen Sequenz mit Fanny der Stadtraum erstmals mittels einer Kamerafahrt erforscht. Fanny verlässt das große und repräsentative Haus von Dr. Venelle in der Marseiller Innenstadt und geht halb taumelnd die großen, langen Boulevards entlang. Das Geschäftsleben und das Verkehrsaufkommen der Metropole Marseille werden hier sichtbar.

Aber auch in *Fanny* wird das zeitgenössische Marseille der nostalgischen Ästhetik und katholischen Moral Pagnols untergeordnet. Wir sehen, wie Fanny die Treppen zur Kirche Notre-Dame-de-la-Garde hinaufsteigt, im Hintergrund werden im Stadtpanorama u.a der Pont Transbordeur und der Vieux-Port sichtbar. Der Garde-Hügel und die Kirche sind bereits seit 1892 mit einem Aufzug ausgestattet, der ausgeblendet wird. Fanny betritt die Kirche und betet laut; es wird klar, dass sie von Marius schwanger ist und für die voreheliche Sexualität Buße leisten muss. Gleichzeitig erweitert diese Sequenz den kinematografischen Handlungsraum erstmals deutlich um Orte, die ein neues urbanes Ambiente fern des Alten Hafens ins Bild rücken. Insbesondere die Wallfahrtsequenz der reuigen Sünderin macht deutlich, dass die Außeneinstellungen in *Fanny* eine ähnliche Funktion wie die Hafeneinblendungen in *Marius* haben. Werden über die Frequenz und Länge dieser Einstellungen in *Marius* die Aufwallungen des Exotismus markiert, rahmen die Außeneinstellungen in *Fanny* entscheidende Momente der Familiengründung und so der Verbürgerlichung Fannys – die Hochzeit (Hafen-Überquerung), die Schwangerschaft (Spaziergang Panisse', Schiffsszene mit M. Brun, Kamerafahrt mit Fanny) und die Geburt ihres Sohnes (Hochzeitsszene, Jardin du Pharao-Sequenz).

Das letztgenannte Ereignis, das sich im Haus der Familie Panisse ereignet, ist filmtechnisch am auffallendsten, da es am deutlichsten die Ästhetik des *théâtre filmé* durchbricht: Die Einstellungen, die der Geburt unmittelbar vorausgehen, zeigen Panisse zu Hause, wie er seine Verwandten per Telefon vom freudigen Ereignis verständigt. Immer wieder werden in der Folge kurze Einstellungen von den in der Camargue wohnhaften Verwandten eingeblendet. Sie freuen sich am Telefon über die Nachricht und machen sich per Kutsche auf den Weg nach Marseille. Zur Geburt hin wird dieses Prinzip der alternierenden Montage intensiviert; es wechseln einander Detaileinstellungen vom Stadtwahrzeichen und den Glocken des Klosters Sainte-Cathérine sowie Szenen von den auf die Ge-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

burt wartenden oder von den nach Marseille eilenden Personen ab. Bevor Honorine mit dem Baby in den Armen erscheint, erfolgt eine Panoramafahrt über Marseille; Notre-Dame-de-la-Garde und der Pont Transbordeur werden gezeigt. Der Pont und die Glocken werden noch einmal ins Bild gerückt, zudem wird der stolze Vater Panisse gezeigt, wie er vor dem Geschäftslokal seinen Namen durch die Letter *& fils* ergänzt.

Im Gegensatz zu den anderen Sequenzen erschließt die Geburtsszene zwar keinen neuen Stadtraum. Aber hier kommen, ähnlich wie in den letzten Sequenzen von *Marius*, ein häufiger Einstellungswechsel und zahlreiche Detaillaufnahmen zum Einsatz, also Elemente, die Pagnol allgemein eher sparsam verwendet. Durch die Einstellungen aus der Camargue wird der Filmraum zudem auch regional erweitert. Ähnlich wie in der Wallfahrts-Szene mit Fanny und in den Schlusssequenzen von *Marius* ist mit der Dynamisierung der Bildsprache ein weitgehender Verzicht auf Dialogpassagen und den Einsatz von Scottos Musik verbunden. Dominieren in der Bar de la Marine oder im Hause Panisse meist die burleske Sprechhandlung, wird in der Geburts-Sequenz über die Montagetechnik eine originär filmische Raum-Zeit-Dynamik erzeugt. *Fanny* steht demnach nicht nur für eine Abwendung vom Meer und vom Abenteurertum, sondern auch für eine Hinwendung zur Stadt und zur Verbürgerlichung. Der Film macht auf diese Weise an einigen Stellen die – im Vergleich zu Pagnol und Korda – weitaus größere Vertrautheit Allégrets mit dem Tonfilm deutlich.

Der filmtechnischen Weiterentwicklung und der relativen Öffnung des Filmraums steht in *Fanny* allerdings auch eine ideologische Verengung gegenüber. Es findet eine deutliche religiös-regionale Konnotierung des Filmraums statt. Marseille wird hier v.a. mit den Kirchen des südlichen Ufers des Vieux-Port und der ländlich-katholischen Herkunft Panisse' in Verbindung gebracht. Die Ehre Fannys, der *fille perdu*, wie Honorine zu Beginn des zweiten Teils der ›Trilogie‹ ihre Tochter beschimpft, ist mit der Hochzeit mit Honoré und der Geburt Césariots, die im Theaterstück nur angedeutet werden, wieder hergestellt (Fanny II). Damit verbunden ist ein klar konservatives Frauenbild, das Fanny erst einmal auf die Rolle der Mutter reduziert und ihr eigene Gefühle und Lebensträume nicht zugesteht. Sie muss ihr eigenes Glück dem (Seefahrer) Glück ihres Freundes (*Marius*) und in der Folge der Institution Familie (*Fanny*) unterordnen. Dafür wird sie im Rahmen der ›Pflichtheirat‹ mit Panisse zumindest sozial belohnt, während Marius für sein Abenteurertum büßen muss und das Bleiberecht in Marseille über eine lange Zeit hinweg verwirkt hat (Vincendeau 1990: 78-79).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das (klein)bürgerliche Marseille

Der von Anfang an als Film konzipierte dritte Teil der ›Trilogie‹, *César* (1936), ist auf der Handlungsebene 20 Jahre nach *Fanny*, also nach Marius' zweitem Abschied von Fanny angesiedelt. Die Protagonistin und ihr inzwischen erwachsener Sohn Césariot sind angesehene VertreterInnen des Marseiller Bürgertums. Marius hat sich längst in Toulon niedergelassen, mit der Familie gebrochen und die Schifffahrt aufgegeben. Wird in *Fanny* das Exotische über Marius' kurze Heimkehr sowie seine Briefe noch reimaginiert, verschwindet es in *César*, abgesehen vom im Vorspann eingeblendeten Pont Transbordeur, komplett aus dem Bild. Textuell erinnern nur wenige Passagen an die Blütezeit der Segelschifffahrt; einige ProtagonistInnen reflektieren die (eigene) Vergangenheit, das heißt Handlungsmomente aus *Marius* und *Fanny*.

Aber das Meer und der Hafen sind weder Projektionsflächen für Sehnsüchte noch Symbol der Bedrohung. Der Vieux-Port ist endgültig, wie es der urbanen Realität zur Drehzeit des Films entspricht, ein Yachthafen. *César* setzt also im Sinn einer weiteren Ausdehnung des Filmraums die Logik der Verortung Marseilles in *Fanny* fort. Sie vollzieht sich hier v.a. in einem regionalen Kontext. Der dritte Teil der ›Trilogie‹ bezieht erstmals auch die Region südlich und nördlich von Marseille als handlungsbestimmenden Filmraum mit ein. Statt zeitgenössischer urbaner Bezüge steht hier das Flair der Côte d'Azur im Zentrum. Fanny besitzt ein kleines Motorboot, das im Vieux-Port vor Anker liegt; mit ihm brechen Césariot und Fannys Hausangestellter auf. Pagnol filmt die Küste von Toulon und das von Henri Alibert in einem erfolgreichen Schlager aus der Operette *Arènes joyeuses* als ›Venise provençale‹ besungene Martigues. Die Region von Toulon und Martigues wird im Sinne des zwei Jahre vor *César* entstandenen Schlagers als ländlich-provenzalische Wochenendidylle inszeniert; hier wie dort treten die Topoi der Pinien, der Zikaden, der Calanques und der kleinen Schiffe auf.

Die Handlung der dritten Folge beginnt mit dem Tod Panisse', von dem Marius über eine Sterbeanzeige in der Zeitung erfährt. Erst dieser Tod macht den Weg für eine Versöhnung mit César, Fanny und Césariot frei. Césariot, der erst jetzt erfährt, dass Marius sein Vater ist, sucht diesen nun inkognito in dessen Autowerkstatt in Toulon auf, unter dem Vorwand, sein angeblich kaputtes Boot reparieren lassen zu wollen. Er freundet sich mit Marius an, um Genaueres über seinen Lebenswandel zu erfahren, und fährt mit ihm auf seinem Schiff Angeln.

Das Meer und die Calanques bei Toulon werden so Ort der Memorisierung von Marius' Jugendjahren in Marseille: Während uns auf der Bildebene eine idyllische Mittelmeerkulisse entgegentritt, werden auf der

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Textebene die Filmräume der ›Trilogie‹ und Lebensorte der ProtagonistInnen zum Thema. Die Pole Rive-Neuve und Meer, die in *Marius* und *Fanny* für verschiedene Lebenskonzeptionen und Ideologien stehen, werden hier mit Marius' Vergangenheit assoziiert. Im Vergleich zum sozialen Aufstieg, den Césariot und seine Familie erfahren haben, ist der Alte Hafen in *César* Symbol für die eher bescheidene soziale Herkunft Marius'. Césariot wird demgegenüber über den von ihm angegebenen Wohnort im Viertel Prado und die Geschäftsstraße Rue Paradis als Vertreter des wohlhabenden Bürgertums charakterisiert. Für dieses Milieu steht auch der Ferienort Palavis bei Martigues, dessen Image dem popularen Ruf Toulons als Marinehafen diametral entgegengesetzt ist.

Steht die Rue Paradis als Geschäftsstraße für den sozialen Aufstieg des Schülers Césariots, der eine Grande Ecole – eine staatliche Eliteschule – besucht, ist Toulon Symbol für die Deklassierung des Barbesitzersohns Marius zum Automechaniker. Pagnol entwirft hier also im Rahmen der Verortung der Personen – im Gegensatz zu den ersten beiden Folgen der ›Trilogie‹ – auch eine Sozialtopografie. Die breiten und geometrisch angelegten Boulevards südlich der Canebière wie die Rue Paradis stehen der verhältnismäßig popularen bzw. vom Kleingewerbe geprägten und engen Straßenzeilen des Alten Hafens gegenüber. Sie sind Teilergebnis der Haussmannisierung und beherbergen noble Geschäfte, Villen und Botschaften. Während das Innenstadtviertel für Marius' Vergangenheit und die alte auf Segelschifffahrt und Warenhandel ausgerichtete Ökonomie Marseilles steht, wird Césariots Viertel, von dem aus der Hafen allenfalls schematisch sichtbar ist, mit dem urbanen und gutbürgerlichen Marseille konnotiert. Mit dem Meer ist man hier nur in Form des Strandes La Plage und benachbarten Yachthäfen konfrontiert (Roncayolo 1996: 13-15).

Die Rive-Neuve

Die angesprochene Dialogsequenz zwischen Marius und Césariot ist aber auch aus einem weiteren Grund aufschlussreich. Denn hier wird die Bar de la Marine auf der Textebene zum ersten Mal eindeutig an der Rive-Neuve verortet. In der Filmfassung der ›Trilogie‹ ist allerdings von Anfang an evident, dass, einer realistischen Ästhetik folgend, die Bar auf der entgegengesetzten Uferseite, dem Quai du Port, angesiedelt sein müsste. Denn Marius blickt in *Marius* von der Terrasse des Cafés auf die Rive-Neuve. Hinter den Segelschiffen werden Notre-Dame-de-la-Garde, der Fort Saint-Nicolas und das Kloster Sainte-Cathérine sichtbar.

Dieser widersprüchlichen Verortung der Bar kommt aus zwei Gründen eine zentrale Bedeutung zu. Sie macht deutlich, dass Pagnol – entge-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gen vieler Beteuerungen seiner selbst wie z.B. im Vorwort zu *Marius* – eine kinematografische Konstruktion des Mikrokosmos Vieux-Port entwirft, die filmstrategischen und ideologischen Gesichtspunkten folgt: Das Südufer bildet mit dem Stadtsymbol nicht nur eine attraktive Kulisse für die Handlung, sondern steht auch für ein kulturell prestigereiches Marseille; hier waren in der Zwischenkriegszeit viele Künstler und Zeitungen ansässig. Die bereits erwähnte symbolische Grenze Canebière, die Marseille in eine nördliche und südliche Hälfte teilt, ist in diesem Zusammenhang von Interesse. Denn mit der Nennung der Rive-Neuve und dem (ikonographischen) Aussparen des Quai du Port grenzt Pagnol ›sein‹ Marseille von der nördlichen populären Altstadt und von den Industrie- und Immigrationsvierteln ab (Bertrand 1998: 156, 186).[17]

Die Ortsangabe der Bar ist in diesem Sinne ein weiteres Indiz für Pagnols persönliche Identifizierung mit der bürgerlichen Südstadt: Alle wichtigen Orte seines Marseiller Lebens – in privater, beruflicher und kinematografischer Hinsicht – befinden sich südlich des Boulevards und des Alten Hafens bzw. im ländlichen Hinterland der Stadt. Das trifft sowohl auf die Wohnorte, Aubagne und den Stadtteil La Plaine, als auch auf die meisten Drehorte und den Standort seiner Studios in der Rue Jean-Mermoz im gutbürgerlichen achten Stadtbezirk zu. Die Tatsache, dass sich auch heute noch ›die‹ Bar de la Marine an der Rive-Neuve befindet, unweit der Anlegestelle des wieder aktiven Transferschiffs mit dem Namen César und einer Statue Vincent Scottos, macht zusätzlich die Wirkungskraft des Pagnol'schen Imaginären im Hier und Jetzt deutlich. Nach der Vaterfigur der ›Trilogie‹ sind heute übrigens auch eine Marseiller Kulturprogrammzeitschrift und eines von zwei Programmkinos der Innenstadt benannt. Das zweite trägt den Namen Variétés und befindet sich in der Rue Vincent-Scotto.

Die Rive-Neuve mit *fériboite* und Yacht aus der Sicht von Carpitas *Marseille sans soleil*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Imaginäre Bastionen: Paris, Marseille, Toulon

Andere Städte spielen in der ›Trilogie‹ als Gegenpole zum urbanen Imaginären Marseilles eine wichtige Rolle. Sie werden in der Regel negativ konnotiert und dienen dem Amüsement sowie der Stärkung der lokalen Idenität der ProtagonistInnen. Toulon wird in diesem Sinne in *César* zwar, wie beschrieben, harmonisch gezeichnet, gleichzeitig verbindet Pagnol mit dieser Stadt aber auch die Frage der Reputation. Über die Figur des Césariot wird somit ein Thema angesprochen, das aus der Marseiller Filmgeschichte bekannt ist: die schlechte Repräsentation der Stadt. Pagnol greift in *César* das Kriminalfilm-Image Marseilles auf und überträgt es auf den Marinestützpunkt Toulon, der in der Nachkriegszeit Gegenstand von zahlreichen Kriminalfilmen wird; das idyllische Marseillebild der ersten beiden Folgen der ›Trilogie‹ bleibt somit auch in *César* unversehrt (Peyrusse 1986: 108-110).

Nach seinem Besuch in Toulon bezichtigt Césariot seinen Vater Marius der Kriminalität. Ihm erscheint der Ex-Abenteurer und Mechaniker Marius schon vor dem Kennenlernen als suspekt. Im Sinne einer selbsterfüllenden Prophezeiung fasst er eine Kontrolle von Polizisten, die auf der Suche nach Auto- und Zigarettenschmugglern sind, in Marius' Werkstatt und auf Césariots Boot beim gemeinsamen Fischfang als Zeichen des Beweises auf. Césariots Pariser Habitus ist zudem für Marius' Kompagnon Fernand, der ihn aufgrund seiner vielen Fragen für einen Pariser Journalisten auf der Jagd nach Sensationen aus dem schlecht beleumundeten Toulon hält, Anlass für eine *galéjade*. Er gibt sich und einige Freunde als Ganoven aus, die mit Waren und Prostituierten zwischen Algier, Tunis und Toulon handeln. Toulon tritt Césariot so als exotischer *wild south* sowie geografischer Gegenpol zu seinem gutbürgerlichen Elternhaus entgegen. Doch nachdem sich Césariot endlich als Marius' Sohn zu erkennen gibt und die beiden zusammen im Haus von César auf Fanny treffen, stellt sich heraus, dass sich die polizeilichen Verdächtigungen als haltlos erwiesen haben.

Über diese Passage wird also einerseits Kritik am französischen Zentralismus, genauer gesagt der kulturellen Stigmatisierung der (Industrie) Metropolen des Südens geübt, andererseits der Topos der *ville noire* mittels der Figur des kulturell ›entfremdeten‹ Césariot ironisiert: Dieser kehrt erst anlässlich der schweren Krankheit von Panisse zu Beginn von *César* – wie M. Brun zu Beginn von *Marius* – aus Paris nach Marseille zurück. Zwar trifft er hier auf eine vertraute Welt, aber er wird, wie die Filmwissenschaftlerin Ginette Vincendeau betont, über Habitus und Bildungslaufbahn deutlich als Außenstehender markiert: »It is indeed the

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

character of Césariot which most acutely shows this split between two types of knowledge, class and culture.« (Vincendeau 1990: 73)

Er hat ein Internat, später eine Grande Ecole (Ecole polytechnique) – Inbegriff der Integration in das Pariser Bürgertum – besucht, spricht distinguiert ohne regionalen Akzent. Er trägt Anzug oder die Schuluniform. Seine blonde, hagere Erscheinung lässt Temperament und barocke Art eines Südfranzosen vom Typus Césars vermissen und stellt zudem eine deutliche Distanz zum popularen Milieu der Bar her. César bezeichnet ihn in diesem Sinne als »Monsieur le Comte«, als »coq en pâte« und kritisiert seine Arroganz gegenüber seinem Vater Marius und dessen modester Herkunft (Pagnol 1995b: 433-434, 486).

Über diese Kritik an Césariots Habitus wird die normbildende Macht des französischen Zentralismus in einer bildungspolitischen Hinsicht ins Zentrum der Szene gerückt. Sie gilt so nicht in erster Linie der Person, sondern dem, was sie repräsentiert; Césariot ist auch Produkt der zentralistischen Bildungspolitik. In der Diskussion zwischen Marius und Césariot auf dem Meer wird in diesem Sinn erwähnt, dass er sich den Marseiller Akzent abtrainiert hat, weil er in der Schule aufgrund seiner Aussprache gehänselt und mit den Figuren Marius und Olive identifiziert wurde. Sie waren die KomödienprotagonistInnen erfolgreicher Kurzfilme, wie z.B. Jean Epsteins *Marius et Olive à Paris* (1935), die Marseille karikaturistisch darstellten und Produkt der produktiven Rezeption von Pagnol Filmen *Marius* und *Fanny* sind (Pagnol 1995b: 450). Darüber hinaus wird die Wirkungsmacht des Zentralismus auch auf der Handlungsebene deutlich. Das soziale und regionale Milieu von César und Marius ist nicht das seine. Césariot, der »Franciot« der ›Trilogie‹, fährt am Ende von *César* nach Paris zurück, um dort eine zweijährige Ausbildung zum Schiffsingenieur zu machen (Bouvier 1997: 42-43).

César: Césariot + César in der Bar

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

César, reitender Bote in den Calanques

César unterscheidet sich aber, trotz mancher Ähnlichkeiten mit *Fanny*, auch im Hinblick auf Filmästhetik und -raum von den anderen beiden Teilen der ›Trilogie‹. Mit Palavis/Martigues, Toulon und Marseille stehen einander verschiedene Orte gegenüber, die mit unterschiedlichen ProtagonistInnen konnotiert werden. Über den Côte d'Azur-Charakter hinaus wird von der Stadt Toulon so ausschließlich die Autowerkstatt Marius' fokussiert. Das Pagnol'sche Marseille wird zumindest ansatzweise über urbane Orte erweitert, die über den Perimeter um den Alten Hafen hinausgehen. Wie angesprochen, wird die Südstadt Marseilles in einer kurzen Sequenz gezeigt, in der Césariot vor einem Autohaus am Prado auf seinen Vater wartet, um ihn um eine Aussprache mit der Familie zu bitten. Dabei wird ein kleiner Straßenausschnitt des Prado sichtbar – auch wenn die Ausmaße des Verkehrsknotenpunktes Rond Point du Prado nicht deutlich werden. Darüber hinaus wird in einer kurzen Einstellung der Bahnhof Saint-Charles gezeigt, der ebenso für das großstädtische Marseille steht.

Von Stummfilmästhetik und vom Einsatz von Außenaufnahmen zur Strukturierung des ›Filmtheaters‹ kann hier nicht mehr die Rede sein. Doch auch wenn die Frequenz von Außeneinstellungen und Ortswechseln in *César* deutlich ansteigt und dem Film kein Theaterstück vorausgeht, so ist er doch deutlich von einer Theater- und Studioästhetik geprägt. Zwar enthält er einige im Freien gedrehte Sequenzen mit (langen) Dialogen, die wesentlichen Handlungsimpulse ergeben sich aber aus den in Innenräumen angesiedelten Dialogen: Der Tod Panisse' und die damit verbundene Enthüllung des leiblichen Vaters Césariots bringt die Handlung erst ins Rollen. Ist die Werkstatt in Toulon der Ort der erstmaligen Begegnung zwischen Marius und Césariot, muss Marius zur Versöhnung in das Vaterhaus am Kai pilgern.

Eine Ausnahme von dieser Raumlogik stellt der Schluss von *César* dar, der in einer bewaldeten Anhöhe der Calanques in der Nähe von Marseille spielt. In dieser langen Sequenz wird offensichtlich, dass die Liebe zwischen Marius und Fanny noch nicht erloschen ist, obwohl die beiden sich 20 Jahre lang nicht mehr gesehen haben. Aber gegen Césariots Willen kann Fanny der katholischen und patriarchalen Familienmoral Pagnols zufolge nicht mit Marius zusammenkommen. Die ›Wiedervereinigung‹ der Familie droht zu scheitern, doch in dem Moment, in dem Marius und Fanny sich gerade verabschieden wollen, erscheint plötzlich der Patriarch César als ›reitender Bote‹ der Familie. Er hat Marius' Auto manipuliert, der nun nicht fortfahren kann, und führt damit eine Änderung des Handlungsverlaufs herbei. Er verkündet den beiden die ›frohe

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Botschaft‹, dass Césariot mit einer Hochzeit einverstanden sei. Mit dieser fast Brecht'schen Wendung des Schicksals, die an das Finale der 1928 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm uraufgeführten *Dreigroschenoper*[18] denken lässt, bekommt Marius gnadenhalber eine zweite Chance auf ein glückliches Familienleben – allerdings unter entgegengesetzten moralisch-politischen Vorzeichen. Gleichzeitig schließt der Altphilologe Pagnol seine ›Trilogie‹ auf diese Weise mit einem neuerlichen (doppelten) Verweis auf sein Ursprungsmilieu, die Literatur und das Theater.

Die Filmwissenschaftlerin Ginette Vincendeau verweist darauf, dass die Reise Marius' auch eine symbolische Bedeutung hat und intermediale Referenzen an die klassische Mythologie, aber auch an populare französische Mythen der 1930er Jahre und der Marseiller Folklore aufweist (Vincendeau 1990: 76-78). In diesem Sinn kann man resümierend festhalten, dass am Ende der ›Trilogie‹ Ulysses, dem Pagnol 1922 sein erstes Theaterstück gewidmet hatte, von seiner langen Reise zu sich selbst und zu seiner Penelope zurückgekehrt ist. Diese Analogie macht einerseits die psychische Dimension der Irrfahrten Marius', andererseits die ideologische Konnotation seiner Reintegration in die Familie deutlich. Marius muss für seinen Exotismus auf die gesetzliche und gesellschaftliche Legitimation, symbolisiert durch die potentielle Ehe mit Fanny, verzichten.

Seine Reintegration in die ›Trilogie‹ und seine Rückkehr nach Marseille können erst nach einem Abschwören von antibürgerlichen Lebensvorstellungen erfolgen. Er unterwirft sich nach 20 Jahren Buße und Ortsverbot den bürgerlichen Normen der Familie Panisse. Mit der Rückkehr aus Toulon lässt er nun auch seine Arbeitervergangenheit als Mechaniker zurück. Auf diese Reintegration verweist auch eine kleine visuelle Markierung. Das Vordach der Terrasse der Bar de la Marine ziert im dritten Teil der ›Trilogie‹ nicht mehr der Namenszug des Cafés und eine Bierwerbung, sondern die Inschrift ›Cap Corse N.L. Mattei‹. Über die Pastis-Firma wird indirekt auf die starke korsische Präsenz im Vieux-Marseille verwiesen. Gleichzeitig wird noch einmal auf Marius' Sehnsucht nach den fernen Inseln angespielt. Wie die Korsen wird Marius nun unter der Bedingung, dass er die Marseiller Tradition und die katholisch-bürgerlichen Werte verinnerlicht, (wieder) integriert. Der meridionale Raum ist das Höchstmaß an Internationalität, das ihm zugestanden wird.

Marseille 1936: Die Moral von der Geschicht'

Über dieses Ende von *César* wird noch einmal deutlich, dass die Filmräume klare moralische Werte transportieren. Pagnol erzählt so nicht nur eine letztlich ›gut‹ endende Liebesgeschichte, sondern auch eine Geschichte von katholisch-patriarchalen Wertvorstellungen: Der apotheoti-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sche Schluss in den Calanques bricht zwar mit dem Paradigma der Innenaufnahmen, führt die ›Trilogie‹ aber bildlich in eine idyllische Provence-Kulisse über. Die Hügellandschaft steht einerseits für Pagnols Ideallandschaft von La Treille, andererseits verkörpert sie über die Anhöhen eine christlich-bürgerliche Innerlichkeit. An die Stelle national und regional fremder ProtagonistInnen tritt der ›entfremdete‹ Césariot, an die des Seefahrermilieus die Provencelandschaft der Calanques. Der Filmraum gibt nicht nur Aufschlüsse über die reale Geografie und den kulturpolitischen Status Südfrankreichs, sondern er verkörpert auch moralisch-politische Werte des ›Eigenen‹ im Sinne von nationalen oder regionalen Identitätsaspekten und des Rückzugs auf das Privat-Familiäre jenseits zeitgenössischer Ereignisse und Tendenzen.

Dies wird besonders deutlich, wenn man bedenkt, dass der Film aus dem Jahr 1936 stammt: In diesem Jahr beginnt eine große nationale Streikwelle, die in der Industriestadt Marseille zu besonders heftigen Konflikten zwischen der politischen Rechten und den Anhängern der ›Volksfront‹-Regierung führt. Im selben Jahr wird auch die kommunistische Einheitsgewerkschaft, die CGT (Confédération générale du travail), gegründet und zahlreiche italienische und spanische Familien kehren vor dem Hintergrund der faschistischen Familienpolitik und des spanischen Bürgerkriegs aus Marseille in ihre ›Heimat‹ zurück. Die Stadtbevölkerung der Industriemetropole nimmt drastisch ab – auf geschätzte 600.000 bis maximal 700.000 EinwohnerInnen.[19] Dieser gesellschaftspolitische Kontext führt in der Stadt auch unter den Intellektuellen zu einer starken Politisierung. Die angesprochene Redaktion der *Cahiers du Sud* klinkt sich zwar in einem praktischen Sinn nur moderat in den politischen Kampf des Front Populaire ein. Ballard selbst spricht aber schon 1936 gegenüber seinem Freund Audisio von einer zu gründenden »Internationale de la Méditerranée contre le fascisme correspondant« (Temime 2002: 144; Temime 1999: 259-267).

Pagnol setzt demgegenüber seine Arbeit zwischen Paris und Marseille fort. Noch in den Jahren 1940/41 lässt er auf der Canebière ein neues (drittes) Kino, das Français, errichten; die *Cahiers du film* werden nach einer Pause wieder aufgelegt; für die Kino-Wiederaufnahme seiner ›Trilogie‹ startet er eine neue Werbekampagne. Noch 1940 dreht er mit Raimu, Fernandel, Charles Blavette und seiner Freundin Josette Day *La Fille du puisatier*, einen Film, der den Krieg und die Kapitulation Frankreichs thematisiert und aufgrund einer eingefügten Rede von Marschall Pétain umstritten ist. Pagnol plant sogar noch die Errichtung einer Filmstadt am Südrand von Marseille nach dem Vorbild der Major Companies in Hollywood. Erst als die Okkupation Südfrankreichs droht, zerstört er die Kopien seines gerade in Arbeit befindlichen Films *La Prière aux*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

étoiles (1941), damit sie nicht in die Hände der Nationalsozialisten fallen. Der Streifen, von dem heute nur noch einige Sequenzen erhalten sind, hätte eine neue Trilogie einleiten sollen. Pagnol zieht sich daraufhin mit seiner Lebensgefährtin in das Haus von deren Eltern in der Nähe von Grasse zurück. Wenig später verkauft er seine Studios an die Produktion Gaumont, mit der er in den letzten Kriegsjahren für *Arlette et l'amour* (1943) auch kooperiert. Seine in den 1940er Jahren gedrehten Filme sind zum Teil in einem Pariser, zumindest aber – verglichen mit den Filmen der 1930er Jahre – in einem deutlich unterschiedlichen sozialen Milieu angesiedelt. Pagnol erwirbt in dieser Zeit ein großes Anwesen bei Cagnes sowie eine Wohnung in Monte Carlo, wo er gute Kontakte zur Fürstenfamilie hält. Er und Josette Day verbringen die Kriegsjahre zwischen den beiden Orten und Paris. Nach der Trennung zieht Pagnol mit seiner neuen Freundin sowie zukünftigen Frau Jacqueline Bouvier in seine in der nordfranzösischen Region Sarthe gelegene Mühle, bevor er sich 1944, als er zum Präsidenten des französischen Schriftstellerverbandes (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) ernannt wird, wieder in Paris niederlässt (Castans 1987: 348-411; Ferrari/Pagnol 2000: 95-98).

Auch wenn sich Pagnol nie zum Vichy-Regime bekennt, so wird er nach dem Krieg – u.a. wegen der genannten Sequenz in *La Fille du puisatier*, in der der aus dem Off zu vernehmende Pétain die nationalsozialistische Besatzungsmacht in Schutz nimmt – immer wieder mit ihm in Verbindung gebracht. Der Filmwissenschaftler Brett Bowles schreibt ihm trotz eines generellen antimodernen Tenors sowie einer apologetisch-archaischen Verortung der Provence v.a. eine am kommerziellen Erfolg orientierte Logik zu. Er betont aber auch, dass Filme wie *Regain* (1937) und *Angèle* (1934) Raum für Individualismus und Kritik an überkommenen Strukturen lassen. Pagnol sieht er als rechtsliberalen Individualisten, der Charles Maurras in regionalen Belangen und als Antimarxisten ideell unterstützt (Bowles 1998: 193-218).

Von den 1930er Jahren auf die unmittelbare Nachkriegszeit blickend, kann man zumindest sagen, dass Pagnol seiner ›Filmpolitik‹ treu bleibt: Er verfasst auf der Basis von Wilhelm Müllers und Franz Schuberts Liederzyklus *Die schöne Müllerin* ein Skript und dreht mit Tino Rossi und seiner Frau Jacqueline unmittelbar nach Kriegsende *La Belle meunière* (1948). Das Projekt, das auf das Entstehungsjahr von *César* zurückgeht, ist Pagnols erste Regiearbeit nach dem Krieg und auf einer kulturpolitischen und technikgeschichtlichen Ebene paradigmatisch für Pagnol. Er verlagert die Biedermeier-Geschichte Schuberts von Wien an die Côte d'Azur, nicht weit von seinen ›Exilorten‹ Cagnes und Monte Carlo. Die Drehorte Colle-sur-Loup – der Ort der Mühle – und Castellaras liegen im Hinterland des Küstenstreifens zwischen Cannes und Nizza. Damit op-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tiert Pagnol für eine Repräsentationspolitik, die für eine zutiefst bürgerlich-katholische Kulturpolitik steht. Er erwirbt die vom Krieg zerstörte Mühle, die für den Film wieder aufgebaut wird. Die Hinterlassenschaften des Krieges werden kaschiert – einige Minen müssen gesprengt und beseitigt werden – und Pagnol kann schließlich eine idyllische Geschichte in der Tradition der Marseiller Operettenfilme drehen. Wie in seiner ganzen Laufbahn zeigt sich Pagnol kultur- und gesellschaftspolitisch konservativ, gegenüber dem technischen Fortschritt hingegen deutlich offen. Nachdem der Film so gut wie fertig ist, erfährt Pagnol von einem neuen und billigen französischen Verfahren des Farbfilms, dem der Brüder Roux. Er beschließt kurzer Hand, den Film mit Rouxcolor noch einmal zu drehen und wird damit zu einem Vorreiter des Farbfilms. ›Die schöne Müllerin‹ in provenzalischem Gewande, die 1952 im Pariser Kino Gaumont-Madeleine Premiere hat und aufwendig beworben wird, bleibt nichtsdestotrotz erfolglos (Castans 1987: 411-419).

Anmerkungen

1 Farge (1995: 89)
2 Vgl. auch Marius II, 2 und III, 1.
3 Unter diesem Titel firmiert seit 2000 eine neue Marseiller Kulturzeitschrift, die sich auf die *Cahiers* beruft: *La pensée de midi*.
4 Der Band ist vergriffen, aber über das Internet verfügbar: http://membres.lycos.fr/brauquier, 10.10.2007.
5 Vgl. Marius I, 1-3, 4-5, 9, IV, 2-6.
6 Vgl. Marius I, 10, II, 5, IV, 4 und 6, V, 6 sowie Villard 1997: 22-24.
7 Vgl. Duchêne, Roger (o.A.): Amour de la Provence, amour du monde, Briefzitat von Brauquier vom 14.12.58, http://brauquier.free.fr/C000/410.htm, 10.10.2007.
8 Vgl. Duchêne, Roger (o.A.): Amour de la Provence, amour du monde, Briefzitat von Brauquier vom 20.4.24, http://brauquier.free.fr/C000/409.htm, 10.10.2007.
9 Vgl. Pagnols Beschreibung der Person Raimus als Choleriker im Vorwort von *Marius* und dessen Kritik an der Wahl eines Elsässers und Protestanten als Marius (Pagnol 1995a: 466-471).
10 Vgl. die beiden kürzlich erschienenen CDs von Raimu: *Du Caf' Conc… au film parlant*, Les Editions provençales music 2001, und *De l'Alcazar de Marseille & la Comédie Française 1930-1942*, Irma Records 2000. Emi France hat zudem 1997 die ›Trilogie‹ auf CD herausgebracht.
11 Vgl. Duchêne, Roger: Amour de la Provence, amour du monde, http://brauquier.free.fr/C000/401.htm, 10.10.2007.
12 1959 und 1961 erscheinen zudem eine flämische TV-Version (Regie Mita Bergé/Jos Mahu) bzw. eine amerikanische Broadway-Musicalversion (Regie Joshua Logan) von *Fanny*. Letztere ist mit Charles Boyer, Horst Buch-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

holz, Leslie Caron und Maurice Chevalier besetzt. Eine weitere Pagnol-Welle folgt ab den 1980er Jahren (vgl. Kapitel 5).

13 Zu den Auseinandersetzungen um den Tonfilm vgl. Albersmeier (1992: 44-46, 155-156), Clair (1951: 193-197; 1970: 261) und Pagnol (1991: 55-78).

14 Bei den Theateraufführungen von *Fanny* gibt es zwei Ersetzungen: Harry Baur und Berval ersetzten die zu Filmstars avancierten Schauspieler Raimu und Pierre Fresnay, die bei den Filmversionen aber wieder ihre angestammte Rolle einnehmen. Bei der Verfilmung von *Fanny* ersetzt Auguste Mouriès den verhinderten Paul Dullac als Escartefigue.

15 Da für die ›Trilogie‹ bisher kein zugängliches Drehbuch existiert, erfolgt die Angabe der Einstellungen mit Verweis auf Akt und Szene im Theaterstück. Auf Abweichungen wird hingewiesen.

16 Vgl. dazu Marius I, 2; I, 3; II, 3; III, 1; III, 5 sowie Fanny I, 4; II, 7; II, 9.

17 Die Raumordnung der ›Trilogie‹ enthält mehrere Widersprüchlichkeiten. So äußert Fanny gegenüber Marius am Ende von *Marius*, dass er vom Zimmerfenster über die Place de la Lenche in Richtung Hafen verschwinden solle. Da sich dieser Platz im Viertel Saint-Jean befindet und die Schiffe am Quai du Port liegen, müsste dieser Raumlogik zufolge auch die Bar am Quai du Port befindlich sein und nicht an der Rive-Neuve.

18 Vgl. »Verehrtes Publikum […] wir haben uns einen anderen Schluss ausgedacht/Damit ihr wenigstens in der Oper seht/Wie einmal Gnade vor Recht ergeht./Und darum wird, weil wir's gut mit euch meinen/Jetzt der reitende Bote des Königs erscheinen.« (Brecht 1989: 96-97)

19 Die Volkszählung des Jahres 1936 gibt über 900.000 EinwohnerInnen an. Diese Ziffer gilt aber als nicht haltbar und wird auf Manuipulationen zurückgeführt (vgl. Temime 1999: 264-265).

Abbildungen

Fotomontage der Rive-Neuve mit Hochhäusern und La Major: Fotografie + © Frankc Orsoni 2004, Quelle: http://beecommeabeille.free.fr/index.php?post/48-Carte-postale, 24.10.2007.

Der Pont Tranbordeur vor dem Fort Saint-Jean: Fotografie o.A., Privatbesitz.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Hafen als politischer Ort. Paul Carpita und die Kolonialkriege

Marseille im Kopf

Au soleil de Marseille

Der fremde und folklorisierende Blick von außen, der Marcel Pagnols ›Trilogie‹ prägt, hat, wie schon bemerkt, entscheidende Auswirkungen. Zahlreiche Filmemacher wie der Marseiller Produzent Félix Méric versuchen an Pagnols Erfolg anzuknüpfen, der *film méridional* setzt sich bereits 1932 als Genre durch und dominiert bis zur Okkupation die kinematografische Repräsentation der Stadt, inklusive einer Welle von Remakes zu Beginn der 1950er Jahre. In den 1930er Jahren nimmt die *vogue méridionale*, die südfranzösische Mode, mit dem Zentrum Marseille immerhin zehn Prozent der Filmproduktion Frankreichs ein. Begleitet wird diese populare Filmproduktion von Komplementärprodukten: Es erscheinen Marseiller Geschichten in Buchform und eine satirische Zeitschrift mit dem Titel *Marius*. Zudem werden Sketche und Lieder, die Handlungsaspekte und ProtagonistInnen der ›Trilogie‹ aufgreifen, von SchauspielerInnen wie Raimu auf Platte aufgenommen (Armogathe/Echinard 1995a: 86-97; Peyrusse 1986: 15-29).

Zum Inbegriff dieser Mode werden im Paris der 1930er Jahre zwei Marseiller ›Ensembles‹, bestehend aus den Operettenmachern und -darstellern Vincent Scotto, René Sarvil, Henri Alibert bzw. Audiffred, Marc Cab, Charles Tutelier und Georges Sellers, die eine Vielzahl von in Marseille und der Provence angesiedelten Operetten zum Exportschlager werden ließen. Vor allem mit Aliberts Erfolgen bildete sich bald das Genre der »opérettes filmées« heraus; sprich: Die Musiktheatererfolge wurden verfilmt (Armogathe/Echinrad 1995a: 89). Es handelt sich im Wesentlichen um Studioproduktionen, Kommerzialisierungen der Theaterfassungen mit den beliebtesten Liedern und SchauspielerInnen. Die Filme versammeln folglich eine Reihe von urbanen Orten und Topoi, wie sie zum Teil bereits aus der ›Trilogie‹ bekannt sind, und sind durch eine vom Revuetheater und vom Stummfilm geprägte Ästhetik dominiert. Die

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Außeneinstellungen enthalten nur selten Figurendialoge, sie werden wie Postkarten illustrativ in die Handlungssequenzen eingefügt und mit Musik untermalt. Die Schlager werden bereits vor den Zeiten des Tonfilms in diversen Operetten und Revuen mehrfach eingesetzt und symbolisieren als Mikrokosmos des Genres das Marseille des *dolce far niente*. Die Marseiller Operette erlaubt dem Publikum eine unmittelbare Identifikation über regionale Abgrenzung im Sinne eines unkritischen Selbstbildes, inszeniert aber v.a. für ein nationales Publikum einen idyllischen Süden im Sinne eines innerfranzösischen Exotismus und fokussiert Sonne, Meer und *galéjade*. Wichtige atmosphärische Bestandteile dieser Filme, die auf einfache und komödiantische Plots rund um ein Liebespaar bauen, sind der Marseiller Akzent, einige karikaturistisch markierte PrototypInnen wie Barbesitzer, Fischhändlerinnen oder Touristenschiffer, eine sonnige Kulisse rund um den Vieux-Port bzw. um die kleinen Vergnügungshäfen des wohlhabenden Südteils der Stadt wie den Vallon des Auffes und den Port de la Madrague (Armogathe/Echinard 1995a: 91-97; Peyrusse 1986: 19-21).

Plakate von zwei Operettenfilmproduktionen der *vogue méridionale*

Ähnlich wie bei Pagnol genügen kurze Einstellungen der Wallfahrtskirche Notre-Dame-de-la-Garde oder der Canebière als urbane Signale. Urbane Milieus, die den zeitgeschichtlichen Industriehafen- und Großstadtcharakter Marseilles, insbesondere die Schattenseiten des urbanen Alltags, ins Bewusstsein rufen könnten, werden ebenso ausgeklammert wie eine für ein nationales Publikum eventuell schwer verständliche, wirkliche regionale (sprachliche) Verortung der Handlung.

Ein Beispiel für dieses Genre ist die Operettenverfilmung *Au soleil de Marseille* (Audiffred/Cab/Tutelier/Sellers) von Pierre Ducis aus dem Jahr 1937. Fernand Charpin verkörpert die Vaterfigur M. Cassis, einen

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Seifenfabrikbesitzer. Seine Tochter Mimi (Mireille Ponsard) ist in seinen Angestellten Henry (Henri Garat) verliebt, der von M. Cassis wegen seines Arbeitsstils *à la dolce far niente* gekündigt, aber letztlich als Schwiegersohn akzeptiert wird. Der Titelschlager ›Au soleil de Marseille‹, den Mireille Ponsard auch auf Tonträger aufnimmt, wird im Film mehrere Male wiederholt – vom singenden Liebespaar Mimi/Henry, aber auch von der versammelten ArbeiterInnenschaft der Fabrik im Chor. Es überwiegen deutlich die Studioaufnahmen, die Stadt ist nicht Akteurin, sondern wird auf eine Kulissenfunktion reduziert.

Der Beginn des Films (samt Vorspann) ruft anhand von Panoramaaufnahmen ausführlicher das Bild des pittoresken Marseilles ins Bewusstsein. In mehreren ähnlichen Kamerafahrten wird dabei das Marseille zwischen dem Alten Hafen und Notre-Dame-de-la-Garde fokussiert; der eigentliche (Industrie)Hafen erscheint nur in Umrissen im Bildhintergrund des Vorspanns. In Naheinstellungen werden anschließend vor Handlungsbeginn ein Dampfschiff im Meer, Fabrikanlagen, Notre-Dame-de-la-Garde und der Pont Transbordeur als Erkennungssignale für das Publikum eingesetzt. Untermalt werden diese Sequenzen instrumental. Es folgen mehrere Einstellungen von singenden Chargenfiguren am Alten Hafen und vor der Fabrik, die den Topos des *dolce far niente* illustrieren und mit Handlungsbeginn in Studiosequenzen münden, die die Fabrik zeigen.

Marseille wird mittels der ProtagonistInnen und der Handlung als eine idyllische Hafenstadt mit einer homogenen französischen, mehr noch südfranzösischen Bevölkerung charakterisiert. Ihr Status als Industriestadt, symbolisiert durch den zentralen Handlungsort der Seifenfabrik, ist ein im Genre seltener industriegeschichtlicher Aufhänger für die Liebeskomödie. Aber die damit verbundenen urbanistischen und sozialen Fraugestellungen werden ebenso wenig thematisiert wie die Immigration. Die Wahl des Handlungsortes Fabrik macht aber den Stellenwert der Seifenprodukte als zentraler Exportartikel Marseilles und somit fester Bestandteil des urbanen Imaginären deutlich.[1] Es werden die Fabrikangestellten allerdings weder äußerlich noch vom Habitus her als solche markiert. Der Topos des sonnigen Marseilles ersetzt eine Milieustudie und dient der Erzeugung von Komik mittels Karikatur. Wie in der Commedia dell' arte werden oft nur die burlesken Charaktere zweiten Rangs mittels Attributen wie dem Akzent deutlich regional markiert. Typisch für die Außensicht des kinematografischen Mainstreams ist so, dass das identifikationsstiftende ProtagonistInnenpaar sprachlich ›neutral‹ markiert wird: Mimi ist weitgehend an die Normsprache assimiliert, Henry stammt aus Paris (Peyrusse 1986: 218-219).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Marseille wird bei Ducis als hermetischer Raum gezeichnet, dessen BewohnerInnen zum Objekt des Blicks – der Kamera und des Publikums – werden. Noch deutlicher als bei Pagnol wird hier, dass Marseille, analog zum kolonialen Imaginären, zum ›Anderen‹ des Nordens gemacht wird. Der Terminus Exotismus verweist nicht mehr nach außen, Richtung Mittelmeer und Ozean, sondern beschreibt die kulturelle Hegemonie des Nordens über den Süden und die damit einhergehenden Selbst- und Fremdbilder. Die Sehnsucht (des Protagonisten) nach einem außereuropäischen und mit den Kolonien assoziierten ›Anderswo‹, wie es in *Marius* und ansatzweise in *Fanny* noch auf Bild- und Handlungsebene präsent ist, wird ersetzt durch einen ›hexagonalen‹ Exotismus, den man mit dem Philosophen Gérard Raulet als »exotisme de l'intérieur« bezeichnen kann, den dieser allerdings auf die Debatte um Multikulturalismus und Postkolonialismus bezieht (Raulet 2003: 76). Die Stadt wird hier als Gegenpol zu Paris imaginiert, als Projektionsfläche für die Sehnsüchte nach einer südlichen Idylle, die einerseits urbane und ländliche Attraktionen vereinigt, andererseits als stark rückständig und regional fremd markiert wird. Besonders deutlich wird diese kulturelle Hierarchie in Filmen, die den Marseiller Charakteren in der Form des Pariser Protagonisten und Liebhabers das urbane Ideal der Metropole gegenüberstellen. Hier wird das kulturell Andere klar als Zivilisationsgefälle zur Norm Paris markiert (Wagner 2004: 198-202).

Der Sonnenmythos revisited

Diese Raumlogik des Operettenfilms greift der Marseiller Cineast Paul Carpita 1960 in einem Kurzfilm auf, den er *Marseille sans soleil* nennt. Schon über den Titel und die Genrewahl grenzt Carpita sich vom idyllischen Imaginären der Pagnol'schen Tradition ab. Die Bestimmung ›sans soleil‹ verweist dabei auf Mehrerlei: Sie rekurriert auf das populäre Genre der 1930er Jahre, den *film méridional*, und konterkariert somit ein urbanes Imaginäres, das die kollektiven Vorstellungen von Marseille entscheidend prägt. Sie umreißt aber auch die ästhetische und politische Anlage von Carpitas Film. Er macht das Wetter und die Lichtstimmung zu einem zentralen Moment seiner Bildästhetik und filmt Marseille v.a. ›sans soleil‹. Er arbeitet stark mit Lichtkontrasten und setzt die »matins brumeux de décembre« (11),[2] nicht die Augustsonne in Szene.

Carpita antwortet damit nicht nur mittels einer Gegeninszenierung auf den *film méridional*, sondern relativiert auch die Klima- und Lichtverhältnisse, die in der hügeligen Industriestadt Marseille andere sind als an der Côte d'Azur. Das Wetter hat aber auch auf der Handlungsebene eine zentrale Funktion. Es führt in den Alltag der Stadt, für dessen Sicht-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

barmachen ein Marseille ohne Sonne die Voraussetzung zu sein scheint. Die Abwesenheit der Sonne befreit die Stadt von altbekannten Assoziationen und gibt den Blick für den urbanen Alltag der Innenstadtmilieus frei. Jean-Pierre (Pierre Dorrel), Carpitas Protagonist, der im Film mit seinen FreundInnen Alain (Florent Munoz) und Monique (Betty Pascal) einen Film über Marseille mit gleichem Titel dreht, beginnt so den von ihm gesprochenen Off-Kommentar mit einer Passage über das Wetter. Dieses ist ihm zufolge der Gradmesser für eine ›echte‹ Freundschaft mit und ein ›wirkliches‹ Interesse an der Stadt.

›Sans soleil‹ ist aber auch der politische Kontext des Films. Der Protagonist Jean-Pierre kann seinen Film nicht vollenden, weil er von der französischen Armee in den letzten französischen Kolonialkrieg in Algerien (1954-62) eingezogen wird und in ihm umkommt (Stora 1997: 8-9); er wird also von seinen FreundInnen Monique und Alain beendet. Dieser biografische Bruch ist so dem Film-im-Film wie Carpitas Film über einen fragmentarischen Stil inhärent. Der Beginn von Jean-Pierres erster Off-Kommentarpassage enthält bereits die Ambivalenz von Leben und Tod; Jean-Pierres filmtechnisch ›konservierte‹ Stimme ertönt der ZuschauerIn posthum: »Bonjour ma ville, ma ville. Tu vois, les premiers froids ont chassé tes faux amis de passage. C'est la morte saison, alors, tu me reviens, sans grimaces, sans grimages, vivante. Marseille de tous les temps, Marseille de tous les jours.« (80-86)

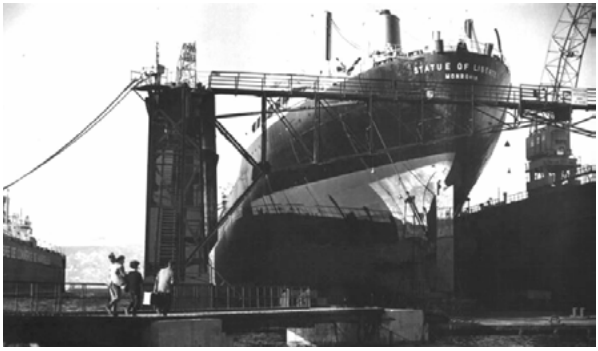
Antikriegsfilm und Filmzensur

Carpitas Frühwerk

Diese Perspektive, Carpita als Ahnvater einer alternativen Marseiller Filmästhetik zu begreifen, ist eine der 1990er Jahre. Denn sein Kurzfilm *Marseille sans soleil* wurde erst im Kontext der Wiederentdeckung seines ersten Spielfilms *Le Rendez-vous des quais* (1953/55) Ende der 1980er Jahre breiter rezipiert und schließlich 1995 vom provenzalischen Kleinvertrieb Copsi auf dem Video ›Rendez-vous avec Paul‹ editiert. Zuvor haben die hier versammelten Kurzfilme in engen cinephilen Kreisen Anerkennung gefunden, nicht aber bei einem breiteren Publikum. *La Récréation* (1959) und *Graines au vent* (1964) wurden beispielsweise mit einem Preis der französischen Filmbehörde CNC (Centre national de la cinématographie) ausgezeichnet, *Marseille sans soleil* (1960) auf dem Mannheimer Filmfestival präsentiert und *Des lapins dans la tête* (1964) erhielt den Grand Prix des internationalen Jugendwettbewerbs in Cannes.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zudem unterscheidet sich Carpitas Filmästhetik und -praxis bis Anfang der 1950er Jahre deutlich von dieser zum Teil stark reflexiven Filmästhetik. Sein erster Spielfilm *Le Rendez-vous des quais*, an dessen Drehbuch Carpitas Protagonist André Maufray mitwirkt, ist so noch unmittelbar von Carpitas kommunistischem Engagement geprägt. Motivation und Praxis des Films gehen weit über ein *cinéma engagé* sozialkritischer Prägung hinaus, das ein möglichst großes Publikum erreichen und Bewusstseinsbildung betreiben will. Carpita zielt auch auf eine gesellschaftliche Mobilmachung ab, die sich auch in der kollektiven Produktion des Films widerspiegelt, die wesentlich von kommunistischen Organisationen und Freunden Carpitas getragen wird. Er wird so von einer lokalen Gruppe von Filmemachern (Groupe de réalisateurs cinématographiques de Marseille) produziert und von diversen kommunistischen Organisationen gefördert. (Hayes/O'Shaughnessy 2005: 8-11; Jeancolas 2005: 42).



Marseille sans soleil mit den drei filmenden ProtagonistInnen

Carpita arbeitet hauptberuflich als Lehrer bevor er sich 1968 als Filmproduzent mit Profilm selbständig macht. Sein Nebenberuf des Filmemachers ist von Anfang an stark von seiner politischen Sympathie geprägt. Er ist im Krieg in der Résistance aktiv, er wird Mitglied des PCF und der CGT, der französischen kommunistischen Partei und Gewerkschaft. Ab 1947 dreht er die ersten Gegennachrichten mit der von ihm 1945 gegründeten und dem PCF nahestehenden Produktionsgruppe Cinépax (Cinéma pour la liberté). Diese auf 16mm produzierten *contre-actualités* wurden in den populären Vierteln von Marseille vorgeführt und sollten ein politisches Gegengewicht zu den als sehr konservativ eingestuften Nachrichten der national dominanten Produktionsfirma Pathé darstellen. Einer der ersten Filme, an denen Carpita mitgearbeitet hat, ist der Dokumentarfilm *Voilà Marseille* (1947), einem von der kommunistischen Stadtverwaltung unter dem Bürgermeister Jean Cristofol in Auf-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

trag gegebenem Werbefilm über den Wiederaufbau Marseilles (Armogathe/Echinard 1995a: 151).

Es folgt eine Reihe von Spielfilmen, die den politischen Realismus von Cinépax fortschreiben. Carpita baut in seine relativ kurzen Filme meist dokumentarische Sequenzen ein – auch aus den *contre-actualités* – und bewegt sich thematisch wie ideologisch im Kontext der kommunistischen ArbeiterInnenbewegung. *Nous voulons vivre* (1947) wird 1950 anlässlich des Besuchs der bulgarischen Delegation des Weltfriedenkongresses vorgeführt; *Marseille sans soleil prépare le printemps* (1951) setzt u.a. Aufmärsche vom ersten Mai in Szene; *Je suis née à Berlin* (1952) erzählt die Geschichte eines bürgerlichen Marseiller Mädchens, das sich zum Jugendfestival nach Berlin begibt.

Mit dem letztgenannten Film stellt sich ein erster Erfolg ein, der deutlich über den Marseiller Raum hinausgeht. Der Film wird nicht nur zwischen 1953 und 1954 in mehreren Serien in Marseille gezeigt, sondern auch auf dem jährlichen Fest der kommunistischen Tageszeitung *L'Humanité* in Paris; beim Jugendfestival 1953 in Bukarest wird er mit der Goldmedaille des internationalen Wettbewerbs des Amateurfilms ausgezeichnet. Carpitas Film wird auch anlässlich des Gedenkens an den Aufruf vom 10. Juli 1940 – Aufruf zum Widerstand seitens des PCF – in Marseille gezeigt, wobei einige wichtige kommunistische Regionalpolitiker bzw. -gewerkschafter sowie sein Mentor François Billoux anwesend sind. Billoux' Präsenz ist von besonderer Bedeutung, denn er war nicht nur über Jahrzehnte hinweg die zentrale Figur des PCF der Bouches-du-Rhône, sondern als ehemaliger Minister in verschiedenen Ressorts in den 1940er Jahren auch auf nationaler Ebene besonders einflussreich. Zudem wird er als Präsident des neuen Komitees der Filmkritik des PCF (ab 1950) bei der Entstehung von Carpitas *Le Rendez-vous des quais* eine wichtige Rolle spielen (Lahaxe 2006: 80-81, 226-258).

Marseille zwischen Vietnam- und Algerienkrieg

Generalstreik, Kolonialkrieg, Zensur

Carpitas erster abendfüllender Spielfilm *Le Rendez-vous des quais* (1953/55) schreibt sich in diese Ästhetik ein, die einerseits die politischen und sozialen Konflikte des Nachkriegsmarseille zeigt (Krieg, Arbeitslosigkeit, Krise der Hafenwirtschaft), andererseits die Metropole weitgehend auf das Gewerkschafts- und ArbeiterInnenmilieu reduziert. Aufgrund seiner Zensur- und Rezeptionsgeschichte ist dieser Film nicht nur bis heute Carpitas bekanntester Film. Er ist zudem zum Symbol für den problematischen Umgang Frankreichs mit seinen ›Rändern‹ innerhalb und außerhalb des *hexagone* geworden.[3]

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Zentrum der Handlung steht der historische Generalstreik der Marseiller Docker gegen den Vietnamkrieg im Jahr 1950. Grundvoraussetzung für den Streik war die allgemein kritische Beschäftigungssituation, die sich seit dem letzten Streik von 1947 noch verschlechtert hatte.[4] Es entstand auf dieser Basis eine rasche Solidarisierung auf den Kais, nicht zuletzt deswegen, weil Marseille im allgemein unpopulären Vietnamkrieg als Kriegshafen eine besondere Stellung einnahm. Hier passierten die Frachtwaren für die französischen Soldaten in Vietnam, insbesondere die amerikanischen Munitionen und Lebensmittel. Hinzu kam, dass der PCF den Protest gegen den Krieg und gegen das amerikanische Engagement maßgeblich unterstützte. Zudem war Ho Chi Minh an der Gründung des PCF beteiligt und wurde in Frankreich unter den ›fortschrittlichen‹ KommunistInnen als Held gehandelt. Das galt allemal für die Industriestadt Marseille, wo der PCF stark und eine bedeutende vietnamesische Minderheit ansässig war. Im Januar 1950 begannen die Docker so mit einem selektiven Boykott und weigerten sich, weiterhin die Frachtschiffe von Särgen der im Krieg umgekommenen Soldaten zu entladen und mit Waffen zu beladen.

Am 3. Februar veranstaltete die CGT eine Versammlung der Docker; zu diesem Anlass wurde eine Deklaration veröffentlicht. Sie verlangt die Rückkehr der Truppen aus Vietnam sowie ein Ende des Krieges und ruft zu gewerkschaftlichen Aktionen auf. Der Warenfluss kam ins Stocken und Mitte Februar dehnte sich der Streik bereits auf die Metallindustrie, die Bergwerke und die Eisenbahnen aus. Die meisten dieser Solidaritätsstreiks erfolgten allerdings widerwillig. Die Atlantikhäfen schlossen sich dem Embargo an, aber die dortigen Aktionen erreichten nicht dieselbe Effizienz und Aufmerksamkeit wie in Marseille. Die Stadt wurde wieder einmal ihrer »tradition de radicalisme ouvrier« gerecht: Laut der Pariser Zeitung *Combat* (18./19.02.50) unterstützten in Marseille 70 Prozent der ArbeiterInnen den Streik, während es in Toulouse und Nizza je 20 Prozent und in Bordeaux nur zwei Prozent waren (McCoy 1999: 47-49; Jeancolas 2005: 35-39; Morel/Sanmarco 1988: 51-59).

Carpitas Film, der einige wenige dokumentarische Einstellungen von der historischen Protestbewegung enthält, war eigentlich als Intervention gegen den Vietnamkrieg konzipiert worden. Die Dreharbeiten dauerten aber insgesamt 18 Monate; aufgrund von Carpitas beruflichen Verpflichtungen wurde v.a. donnerstags und in den Schulferien gedreht. Das Filmprojekt wurde zudem zu groß, um alleine von Cinépax finanziert zu werden. Zusätzliche Unterstützungen erfolgten ähnlich wie bei Jean Renoirs *La Marseillaise* (1938) über Subskriptionen der GewerkschafterInnen. Die kommunistische Tageszeitung *La Marseillaise* stellte ihre Redaktionsbüros für die Dreharbeiten zur Verfügung, die im Film die Räume

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Hafengewerkschaft und der Arbeitgeber repräsentieren. Zentral sind finanzielle wie materielle Zuwendungen der CGT, der Dockergewerkschaften von Marseille und Port-de-Bouc, des regionalen PCF sowie – unter Vermittlung von Billoux – des Zentralkomitees der Partei. Insbesondere letztere Zuwendungen, die gewichtig gewesen sind, machen das politische Interesse des PCF an dem Film deutlich, der das Image der Docker nach dem gescheiterten Streik von 1950 im Sinne eines sozialistischen Realismus wieder verbessern sollte (Lahaxe 2006: 258-260).

Als der Film endlich fertig gestellt war, ist der französische Kolonialkrieg in Vietnam allerdings vorbei. Er hatte 1946 begonnen – die nordvietnamesischen Kommunisten strebten eine Wiedervereinigung Vietnams an – und endete mit einer verheerenden Niederlage der Kolonialmacht Frankreich in Diên Biên Phu und den Genfer Verträgen vom Mai 1954 (Stora 1997: 7-21). Damit schien der Streifen seinen politischen Anspruch, den der Intervention, verfehlt zu haben und die parteipolitische Motivation der Unterstützung verloren gegangen zu sein. Doch Carpitas Film erhält mit dem Ausbruch des Algerienkrieges am 1. November 1954 neue politische Brisanz[5] und *Le Rendez-vous des quais* wird aus Kriegsgründen zensiert, nachdem er im März/April im Marseiller Kino Rex und im Juni/Juli 1955 im Pariser Filmklub Action vorgestellt worden war; angekündigt wurde er aus Sicherheitsgründen in der Zeitung *La Marseillaise* noch unter dem provisorischen Titel *Le Printemps des hommes* (Carpita 2005).

Bei den Dreharbeiten von *Le Rendez-vous des quais*

Am 12. August entschied sich die kinematografische Kontrollbehörde gegen den von der Pariser Postproduktionsfirma Procinex gestellten Freigabebescheid für den Film, der hier allerdings noch unter dem Arbeitstitel *Le Printemps a besoin des hommes* vermerkt war. Grund dürfte u.a. der Zeitpunkt der Antragstellung gewesen sein. Es waren gerade große

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Materialladungen und Mobilisierte für den Algerienkrieg per Zug in Richtung Marseille unterwegs. Die Zensurbehörde brauchte einige Monate, um die Verbindung zwischen den beiden Titeln herzustellen. Die Beschlagnahmung der Filmrollen von *Le Rendez-vous des quais* erfolgt deshalb erst am 5. Oktober, bei einer Vorführung für die Docker und ihre Familien im Marseiller Kino Saint-Lazare (Armogathe/Echinard 1995a: 151-153; Martino 1996: 155).[6] Carpita wird vorübergehend festgenommen und aufs Kommissariat geführt. Als Stein des Anstoßes wird von Carpitas Biografen Claude Martino die Verwendung der dokumentarischen Originaleinstellungen vom Streik gegen den Vietnamkrieg angeführt. Sie zeigen u.a. das Eingreifen der Sicherheitskräfte der CRS (Compagnie républicaine de sécurité) und den Widerstand der Docker (Jeancolas 2005: 39; Martino 1996: 119-131; Vernet 1992).

Ebenso zentral ist aber wohl die Tatsache, dass der Film den gewerkschaftlichen Protest gegen den Krieg eindrucksvoll inszeniert und in eine unterhaltende Spielfilmhandlung integriert. Ein Analogieschluss, also ein Übertragen der Kritik am Vietnamkrieg auf den Algerienkrieg hätte, so der Historiker Benjamin Stora, eine nahe liegende Reaktion des Publikums sein können. Das Wirtschaftsministerium (Ministère de l'industrie et du commerce), das zu dieser Zeit auch für den CNC zuständig ist, verweist in seiner Begründung für die Zensur auch konkret auf die Gefahr für die öffentliche Ordnung, die von dem Film ausgehen könnte. Stora ordnet die behördliche Zensur des Films im Kontext seiner Untersuchungen über das Imaginäre des Vietnam- und Algerienkrieges in diesem Sinne als exemplarische Reaktion ein, die dazu führt, dass eine kinematografische Auseinandersetzung mit dem Thema in Frankreich bereits zu Kriegsbeginn massiv gehemmt wird (Stora 1997: 115-116).[7]

Das Verhalten des PCF gegenüber Carpita ist auch in diesem Kontext zu sehen: Die Partei geht auf Distanz zu seinem Film und auch die kommunistische Presse berichtet über die Zensur des von den Parteiorganisationen erst vehement unterstützten Films so gut wie gar nicht; erst 1956 findet diese beiläufig und ohne Erläuterung der genauen Umstände in der *Marseillaise* Erwähnung. Die politischen Interessen hatten sich geändert: Während die Partei zu Beginn der 1950er Jahre geschlossen hinter den Protesten gegen den Vietnamkrieg und die Politik der französischen Regierung stand, treten zumindest zu Beginn die politischen Repräsentanten und die moderaten Teile der Partei für den Algerienkrieg ein. Das Schicksal von Carpitas Film nach Ende des Vietnamkriegs ist also teils auf geänderte politische Umstände zurückzuführen, aber nicht weniger auf einfaches Desinteresse, da der Film nicht mehr der Verbreitung von Parteiinteressen und -positionen dienlich sein kann (Martino 1996: 130-132; Lahaxe 2006: 268).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wiederentdeckung eines zensierten Filmemachers

Carpitas Film gilt infolge der Zensur für über 30 Jahre als vernichtet. Erst 1988 werden im nationalen Filmarchiv Bois d'Arcy bei Paris dank der Anstrengungen von Carpitas Freund Jean-Pierre Daniel zwei Kopien und die Negative des Films entdeckt. Daniel ist Leiter des Marseiller Kinos Alhambra, das in der Nähe der Docks und des Estaque im Viertel Saint-Henri gelegen ist, und organisiert im Juni 1988 eine erste öffentliche Vorführung des Films. Er gibt den MarseillerInnen mit dem Speichermedium Film einen Teil ihrer (verschütteten) Stadt- und Filmgeschichte zurück, so das allgemeine mediale Echo, und findet über Yves Rousset-Rouard die Möglichkeit, den Film zu vertreiben, der schließlich auch als Video erhältlich ist.

Claude Martino betont über die Rolle Daniels hinaus den Stellenwert einer Begegnung mit dem Kulturminister Jacques Lang bei der Wiederentdeckung des Films. Dieser besucht 1981 anlässlich einer Jahrfeier des Ortes Port-de-Bouc, den kleinen, westlich von Marseille gelegenen Hafen. Hier wurde eine Sequenz von *Le Rendez-vous des quais* gedreht. Unter den, anlässlich der Feier in Port-de-Bouc versammelten Dockern wurde allerdings die Meinung vertreten, dass der Film v.a. ein kulturhistorisches Dokument ihres Ortes und nicht Marseilles darstelle. Der Minister wurde daraufhin bedrängt, auf die Suche nach dem Film zu gehen; andernfalls würde man nach Paris kommen und vor dem Ministerium demonstrieren. Einige Monate später verkündet der Chef des CNC, dass sich die Filmrollen im Filmarchiv Bois d'Arcy befinden; 1983 erhält der Film den Freigabebescheid – mit 28 Jahren Verspätung. Die restaurierte Fassung wird 1988 anlässlich des jährlichen Filmfestes symbolträchtig im Parc François Billoux unter Präsenz von Mitgliedern der Produktion gezeigt (Martino 1996: 155-157).

Die Wiederentdeckung findet so in einem politischen Kontext statt, der eine kritische Betrachtung der französischen Kolonialgeschichte zunehmend zulässt. Gleichzeitig zeigen Kulturschaffende wieder vermehrt abseits des Kriminalfilmimages Interesse an Marseille und Marcel Pagnol wird wieder für das Kino entdeckt. Claude Berri und Yves Robert derhen ab Mitte der 1980er Jahre diverse Neuverfilmungen und adaptieren seine Biografie für einen breiten Publikumsgeschmack. Parallel dazu beginnt Robert Guédiguian in den 1980er Jahren seine Karriere als Marseiller *auteur* und knüpft u.a. an Carpita'sche Traditionen eines politischen und populären Kinos an (Crivello 1992: 241; Libbra 1994a: 26).

Die späte Wiederentdeckung machte *Le Rendez-vous des quais* nachträglich zum Schlüsselfilm eines anderen kinematografischen Marseille. Dem Film wurden nicht zuletzt aufgrund der spektakulären Zensurgeschichte zwei TV-Dokumentationen und eine Fülle von Zeitungsartikeln

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gewidmet. Sie reichen, im Gegensatz zu den wenigen marginalen Berichten von vor 1988, von der Filmfachpresse über regionale und gewerkschaftliche Zeitungen bis zu den großen nationalen und auch internationalen Tageszeitungen.[8] Nachdem Carpita im Mai 1989 an einer Tagung über Kino und Freiheit im Kontext des Festivals in Cannes teilgenommen, sich zu Wort gemeldet und die Zensur seines Films angesprochen hatte, wurde der Film kurz darauf erstmals ›offiziell‹ gezeigt. Im Juni 1989 wird er zum Auftakt der Feierlichkeiten zur 200-Jahrfeier der Französischen Revolution im Rahmen einer Initiative der Cinémathèque française (Ecrans de la liberté) vorgeführt (Libbra 1994a: 8-16; Martino 1996: 157).

Bereits im September desselben Jahres beantragt die Marseiller Filmproduktion Les Films du Soleil ein kommerzielles Nutzungsrecht, das sofort gewährt wird. Am 14. Februar 1990 findet dann die Vorpremiere des Films in Paris (!) statt; tags darauf hat *Le Rendez-vous des quais* in mehreren Kinos Frankreichs Premiere, vertrieben von Trinacra/Pan Européenne. In der Folge wird der Film auf vielen internationalen Festivals und Fernsehsendern gezeigt; Carpita, inzwischen 66, einer breiten cinephilen Öffentlichkeit erstmals bekannt. Mit der Rezension des Films durch die *Cahiers du cinéma* im Jahre 1990 erhält der Film die endgültige Konsekration der Filmwelt. Der Rezensent Fabrice Barbaro stilisiert Carpitas Film zum »chaînon manquant« der französischen Filmgeschichte zwischen Renoirs *Toni* (1934) und Godards *A bout de souffle* (1959) und macht ihn zum Schlüsselfilm zwischen Neorealismus und Nouvelle Vague (Bécard 2002: 34-39; Crivello 1992: 240-249).[9]

Doch ein genauerer Blick auf die Zensur- und Rezeptionsgeschichte ergibt weder das Bild eines triumphalen Einzugs Carpitas in die französische Filmgeschichte und die Pariser Filmszene, noch das einer unerwarteten Wiederentdeckung der Filmrollen. Man bekommt eher den Eindruck, dass Carpita ein regional, politisch und kommerziell marginalisierter Cineast bleibt. Selbst rezente Publikationen zur Frage des politischen Engagements von CineastInnen in Frankreich erwähnen Carpita überhaupt nicht oder nur randständig (Hayes/O'Shaugnessy 2005: 39).[10] Gleichzeitig gibt es bereits vor der breit besprochenen Wiederentdeckung des Films Versuche, an das zensierte Material heranzukommen: Martino erwähnt, dass Carpita 1957 persönlich einen Antrag auf einen Freigabebescheid stellte, der aber aufgrund des Algerienkriegs wieder abgelehnt wurde. Über die beschlagnahmten Filmrollen hinaus war zudem weiteres Filmmaterial vorhanden, das in den Archiven der Unicité, der Filmorganisation des PCF, aufbewahrt wurde. Sie setzt den Film heimlich im Ausland ein, u.a. in der UdSSR, wo ihn in den 1960er Jahren französische Gewerkschafter bei einem Moskau-Besuch gesehen haben. Bemer-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kenswert ist, dass der CNC schon 1968 die beschlagnahmte Kopie im französischen Filmarchiv deponiert und Unicité dies mit den Negativen 1979 getan hatte. Einige Personen aus dem Filmbereich dürften über den Verbleib des Materials gewusst haben (Martino 1996: 132-156).

Der Filmkritiker Marc Vernet macht die These stark, dass der Film nicht einer, sondern einer Reihe von unterschiedlich gearteten Zensuren unterlegen ist und behauptet, dass Carpita selbst informiert war und aus Parteidisziplin das ›Verschwinden‹ des Films in Richtung Archiv akzeptiert hatte. Der weitgehende Rückzug auf den Lehrerberuf und die radikale ästhetische Zäsur, die er mit seinen Kurzfilmen in der Folge vornimmt, wären somit v.a. auf die Enttäuschung gegenüber seiner Partei zurückzuführen. Der von Unicité in den Archiven hinterlegte Film entspricht dem Regisseur und Martino zufolge allerdings auch der Länge nach nicht dem zensierten Film; er ist 362 Meter bzw. 12 Minuten kürzer. Einige Materialien sind also zwischen 1955 und 1979 vom Staat bzw. vom PCF zensiert und vernichtet worden oder auf andere Weise verlorengegangen; Vernet zufolge handelt es sich dabei auch um dokumentarische (Streik)Bilder (Armogathe/Echinard 1995a: 151-152; Vernet 1992: 100-104).

Le Rendez-vous des quais und Marseille

Marseille unter realistischen Vorzeichen

Mit seinem Spielfilm *Le Rendez-vous des quais* thematisiert Carpita das populare Marseille und rückt v.a. die nördlich vom Alten Hafen gelegene Stadt ins Bild. Wichtige Bezugspunkte sind, neben dem Vieux-Port und dem Panier, die Viertel rund um den Industriehafen. Dieser ist bei Carpita – wie bei Pagnol der Vieux-Port – das Herz der Stadt. Er selbst ist ihm biografisch verbunden, sein Vater war Docker, seine Mutter Fischverkäuferin. Im Dockermilieu siedelt er auch seine Handlung an: Zwei Brüder, Jean (Roger Manunta) und Robert Fournier (André Maufray), arbeiten hier und haben mit dem Beschäftigungssystem des Marseiller Hafenbetriebs zu kämpfen. Bezahlt wird nur an Tagen, an denen es auch etwas zu tun gibt. Zudem ist der Hafen nach dem Aufschwung der ersten Nachkriegsjahre in der Krise. Jean ist Vorsitzender der Hafengewerkschaft, er führt den Streik gegen den Vietnamkrieg an. Robert lässt sich hingegen angesichts der instabilen Lage am Arbeitsmarkt von Jo (Albert Mannac), einem Hafenaufseher, einreden, dass er v.a. an seine eigenen Interessen denken sollte, das heißt an Arbeit und Wohnung. Er verspricht ihm eine bezahlbare Wohnung – Marseille wurde im Zweiten Weltkrieg

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

stark bombardiert, zudem ist der Immobilienmark zu dieser Zeit in der Hand von Pariser Bauträgern – und Robert entfremdet sich von seinem Bruder und dem Gewerkschaftsmilieu.

Seine Freundin Marcelle (Jeanine Moretti), mit der Robert erst zu Filmbeginn zusammenkommt, wird hingegen zu einer kämpferischen Keksfabrikarbeiterin, nachdem sie Dank der Solidarität der Kolleginnen ihre schon gekündigte Anstellung wiederbekommen hat. Sie engagiert sich mit zahlreichen gewerkschaftlichen AktivistInnen in der Vorbereitung für die große Demonstration, die Plattform zur Äußerung des kollektiven Unmuts über den Vietnamkrieg werden soll. Ziel ist es, den gesamten Hafenbetrieb lahm zu legen.

Marcelle + Robert

Robert erkennt erst in letzter Minute, dass sein ›Freund‹ Jo auf ihn angesetzt wurde, um seinen Bruder in seiner Gewerkschaftsfunktion zu schwächen. Die Unterstützung bei der Wohnungssuche erweist sich als Korruptionsgeschenk, nicht als freundschaftlicher Dienst und Robert wechselt wieder die Seiten. Schon schirmen die CRS den Hafen von den DemonstrantInnen ab, um Streikbrechern das Arbeiten zu ermöglichen. Aber, Ende gut, alles gut: Die Beziehung, die am Streik zu zerbrechen drohte, ist gerettet – wie der Glaube an den Klassenkampf: Marcelle wird als gekündigte und wieder eingestellte Fabrikarbeiterin, die noch dazu ihren Freund in die Streikfront reintegriert, zur »Marianne des Marseillais« (Crivello 1992: 247). Marcelle und Robert treffen auf der Brücke der Kais wieder zusammen; die Liebe hat Robert zurück auf die ›richtige‹ Seite der Barrieren und der Hafen wird zum Stillstand gebracht.

Anhand dieser Streik- und Liebesgeschichte wird Marseille auf drei Ebenen verhandelt: Die Liebesgeschichte führt uns das bekannte Marseille um den Vieux-Port herum vor, reflektiert diese kinematografische Repräsentation aber auch. Anhand der Figur des Jean tritt die Arbeiter-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kultur ins Zentrum und der Marseiller Generalstreik vom Frühjahr 1950 wird als Aktion gegen den Vietnamkrieg inszeniert. Zwischen der Suche nach der privaten Idylle und dem kollektiven Engagement verläuft der Alltag. Diese Sequenzen führen die sozialen Probleme der ProtagonistInnen zwischen Docks und Panier, zwischen peripheren Industrieanlagen, Neubauten und der alten Innenstadt vor. Sie entmythologisieren also auch das bekannte Marseille, indem sie es als Ort des Alltags banalisieren (Crivello 1992: 239-241).

What makes the sunset?

Im Rahmen seines deutlich politisch motivierten Plots setzt Carpita aus dem *film méridional* bekannte Orte und Topoi ein, die einem regionalen Publikum einen bekannten und attraktiven urbanen Kontext bieten, auf dessen Basis er ein anderes Marseille entfalten kann. Insbesondere in der ersten Phase des Films (36,75 min) sind diese Elemente relativ stark vertreten (13,50 min).[11] Man darf nicht vergessen, Carpita fokussiert Themen, die im Frankreich der frühen 1950er Jahre tabu oder zumindest neu sind: das populare Marseille der Docker und ihre sozialen Probleme sowie den Vietnamkrieg.

Anhand der Figur des Toine (Georges Pasquini) wird das meridionale Element zu Beginn der ersten Phase des Films besonders deutlich. Der Touristenschiffer hat eine Schirmkappe auf und ein geringeltes T-Shirt an. Er spricht mit Marseiller Akzent, wird durch starke Mimik und Gestik sowie eine übertriebene Rhetorik charakterisiert. Er fährt die *fériboite*, auf der sich unter einer Touristengruppe auch Robert und Marcelle befinden, in Richtung Château d'If und animiert die Fahrgäste mit Witz. Doch die Anlehnung an die Tradition des *film méridional* der 1930er Jahre hat Grenzen. Selbst Toine werden in der Sequenz auf dem Schiff Worte in den Mund gelegt, die ein selbstgefälliges, provinzielles urbanes Imaginäres (»le plus grand port du monde« (43)) brechen. Toines Worte enthalten den leicht modifizierten Titel des Operettenfilms *Au pays de soleil*,[12] parallel werden in einer Einstellung die klassischen Touristenorte Rive-Neuve und Notre-Dame-de-la-Garde sichtbar (37). Kurz darauf kommt Toine auf die Docks zu sprechen, die im Bild sichtbar werden (43-45). Bricht der erste Teil seiner Beschreibung schon den Topos des Sonnenmythos, wird durch die kontrastive Gegenüberstellung in Text und Bild der Zitatcharakter der Figur deutlich.[13] Carpita wählt damit eine Form der Verortung der Stadt über klassische Topoi und deren Dekonstruktion, die in manchem der von Jean Renoir in *La Marseillaise* ähnelt. Bei Carpita sind die idyllischen Orte also stets in die Handlung des Films integriert; sie sind nie postkartenartige Einblendungen wie in den zahl-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

reichen Operettenfilmen. Die starke Konzentration der traditionellen Topoi am Anfang des Films in relativ langen Sequenzen macht dies deutlich. So sind fünf der ersten zehn Minuten des Films durch eine klassische Repräsentation der Stadt in nur zwei Sequenzen geprägt. Die Bootsfahrts-Szene ist die erste davon; sie erzählt das Rendezvous zwischen Marcelle und Robert (30-32). Auf dem Schiff nähern sich Robert und Marcelle an. Er erklärt ihr die Liebe und sie küssen sich zum ersten Mal. Auf der Insel folgt schließlich der Heiratsantrag (65-67). Die zweite Sequenz schließt sich kurz darauf an. Sie zeigt Toine und seinen Freund Nique im Alten Hafen und weist ebenso regionales Vokabular und Pagnol'sche Komik auf (78-90) (Crivello 1992: 244; Libbra 1994: 31-72).

Le Rendez-vous des quais:
Jean + Toine in den Calanques

Die realistische, oft dokumentarische Bildästhetik der dominierenden Handlungskomponenten (politische Aktion, urbaner Alltag) und die kontrastive Montage Carpitas setzen die Liebesgeschichte zunehmend von den Konventionen der Stadtrepräsentation ab. So dringen in die idyllische Wochenendszenerie in Toines *cabanon* im Süden von Marseille zunehmend die Probleme der Arbeitswelt ein; die klassischen Topoi der *galéjade* lösen sich hingegen auf. Beginnt die Sequenz mit einem großen Boule-Spiel mit Toine, seiner Frau Jeanne, seinem Freund Nique sowie Robert, Marcelle und Jean (186-188), überredet Jean im anschließenden Gespräch Toine bei einem Glas Pastis dazu, ihm sein Boot zur Verfügung zu stellen, um auf dem Pier des Marseiller Hafens die Inschrift ›Paix au Vietnam‹, Frieden in Vietnam, anbringen zu können. Er will mit dieser politischen Botschaft das aus Vietnam eintreffende Frachtschiff Le Pasteur mit einer klaren politischen Botschaft empfangen (243-265).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Nach einer längeren Diskussion brechen schließlich Alfred, Jean und Toine in Richtung Pier auf (251-253).

Die klassischen Marseiller Topoi werden auf diese Weise immer stärker gebrochen; die sozialen Probleme des Alltags und die politische Aktion werden an Orten verhandelt, die im *film méridional* geschlossene, idyllische (Film)Räume sind. Schließlich, in der zweiten und dritten Phase des Films, ersetzen sie die klassischen Topoi ganz (2) oder zumindest weitgehend (3); an die Stelle der Pagnol'schen Topoi Alter Hafen und *cabanon* treten symbolisch die Docks, auf die schon der Titel hinweist. Toine, der als Figur am stärksten in der kinematografischen Repräsentationstradition steht, ist in diesem Sinn über lange Strecken des Films hinweg absent. Erst in der dritten Phase kehrt er wieder kurz zurück. Er schält Kartoffeln am Stand des Solidaritätskomitees für die Docker, ermahnt und tröstet gleichzeitig väterlich Robert, dem nach seinem ›Verrat‹ das soziale Umfeld wegzubrechen droht (522-526).

Die Dynamik des Streiks erfasst letztlich also auch die in der Tradition des *film méridional* stehenden Figuren. Der Film weist auf der Zeitachse und der Inhaltsebene in die kommunistische Zukunft: Während die traditionellen Filmorte der Innenstadt oder die Calanques als Orte des Alltags aus der Nähe gezeigt werden und somit keine Orte der Attraktion oder des Exotismus sind, werden die Docks zunehmend über Panoramaaufnahmen und andere stilistische Mittel als Orte einer kollektiven und siegreichen Arbeiter- und Protestkultur inszeniert. Kurz: Die Sequenzen, die das politische Geschehen aus dem Jahr 1950 in Szene setzen, sind deutlich von Carpitas Absicht markiert, den Marseiller Dockern, dem Milieu, aus dem er selber stammt, ein kinematografisches Denkmal zu setzen, sie als Friedensakteure und Identifikationsfiguren zu zeigen (Crivello 1992: 245).

Carpitas Alltagsrealismus

Insgesamt gesehen überwiegen aber durchgehend die Sequenzen, die den urbanen Alltag schildern (41,53 min): die Suche Roberts und Marcelles nach einer Wohnung, rituelle Handlungen von Roberts Mutter und Jean im Haushalt wie Kochen und Bügeln, das Zusammentreffen der Familienmitglieder in der Wohnung von Jean oder der seiner Mutter. Die visuelle Dominanz des Alltags spiegelt die materiellen Verhältnisse des Filmteams und Carpitas Absicht, möglichst nah am urbanen Leben zu filmen. Sie und die Arbeitsweise Carpitas lassen aber auch die etwas übertriebene Einordnung des Films durch die *Cahiers du cinéma* als ›fehlendes Glied‹ zwischen Neorealismus und Nouvelle Vague zumindest nachvollziehbar erscheinen. Besser gesagt, der Film und Carpitas Film-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

praxis sind ohne Zweifel dem Neorealismus verwandt. Nicht ohne Grund wurde der Film bei seiner Premiere auch in der Tradition von Vittorio De Sicas *Ladri di biciclette* (1948) gesehen: *Le Rendez-vous des quais* wurde ohne professionelle TechnikerInnen stumm gedreht, aber später in den Pariser Studios von Marcel Pagnol geschnitten und postsynchronisiert (Carpita 2005). Dabei erhielt Carpita Unterstützung von dessen und Jean Vigos persönlichen TechnikerInnen (u.a. Suzanne de Trœye und Marcel Royné). Große Teile werden im Freien, die Innensequenzen v.a. in Wohnungen von Freunden Carpitas gefilmt, oft mit geschulterter Kamera.

Carpita nimmt Szenen des urbanen Lebens, auf die er während der Dreharbeiten stößt, in den Film mit auf: Eine Gruppe von Frauen, die an einem Brunnen um Wasser Schlange steht, wird gefilmt, das Drehbuch entsprechend adaptiert: Die Mutter von Robert und Jean beschwert sich über den Wassermangel, und es ist von einer Petition diesbezüglich die Rede. Bis auf zwei Ausnahmen (Jo und Simone alias Albert Mannac und Annie Valde) sind alle ProtagonistInnen Laien, die aus Carpitas oder einem ihm nahe stehenden politischen und sozialen Milieu stammen: Georges Pasquini war z.B. Drucker bei der Tageszeitung *La Marseillaise*, bevor er mit Carpita zusammenarbeitete, die Arbeiterinnen der Keksfabrik sind dies in filmischer und außerfilmischer Realität; Roger Manunta war im realen Leben wie in der kinematografischen Fiktion führender Hafengewerkschafter (Armogathe/Echinard 1995a: 151; Crivello 1992: 243-246; Libbra 1994a: 5-26).

Über diesen Alltagsrealismus wird einerseits ein filmischer Realitätseffekt erzeugt, der den »besoin incessant d'authentifier le ›réel‹« zu befriedigen versucht (Barthes 1984: 185). Andererseits werden die regionalen und sozialen Alltagsattribute ideologisch aufgeladen. Carpita lässt so z.B. seine ProtagonistInnen mit ihrem Marseiller Akzent sprechen. Die einzige ›hochfranzösische‹ Ausnahme ist Jo, verkörpert von Albert Mannac, der als *docker-inspecteur* von außerhalb kommt – klassisch für ein zentralistisches Land, aber auch die Repräsentation Marseilles im Film. Die Docker, inklusive Jean, sind durch einfache Kleidung markiert – helles Hemd, dunkle Hose und eventuell eine Schirmmütze – sowohl bei der Arbeit als auch zu Hause. Schon dies drückt Bodenhaftung und Distanz zum Milieu der Arbeitgeber aus. Jos Anzug, den er trägt, wenn er sich nicht unter den Dockern, sondern den Arbeitgebern bewegt, ist ebenso Sinnbild für sein unsolidarisches Verhalten wie seine Sprache. Die ideologischen Gegensätze werden so schon über äußerliche Merkmale sichtbar. Die Docker, deren soziales Schicksal beispielhaft an der Familie Jeans vorgeführt wird, erscheinen dem Publikum als ›Menschen wie ihr‹. Jean ist darüber hinaus als Anführer des Streiks, der sein Familienleben den Interessen der ArbeiterInnenschaft unterordnet, unschwer als solida-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rischer ›Held‹ erkennbar (Crivello 1992: 245; Libbra 1994a: 19-20, 48-49; Libbra 1994b: 1).

Carpitas Besetzungspraxis und Filmästhetik stellen so ein identifikatorisches Angebot an sein intendiertes Publikum, die Arbeiterschaft dar. Damit bewegt er sich abseits der Repräsentationspraxis der Kommerzfilme, die den Marseiller Akzent als ›fremdes‹ und ›exotisches‹ Versatzstück sowie Marseille als Kulisse verwenden, ohne die Charaktere in ihrem Milieu zu verankern. Die regionale und soziale Markierung bedeutet bei Carpita gerade nicht, der Lächerlichkeit Preis gegeben zu werden. Sie ist vielmehr ein Element seines Alltagsrealismus, der in manchen Aspekten den frühen Filmen und der frühen Filmpraxis von Autoren wie Roberto Rossellini, Vittorio De Sica und Jean Renoir verwandt ist. Carpita setzt wie sie bei der Zeichnung der Charaktere auf das Ausspielen des Schicksals der ProtagonistInnen – man denke an den Bruderzwist, unter dem die Beziehung zwischen Robert und der Mutter leidet. Seine Filmsprache steht im Dienste einer emotionalen (Be)Rührung, die nicht zuletzt durch deutlich pathetische Dialoge und den Einsatz der Filmmusik Jean Wieners, der u.a. für viele Filme von Julien Duvivier die Musik verfasst hat, erzielt wird. Der »effet de réel« wird so im Sinne Roland Barthes nicht nur über ein bloßes Nachstellen sozialer ›Realität‹ der 1950er Jahre – also das Verbinden des politischen Plots mit Alltagsszenen dokumentarischen Charakters – erreicht, sondern über eine ästhetische Strategie, die auch auf die affektive Involvierung des Publikums setzt (Barthes 1984).

Carpitas politischer Realismus

Die Ausdehnung des kinematografischen Stadtraums auf den Hafen und das Industriegelände im Norden von Marseille sowie auf entsprechende Bevölkerungsschichten zeigt die Stadt nicht nur von einer neuartigen Seite. Das zentrale historische Thema des Films, der Generalstreik der Docker, macht den Film auch zu einem interessanten und ambivalenten Dokument der Industriegeschichte Marseilles. Denn dieser Streik machte die Stadt und pars pro toto die Docks nicht nur im Film von 1953, sondern auch in der urbanen Realität des Jahres 1950 zur Friedensprotagonistin und so zu einem symbolischen Ort. Sie rücken also inner- und extra-diegetisch nicht nur als materiell-visuelle, sondern auch als symbolische und funktionelle Orte ins Zentrum und werden im Sinne von Pierre Nora als (kinematografische) Erinnerungsorte von einer »aura symbolique« umgeben (Nora 1984: XXXIV). Damit pflegt Carpita in Anschluss an Jean Renoirs *La Marseillaise* auch das Imaginäre Marseilles als *ville rebelle*, als revolutionäre und aufständige Hafenmetropole

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

des Südens. Doch anders als bei Renoir erhält dieses urbane Imaginäre mit dem Hafen einen Ort, der für viele Marseiller Industriearbeiter im Sinne eines Erinnerungsortes eine starke identifikatorische Bedeutung hat. Auch wenn die Docks heute nicht mehr den Stellenwert der 1950er Jahre haben, so sind sie doch weiterhin Inbegriff des politischen Marseille. Sie sind »langlebige, Generationen überdauernde Kristallisationspunkte kollektiver Erinnerung und Identität, die in gesellschaftliche, kulturelle und politische Üblichkeiten eingebunden sind und die sich in dem Maße verändern, in dem sich die Weise ihrer Wahrnehmung, Aneignung und Übertragung verändert« (François/Schulze 2001: 18).

Gleichzeitig mischen sich im Film historische Fakten und Inszenierung und verleihen ihm mythischen Charakter: Das Pasteur-Schiff läuft im Hafen ein und bringt Verletzte und Särge aus Vietnam zurück. Diese reale Präsenz des Krieges wird zu einer wichtigen Motivation für die Streikbewegung, im Film und in der urbanen Realität, und Carpita integriert diese Szene über Aufnahmen vom historischen Streik. Die Docker beschließen, weder die Särge aus den Schiffen zu entladen, noch die Schiffe mit Waffen zu beladen. Im Film konstruiert Carpita allerdings, auf diesen historischen Hintergrund aufbauend, ein Marseille, das zum Teil mehr seinem politischen Ideal als der Stadtgeschichte entspricht. Er kombiniert den Streik mit dem französischen Nationalfeiertag, der zum gewerkschaftlichen Aktionstag (265-270) und durch Sequenzen repräsentiert wird, die während des Festes der kommunistischen Zeitung *La Marseillaise* entstanden sind (Lahaxe 2006: 259).

Le Rendez-vous des quais enthält auch eine Sequenz, die die CRS im Hafengelände zeigt, die den Hafen 1950 tatsächlich vor den streikenden Dockern abgeriegelt haben. Carpita hatte sie damals, ebenso wie die Ankunft des mit Särgen beladenen Pasteur und der Proteste der Docker, mit einer 35mm-Arriflex-Kamera unter dem Vorwand gedreht, einen Werbefilm zu machen (Carpita 2005). Solche Aufnahmen dienen wie die Szenen aus dem Stadtalltag gewissermaßen der Authentifizierung des Films. Denn Carpitas Ruf als Anhänger eines filmischen (Neo)Realismus hat die Frage nach der Fiktion auch im Kontext der Wiederentdeckung des Films weitgehend unberücksichtigt gelassen. Doch sein Film endet – anders als die Realität – mit einem durch und durch erfolgreichen Generalstreik: Der Hafen wird zum kompletten Stillstand gebracht und Jean blickt zusammen mit seiner Frau Simone von einer Terrasse aus stolz über die Hafenanlagen und die Stadt, die von Stille und Immobilität dominiert werden (418-425) (Crivello 1992: 240-247; Libbra 1994a: 18).

Die monumentale Ästhetik und das kommunistische Brüderlichkeitspathos in solchen Einstellungen stehen nicht nur dem Alltagsrealismus gegenüber, sondern verweisen auch auf den (partei)politischen und di-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

daktischen Charakter des Streifens. Crivellos Feststellung »cette fiction se caractérise par sa dépendance à l'actualité« (Crivello 1992: 240) gilt sicherlich für den aktuellen Zeitbezug, also das Streikgeschehen und die weitgehend realistische Ästhetik des Films, die im Kontext der Streikszenen auf den ersten Blick nicht ohne weiteres eine Differenzierung zwischen historischem Archivmaterial der *contre-actualités* und Spielfilmeinstellungen zulässt. Darüber hinaus bleibt aber der Aspekt der ›Zensur‹ im Sinne einer Umdeutung des Streiks in eine Erfolgsgeschichte bei der Bewertung des Films zu berücksichtigen. Carpitas Happy End ist eine Fiktion, die das Scheitern des realen Streiks im Jahr 1950 aus kinematografischen und ideologischen Gründen verschweigt. Marseille wird als militante Arbeiterstadt repräsentiert; ein letztendliches Scheitern der Streikbewegung im Film ist nicht mit Carpitas Ziel, einen identifikationsstiftenden Film für die Docker zu drehen, vereinbar. Das historische Ereignis wird zum Filmstoff und damit fiktionalisiert.

Manunta, Moretti und Maufray vor dem Pasteur-Schiff

Parteipolitische Zensur

Die ideologische Aneignung des Streikverlaufs scheint aber nicht nur auf Carpita selbst zurückzugehen. Es spricht einiges für eine politische Zensur, für ein Eingreifen des PCF in die Dreh- und Produktionsplanung des Films. In der lokalen kommunistischen Presse der Jahre 1953 und 1954 ist die Rede von einem Treffen der am Film Beteiligten mit Marseiller Parteifunktionären und »un camarade de Paris« (Lahaxe 2006: 267). Der Ex-Kommunist Gaston Viens, inzwischen Bürgermeister von Orly, berichtet Jean-Claude Lahaxe 2003 in einer Mail, zusammen mit Carpita und wichtigen Parteivertretern, u.a. François Billoux, an einer Vorführung von *Le Printemps a besoin des hommes* im Gebäude des Pariser

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Zentralkomitees teilgenommen zu haben. Dabei wurde die Titeländerung von Jean Jérôme, Schlüsselfigur zwischen PCF und Komintern, nahegelegt, ebenso die Verlagerung des Schwerpunktes der Handlung vom Liebespaar Simone/Jean auf den Gewerkschaftsführer Jean sowie die Streichung der Sequenz, in der dieser seinen Bruder Robert als Streikbrecher zur Rede stellt. Allerdings lässt sich aus diesen Informationen nur bedingt ableiten, inwieweit die ›Zensurvorschläge‹ aufgenommen wurden und welcher Version die uns heute bekannte Videofassung am ehesten entspricht (Lahaxe 2006: 267).

Auch wenn das vorliegende Material keine genauen Aufschlüsse darüber gibt, so lässt sich der Film doch aufgrund der Hintergrundgeschichte, der Produktionsbedingungen und nicht zuletzt seiner Raumlogik relativ klar verorten. Er ist weniger als ein ›fehlendes Glied‹ zwischen Neorealismus und Nouvelle Vague als zwischen einem *cinéma engagé* (neo)realistischer und einem *cinéma militant* kommunistischer Prägung zu verorten.[14] Denn es handelt sich, wie Agnès Libbra anführt, ohne Zweifel um einen Film, der an den Rändern des kommerziellen Filmproduktions- und Vertriebsnetzes angesiedelt und mit geringen finanziellen und technischen Mitteln entstanden ist (Libbra 1994a: 24). Ein Blick auf die Personenkonstellationen im Film lässt das dritte von Libbra festgehaltene Charakteristikum für das Genre des *cinéma militant* deutlich werden: Die gewerkschaftliche Aktion im Frühling 1950 macht zwar nicht den Hauptanteil des uns heute vorliegenden Films aus (16,43 von 74 min), erst recht ist das verwendete Archivmaterial aus dem Jahr 1950 minoritär, auf dem historischen Ereignis liegt aber der inhaltliche Schwerpunkt der Filmhandlung (Crivello 1992: 243).

Damit ist das Ziel einer Gegenberichterstattung bzw. der Darstellung eines ideologischen Kampfes verbunden. Die Welt von *Le Rendez-vous des quais* trennt klar zwischen der Sphäre der ArbeiterInnen und der Arbeitgeber. Zwischen beiden Fronten gibt es, wie am Beispiel der Person Roberts deutlich wird, weder eine legitime Position noch gemeinsame Räume. Die Zugehörigkeit zum Dockerkollektiv verlangt unbedingtes solidarisches Handeln, das ›natürlich‹ zum Erfolg führt (Kündigung Marcelles, Streik). Die Interessen des einzelnen (Wohnungssuche Roberts und Marcelles) sind dem hintanzustellen. Mit dem Überlaufen zur anderen Seite stehen auch Roberts Beziehung und sein Umfeld auf dem Spiel. Das solidarische Handeln, die Teilnahme an den Streikaktionen, erfasst nach und nach alle bis auf Jo, der den negativen Part des Films verkörpert. Nur er, der die Solidarisierung der ArbeiterInnen verhindern will, steht in Kontakt zu den Arbeitgebern. Letztlich ist aber auch er Opfer der Arbeitgeberinteressen. Als den Arbeitgebern am Streiktag deutlich wird, dass Jos Plan, mittels Robert Jean zu schwächen, nicht klappt, verlieren

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sie ihr Interesse an seiner Person; Jo bleibt fast alleine im abgeriegelten Hafenbereich zurück und verschwindet aus der Filmhandlung.

Die Streikdynamik umfasst also im Verlauf der Handlung alle: die KollegInnen, die Familien, die Freundschaften, die NachbarInnen und schließlich die ganze Stadt. Trotz der schlechten Arbeitsmarktlage, der prekären Beschäftigungsverhältnisse nimmt kein Docker die Arbeit wieder auf. Jeans Frau Simone gibt ihre Tochter Danielle zu einer Nachbarin, um in Ruhe Zeitungen austragen zu können. Es konstituiert sich ein Unterstützungsfonds für die streikenden Docker, der immer stärkeren Zulauf bekommt. Kritik am Streik, an den gewerkschaftlichen Aktionen oder dem PCF kommt letztendlich mit dem Verschwinden Jos zum Erliegen. Das isolierte unsolidarische Handeln hat keine Auswirkungen auf den Streik und wird ›bestraft‹. Selbst die CRS und die Arbeitgeber können gegen die Masse nichts anrichten und werden nur als Statisten inszeniert. Kurz: Die Streikdynamik beschränkt das Recht der filmischen Repräsentation letztlich auf das kollektive Wir. Bezieht man zudem die oben angesprochene Inszenierung des erfolgreich verlaufenen Streikes und dessen Verschmelzung mit dem 14. Juli mit ein, so ist der Film ohne Zweifel einem *cinéma militant* zuzurechnen, das neben dem Frieden die Solidarität der ArbeiterInnenschaft als Machtmittel propagiert (Crivello 1992: 246; Libbra 1994a: 32-33).

Zensuren, Zäsuren

Die Schilderung Marseilles steht so in einem ambivalenten Verhältnis zum historischen Geschehen des Jahres 1950: Carpita zeigt die Stadt weitgehend in Kontrast zur Tradition des *film méridional* als eine Industriestadt der Jetztzeit. Der Hafen, Fabrikschornsteine und einfache Wohnverhältnisse bestimmen das Bild neben Aufnahmen vom Vieux-Marseille. Die kinematografische Stadt repräsentiert bei ihm eine überregionale Metropole, die in internationale Modernisierungsprozesse (Industrialisierung, Wiederaufbau) und Konflikte (Vietnamkrieg, Arbeitskampf) involviert ist. Marseille wird vom fremden Blick befreit und erscheint nicht mehr als südliche Provinz des *dolce far niente*. Der ›realistische‹ und minimalistische Stil sowie der zusätzliche Einsatz des Archivmaterials verleiht dem Film vordergründig dokumentarische Authentizität. Carpita verzichtet so zwar auf einen technisch raffinierten Einsatz des Lichts, der Musik, des Off-Tons und der Montage, baut aber umso mehr auf die Symbolik des Plots. Jean wird als Streikführer zum positiven Helden des Films, der seine ganze Energie in die politische Arbeit steckt, allgemein verständliche Reden hält und das Gegenteil eines Apparatschicks ist. Die Sequenz, in der er mit Simone über die Docks

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

und die Stadt blickt, ist eine der wenigen, die einer monumentalen Ästhetik folgt, die nicht gebrochen wird (Crivello 1992: 246).

Jean wird erst in seinem Gewerkschaftsbüro gezeigt, wo er einen Solidaritätsaufruf diktiert. Die Kamera fokussiert anschließend einen rotierenden Tisch mit einigen Ausgaben der Zeitung *La Marseillaise*, die im Titel über die Streikaktivitäten in Marseille berichten. Es folgen einige Standbilder vom stillstehenden Hafen, u.a. werden die leeren und immobilen Transportzüge und Kräne in Nahaufnahme gezeigt. Schließlich befinden wir uns auf der Terrasse von Jean und Simone. Sie hängt die Wäsche auf und die Tochter Danielle spielt zufrieden bevor Jean die Szene betritt. Er blickt auf den Hafen hinunter, seine Frau eilt den Genderkonventionen der 1950er Jahre gehorchend stolz zu ihm und er äußert sich: »Regarde Simone, c'est formidable, nous avons arrêté tout le port de Marseille.« (430-431) Nun betrachtet das Ehepaar das Werk des Gewerkschaftsführers; der stillstehende Hafen wird in einer Kamerafahrt vorgeführt. Die anschließenden Sequenzen reihen sich in diese Streiklogik ein: Simone verteidigt in einer Gemischtwarenhandlung den Streik und schließlich werden die Kinder der streikenden Docker, die kaum noch über ausreichend Geld zum Leben verfügen, mittels kollektiv organisierter Ferienverschickung aufs Land gebracht.

Carpitas Realismus verankert seine ProtagonistInnen also nicht nur im Marseiller Alltag der 1950er Jahre, sondern schreibt die mythische kinematografische Repräsentation des marginalisierten Marseilles auf eine neue Weise und in einem neuen Milieu fort. Die traditionell starke und radikale ArbeiterInnenbewegung Marseilles dient als Hintergrund der Verortung der Stadt als *ville rebelle*, in Abgrenzung zum restlichen Frankreich. Auffällig ist, dass Carpita selbst auf die klassenkämpferische Verortung der Stadt in Interviews nicht eingeht und stattdessen seine poetische Neigung als Cineast betont. Selbst im Gespräch mit HistorikerInnen scheint er die PCF-Zensur ebenso ungern anzusprechen wie sein verändertes Selbstverständnis als Filmemacher vor und nach der Produktion seines ersten Spielfilms, das als Weg vom *cinéma militant* zu einem *ciném a engagé* interpretiert werden kann. Zumindest ist an den Äußerungen Carpitas nach seiner Wiederentdeckung als Filmemacher auffällig, dass er besonders den Kunstcharakter seiner Filme betont.[15]

Festzuhalten bleibt: Die historischen Streiks des Frühjahrs 1950 sind außerhalb der Filmwelt nicht nur politisch gescheitert. Die Streikgeschichte, die Carpita als lokale Friedensbewegung inszeniert, ist eng mit dem politisch-ökonomischen Druck, den die USA auf das Nachkriegseuropa ausüben, verknüpft: Irwin Brown, Chef der American Federation of Labour, organisierte mit 2 Millionen Dollar der CIA Arbeiter aus Italien, die er seinem korsischen Kontaktmann in Marseille, Pierre Ferri-Pisani,

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zur Verfügung stellte. Dieser ließ die Streikbrecher und eine Truppe von Korsen aus dem Umkreis der korsischen Mafia um die Brüder Guerini die Waffen, die mit den Schiffen aus Amerika eingetroffen waren, abladen und nach Vietnam weitertransportieren. Gegen die streikenden Docker, die den Hafen blockieren wollten, wurde mit aller Brutalität vorgegangen. Die kommunistischen Gewerkschafter fuhren zwar mit dem Streik fort, sporadische Boykotte fanden bis Mitte April statt, aber der normale Hafenbetrieb mit 900 Dockern, unterstützt durch die Truppe, war Mitte März wieder am Laufen.

Der amerikanische Erfolg wurde teuer bezahlt: Zum politischen Einfluss im sozialistischen Milieu, zu dem die CIA der *pègre corse* bereits 1947 verholfen hatte, kam nun die Kontrolle über die Kais. Das Geld, das die CIA an die Guerinis gezahlt hatte, wurde gut angelegt. Die ersten Heroinlabore wurden 1951 in Marseille eröffnet, wenige Monate nachdem die Kontrolle über die Kais erzielt worden war. Die Hafenmetropole wurde zum Heroinlabor Amerikas im Mittelmeerraum. Dem sozialistischen Milieu blieben die Guerinis als Leibwächter und Plakatkleber bis 1967 treu, dem Jahr, in dem der Clan seine Macht verlor. Ironie des Schicksals: Der Beginn einer ›realistischen‹ Repräsentation des populären Marseille verweist zugleich auf das Genre, das mit Marseille international am stärksten identifiziert werden wird, den Kriminalfilm (McCoy 1999: 47-52; Jankowski 1989: 1-25, 137-139).

Marseille sans soleil: Carpitas Kurzfilmpoetik

Die Rezeption der Kurzfilme

Die Zensur von Carpitas erstem Spielfilm, die seine Biografie als Filmemacher wesentlich prägt, bestimmt auch die verzögerte Rezeption seines Gesamtwerks. Carpita dreht in den knapp 30 Jahren zwischen Zensur und ›Wiederentdeckung‹ zwar einige Kurz- und Dokumentarfilme, aber erst in den 1990er und 2000er Jahren wird er mit einem zweiten und dritten Spielfilm (*Les Sables mouvants*, 1994, und *Marche et rêve. Les homards de l'utopie*, 2001) wieder zum Cineasten. Insbesondere sein sozialkritischer Film *Les Sables mouvants*, den er nach einer eigenen Vorlage aus den 1950er Jahren angefertigt hat, wird von der (inter) nationalen Filmpresse[16] wahrgenommen und in vielen Kinos gezeigt. Carpitas frühem Filmschaffen bleibt aber – mit den Ausnahmen *Le Rendez-vous des quais* und *Marseille sans soleil* – trotz des medialen Echos der Einzug in die Filmgeschichte und in den breitenwirksamen Videover-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

trieb verwehrt. Die Dokumentar- und Kurzfilme aus der Zeit seines militanten Engagements bleiben unzugänglich und gelten zum Teil als verschollen. Selbst *Le Rendez-vous des quais*, der 1995 von der Pariser Video-Produktionsfirma Montparnasse als Video herausgegeben wird, ist wenige Jahre später vergriffen. Die Produktion zieht das Video ein, ohne Carpita zu verständigen.[17] Neben einem 1995 bei der südfranzösischen Kleinproduktion Copsi erschienenem Video mit einem Interview Carpitas über sein Schaffen und einigen Kurzfilmen aus den Jahren 1959 bis 1966 ist bis 2004 nur noch eine DVD seines Films *Marche et rêve* bei Doriane Films erhältlich. Diese Pariser Produktionsfirma übernimmt 2005 die beiden Spielfilme *Le Rendez-vous des quais* und *Les Sables mouvants* und bringt sie auf DVD heraus.

Die Kurzfilme aus den späten 1950er und den 1960er Jahren werden, wie bereits erwähnt, 1995 auf einem Video versammelt, das nur über den Eigenvertrieb von Copsi erhältlich ist. Es handelt sich hier ausschließlich um (sechs) Filme, die nach der Zensur von *Le Rendez-vous des quais* entstanden sind, mit der ungebrochen realistischen Ästhetik sowie dem kollektiven kommunistischen Wir brechen und im Midi angesiedelt sind. Die Filme *Marseille sans soleil* (1960), *La Récréation* (1959), *Adieu Jésus* (1970) und *Graines au vent* (1964) spielen in Marseille. Lediglich der bereits angesprochene Film *Marseille sans soleil* wird noch einmal für den Heimgebrauch aufgelegt und ist über Großanbieter erwerbbar; der Kurzfilm erscheint 2003 auf DVD – als Bonus zu Carpitas drittem Spielfilm *Marche et rêve* (Prédal 1996: 135-136, 58).

Von diesen Kurzfilmen findet auch in den Kinosälen *Marseille sans soleil* vor *La Récréation* ab den späten 1990er Jahren die stärkste Verbreitung. Die beiden Filme werden zum Teil als Vorfilme zu *Le Rendez-vous des quais* gezeigt und immer wieder in Zusammenhang mit dem ersten Spielfilm Carpitas erwähnt. Sie und Carpitas erster Spielfilm sind nicht nur unmittelbar nacheinander entstanden, sondern machen auf unterschiedliche Weise gleichzeitig Marseille und die letzten Kolonialkriege Frankreichs (Vietnam bzw. Algerien) zum Thema. In diesem Sinne wurde sie auch des Öfteren zusammen vorgeführt und als eine alternative ›Marseiller Trilogie‹ verstanden. Dies ist sicherlich auch ein Grund für die stärkere Rezeption der beiden Kurzfilme, die sich aber v.a. in Marseille und der Provence sowie auf Festivals und gewerkschaftlichen Veranstaltungen vollzogen hat.[18] Selbst ein Kurzfilm wie *Marseille sans soleil*, der keine einseitige ideologische Verortung Marseilles vornimmt und ästhetisch stärker an die Nouvelle Vague als an lokale Traditionen erinnert, schafft den Sprung in die Pariser Film- und Filmwissenschaftsszene sowie in die Filmgeschichte nicht (Prédal 1996: 135-136, 587). Dieser Weg ist lediglich Carpitas Spielfilm *Le Rendez-vous des*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

quais vorbehalten, nicht zuletzt aufgrund seiner politischen Zensur und der spektakulär inszenierten Wiederentdeckung, aber wohl auch aufgrund seiner Ästhetik. Das Verbinden einer Liebesgeschichte mit der Geschichte des Generalstreiks mag den (›exotischen‹) Erwartungen des Nordens an ein Marseiller Kino mehr entsprechen als die mitunter verspielte Ästhetik der Kurzfilme, die eine Identifizierung Marseilles als ungebrochene militante ArbeiterInnenstadt und *ville rebelle* nicht mehr zulässt.

Le Rendez-vous de quais ist demgegenüber im wörtlichen Sinne in Paris angekommen: Der *bar-restaurant-salon de thé* des 1996 eröffneten Kinos Quai de Seine der für den europäischen Film engagierten Kette MK2 wurde nach Carpitas erstem Spielfilm Rendez-vous des Quais benannt. Das Kino befindet sich im äußersten Nordosten von Paris unweit des Bassin de la Villette (19. Bezirk). Es ist somit in einem popularen Viertel angesiedelt, das lange kein Kino besessen hat, und soll v.a. dem europäischen und wenig verbreiteten Kino gewidmet sein.

Carpitas Stadtästhetik und die Nouvelle Vague

Marseille sans soleil ist gewissermaßen Carpitas Statement zum kollektiven kinematografischen Imaginären der Stadt; ›sans soleil‹ heißt hier: ohne Klischees. An die Stelle des statischen Stadtbildes des *film méridional* tritt eine doppelte Metareflexion über die Stadt und das Filmemachen. Im Gegensatz zu seinen frühen (und ganz späten) Filmen verzichtet Carpita hier auf die Integration der *méridionalité*. Die Filmorte stehen nicht für sich selbst, sondern kommentieren anhand von Kameraperspektive, Montage und Licht das urbane Imaginäre. Der so visualisierte Stadtraum wird zudem vom reflexiven und oft pathetischen Off-Kommentar der Protagonisten Jean-Pierres und Moniques verknüpft, der synchronen Dialogton weitgehend ersetzt (Libbra 1996a: 51-53, 61-62).

Das Thematisieren des Filmens von Marseille tritt gewissermaßen an die Stelle einer Handlungsgeschichte im traditionellen Sinn. Die Figur des jungen Amateurfilmers Jean-Pierre versucht als alter Ego Carpitas zusammen mit seinen FreundInnen das Vieux-Marseille seiner Kindheit einzufangen, ohne dabei den altbekannten Klischees zu verfallen. Bereits in der ersten Dialogsequenz des Films sprechen Jean-Pierre und der Kameramann Alain dieses Bild der Stadt an. Die Begriffe *pétanque* und *galéjades* verweisen hier zum ersten Mal auf das Pagnol'sche Imaginäre, werden aber nicht mehr visualisiert – im Unterschied zu *Le Rendez-vous des quais*. Sie dienen der Abgrenzung zur Tradition und der Bestimmung eines anderen Marseilles und einer anderen Filmästhetik.[19]

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Carpita verweist also einerseits im Sinne einer selbstreferentiellen Medienkritik allgemein auf das Filmische, thematisiert also über Bild und asynchronen Kommentar die traditionelle Repräsentation Marseilles. Andererseits thematisiert er mit der Szene der drei FreundInnen in ihrer Atelierwohnung im Sinne einer *mise en abîme* das Entstehen eines Films in der filmischen Fiktion. Die drei reflektieren darüber wie sie die Stadt abseits alter Klischees einfangen können und beschließen am nächsten morgen zu drehen zu beginnen. Dabei werden auf der Bildebene der Reflexionsprozess, u.a. über die für den Film idealen Lichtverhältnisse, sowie die Filmapparatur gezeigt. Alain trägt eine Kamera auf seiner Schulter, die er bei Ankunft in der Wohnung auf dem Tisch ablegt. Daher »ist der Referent der Bezugnahme […] nicht ein Bereich des Gesamtsystems Film, sondern eben der Film, in dessen Text die Bezugnahme inkorporiert ist, das heißt der Film wird selbst Teil seiner eigenen Diegese« (Withalm 1999). Im Sinne der Semiotikerin Gloria Withalm trägt der Film folglich nicht nur selbstreferentielle, sondern auch selbstreflexive Elemente in sich.

Folgt man den Ausführungen des Filmwissenschaftlers F.T. Meyer zur Frage der Selbstreflexivität, so wird die Nähe des Filmes zur Ästhetik der Nouvelle Vague noch greifbarer: Er definiert die Selbstreflexion nicht als Faktum, sondern als einen bewussten Vorgang. Damit verbunden ist, dass sie den Willen des Fimemachers voraussetzt, »über sich selbst und seine Position im Kontext dokumentarischer Konventionen zu reflektieren und sich dabei filmischer Ausdrucksmöglichkeiten zu bedienen« (Meyer 2005: 52). Es werden so einerseits das Ich thematisiert und hinterfragt, andererseits die »Authentisierungsstrategien des Genres, die immer auch Ausdruck gesellschaftlicher Konventionen sind« (Meyer 2005: 52). Wenn man die Einschränkung Meyers auf den Dokumentarfilm beiseite lässt, so lässt sich sagen, dass die Selbstreflexivität das Anliegen hat, Konventionen der Repräsentation und Gewohnheiten der Rezeption aufzubrechen. Im spezifischen Fall von Carpitas Kurzfilm heißt dies, dass Erwartungshaltungen an ein populares Marseiller Kino im Sinne des *film méridional*, aber auch seines *cinéma militant* mittels der Verortung der ProtagonistInnen im Studenten- und Künstlermilieu sowie selbstreflexiver Verfahren gestört werden (Meyer 2005: 51-53).

Auf diese Weise wird dem Kurzfilm *Marseille sans soleil* ein subjektiver Stil verliehen, der an Alexandre Astrucs Begriff der *caméra-stylo* denken lässt. Denn Carpita setzt nicht nur dem herkömmlichen kinematografischen Marseillebild, das im Wesentlichen Produkt von Studioproduktionen ist, einen durch seine persönliche Beziehung zu Marseille geprägten Blick auf die Stadt entgegen. *Marseille sans soleil* entsteht quasi parallel zur Nouvelle Vague und nur ein Jahr nach *A bout de souffle*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(1959), dem ersten abendfüllenden Spielfilm Jean-Luc Godards. Auch wenn die Nouvelle Vague zum Inbegriff des intellektuellen Paris und des französischen Films wird, während Carpitas Midi-Filme nur in einem engen Milieu wahrgenommen werden, zeigen sich einige parallele filmästhetische und -praktische sowie gesellschaftskritische Grundhaltungen zwischen Carpita und der frühen Nouvelle Vague.

Marseille sans soleil:

Alain, Monique + Jean-Pierre

Carpita filmt ebenso fast ausschließlich im Freien mit einer minimalen technischen Ausstattung und einem kleinem Budget, bewegt sich also abseits der großen Produktionsnetzwerke. Er verfasst selbst das Drehbuch, führt Regie und bei den Kurzfilmen zum Teil auch die Kamera; die ProtagonistInnen sind LaiendarstellerInnen. Der Einsatz mobiler, leichter Handkameras erlaubt es Godard wie Carpita, sich frei im Stadtraum zu bewegen und in ihren Filmen intime Momente der Stadt festzuhalten bzw. zu inszenieren. Auf der Tonebene fließen Szenendialoge der DarstellerInnen und Straßenlärm zusammen; die Filme weisen eine teils poetisch und ästhetisch verspielte, teils dokumentarische Qualität auf: Stimmengewirr vom Markt Noailles, Möwenschnattern vom Alten Hafen bei Carpita, Verkehrs- und Schiffsgeräusche zwischen Vieux-Port und Boulevard Saint-Michel bei Godard. Doch es wird auch in diesem Kontext der Wille, einen (neuen) Realitätseffekt im Sinne Barthes zu erzeugen, deutlich. Aufgrund von technischen Mängeln werden die im Freien aufgenommenen Sequenzen z.T. postsynchronisiert (Libbra 1994a: 17-18).

Was die Selbstreferentialität betrifft, so hinterfragt auch Godard Genre- und Rezeptionskonventionen. In *A bout de souffle* thematisiert er das Filmen und experimentiert mit Bild und Ton, in dem er u.a. seinen Protagonisten Poiccard während der Autofahrt in Richtung Paris zur ZuschauerIn in die Kamera sprechen lässt – ohne synchrone Lippenbewegung.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kurz: Carpita und Godard benutzen einen Mixstil, der Ansprüche und Errungenschaften des Neorealismus wie das Drehen im Freien und das Aufzeigen des urbanen Alltags sowie die Arbeit mit einer reduzierten Apparatur und Laien, mit einer neuen subjektiven und experimentellen Ästhetik kombiniert (Prédal 1996: 132-134, 172).

Aber es zeigen sich auch Unterschiede: In *A bout de souffle* ironisiert Godard zwar das idyllische Paris der Künstlerviertel, aber er trägt wie viele andere Vertreter der Nouvelle Vague über die Kohärenz des Milieus und des Handlungsverlaufs zur Fortsetzung des Parismythos bei. Die regionalpolitische Komponente von Carpitas Kino, aber auch die offensiv reflexive Ästhetik, unterscheidet sein Marseille deutlich von Godards Paris.[20] Sie wird auf Bild- und Tonebene explizit, der Film als Ganzes entwirft ein fragmentarisches, pluralistisches Stadtbild, das v.a. auch populare Bevölkerungsschichten mit einbezieht. Die reflexiven Einstellungen (Verzerrungen, schiefe Perspektiven) und Tonkommentare (Wechsel der Stimmen der Off-Kommentare) verweisen zudem auf den Konstruktcharakter von Carpitas bzw. Jean-Pierres Marseille.

Diese gebrochene und stark rhythmisierte Ästhetik entwirft so nicht nur ein neues Bild, eine neue kinematografische Topografie Marseilles, sondern rückt auch den Produktionsprozess und den Artefaktcharakter ins Zentrum. Carpita bricht also nicht nur die traditionelle Außensicht auf die Stadt im Sinne einer »Reflexion des Mediums im Medium« auf, sondern er weist auch auf den Stellenwert von Selektion, Schnitt und Montage des filmischen Materials des gezeigten Films hin (Meyer 2005: 53). Zudem wird mittels der erwähnten Stilelemente wie dem Wechsel der Off-Stimme eine fragmentierte und diskontinuierliche Ästhetik erzeugt, die den Anspruch einer »ganzheitlichen Wiedergabe von Wirklichkeit« auflöst (Meyer 2005: 53). Somit wird einem Misstrauen gegenüber der Repräsentativität des hier vermittelten Stadtbildes ebenso wie Fragen der Perspektivierung und Selbstzensur Platz eingeräumt.

Carpitas Kurzfilme und die Kolonialkriege

Gleichzeitig thematisiert Carpita, wenn auch anders als in *Le Rendezvous des quais*, seine politischen Anliegen. Mittels der Handlung wird sein Antimilitarismus, über den Erzählstil die Frage der Reputation Marseilles zu einem wesentlichen Bestandteil des Films. Die politische, regionale und soziale Verbundenheit Carpitas mit dem popularen Marseille wird auch auf einer filmpraktischen Ebene deutlich und markiert eine gewisse Distanz zum Milieu der Nouvelle Vague: Im Gegensatz zu vielen Nouvelle Vague-VertreterInnen ist Carpita kein Theoretiker, er gehört keiner filmästhetischen Gruppierung an, sondern arbeitet als Schul-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lehrer. Seine ProtagonistInnen sind nicht nur LaienschauspielerInnen, sondern entstammen seiner Umgebung, einem sozial bescheidenen, kommunistischen Milieu Marseilles. Florent Muñoz, Carpitas Alain, ist z.B. Straßenbahner, bevor er für Carpita zu spielen beginnt. Er hatte schon in *Le Rendez-vous des quais* die Nebenrolle des Nique verkörpert und in *La Récréation* als Regieassistent mitgewirkt. Carpita schafft aufgrund der Wahl des Genres Kurzfilm und der regionalen Produktionsweise nicht nur ein ökonomisches Gegenmodell zum B-Movie, sondern auch zum dominanten Standort der intellektuellen und kinematografischen Produktion: Paris. Allerdings muss auch er Konzessionen machen. Der Film wird von Film et Son in Marseille produziert, die Fertigstellung erfolgt aber in den Labors der Firma GTC in Joinville-le-Pont bei Paris, die nach dem Zweiten Weltkrieg als Zusammenschluss von Pathé und Gaumont entstanden ist (Libbra 1994a: 3-6, 19-21, 67-68).

Diese politische Praxis wird insbesondere auch anhand von Carpitas erstem Kurzfilm nach *Le Rendez-vous des quais* deutlich, *La Récréation* (1959). Auch dieser Film, der das leitmotivische Memorieren der ›unbeschwerten‹ Jugendzeit vor dem Algerienkrieg ins Zentrum rückt, wurde in Marseille gefilmt und produziert. *La Récréation* setzt die autobiografische Erfahrung des Todes eines Freundes von Carpita im Algerienkrieg erstmalig um und deutet bereits einen Rückzug vom parteipolitischen Engagement und eine Rückbesinnung auf das Schulmilieu an. Er ist, auch was das Stadtbild betrifft, der minimalistischste Marseillefilm Carpitas. Der Film erzählt die Geschichte eines ehemaligen Schülers des Lycée municipale, Jean (Michel Fontayne), der als Installateur in seine Schule zurückkehrt, um den defekten Wasserhahn des Bassins im Schulhof zu reparieren. Dort trifft er auf die noch immer gleiche Schulwartin, die ihn nach einem kurzen Wortwechsel erkennt und auf den Tod seines Schulkollegen Jérôme im Algerienkrieg anspricht.

An diese kurze Konversation schließt sich ein Memorieren der gemeinsamen Vergangenheit der beiden Freunde in diesem Schulhof an. Während die inhaltliche Reflexion auf der Tonebene den Bruch mit einem militanten, parteipolitischen Kino verdeutlicht, verweigert die Bildästhetik ein Anknüpfen an das kinematografische Imaginäre Marseilles. Die Reduzierung des Films auf einen Handlungsort, den Schulhof, setzt den gewöhnlichen Marseilleassoziationen eine minimalistische Milieustudie entgegen, die jeglicher meridionaler Assoziation entbehrt. Die elegische Herbststimmung des Schulhofes (Erzählgegenwart) wird kontrastiv mit lebendigen Erinnerungen an streitlustige Pausen geschnitten. Die Off-Stimme des Protagonisten, die fast den ganzen Film kommentiert, wird abwechselnd mit Laubrascheln bzw. Schullärm unterlegt, zeitweise weisen die Erinnerungseinstellungen Dialogton auf. *La Récréation* bricht

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

so noch radikaler als *Marseille sans soleil* mit dem traditionellen Marseillebild des *film méridional*, aber auch einem handlungsorientierten Kino realistischer Ausprägung. Carpita verzichtet hier nicht nur auf Charaktere wie den Touristenschiffer Toine, sondern auch auf klassische Marseiller Erinnerungsorte wie das Château d'If und Notre-Dame-de-la-Garde. Bricht er in *Marseille sans soleil* die Repräsentation der Orte mittels ästhetischer Experimente, Verfahren der Selbstreflexivität und der Ironie, setzt er dem in *La Récréation* sein Alltagsmilieu entgegen, die Schule (Crivello 1992: 242-245).

Jean und die Schulwartin

Erinnerungssequenz

Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass Carpitas Kurzfilme v.a. an das *cinéma engagé* innerhalb der frühen Nouvelle Vague erinnern: an Jean-Luc Godards in der Schweiz produzierten und bis 1963 verbotenen Film *Le Petit soldat* (1960), der einen französischen, nach Genf geflüchteten Deserteur ins Zentrum stellt, oder Alain Resnais' *Muriel ou le temps d'un retour* (1962), der wie Carpita die nicht verbalisierbare Traumatisierung durch den Krieg ins Zentrum rückt. Beide greifen wie Carpita das Kriegssujet auf und praktizieren ein poetisches Antikriegskino, das mit der Zensur zu kämpfen hat bzw. dessen Filmpremiere verzögert wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich sagen, dass der letzte Kolonialkrieg Frankreichs mit Algerien so für viele CineastInnen eine Zäsur darstellt. Aufgrund der französischen Kolonialpolitik wurden nur wenige Filme über den Krieg gedreht (Stora 1997: 121-124).

Verglichen mit dem Vietnamkrieg ist aber ein erhöhtes auch gesellschaftliches Engagement unter den CineastInnen festzustellen. Hier sei nur erwähnt, dass selbst François Truffaut, der in frühen Jahren Sympathie zur monarchistischen Rechten und für den Vietnamkrieg hegte, den *Manifeste des 121*, der zum Nichtbefolgen des Einrufungsbefehls aufrief, unterzeichnet hat. Auch wenn Carpita nicht der einzige ist, der mit seinen Filmen gegen die letzten französischen Kolonialkriege im Vietnam und

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

in Algerien Position bezieht, so tut er dies doch auf auffallend konsequente Weise – in fast allen seinen Filmen der 1950er und 1960er Jahre. Zudem nimmt sein Film *Marseille sans soleil* in seiner symbiotischen Qualität doch eine singuläre Position ein. Er führt das politische Engagement des (Neo)Realismus weiter, entwickelt neue Erzählmuster und bezieht regionalpolitische wie stark subjektive Dimensionen in die kinematografische Stadtrepräsentation Marseilles mit ein (Jeancolas 2005: 41-43; Prédal 1996: 166-172).

Jean-Pierre + der Fort Saint-Jean

Der Anspruch Jean-Pierres, seiner Stadt kinematografisch Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, macht dies über die Figur des stellvertretenden Sprechens deutlich. Der Protagonist lehnt das bloße Erfinden von Bildern ab und besteht trotz aller ästhetischer Experimente auf einem sozialen Anspruch seines Berufs. Er hat zwar nicht den Anspruch, die Stadt repräsentativ einzufangen, aber fühlt sich im Rahmen eines persönlichen Filmstils dem urbanen Alltag und den Konfliktherden der Stadt verpflichtet. In Bezug auf die Stadtbilder Marseilles äußert er: »Je les invente pas, je les cueille.« (8) Damit umschreibt der Protagonist auch Carpitas (neues) Selbstverständnis als Filmemacher, der bei allen persönlichen Aspekten seiner Filmsprache auf das Einbeziehen des sozialen Alltags großen Wert legt. Über die beiden Leitmotive, das urbane Imaginäre und den Algerienkrieg, wird der *caméra-stylo* auf diese Weise eine poetische wie politische Funktion verliehen (Prédal 1996: 132-134).

Sie kontextualisiert die beiden Elemente über eine selbstreflexive Ästhetik und erinnert anhand von ihnen auch konkrete biografische Momente aus Carpitas Leben. Persönliche politische Anliegen und berufliche Erlebnisse fließen in der subjektiven Filmästhetik und insbesondere in der Figur des Jean-Pierre zusammen (Carpita in Libbra 1994b: 2). Während Jean-Pierre als Künstler ebenso wie seine FreundInnen eher einem intellektuellen Milieu angehört (alle drei haben zusammen studiert

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(3)), zeigt sein Film nicht zuletzt populare Milieus der Altstadt. Diese Form der Identifikation mit dem sozio-urbanen Alltag Marseilles unterscheidet Carpitas Verständnis der Stadtrepräsentation deutlich von dem der meisten Nouvelle Vague-VertreterInnen, die sich oft mit dem eigenen intellektuellen Milieu zufrieden geben bzw. sich selten mit bildungsfernen Schichten in der Peripherie Frankreichs auseinandersetzen. Diese Differenz spricht René Prédal an, wenn er – im Hinblick auf die Folgen der Zensur von Carpitas *Le Rendez-vous des quais* – meint: »Non seulement cette censure brise net la carrière de Carpita, mais elle empêche toute poursuite d'un courant social ou/et régional: la nouvelle vague sera donc bourgeoise et parisienne.« (Prédal 1996: 135-136)

Der Film zeichnet sich folglich durch eine deutliche ästhetische Differenz zu Carpitas *Le Rendez-vous des quais* aus, ist aber, was die Entstehungsgeschichte und die grundsätzlich politische Zeichnung des Films betrifft, mit ihm eng verbunden. In einem Interview mit seinem Sohn geht Carpita rückblickend auf seine autobiografische Motivation für *Marseille sans soleil* sowie seine Filmpraxis als *auteur* ein und verweist dabei auf *Le Rendez-vous des quais* (Carpita o.A.). Allerdings verweist Carpita über Jean-Pierres Kommentar nur indirekt in wenigen Passagen auf den popularen Charakter der Stadt (»Marseille du labeur«, 95). Der Marseiller Alltag wird vielmehr über die Bildebene repräsentiert. Der Kommentar nimmt demgegenüber die Form eines poetischen und pathetischen Liebesmonologes an, in dem auf einer eher abstrakten Ebene ein pluralistisches Marseille beschworen und die Repräsentation der Stadt reflektiert wird.

Dieses Pathos, das an Carpitas frühere Filme des *cinéma militant* erinnert, zieht sich wie ein roter Faden durch sein Werk und bildet eine ästhetische Differenz zur Nouvelle Vague. Sie bietet einen identifikatorischen Konterpart zur Selbstreflexivität und verweist auch auf die deutlich autobiografischen und politischen Anliegen des Filmemachers. Carpita beschreibt hier anhand von Jean-Pierres Suche nach dem Marseille seiner Kindheit zwischen Vieux-Port, Panier und Docks auch die urbanen Sphären, in denen er aufgewachsen ist. Das filmische Marseille hat, wenn auch auf andere Weise als in *Le Rendez-vous des quais*, eine extra-diegetische Entsprechung. Die Ambivalenz zwischen der Identifikation mit einem popularen Marseille und dem persönlichen sozialen Aufstieg (als Lehrer) bzw. dem Status des Intellektuellen (als Amateurfilmemacher) haben Jean und Carpita gemein. Anhand der zuletzt zitierten Passage aus dem Film wird dies besonders deutlich. Jean-Pierres auf Marseille bezogene Rede vom Alleinsein, von den leeren Händen und vom Wiederherstellen des Stolzes interpretiert Carpita selbst, aus 35 Jahren Distanz, als unbewusstes autobiografisches Bekenntnis. In diesen

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Worten kommt Carpitas persönliche Trauer um einen im Algerienkrieg umgekommenen Freund sowie seine existentielle berufliche wie politische Kränkung nach der Zensur seines ersten Spielfilms *Le Rendez-vous des quais* im Jahr 1955 zum Ausdruck. Der Trauercharakter – Verlust des Freundes, des Films und der Solidarität weiter Teile der kommunistischen Organisationen – tritt uns darüber hinaus in der Perspektivierung des Films, der ja mit dem Kommentar der trauernden Monique beginnt, entgegen (Libbra 1994a: 41-44; ›Rendez-vous avec Paul‹).

Der Film-im-Film

Carpitas Selbstreflexivität in *Marseille sans soleil* ist vielschichtiger Natur, aber aus heutiger Perspektive wird auch deutlich, dass die »Authentizität des Gezeigten« durch den kontinuierlichen Einsatz der Selbstreflexivität erhöht wird und sie narratologisch gesehen auch die Kohärenz des Films mitbegründet (Meyer 2005: 53). Das Filmen selbst (im Film) wird zu einer Art Rahmenhandlung, die Carpitas urbanistisches Patchwork aus verschiedenen Orten, Milieus, Lichtstimmungen, synchronen und asynchronen Toneffekten zusammenhält: Jean-Pierre diskutiert in den ersten Dialogeinstellungen mit seinen beiden FreundInnen in seinem Atelier über den geplanten Marseillefilm (4-11).

In einigen Einstellungen wird das Filmmaterial gezeigt, z.B. trägt Alain die Kamera auf der Schulter (3) und wir sehen Jean-Pierre, Monique und Alain beim Drehen (zum ersten Mal: 21). Darüber hinaus werden aber auch die gefilmten Bilder, die der Zuschauer gerade sieht, thematisiert: Jean-Pierre kritisiert aus dem Off Alains Kamerahaltung auf einem Schiff im Hafen (»Dis fils, tu es pas un peu penché?«, 19), während wir ZuschauerInnen diese Einstellung sehen. Monique und Jean-Pierre posieren im Viertel Panier vor der Kamera (58), Alain filmt sie; wenige Einstellungen darauf setzen sie sich nieder und sprechen über die gespielte Einstellung (61). Zudem wird das Filmen von Marseille nicht nur passagenweise thematisiert, sondern Carpitas Film umspannt die Produktionsphase des im Film gedrehten Films.

Die Spannung zwischen fiktiver Dokumentation (sozialreportagenhafte Bilder der Stadt ohne ProtagonistInnen, aus denen Jean-Pierres Film größtenteils besteht) und handlungsorientiertem Spielfilm (selbstreflexive Passagen, Beziehungsebene der drei ProtagonistInnen) wird so zum zentralen Element der Filmerzählung. Dies wird ab der zweiten Hälfte des Streifens besonders deutlich. Monique sitzt in einem Vorführungssaal und sieht sich dort die Rohmontage des gemeinsam gedrehten Films an. Für die ZuschauerInnen schließen sich an die zwei Einstellungen von Monique im Vorführungssaal (76-77) Bilder des Films-im-Film

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

an. Carpitas und Jean-Pierres Film werden also genau in der Mitte des Kurzfilms (78) identisch. Der Film-im-Film wird aber immer wieder unterbrochen und selbstreflexiv kontextualisiert, u.a. durch weitere Einstellungen von Monique im Vorführungssaal (80, 129 etc.). Eine wesentliche Rolle bei der Verschachtelung der beiden Ebenen kommt dem Ton zu. Er markiert die beiden unterschiedlichen Produktionsphasen von Jean-Pierres, gleichzeitig aber auch die drei Zeit- und Handlungsstränge von Carpitas Film: Die synchronen Dialogeinstellungen zeigen die drei ProtagonistInnen beim Drehen des Films. Die mit Jean-Pierres Off-Stimme unterlegten Einstellungen markieren den noch von ihm montierten Teil seines Films über Marseille. Die Off-Stimme Moniques steht für den, nach seiner Einberufung in den Algerienkrieg, anhand seiner Aufzeichnungen vollendeten Filmteil (Libbra 1994a: 32-36).

Diese Symbiose aus Kritik am kinematografischen Gemeinplatz Marseille und dem Kreieren eines ambivalenten Stadtbildes über einen fragmentarischen Stil kumuliert in einigen Einstellungen, in denen Carpita direkt Bezug auf Pagnol nimmt. Diese Einstellungen sind Teil des Films im Film bzw. des von Jean-Pierre vollendeten Teils, der circa ein Viertel der Einstellungen des Films ausmacht. Im Gegensatz zu weiten Abschnitten des restlichen Films enthalten diese Einstellungen auf der Tonebene fast keine Brechungen oder selbstreflexiven Verweise. Die Kommentarstimme ist einheitlich die von Jean-Pierre, der Synchronton beschränkt sich fast nur auf Stadt- und Meeresgeräusche; Ausnahmen sind rar (107, 126). Lediglich über die Bildebene wird in der Film-im-Film-Konstellation eine selbstreferentielle Komponente im Sinne Withalms (1999) eingeführt, sprich: das (kinematografische) Image Marseilles wird zum Thema.

Die Einstellungen zeigen verschiedene Orte Marseilles aus unterschiedlichen Perspektiven und in verschiedenartigen Kameraeinstellungen: vom Schiff, vom Auto oder der Straße aus, frontal oder aus einer Schrägperspektive. Einstellungen von verschiedenen Ufern des Vieux-Port werden mit der Rue de la République und dem Markt im ImmigrantInnenviertel Noailles konfrontiert (84-94). Mehreren Ensemble- und Panoramaeinstellungen folgen Detailaufnahmen (95-106), dabei werden Einstellungen von Schiffsbugen und einer Brücke Portraiteinstellungen gegenübergestellt: von Fischern mit Netzen oder deren Schattenbild, von einem Docker, einer deutlich südeuropäisch markierten Frau mit Kopftuch, allgemein von verschiedenen BewohnerInnen ohne Berufszuschreibung. Während die Bilder ein vielfältiges Marseille, das aus großstädtischen Boulevards, populären Innenstadtvierteln und pittoresken Orten besteht, zeigt, führt Jean-Pierre einen Dialog mit seiner Stadt. Sein Kommentar schwankt zwischen lokalpatriotischem Übermut (»la plus

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

belle ville du monde« (99)) und dem Zweifel daran, dass die Stadt ihren Stolz wieder zurückgewinnen kann (»mes mains sont vides«, 105-106).

Zur Hälfte hin werden die Einstellungen immer kürzer (96-130) und konzentrieren sich auf den Vieux-Port: Es wird der geöffnete Mund eines Mannes in Großaufnahme sichtbar (107) und eine Stimme ruft »Oh, Marius«. Die nächste Einstellung zeigt eine Kartenrunde, an der u.a. ein Mann mit Spitzbart, dickem Bauch, Seemannsmütze, Halstuch und geringeltem T-Shirt beteiligt ist. Es ist unverkennbar eine Karikatur Escartefigues; das Bild erscheint verzerrt. Es schließen sich einige Einstellungen an, die den Vieux-Port, drei bis vier Kartenspieler und Notre-Dame-de-la-Garde zum Teil verzerrt zeigen; das Stadtsymbol scheint sich symbolträchtig um seine eigene Achse zu drehen (109-122).[21] Auf der Tonebene ist Stimmengewirr, vage auch ein Textzitat aus *Marius* zu hören (Crivello 1992: 247-248; Libbra 1996: 69-70). Jean-Pierre setzt diesem Wirrwarr an Bildern und Geräuschen einen reflexiven und kohärenten Kommentar gegenüber, der Marseille zum Thema hat. Er bemängelt die Reduzierung der Stadt auf die touristischen Gemeinplätze Vieux-Port und Notre-Dame-de-la-Garde und beschreibt diese Stadtwahrnehmung als exotistisch-sexistischen Voyeurismus. Jean-Pierre thematisiert die stereotypisierende Repräsentation Marseilles und plädiert als alter Ego Carpitas für eine würdevolle, pluralistische Verortung:

»Pourquoi faut-il que tu fasses la belle sur les places publiques, pour plaire à ceux qui n'en veulent qu'à ton ombre? Je souffre de tes humiliations. Marseille du labeur, relève la tête. Tu es grande et forte, et digne. Marseille aux 100 visages, la plus belle ville du monde. Comment le crier, partant te révéler à toi-même, te rendre ta fierté?« (95-103)

Parallel zur bildästhetischen Kritik an einem Marseille der *galéjade*, das den urbanen Alltag ausblendet, beschreibt er schließlich die Schwierigkeit, seine Stadt einzufangen. Lediglich hier wird kurz über die Off-Stimme auf eine selbstreflexive Erzählstrategie zurückgegriffen: »Où es-tu/ Marseille? Tu m'échappes, je ne peux plus te voir! Je ne te reconnais plus sous tes déguisements! Où es-tu? Ma ville! Le soleil te fait tourner la tête… Il piétine ton âme, on me piétine. Marseille…ma ville!« (108-124) Jean-Pierres Kommentarstimme thematisiert so das Filmen der Stadt, der Konstruktcharakter des Stadtbildes und des Films Marseilles geraten ins Zentrum des Interesses; die ProtagonistInnen sind auf der Bildebene absent. Auf der Bildebene wird dabei den quasi-dokumentarischen Einstellungen Jean-Pierres (Hafen- und Straßenszenen sowie Porträteinstellungen, 78-79, 81-106) nicht nur die verzerrte Bildästhetik mit dem *Marius*-Zitat gegenübergestellt.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Kontrastästhetik Carpitas konfrontiert über eine intensive Montage relativ kurzer Einstellungen (12), die mit Ausnahme der ersten nur ein bis zwei Sekunden dauern, auch ein pittoreskes mit einem populären Marseille sowie dokumentarische mit einigen Spezialeffektbildern bzw. Aufnahmen, die das Filmen kommentieren. Die Film-im-Film-Situation wird zudem mit der Wiederholung von zwei Einstellungen und der Überleitung in den Vorführungssaal (vorläufig) abgeschlossen, also Aufnahmen, die das dokumentarische und das spielfilmhafte Moment sowie das populäre und das Pagnol'sche Element noch einmal zusammenführen: Erst wird die Einstellung vom lachenden Mann (107/125) gezeigt, an die sich ein Bild anschließt, das ein kleines Mädchen zeigt, das auf dem Markt Zitronen anbietet (52/126). Es folgt eine Einstellung von Monique (128/129) im Vorführungssaal, die ihr wieder die Kommentarfunktion verleiht und so die Narrative Komposition des Films selbstreflexiv akzentuiert.[22]

Der Ton zu diesen Bildern besteht aus synchronen und asynchronen Elementen und enthält u.a. Jean-Pierres mehrdeutige Liebeserklärung an Marseille, die von Monique aufgenommen und umgedeutet wird. Die Äußerung »Marseille mon amour« ist nicht nur ein bekennender Ausruf (127-128), sondern erinnert auch an die erfolgreiche Filmkomödie von Jacques Daniel-Norman aus dem Jahr 1939, *Marseille mes amours*, die ebenfalls in den Studios von Pagnol produziert wurde. Wie bei *Au soleil de Marseille* handelt es sich um die Verfilmung einer Operette aus der Feder von Audiffred/Cab/Tutelier. Die Musik stammt auch hier von Georges Sellers und Mireille Ponsard ist die gar nicht marseillerische Protagonistin (Peyrusse 1986: 213). Auf diese Weise spricht Carpita noch einmal das gängige urbane kinematografische Imaginäre der Stadt an. Gleichzeitig wird zu Moniques Kommentar (130-136) übergeleitet, einer posthumen Liebeserklärung an Jean-Pierre. Die von ihrer Stimme begleiteten Einstellungen zeigen die drei Freundinnen auf einem Schiff im Hafen; ein Teilpanorama der Stadt mit Schiffen und den Kränen der Docks wird im Hintergrund sichtbar. Es folgen Portraiteinstellungen der ProtagonistInnen und aus Jean-Pierres Marseillefilm wird Moniques Hommage an Jean-Pierre, die den Entstehungsprozess des Films festhält.

Les Adieux

In der Folge wird Moniques Liebeserklärung an Jean-Pierre unterbrochen; ein letztes Mal folgt eine Einstellungsfolge mit Jean-Pierres Kommentarstimme, die über eine Einstellung im Vorführungssaal wieder aufgenommen (140) und endgültig abgeschlossen (145) wird. Jean-Pierres Kommentar konzentriert sich auch hier vollkommen auf seine Liebe zu

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Marseille. Die Bilder zeigen ein extrem nebliges, düsteres Marseille nördlich des Vieux-Port und fern des *dolce far niente*: die (Kräne der) Docks, Schiffe, die Cathédrale de la Major. Jean-Pierres ›wahres‹ Marseille wird über den nur schematisch erkennbaren Industriehafen symbolisiert, den er als Kind mit seinem Vater, einem Docker, entdeckt hat (Libbra 1994b: 2). Inhaltlich wird an den Eingangskommentar von Jean-Pierre angeschlossen, der die »faux amis de passage« kritisiert. Das Marseille der »premiers froids«, die genügen, um die TouristInnen zu vertreiben, wird jetzt visualisiert (82). Die Stimmung verweist schon auf sein persönliches Schicksal im Algerienkrieg:

Jean-Pierre (off): Je me souviens du jour où je t'ai vue pour la première fois… Marseille! J'accompagnais mon père au travail. Je t'ai regardée en face avec mes yeux d'enfant. Le soleil n'était pas là pour ton maquillage. […] La brume du matin enveloppait ton corps insaisissable, je me souviens… (140-145)

In den sich anschließenden Einstellungen 145/146 kulminiert die Film-im-Film-Ästhetik. Denn hier entsteht ein Off-Dialog zwischen Monique und Jean-Pierre, der klar auf den Konstruktcharakter der Film-im-Film-Situation verweist: Die erste Einstellung zeigt die trauernde Monique im Vorführraum, die zweite die Docks, ein Schiff mit den Hafenkränen, das lediglich durch kleine Strahler beleuchtet ist. Beide Einstellungen sind noch in der dunklen Atmosphäre von Jean-Pierres Kommentarsequenz gehalten. Moniques Stimme erinnert das letzte Treffen mit Jean-Pierre in Marseille vor seiner Abfahrt in den Krieg. Jean-Pierre spricht einen Auszug aus einem Brief, den er offensichtlich aus Algerien geschrieben hat. Seine Stimme erklingt post mortem und markiert den Produktionsprozess des Films-im-Film als vergangen. Monique übernimmt schließlich wieder alleine die Kommentarfunktion und greift das »mon amour« Jean-Pierres (128) auf, bezieht es aber nicht auf Marseille, sondern auf ihn:

Monique (off): Je me souviens Jean-Pierre, du jour où je t'ai vu pour la dernière fois.
Jean-Pierre (off): J'aurais aimé terminer le film avant mon départ.
Monique (off): Ne t'inquiètes pas; nous monterons les images suivant les indications; nous avons ton texte.
Jean-Pierre (off): J'aurai besoin de vos lettres, de tous les deux.
Monique (off): Nous t'écrirons; je t'écrirai tous les jours, Jean-Pierre.
Jean-Pierre (off): Tu es gentille! (145-146)

Diesem Abschnitt werden die letzten, wesentlich helleren Einstellungen (147-156) mit Monique in Bild und Ton gegenübergestellt. Monique rennt zum Hafen, den Pier entlang, im Hintergrund wird ein Panorama vom (Industrie)Hafen bis zu den Forts sichtbar. Einstellungen der laufenden Monique und des sich entfernenden Schiffes mit den Frioul-Inseln

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

im Hintergrund wechseln sich ab. Beim am Ende des Piers gelegenen Leuchtturm Sainte-Marie angekommen, winkt Monique dezent dem Schiff zu. Neben ihrer Off-Stimme hört man Möwengekreisch. Die letzte, textlose Einstellung zeigt Monique am Fuße des Leuchtturms von hinten, das Möwengekreisch wird lauter, die Kamera entfernt sich. Im Hintergrund wird das Château d'If immer deutlicher sichtbar. Die Einstellung ähnelt immer mehr einem Schattenriss; der Bildausschnitt wird diagonal in eine helle (Himmel) und eine dunkle (Pier) Hälfte geteilt. Moniques Kommentar, der sich über die geschilderten Sequenzen hinweg erstreckt, bildet einen Liebesepilog (129-136, 145-156). Es ist der Epilog einer unerfüllten, posthum erklärten Liebe. Die ›rückblickende‹ Off-Stimme Moniques bezieht die vor Jean-Pierres Abfahrt gefilmten Einstellungen nachträglich auf dessen Abfahrt nach Algerien und seinen Tod im Krieg. Sie, die den Film mit ihrem Kommentar vervollständigt, lässt die ZuschauerInnen schon ab der ersten mit Text unterlegten Einstellung des Films in das Innenleben Jean-Pierres eintreten.

Diese Reduzierung des Kriegsereignisses auf die persönliche Beziehungsebene der ProtagonistInnen, abseits historischer Ereignisse in Marseille, und die entsprechend symbolischen Lichtstimmungen stehen dem politischen Realismus von Carpitas frühen Filmen entgegen. Visuell finden hier der Anfang und das Ende des Films ihre Entsprechung. Moniques Kommentar verkörpert eine Symbiose von Liebe und Tod; die hellen Bilder repräsentieren sie in der ersten Einstellung wie am Ende des Films (147-149) am Hafen. Eine zukunftgerichtete, materialistische Logik ist dem Filmende fremd; *Marseille sans soleil* vermittelt ganz gegenteilig zu *Le Rendez-vous des quais* eine nostalgische bis elegische Stimmung. Marseille ist eben nicht nur die (sexualisierte) Heimatstadt des Protagonisten (»Bonjour ma ville, ma belle«, 91), sondern auch ein zentraler Erinnerungsort des Algerienkrieges. Der Film ist nicht nur eine Liebeserklärung an Marseille, er erzählt auch die Geschichte einer euphorischen Generation, die durch den Algerienkrieg ihren (politischen) Glauben an den menschlichen Fortschritt verliert (Libbra 1994a: 72-73).

Dementsprechend wechseln die Lichtstimmungen in den letzten Einstellungen mit Jean-Pierre und Monique (141-156). Mittels starker Kontraste in der Montage und der Ausleuchtung wird der Stadtraum betont, versteckt, deformiert, alle mal entbanalisiert und reflektiert (Libbra 1994a: 32-34). Der Hafen ist hier wie in *Le Rendez-vous des quais* als pars pro toto für Marseille ein Erinnerungsort für die populare und politische Stadt. Allerdings ist dieser Ort hier höchst ambivalent und fragil; mehr als seine Materialität und die Funktion einer kollektiven Identifikation stehen hier im Sinne Paul Ricœurs die Charakteristika des Verlustes und der Ruptur im Vordergrund (Ricœur 2000: 527).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Sonnenmythos: Vom cinéma militant zum cinéma engagé

Marseille sans soleil prépare le printemps

Verkörpert *Le Rendez-vous des quais* als politisch interventionistischster Film im Kontext seiner Zensur in jeglicher Hinsicht einen Bruch in Carpitas Biografie, so nimmt *Marseille sans soleil* als reflexivster Film Carpitas eine Scharnierfunktion ein. Denn er verweist im Sinne einer filmischen Intertextualität auf Carpitas frühes militantes und sein spätes, von einem humanistischen Sozialismus geprägtes Filmschaffen. Wenn man von *Marseille sans soleil* aus auf Carpitas Frühwerk zurückblickt, wird v.a. die Wandlung von Carpitas politischer Perspektive deutlich. Mit dem Titel des Kurzfilms aus dem Jahr 1960 bezieht sich Carpita nicht nur auf das urbane Imaginäre Marseilles, sondern er erweist hier auch einem seiner frühen Filme Reverenz: *Marseille sans soleil prépare le printemps*. Dieser Film, der 1951 fertig gestellt worden ist, steht noch voll und ganz in der Tradition des politisierenden Filmschaffens Carpitas und könnte noch Teil seines *contre-actualité*-Engagements gewesen sein (Lahaxe 2006: 257; Martino 1996: 159).

Im Sinne des Namens der Filminitiative Cinéma pour la paix propagiert *Marseille sans soleil prépare le printemps* die kommunistischen Maximen für eine bessere Zukunft, für Frieden, Brot und Freiheit. Der Film enthält u.a. Einstellungen vom Internationalen Jugendtreffen in Nizza sowie von 1. Mai-Aufmärschen. Er wurde von der Landesorganisation der CGT finanziell unterstützt und entstand unter dem Patronat der lokalen kommunistischen Tageszeitung *La Marseillaise*. Ihrem Journalisten Albert Cervoni zufolge steht er aber nicht nur in der Tradition eines kommunistischen militanten Kinos »dans la rue, au contact de la réalité envisagée avec la perspective d'une lutte triomphante« (Lahaxe 2006: 258).

Carpita zeigt die Marseiller Arbeitswelt, teils sozialreportagenhaft, teils die internationale Solidarität der ArbeiterInnenschaft propagierend. Die Aufmärsche der internationalen Arbeitervereinigungen, immerhin inklusive der nordafrikanischer ArbeiterInnen, werden den sozialen Missständen in der Stadt gegenübergestellt: Kinder, die auf der Straße leben, Alte, die im Hospiz verenden. Von der *Marseillaise* wird *Marseille sans soleil prépare le printemps* bereits im Jahr seiner Entstehung mit einem »nouveau réalisme cinématographique« in Verbindung gebracht (Lahaxe 2006: 258). Auch wenn sich der Film in die Parteilogik einschreibt, womöglich unter Parteikontrolle entstanden ist und ihm die selbstreflexive Ästhetik des Kurzfilms aus dem Jahr 1960 fehlt, enthält er bereits Elemente von Carpitas späterem *cinéma engagé*. Die ›Leitthemen‹ Popular-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kultur, Jugend und Pazifismus sowie Ansätze zu einer positiven, identifikationsstiftenden und populären Stadtrepräsentation sprechen dafür (Crivello 1992: 249; Lahaxe 2006: 257-258).

Carpita greift 1960 in *Marseille sans soleil* die genannten Aspekte wieder auf; er verortet das Verhältnis von Film und Politik aber mittels einer selbstreflexiven Ästhetik neu im Sinne einer Distanz zum *cinéma militant* und seinem politischen Realismus. Die Thematisierung des Algerienkriegs steht für eine deutliche Kritik, nicht nur an der de Gaulle' schen Kriegspolitik, sondern auch am diesbezüglichen Kursschwank des PCF. Denn: Wurde *Le Rendez-vous des quais* noch essentiell durch den PCF und die Gewerkschaft finanziert, produziert und vertrieben, bildeten der offizielle PCF noch einen guten Teil der Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg, unterstützt er wenig später auf der Ebene seiner politischen Repräsentanten den Kolonialkrieg in Algerien. Der PCF stimmt 1954 in Einklang mit der französischen Kolonialpolitik für das Kriegsbudget und stattet 1956, während die Straßen von Paris und anderen Städten von Demonstrationen gegen den Krieg geprägt sind, die Regierung des Sozialisten Guy Mollet mit Sonderbefugnissen aus, die ihr ohne Konsultation des Parlaments erlauben, in Algerien schrankenlos militärisch zu intervenieren und Soldaten einzuziehen. Nur 76 von 455 Abgeordneten des Parlaments stimmen 1956 gegen die so genannten Pouvoirs spéciaux, die die persönliche Freiheit in Algerien im Wesentlichen außer Kraft setzen. Der moskautreue PCF stimmt geschlossen dafür und gerät in Konflikt mit einem großen Teil der kommunistischen Basis bzw. Jugend sowie der französischen Intellektuellen (Stora 1992: 74-79; Vernet 1992: 98-99).

Dieser Krieg war wohl auch der Grund dafür, dass die Partei nicht gegen die Zensur von Carpitas *Les Rendez-vous des quais* eingeschritten ist. Die Finanzierung von *Marseille sans soleil* erfolgte also auch nicht mehr durch die kommunistischen Gewerkschaftsorganisationen; er wurde, wie bereits ein Jahr zuvor *La Récréation*, von der Marseiller Produktionsfirma Film et Son produziert und Carpita konnte auf finanzielle Mittel des CNC zurückgreifen. Libbra spricht so allgemein von einer stärkeren humanistischen Orientierung in *Marseille sans soleil*, die den politischen Realismus im strikten Sinn, wie er in *Le Rendez-vous des quais* noch vorhanden ist, auf ästhetischer und inhaltlicher Ebene aufbricht (Libbra 1994a: 3, 17-19, 32-36).

Ton und auch Musik behalten zwar im Gegensatz zur Bildästhetik einen mitunter didaktischen und pathetischen Charakter, aber nicht mehr in einem militanten Sinn. Die Kommentare Jean-Pierres und Moniques sind viel mehr Ausdruck von Nostalgie und Melancholie. An die Stelle des Konflikts zwischen ArbeiterInnen und Arbeitgebern tritt in *Marseille*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sans soleil eine breitere urbanistische Perspektive, die den Alltag der Stadt und seiner BewohnerInnen beschreiben will. Diese Tendenz zieht sich ab den späten 1950er Jahren wie ein roter Faden durch Carpitas Marseiller Kurzfilme. In *Marseille sans soleil*, *La Récréation* oder *Graines au vent* steht die junge Generation im Zentrum, die mit einer archaischen Kriegslogik (Vietnam- und Algerienkrieg) bzw. einem eben solchen Gesellschaftssystem (Schule) konfrontiert wird. Im Kontext von Carpitas eigenen Erfahrungen mit dem PCF tritt hier die Vision einer solidarischen und pluralistischen Stadtgemeinschaft an die Stelle des Klassenkampfs. Die dialektischen Synchrondialoge, wie sie Carpita noch in *Le Rendez-vous des quais* verwendet, werden weitgehend durch einen reflexiven Off-Kommentar ersetzt (Libbra 1994a: 32-34). Diese Perspektive lässt Carpita auch Jean-Pierre einnehmen. Seine zukünftigen Filmprojekte, die er in einem Brief aus Algerien an seine FreundInnen Monique und Alain für die Zeit nach dem Krieg skizziert, verweisen auf Carpitas neue Filmethik: »Il faudra plus tard faire un film sur l'amitié entre tous les hommes, quelque soit la couleur de leur peau ou le son de leur voix […] Nous ferons également un film marrant sur Marseille, et puis un autre sur les santons.« (33-35)

Carpita bei den Dreharbeiten von
Les Sables mouvants

Dieser Kommentar lässt sich retrospektiv deuten und mit gewissen Abstrichen auf Carpitas späte Spielfilme *Les Sables mouvants* (1994) und *Marche et rêve* (2001) beziehen. Der zweite abendfüllende Film des Filmemachers thematisiert die spanische Arbeitsimmigration der 1950er Jahre in die Camargue und die Ausbeutungsverhältnisse der Landarbeiter; er steht in der Tradition eines (neo)realistischen *cinéma engagé*. Der in Martigues angesiedelte Film *Marche et rêve* ist eine globalisierungskritische Komödie, die allerdings an das kinematografische Imaginäre der Popularfilme der 1930er und 1950er Jahre anknüpft. Im zitierten Interview zwischen Vater und Sohn Carpita wird nicht nur diese filmische

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Intertextualität angesprochen, es schlägt hier auch das Unbewusste zu Buche. Sie transformieren das Filmzitat aus *Marseille sans soleil*, das auf die späteren Filme Carpitas hinweist, in einem politischen Sinn: aus der »amitié entre tous les hommes« wird die »fraternité entre tous les hommes« (Carpita o.A.; Libbra 1994a: 32-42).

Stadtblick, Ausblick, Ausschluss

Carpitas humanistische und pluralistische Stadtästhetik erweist sich in den Kurzfilmen allerdings in ihrem Anspruch, einem popularen Marseille Bildrecht einräumen zu wollen, dieses aber gleichzeitig auf das historische Marseille zu reduzieren, als zwiespältig. Libbras Beurteilung der Kurzfilme als nostalgisch und melancholisch macht deutlich, dass die Einordnung von Carpitas Marseillebild als innovativ oder kulturpluralistisch ›nur‹ in Rückbezug auf die Pagnol'sche Tradition der 1930er und die Remakes der 1950er Jahre gilt, jedoch nicht für den Rezeptionskontext von Carpitas Filmen (Libbra 1994: 32-36). Die Abgrenzung Carpitas von Pagnol und vom PCF ›zwingen‹ ihn zu einem reflexiven Stil. Um aber gleichzeitig eine identifikationsstiftende, also positive Marseilleästhetik zu entwickeln, baut er, grob gesagt, auf das historische Marseille zwischen dem Alten Hafen und dem Panier, dem Industriehafenviertel und den großen Boulevards der Innenstadt als Handlungsraum und lässt letztlich neuere und prekärere Stadtteile im äußersten Nordosten der Stadt unberücksichtigt.

Vor dem Hintergrund der traditionellen kinematografischen Repräsentation markiert *Marseille sans soleil*, wie gezeigt, freilich auf der Bildebene eine relative Vielfalt der (Innenstadt)Orte. Carpita schließt in den Kurzfilmen aber z.T. die populare Stadt abseits des Zentrums und der Hafenlandschaft aus. Die geografischen und sozialen Ränder Marseilles werden im regionalen Kino erst bei René Allio und Robert Guédiguian in Form von Neubausiedlungen sowie von mitunter gewaltvollen Immigrations- und Generationskonflikten ins Zentrum der kinematografischen (Ver)Handlung treten.

Auf der Ebene der repräsentierten Bevölkerung zeigt sich der Ausschlussmechanismus noch deutlicher als auf der der Stadttopografie. Der Anspruch der Repräsentation popularer Milieus ist in den militanten Filmen der frühen 1950er Jahre, einschließlich *Le Rendez-vous des quais*, noch gegeben. Die späteren Kurzfilme können diesem Anspruch aber nicht mehr genügen. Der literarische Charakter der Off-Kommentare, z.B. in *Marseille sans soleil*, verlangt letztlich zumindest nach bildungsbürgerlichen AufsteigerInnen als glaubwürdigen ProtagonistInnen. Die Bildebene weist in *Marseille sans soleil* tatsächlich neben dem Vieux-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Port v.a. die populären Milieus der Innenstadt auf. Die Bevölkerung wird so zwar durch Portraiteinstellungen personalisiert, dies geschieht aber im Sinne einer Typenzeichnung (Fischer, Marktfrau, Kind, AusländerIn etc.). Die Repräsentation des Populären ist so auf der Personenebene auf illustrierende Nebenfiguren reduziert. Die VertreterInnen dieser Schichten bleiben also Objekt des Blicks der Kamera. Sie sind nicht aktiver Bestandteil der Aktion, der Rahmenhandlung, sie haben keinen Zugang zur Sprache – abgesehen von einigen Sprachfetzen, Massengeschrei u.ä. im O-Ton. Die Wortgewalt bleibt im Wesentlichen den drei ›studierten‹ ProtagonistInnen vorbehalten.

Die Besonderheit von Carpitas Stadtrepräsentation in den Kurzfilmen liegt so v.a. in der Resituierung der klassischen Erinnerungsorte anhand einer neuen Filmästhetik sowie einer Ausdehnung der kinematografischen Stadtgeografie auf die dem Alten Hafen benachbarten Viertel und das Dockermilieu. Die reflexive Ästhetik sowie die Reduzierung des Stellenwerts der Handlung in den späten Kurzfilmen weist einerseits das Handicap auf, dass Carpitas *cinéma engagé* zu einem stärker intellektuellen Kino wird. Es büßt so verglichen mit den Filmen der frühen 1950er Jahre an populärem und offensiv politischem Charakter ein, gewinnt aber an Unabhängigkeit, Poetik und Differenziertheit. Ohne Zweifel gehören sowohl Carpitas militante wie auch seine poetischen Filme zu den ästhetisch und kulturgeschichtlich faszinierendsten Werken der Marseiller Filmgeschichte. Zudem sind sie die Grundlage für ein regionales *accented cinema*, das sich den populären Bevölkerungsschichten und dem Image der Stadt annimmt.

Anmerkungen

1 Daran erinnern heute noch die Namen weit verbreiteter Marken wie Le petit Marseillais (Seifen, Lotionen, Öle) in Frankreich oder Marsiglia (Waschmittel) in Italien. Um die Jahrhundertwende war Marseille der größte europäische Markt im Bereich der pflanzlichen Fette. In den 1930er Jahren, also zur Produktionszeit des Films, werden über 600.000 Tonnen Ölrohstoffe pro Jahr nach Marseille importiert und ca. 100.000 Tonnen an Ölprodukten exportiert. Ende der 1930er Jahre gerät der Industriezweig in die Krise (vgl. Lambert 1995: 524-525).

2 Die Ziffern in Klammern bei Filmzitaten und -beschreibungen beziehen sich auf die Einstellungsnummern. Ich beziehe mich hierbei auf das Sequenzprotokoll von Agnès Libbra (1994b).

3 Parallel bzw. nach *Le Rendez-vous des quais* dreht Carpita laut Lahaxe den Spielfilm *Le Bonheur de Sophie*, laut Martino *Rencontre à Varsovie*. Vermutlich ist *Le bonheur de Sophie* der Arbeitstitel von *Rencontre à Varsovie*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(1956), der die Goldmedaille des Moskauer Filmfestivals erhält und wohl als letzter Film noch zum stark ideologischen Filmschaffen des Regisseurs gehört (vgl. Lahaxe 2006: 267-268; Martino 1996: 159).

4 1947 ruft die CGT in Paris zu einem Streik gegen den Marshallplan auf, für den der Hafen Marseilles von zentraler Bedeutung ist. Dies hat zur Folge, dass, neben der Verschärfung der ökonomischen Krise, die Machtübernahme durch die Kommunisten (mit 28 Prozent stärkste Partei) befürchtet wird. Durch Intervention von Jay Lovestone, ehemals Chef und (ausgeschlossenes) Mitglied der United States Communist Party und inzwischen für den CIA aktiv, wird mit Zustimmung der französischen Sozialisten die Spaltung der französischen Arbeiterbewegung angestrebt und die sozialistische Gewerkschaft Force Ouvrière entsteht. Diese Strategie erweist sich für die Schwächung der Streikbewegungen als von zentraler Bedeutung. Die Marseiller Streiks von 1947 und 1950 scheitern; der PCF verliert in Folge an Bedeutung und der Kommunist Jean Cristofol verliert das Marseiller Bürgermeisteramt an den Sozialisten Gaston Defferre. Er regiert Marseille von 1953 bis 1986 mit unterschiedlichen Listenbündnissen und strikt antikommunistischem Kurs. Dieser schlägt sich nicht zuletzt im Ton seiner politischen Plattform, der sozialistischen Tageszeitung *Le Provençal* nieder, die das kommunistische Pendant *La Marseillaise* zunehmend marginalisiert und zur führenden Zeitung der Region wird (vgl. McCoy 1999: 38-52; Hamburger Landeszentrale 1988: 82-84).

5 Dieser Tag markiert die Gründung des Front de Libération Nationale (FLN) und den Beginn der blutigen Auseinandersetzungen zwischen den algerischen und den französischen Truppen (Toussaint rouge). Der Krieg nimmt mit den Accords d'Evian im März 1962 sein Ende, im Juli desselben Jahres wird Algerien unabhängig (Stora 1997: 8-9).

6 Laut anderen Aussagen ist die Zensur am 5. Oktober 1955 im Kino Rex (bei der Erstaufführung des Films) erfolgt (vgl. z.B. Lahaxe 2006: 268). Dabei dürfte es sich um einen Irrtum handeln.

7 Stora erwähnt auch Carpitas Film *Demain l'Amour* (1962) unter den »films français censurés pendant la guerre d'Algérie ou dont la diffusion a été ›différée‹« (Stora 1997: 111-124). Es handelt sich dabei aber um einen regional produzierten Kurzfilm und nicht, wie Stora angibt, um einen Spielfilm von 117 Minuten.

8 Die beiden Filme über Carpita und die Zensur wurden für den französischen Sender FR3 (France 3) bzw. für NDR/ARTE produziert: Eine Reportage in der Reihe ›La Marche du siècle‹ von Jean-Marie Cavada zeigt zum ersten Mal Ausschnitte des Films im Fernsehen (11.02.1991 bzw. 13.02.1991). Der Dokumentarfilm *Rendez-vous avec le hasard* von Jochen Wolf wird am 14.4.1993 auf ARTE gezeigt. Carpitas Spielfilm wird im März 1992 auf Canal + und im April 1993 auf ARTE gezeigt (vgl. Martino 1996: 164).

9 Einen kritischen, allerdings auch polemischen Blick auf diese filmgeschichtliche Einordnung des Films bietet der Historiker Jean-Pierre Rioux. Er spricht von einer »honorable bluette pour patronage stalinien de haute époque«. Vgl. Rioux, Jean-Pierre (1991): »Au Rendez-vous des années cinquante«. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire 31, S. 89-90: 90.

10 Vgl. die Ausgabe von *Manière de voir* 88/2006 (*Le Monde diplomatique*), die dem Thema *cinémas engagés* gewidmet ist. Nicht einmal die Bibliogra-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

fie zum Thema Kolonialismus enthält Filmtitel von Carpita, obwohl sie deutlich auf Vietnam und Algerien fokussiert ist (S. 92-93).

11 In der zweiten Phase (24,47min) sind derartige Einstellungen nicht vorhanden; in der dritten Phase betragen sie lediglich 1,34 Minuten (von 12,16 min) (vgl. Crivello 1992: 243).

12 *Au pays de soleil* ist der Titel einer Operette von Alibert/Scotto/Sarvil und deren Verfilmung durch Robert Péguy 1933 bzw. Maurice de Canonge 1951 mit Henri Alibert bzw. Tino Rossi. Bekannt sind aus ihr die Schlager ›Adieu Venise provençale‹ und ›Le Plus beau tango du monde‹.

13 »Et là-haut, la Bonne Mère qui a été bâtie en... oh, y'a longtemps! Et ce ciel dites! Encore aujourd'hui il est un peu couvert. On vous dit Marseille c'est le pays du soleil! Ah, il brille pas tous les jours! Et quand ça tombe ça tombe! [...] Maintenant regardez bien, vous en avez de la chance! Vous avez devant vous le plus grand port du monde ! […] Messieurs-dames, voilà les docks! Le môle J ! Ça te connaît ça hein Robert! Ils sont dockers de père en fils dans la famille.« (36-48)

14 Zum Genre vgl. die Sondernummer der Zeitschrift *CinémAction* 110/2004 (›Le cinema militant reprend le travail‹).

15 Vgl. z.B. »Le vrai propos du film, c'était le rendez-vous des quais, la grève. Il n'y a pourtant pas de hiérarchie entre ce réel et la fiction, l'histoire d'amour. Ils sont intimement imbriqués pour la bonne raison que cette fiction, je l'ancrais dans la réalité et elle se modifiait au fur et à mesure de la réalité. Mais tout de même, j'aime beaucoup les gens, et je crois que je suis incapable d'avoir des positions dures pour affirmer mon point de vue, pour violenter les gens. Or ce film, c'était un engagement! Et toutes les fois qu'il y a des moments un peu durs politiquement, j'éprouve le besoin de m'en aller, je ne vais pas jusqu'au bout de l'engagement. Et puis pour Le Rendez-vous des quais, j'étais tenu par l'actualité brûlante que nous vivions, alors qu'en fait, j'ai toujours été attiré par la poésie.« (Libbra 1994b: 1)

16 Zur Rezeptionsgeschichte des Films vgl. die Arbeiten von Natacha Bécard und Agnès Libbra (Bécard 2002: 39-41, 89-91; Libbra 1994a: 9-16, 79-81).

17 Information von Carpitas Sohn Jean-Paul; E-Mail vom 22.01.2004.

18 Die meisten Vorführungen von *Marseille sans soleil* finden in Marseille u.U. statt (z.B. Les Rencontres d'Averroès. Penser la Méditerranée des deux rives 2000 in Marseille, Le mois du film documentaire in der Region Ouest-Provence 2000, 100. Feiertag der Marseiller Docker-Gewerkschaft 2002 in Marseille). 2001 wird der Film im Pariser Kino La Pagode, 2002 im Rahmen einer Carpita gewidmeten Retrospektive in der Cinémathèque française in Paris gezeigt. Im Jahr 2004 ist er auf einem der Stadt Marseille gewidmeten Filmfestival in Rennes, 1999 auf dem 7th French Film Festival der Virginia Commonwealth University präsent.

19 J-P: Tu crois que c'est facile de parler de Marseille sans partie de pétanque, sans galéjades!/Alain: sans plan de travail, sans soleil!/J-P: Sans soleil… Marseille sans soleil… C'est un titre ça! Les matins brumeux de décembre, les reflets sur le pavé mouillé…/Alain: Ça y est! Le revoilà parti!/J-P: Alain, c'est au petit jour qu'on tournera demain! (9-11)

20 Zwar setzt sich Godards *Pierrot le fou* (1965) sowohl mit dem Topos des Midi als auch mit dem (amerikanischen) Vietnamkrieg auseinander. Der Film situiert sich allerdings in einem anderen filmästhetischen und kulturgeschichtlichen Kontext (Post-Nouvelle Vague, Kriminalfilmtradition, 68er-Bewegung, Neoimperialismus) (vgl. z.B. Prédal 1996: 229-230).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

21 Vgl. dazu Carpita im Interview mit Libbra (1994b: 1).
22 Off-Stimme: Ah! Ah! Ah! (125)/Petite fille: Monsieur, 5 citrons 100 francs!/J-P (off): Je me bats pour te donner le jour! Marseille mon amour! Mon amour! (126-128)/Monique (off): Jean-Pierre, Jean-Pierre. Je te revois, emporté, bouillonnant, m'entraînant par la main à la découverte d'un monde. Tu m'as prêté tes yeux pour me rendre ma ville. Pierrot, mon poète! [...] Tu as donné un sens à ma vie. (129-136)

Abbildungen

Die Fotos (von den Dreharbeiten) der Filme von Paul Carpita hat dankenswerterweise Jean-Paul Carpita zur Verfügung gestellt ©; Quelle: http://perso.orange.fr/paul.carpita/index1.htm, 15.10.2007.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Brecht[1]

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 zugeht, 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 Spielfilm *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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 populare 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 berücksichteigen, 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 vielbeschwörten Quartiers Nord sind nicht durch einen autobahnähnlichen 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Carpitas 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 populären ›Heldin‹ wie Carpitas Marcelle. Allio vermeidet ein glorreiches Finale, eine Stilisierung der Marseiller ›Underdogs‹, nimmt Distanz zu einem populären 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 äußeren 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 Besetzungspolitik 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.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Jourdheuil, 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 Marseilelr 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 AutorenfilmemacherInnen, 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*,

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 populärer 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).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Filmnachwuchs 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 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 avantgardistischen 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)

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kriminopolis Marseille

Mediterrane Filmproduktion

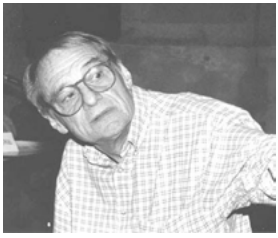
Das von Zentralismus und Klüngeln geprägte Subventionssystem ist ein Grund für Allios Rückbesinnung auf Marseille. Er kehrt zwar nicht in die Stadt zurück, bleibt weiterhin in Paris wohnhaft, aber er setzt sich ab 1975 in weiteren Filmen wie *Retour à Marseille* (1979) zentral mit seiner Geburtsstadt 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 Versammlungsort 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 fruchtbarer Ort 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 FilmemacherInnen 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 besiegelt 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Handlungsortes, des Marseiller Nordens, und der ProtagonistInnen, einer aus Italien stammenden Familie, eine spezifisch Marseiller Popularkultur zum Thema. Denn der Marseiller Norden ist als Industrie›viertel‹ 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 Filmemacher, 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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, gemauerter 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, Lieferwägen 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 Allios 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rungen und Brücken ausweichen. Viele neuere Bauten haben rein funktionalen Charakter und sind nicht in das Stadtbild integriert. Insbesondere die Autobahnhochtrasse, 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.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Reminiszenz, 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*.

Viadukt bei Niolon/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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Allaire 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 »béauté 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-realistische 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 Kristallisationspunkte 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 voranstellen 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 populare Orte und Figuren, auf

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Defferres hervorzurufen. Denn nuancierte Charakterisierungen sind nicht mit dem Interesse des Bürgermeisters, das Prestige der Stadt zu verbessern, in Einklang zu bringen. Defferres 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).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 leiht 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Filmpraxis, neben stadtgeschichtlichen Fakten und kollektiven Vorstellungen auch subjektive, nur

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Familienvater hat er hier in Steinbrüchen, Ziegeleien und anderen Betrieben gearbeitet. Sein Engagement im Front Populaire und bei der Befreiung Frankreichs markiert auch eine

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

deutlich antifaschistische und kommunistische Tradition des Marseiller Nordens als Arbeiterviertel.

Allio rekurriert 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 ziert 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,

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Popularkultur 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*

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(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 Portraits des Exilmilieus und der Stadt. Sie tragen einen zeitlosen Charakter, auch wenn der historische Kontext der Geschichte präsent ist. Der Protagonist Seidler ist eine populare Figur, die sich in den Marseiller Cafés am Rande der intellektuellen Exilrunden bewegt. Seghers Ich-Erzähler kommentiert im Film immer

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

re thematisieren. Der Schlager ›J'aime la mer comme une femme‹ untermalt 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 attandant 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 + © Frankc Orsoni 2007, Quelle: http://beecommeabeille.free.fr/index.php?post/113-Porte-de-lOrient-2/2 15.10.07.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

AÏOLLYWOOD. MARSEILLEBILDER ZWISCHEN B-MOVIE UND AUTORINNENKINO[1]

Remaking Marseille: Von Luc Bessons Taxi-Komödien zum Migrationsfilm

Und ewig grüßt Pagnol…

Auch wenn sich Allios Wunsch nach einer unabhängigen, regionalen Filmproduktion erst einmal nicht erfüllt, sind die späten 1980er Jahre von einem deutlichen Neubeginn Marseilles als Filmstadt geprägt. Im Zuge einer Reihe von Remakes von Pagnol-Filmen kommt es zu einer regelrechten *nouvelle vogue marseillaise*. Claude Berri verfilmt *Jean de Florette* (1985) und *Manon des sources* (1986) mit den Stars Yves Montand und Gérard Depardieu sowie den Zukunftshoffnungen Emmanuelle Béart und Daniel Auteuil; er ist gleichzeitig der Produzent. Das als Zweiteiler angelegte Remake ist mit einem großen Budget ausgestattet, erreicht 7,2 (*Jean de Florette*) bzw. 6,6 (*Manon des sources*) Millionen ZuseherInnen im Kino und wird als TV-Koproduktion darüber hinaus auch von Antenne Zwei ausgestrahlt. Die Filme sind die beiden bestbesuchten des Jahres 1986 und landen unter den ersten 20 französischen Bestseller-Produktionen des nationalen Kinomarktes zwischen 1956 und 1989.

Unter dem Eindruck dieses Erfolges verfilmt Yves Robert wenige Jahre später die ersten beiden Teile der Autobiografie von Marcel Pagnol nach den gleichen Prinzipien, wenn auch mit weniger Prominenz. Mit den von Gaumont produzierten Filmen *La Gloire de mon père* (1990) und *Le Château de ma mère* (1991) erreicht er Spitzenwerte von 3,4 bzw. 5,8 Millionen ZuseherInnen. Einige Jahre später erfolgt die Neuverfilmung von *Le Schpountz* (1999) durch den Pariser Regisseur Gérard Oury, der auch das Drehbuch neu adaptiert und dem Pariser Schauspieler Smaïn die bei Pagnol von Fernandel gespielte Titelrolle anvertraut. Im Jahr 1999 wird schließlich die Pagnol'sche ›Trilogie‹ für das Fernsehen in einer belgisch-französischen Koproduktion neu verfilmt; die Regie übernimmt Nicolas Ribowski. Der dem Fernsehpublikum seit 1989 als Krimiserienheld Navarro bekannte Roger Hanin steht im Zentrum des

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Unternehmens und verkörpert den Bar-Besitzer César. Er hatte schon ein Jahr zuvor im Remake von *La Femme du boulanger* unter der gleichen Regie die Nachfolge von Raimu angetreten (Frodon 1995: 646-680; Prédal 1996: 473-482, 589-590).[2]

Diese Filmerfolge leiten eine neue Ära ein; Marseille erscheint als Filmort über seine Funktion als Eyecatcher in Kriminalfilmen hinaus wieder attraktiv. Die klimatischen Verhältnisse in Marseille, die Dreharbeiten im Freien fast das ganze Jahr über erlauben und gute Lichtverhältnisse versprechen, werden von vielen Filmschaffenden wieder geschätzt. Das mediterrane Flair bildet zusammen mit dem stark konstanten Bild des Marseillers in der Tradition von Joseph Méry auch für die Vermarktung der Filme ein Atout. So wird die Marke Marseille im Sinne des Genres der Marseiller Komödie der Zwischenkriegszeit auch über Pagnol'sche Remakes hinaus wiederbelebt. Michel Blanc setzt mit *Marche à l'ombre* erfolgreich auf dieses Genre, gewinnt den Drehbuchpreis in Cannes und erreicht mit fünf Millionen ZuseherInnen den Spitzenplatz der Kinofilme des Jahres 1984. Der Film *Les Collègues* (1998) des Marseiller Cineasten Philippe Dajoux, der 2006-2007 für 68 Folgen der in Marseille angesiedelten TV-Seifenoper *Plus belle la vie* verantwortlich zeichnet, wird sogar mit der Etikette ›100 pourcent marseillais‹ angepriesen. Wie Pagnol und Alibert zeigt er Marseille als Dorf mit prototypischen Figuren und ersetzt die kleine Welt der ›pescadous‹, der Fischer und Fischhändlerinnen, durch die des Fußballs (Prédal 1996: 449-477).

Taxi 3 mit Samy Naceri

Der internationale Erfolg der von Luc Besson produzierten *Taxi*-Komödien und den Marseiller Protagonisten Daniel Morales (Samy Naceri), der über ein rasantes Taxi-Gefährt verfügt, ist zweifelsohne das spektakulärste Beispiel für die (revitalisierte) Marseiller Folklore. Im Kino landet *Taxi* (Gérard Pirès), mit der Musik der international erfolgreichen Marseiller Band Akhenaton ausgestattet, auf Platz vier des Jahres 1998, *Taxi 2* (Gérard Krawczyk) mit über 10 Millionen Eintritten auf Platz eins des Jahres 2000 (Prédal 2002: 104-105). Die Fernsehausstrahlung von

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Taxi und *Taxi 2* im Oktober und November 2002 wird auf TF1 von knapp neun bzw. elf Millionen ZuschauerInnen verfolgt. Die beiden Teile überbieten damit Roland Emmerichs *Independance Day* (1996) bzw. Roberto Benignis *La Vita è bella* (1997). *Taxi 2* nimmt nach Tati sogar mit einer Quote von über 42 Prozent den Gesamtplatz zwei des Jahres 2002 ein (Leclerc 2003: 16-17). Die im Winter angesiedelte dritte Folge war nicht ganz so erfolgreich, aber immerhin erfolgreich genug, um 2006 noch eine vierte zu starten, die 2007 in die Kinos gekommen ist.

Die letzten *Taxi*-Filme konnten und können auch aufgrund der Öffentlichkeitswirksamkeit des Schauspielers und Produzenten Naceri, der vermehrt wegen Trunkenheit, Geschwindigkeitsüberschreitung und Körperverletzung vor Gericht stand, mit erhöhter Aufmerksamkeit rechnen. Kurz: Die Legende vom kleinen, popularen Sonnenstaat im Süden ist seit den 1980er Jahren wieder *en vogue* und bringt höhere Verkaufszahlen als die weiterhin hier angesiedelten Kriminalfilme. Dazu tragen auch Schauspielerfiguren wie Naceri bei, die an die Verbundenheit des Pagnol'schen Kinos mit dem Boulevard denken lassen. Allerdings setzen die ›neuen‹ Marseiller Komödien im Stile von *Taxi* deutlicher als ihre Vorläufer aus der Zwischen- und Nachkriegszeit auf nationale Stars aus Paris. Die neue Marseillewelle zeigt zwar mitunter ein breiteres Spektrum der Stadt, aber der ›fremde Blick‹ auf den Süden wird nicht aufgehoben. Marseille bleibt Kulisse für Pariser Stars und Projektionsfläche für alte kulturelle Klischees (Baumberger 1999: 100-105).

Blier, Dridi und Zonca

Marseille wird Ende der 1980er Jahre auch aus ganz materiellen Gründen als Filmstadt wieder attraktiv. Paris leidet unter einem Filmboom; die Stadt beschließt, aufgrund der übergroßen Nachfrage und den als Belästigung empfundenen Dreharbeiten im öffentlichen Raum, Drehgenehmigungen restriktiver zu vergeben. Viele Filmemacher sind so gezwungen, andere Drehorte zu finden. Der Mangel an kinematografischer Infrastruktur und das generelle Image der Stadt, auch unter Filmproduzenten, macht es den Filmemachern leicht, in Marseille eine Dreherlaubnis zu bekommen. Zudem zeigt die Stadt wachsendes Interesse, als Kulturstadt wahrgenommen zu werden. Mit der zunehmenden Nachfrage betreiben Stadt und Region eine aktive Filmpolitik – ganz im Sinne des 1995 verstorbenen René Allio: Die Stadtverwaltung richtet 1997 eine Filmabteilung ein, die v.a. als Beratungs- und Koordinationsstelle zwischen der Stadt und den Filmschaffenden dienen soll, aber auch mit der regionalen und nationalen Filmkommission kooperiert. Darüber hinaus wird von Seiten der Region ein Gerätepark eingerichtet, der v.a. kleinere Produkti-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

onen unterstützen soll. Ende der 1990er Jahre beschließt die Region zudem die Schaffung einer finanziellen Unterstützung für regional verankerte Produktionen und die Stadt richtet in einer ehemaligen Fabrik im Viertel Belle-de-Mai, der heutigen Friche La-Belle-de-Mai), Räume für Filmunternehmen ein. Gegen Ende der 1990er Jahre finden die Produktionen mit Ausnahme von Filmlabors und 35mm-Kameras alles Nötige, um hier zu arbeiten (Baumberger 1999: 100-103).

Diese neue Situation führt nicht nur zu einer quantitativen Steigerung der cineastischen Aktivität in der Stadt im Fahrwasser weitgehend alter Repräsentationsmuster, sondern zieht auch ein Autorenkino an, das die bisher nur im Kontext des regionalen Kinos bekannten und peripheren Seiten der Stadt filmt. Die in der Pariser Filmproduktion bisher ausgesparte Seite Marseilles als Metropole des Transits, aber auch als moderne Metropole schlechthin mit unterschiedlichen sozialen Milieus und *cité*-Bildung, wird Ende der 1980er Jahre vermehrt zum Filmstoff. Für dieses Interesse an einer differenzierteren Auseinandersetzung mit Marseille ist neben der Remake-Welle, die das Interesse an Marseille neu weckt, die Präsenz eines regionalen Marseiller Kinos in Paris von Bedeutung.

Zwar wurden in diesem Bereich schon von Carpita und Allio thematische Vorarbeiten geleistet. Aber erst Mitte der 1980er Jahre – im Kontext der Remake-Welle, erreicht das Marseiller Regionalkino in der Hauptstadt eine kontinuierliche Kinopräsenz: Paul Carpita wird zu diesem Zeitpunkt wieder entdeckt, geht mit *Le Rendez-vous des quais* auf Tournee in Europa und darüber hinaus. 1994 dreht er seinen zweiten Spielfilm innerhalb von 40 Jahren, *Les Sables mouvants*. Noch entscheidender: Robert Guédiguian gelingt mit *A la vie, à la mort* 1995 der endgültige nationale und spätestens 1997 mit *Marius et Jeannette* der internationale Durchbruch als ›der‹ Marseiller Cineast und ist seitdem regelmäßig mit neuen Filmen in den Pariser Kinos vertreten. Zudem arbeitet er hier seit den 1980er Jahren auch als Filmproduzent (Prédal 1996: 591).

Bertrand Blier, der als Filmemacher der unmittelbaren Nachfolgegeneration der Nouvelle Vague zugerechnet wird, ist einer der ersten Pariser Autoren, der sich mit dem Genre des *cinéma de banlieue* der Stadt Marseille annähert und sich auch mit ihrer Kulturgeschichte und Gegenwart auseinandersetzt. Er ist v.a. durch seinen Erfolgsfilm *Les Valseuses* (1973) bekannt geworden und steht für den Aufbruch zu einem neuen provokanten, sinnlichen und befreienden Kino, dem *cinéma de conteurs*. Dieses ›Erzählerkino‹ löst in den 1970er Jahren das Autorenkino ab und ist stark von einer neuen Generation von (Theater)SchauspielerInnen geprägt. 1989 zeigt Blier mit *Trop belle pour toi* (1989) ein anonymes Marseille, das ohne die üblichen Gemeinplätze auskommt und Büro- und Hochhausbauten zum Handlungsort einer Dreiecksgeschichte macht. Er

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wählt den Drehort Marseille für eine Geschichte, die auf keine spezifischen regionalen Charakteristika verweist. Die Stadt bietet ihm zu einer schlechten Drehzeit gute Lichtverhältnisse, das Atelier du petit Chantier – hier hatte schon Berri *Jean de Florette* gedreht – eine billige Produktionsstätte und die Stadt unbürokratische Drehbedingungen bezüglich Autorisierung und Ausstattung (Baumberger 1999: 101).

Der Film wird nach *Tenue de soirée* (1986, drei Millionen ZuschauerInnen) sein zweiter großer Erfolg (1,8 Millionen) der 1980er Jahre. Wie in den beiden anderen Filmen baut Blier auch in *Trop belle pour toi* auf Gérard Depardieu, dem er nun statt Miou-Miou Josiane Balasko an die Seite stellt. Er spielt einen mit einer schönen, reichen Frau verheirateten Familienvater, der sich in eine einfache, den Schönheitsnormen nicht entsprechende, Büroangestellte verliebt. Die klassische Dreiecksbeziehung bricht aber aus dem üblichen Schema aus, bringt die bürgerlichen Normen durcheinander und die ProtagonistInnen an den Rand der Verzweiflung. Gleichzeitig treibt Bliers Humor die Handlung bis an den Rand des Absurden; das Leitmotiv der unlebbaren *condition masculine* lässt den Protagonisten am Ende alleine dastehen (Frodon 1995: 435-453, 698-699; Prédal 1996: 474, 604-605).

Eine derartige Verortung Marseilles stellt selbst die in Fragen des Prestiges der Stadt strengen Archivare Armogathe und Echinard zufrieden, auch wenn sie auf die weitgehende Absenz eines identitätsstiftenden Stadtraums verweisen. Nur bei genauer Stadtkenntnis kann man ihnen zufolge Bezugspunkte wie die Marseiller Schiffsbucht, die Umgebung des Bahnhofs des Estaque oder der Vallon des Auffes erkennen, was sie von kurzen und ›anonymisierten‹ Einstellungen sprechen lässt (Armogathe/Echinard 1995a: 168). Diese Form der Auflösung der realistischen Handlung auf Zeit- und Raumebene über Rückblicke und Vorausdeutungen radikalisiert Blier in *Un, deux, trois, soleil* (1993, lediglich 400.000 ZuschauerInnen). Die von Anouk Grinberg verkörperte Protagonistin Victorine wächst in einer *cité* im Norden von Marseille im Hinterland des Industriehafens auf. Blier wählt die als sozialer Brennpunkt verrufene, monumentale Siedlung La Castellane als Schauplatz, aus der auch Zinedine Zidane stammt. Die Tochter ist mit einer verrückten Mutter und einem alkoholsüchtigen Vater konfrontiert. Dieser verbringt seinen Tag beim Pastis in der Kneipe der Siedlung; seine Tochter hält sich mit FreundInnen bei den Eisenbahntrassen und im Brachland am Stadtrand auf. Die für selbstverständlich gehaltenen Sicherheiten des Lebens befinden sich für sie in Auflösung, und die Kleinkriminalität erscheint ihr als ein letztes gemeinschaftsstiftendes Element (Frodon 1995: 699-700).

Blier verquickt die Genres des *cinéma de banlieue* und des Migrationskinos, rückt aber das Surreale in den Vordergrund. Die Vaterfigur

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

des Constantin Laspada, verkörpert von Marcello Mastroianni, erscheint wie ein orientierungsloser Großvater; die Tochter nimmt für die entwurzelten Kinder der Siedlung eine Mutterrolle ein; die offensichtlich schizophrene Film-Mutter Daniela (Myriam Boyer) will hingegen am Schulunterricht teilnehmen. Über einige Zitate aus der Stadtgeschichte verankert Blier den Film nicht nur auf einer Raumebene in Marseille: Victorine erinnert mit ihrem Namen an einen seit Stummfilmzeiten existierenden Komplex von Filmstudios, die Studios de la Victorine, die in Nizza angesiedelt sind und heute den Namen Studios Riviera tragen; hier entstand u.a. auch Pagnols Film *La Belle meunière* (1948).

Als jugendliche Protagonistin steht Victorine aber für das gegenwärtige Marseille; sie ist eine multiethnische Symbiose aus einer einheimischen Mutter und einem immigrierten Vater. Damit wird auf die Marseiller Gründungsfiguren Protis und Gyptis verwiesen und Marseille als Migrationsstadt verortet. Die Vaterfigur des Constantin Laspada ist Inbegriff für den mediterranen Charakter der Stadt. Mit seinem Namen und Akzent verkörpert er die griechische Gründungsgestalt Protis ebenso wie die in der Zwischenkriegszeit starke spanische und italienische Immigration. Die Attribute Schirmkappe und Pastis stellen ihn aber gleichzeitig in die Tradition von Marseiller Filmfiguren und lassen beispielsweise an Pagnols Barbesitzer César denken. Doch als kosmopolitischer Protagonist verlässt er am Ende des Films die Wohnsiedlung Richtung (Joliette-) Hafen, um ›nach Hause‹ zu fahren. Er eilt auf eine Fähre und ihm erscheint eine idyllische Küstenlandschaft, die an Griechenland denken lässt. Der (Stadt)Vater Constantin alias Protis verlässt Marseille und kehrt heim. Blier verknüpft auf diese Weise die Stadtmythologie mit der (Immigrations)Geschichte der Metropole, aber auch alte Marseiller (Film)Topoi mit einem neuen Blick auf die Stadt und ihre Topografie (Armogathe/Echinard 1995a: 168-169).

Ist Blier noch allein auf weiter Flur, so findet sich ab Mitte der 1990er Jahre eine ganze Reihe von CineastInnen, die Marseille zum Handlungsort ihrer Geschichten machen. Viele AbsolventInnen der FEMIS scheinen wenig Gefallen daran zu finden, auf den stilistischen Pfaden und Filmorten festgefahrener Schulen oder Genres zu wandeln. Marseille ist für einige unter ihnen ein willkommenes, weitgehend unerforschtes Filmterrain, sowohl was filmästhetische als auch was topografische und gesellschaftspolitische Fragestellungen betrifft. Mit Themen wie Wirtschaftskrise, Jugendarbeitslosigkeit und Immigration zeigt die Generation des *jeune cinéma français* im Rahmen eines neuen poetischen Realismus eine andere Seite des sich oft selbst bespiegelnden Pariser Kinos auf. Karim Dridi knüpft mit *Bye-bye* 1995 an die Pariser *cinéma de banlieue*- und *film beur*-Tradition an und zeichnet ein ambiva-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

lentes Stadtbild Marseilles, das aber auf klassische Topoi verweist. Er filmt die Calanques und den Panier als Orte der Erholung bzw. des Multikulturalismus, reduziert Marseille aber nicht mediterranen Flair. Dridi thematisiert auch aktuelle gesellschaftliche Probleme: Sein Protagonist Ismaël (Sami Bouajila) wird mit dem Rechtsradikalismus konfrontiert und am Ende des Films kann er seinen kleinen Bruder Mouloud gerade noch rechtzeitig aus einer Hochhaussiedlung befreien, wo dieser von einem Drogendealer festgehalten wird. Er nimmt damit auch Rekurs auf klassische Topoi des Kriminalfilms (Ruhe 2006: 180-186).

Le Petit voleur mit Duvauchelle

Erick Zonca vertritt eine wesentlich radikalere Ästhetik und erzählt mit *Le Petit voleur* (1998), der als Teil der Reihe ›links/rechts‹ von ARTE koproduziert wird, die Geschichte eines Abenteurers. Er baut weniger auf die mediterranen Reize, gibt sich mit einer minimalistischen Schwarz-Weiß-Ästhetik zufrieden und fokussiert Marseille stärker aus der Perspektive eines sozialen Realismus. Zonca setzt für seinen explizit politischen Film mit Nicolas Duvauchelle einen Laien ein, der im Anschluss an die (Erstlings)Produktion eine Filmkarriere einschlagen und u.a. mit Claire Denis drehen wird. Damit knüpft Zonca auf den ersten Blick an regionale Filmtraditionen an, die populare Charaktere und soziale Fragestellungen ins Zentrum rücken.

Wie anhand von Dridi und Zonca angedeutet, bauen die verschiedenen CineastInnen im Rahmen ihres Realismus ästhetisch auf unterschiedlichste Traditionen. Gemein ist ihnen, dass sie oft ein breites oder peripheres topografisches Spektrum der Stadt zeigen, von den Vororten im Norden über filmbekannte Orte des Zentrums bis hin zum Villenviertel der Corniche. Mit Ausnahme der Filme Bliers spielen die genannten Filme nie ganz in Marseille. Selbst wenn die Stadt der zentrale Handlungsort ist, rekurrieren Anfang und Ende meist auf andere Räume. Dridis Protagonist flüchtet mit seinem kleinen Bruder vor seinen Erinnerungen aus Paris zu seinen tunesischen Verwandten nach Marseille. Die Konfrontation mit der Drogenszene, einer Gruppe von Rechtsradikalen, eine

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

misslungene Affäre und die Befürchtung, dass die Verwandten Mouloud nach Tunesien schicken könnten, lassen die beiden Brüder schließlich aus der Stadt in Richtung eines ›dritten Raumes‹ nach Spanien flüchten, der noch deutlicher für den Nomadismus und die kulturelle Vielfalt steht (Ruhe 2006: 186-189).

Zoncas Protagonist S. ›flüchtet‹ ebenso aus dem Norden nach Marseille – vor den hierarchischen und schlecht bezahlten Verhältnissen in einer Bäckerei. Hier schließt er sich im Boxermilieu einer Gang an, die Villen im reichen Süden ausraubt. Als er die Spielregeln der Gruppe verletzt, wird er beinahe totgeschlagen, flüchtet wieder nach Orléans zurück und wird in der Gewerkschaft aktiv. Marseille ist hier zwar mitunter ein politischer Ort – Zonca verortet den Panier als Wohnort eines nationalsozialistischen Opfers –, aber die Stadt ist hier auch, wie bei Dridi, Ort des gescheiterten Neuanfangs und der Kriminalität und wird schließlich wieder verlassen.[3] In dieser Hinsicht greifen viele Filme des *jeune cinéma français* klassische Muster der kinematografischen Repräsentation Marseilles auf. Die Stadt wird mit ihrem marginalen Status im nationalen Kontext und ihrer Funktion als Ort der Passage in Verbindung gebracht, gleichzeitig aber auch in der Repräsentation marginalisiert. Marseille erscheint nur selten als Ort eines neuen, identitätsstiftenden Wohnortes oder eines normalen Lebensalltags – fern von Exotismus, Nostalgie und spektakulären Erfahrungen.

L'accent qui chante? Jacques Demy & Yves Montand

Eine spezifische Form der Verortung Marseilles als Ort der Passage ist das Motiv der Rückkehr in die Stadt der Kindheit, das sich quer durch die Marseiller Filmgeschichte zieht, sowohl auf der Produktions- als auch der Repräsentationsebene. Dieses Motiv kennzeichnet nicht nur die Praxis der Regisseure des Marseiller Regionalkinos, die große Teile ihres Lebens in Paris verbringen und Marseille filmen. Es ist auch ein Charakteristikum von autobiografisch mit Marseille eng verbundenen Filmschaffenden, in deren Œuvre die Stadt nicht im Zentrum steht. Extremfälle für diese Gruppierung sind drei Filme, die die Lebensgeschichte von Yves Montand und Henri Verneuil zum Thema haben, die beide in Marseille aufgewachsen sind. Sie sind aus zwei Gründen besonders interessant: Anders als die eben angesprochenen CineastInnen des *jeune cinéma français* samt Vorläufer sind Montand und Verneuil Vertreter einer Massenkultur; ihr Schaffen ist Teil der internationalen Popularkulturproduktion zwischen Paris und Hollywood. Zudem ist das Thema der

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Migration für sie aus autobiografischen Gründen eng mit Marseille verbunden, im Gegensatz zu ihrem Filmschaffen. Erst gegen Ende ihrer Karriere thematisieren Montand – mit Jacques Demy als Drehbuchautor und Regisseur – und Verneuil ihre eigene regionale und nationale Herkunft. In der Form eines Musikfilms für das Kino bzw. eines Fernsehmelodramas in zwei Teilen blicken sie auf ihr Leben zurück, das von starken sozialen Kontrasten gekennzeichnet ist. Sie können dabei Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre direkt an die Pagnol'sche Remake-Welle anknüpfen und integrieren, in sehr unterschiedlichem Ausmaß, das von Allio lancierte Thema der Migration. Die Filmproduktionen *Trois places pour le 26* (1988) sowie *Mayrig* und *588, rue Paradis* (1991 bzw. 1992) stellen jeweils die (vor)letzten Regiearbeiten von Jacques Demy und Henri Verneuil dar.

Trois places pour le 26

Der 1931 in Pontchâteau (Loire-Atlantique) geborene Jacques Demy ist v.a. für seine Arbeiten im Umkreis der Nouvelle Vague mit AbsolventInnen der in den 1940er Jahren gegründeten Filmhochschule IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques), der Vorfolgeorganisation der FEMIS, bekannt geworden. Er engagiert sich aber auch parallel zu Allio und anderen für das regionale Kino in Frankreich. In Nantes ist er in den frühen 1980er Jahren als Leiter eines der im Rahmen der kulturellen Dezentralisierung geplanten regionalen Filmzentren vorgesehen (Prédal 1996: 589-591). Hier beabsichtigt er auch, sein Filmprojekt mit Yves Montand anzusiedeln, das auf eine Begegnung in Hollywood im Jahr 1968 zurückgeht und zu Beginn den Arbeitstitel ›La Tournée‹ trägt. Das Drehbuch entsteht ab 1975 unter den Titeln ›Les Folies bourgeoises‹, ›Les Folies passagères‹ und ›Dancing‹, bleibt aber dann erst einmal liegen. Denn Demy hat trotz seiner *tête d'affiche* Probleme, einen Produzenten zu finden. Erst Montands Erfolg in Claude Berris *Jean de Florette* (1985) nach Pagnol macht eine Realisierung möglich. Montand erwähnt gegenüber Berri bei der Promotion des Films in New York im Jahr 1987 das alte Projekt. Dieser erklärt sich bereit, die Produktion zu unterstützen, und das Vorhaben kann ein Jahr später mit ihm als Produzenten realisiert werden (Taboulay 1996: 16-21, 128-182).

Trois places pour le 26 steht auf diese Weise in direkter Verbindung mit der Marseillemode der späten 1980er Jahre. Der Entschluss, den Handlungsort Marseille zu wählen, scheint erst im Kontext der Zusammenarbeit mit Berri gefallen zu sein. Ob die Verlagerung von Demys Nantes in Montands Marseille als Zugeständnis des Regisseurs an den Produzenten und die Publikumserwartungen zu werten ist, bleibt unklar.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Sicher ist, dass sie als ein Tribut an die Figur Montand gelesen werden kann. Denn in den ersten drei Versionen des Drehbuchs steht noch die fiktive Gestalt Michel Cartier aus Nantes (erste und zweite Fassung), die eher an Demy als an Montand erinnert, bzw. Frank Parker aus Detroit (›Dancing‹) im Zentrum (Taboulay 1996: 74-76). Letztendlich wird *Trois places pour le 26* (1988) zu einem autobiografisch angelehnten Musikfilm, in dem Yves Montand den in die Stadt seiner Jugend zurückkehrenden Yves Montand spielt.

Trois places pour le 26: Montand auf der Opernbühne

Von Ivo Livi zu Yves Montand

Schon am Aufbau der Handlung nach dem Modell einer Musikkomödie aus den 1950er Jahren wird deutlich, dass Demys Motivation für den Film nicht in erster Linie Montands Marseiller Biografie ist, sondern das, was er als Künstlerfigur repräsentiert: In Marseille soll die autobiografisch angelehnte Show ›Les Folies passagères‹ geprobt werden und Premiere haben, bevor sie auf Tournee in die Metropolen der westlichen Hemisphäre geht. Neben der Bühnenhandlung wird Montand über die Rahmenhandlung auch im realen Marseille mit seiner Vergangenheit konfrontiert: Die Rückkehr nach Marseille erweist sich als schicksalhaft und beschert Montand eine Familie. Als er sich mit seiner Jugendliebe Mylène (Françoise Fabian), die in Form der Figur der Maria auch in der Revue repräsentiert wird, in der Bar Paradis in der Nähe der Oper wieder trifft, erfährt er von der Existenz seiner Tochter namens Marion.

Damit nicht genug: Marion, Angestellte in einer Parfümerie, erweist sich als Fan von Montand und sucht ihn unter dem Künstlernamen Roxane in seiner Umkleidekabine auf. Wie es der Zufall will, fällt die weibliche Hauptdarstellerin aus, Marion springt ein und geht eine Affäre mit Montand ein, bevor dieser wieder mit Mylène zusammenkommt. Demy

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zeigt ein dieser operettenartigen Rahmenhandlung entsprechendes Marseille, das zum Großteil in den Filmstudios von Bry-sur-Marne nachgebaut wurde. Neben dem Industriehafen und der großbürgerlichen Wohnung von Mylène sind v.a. die Canebière, der Alte Hafen, der Bahnhof Saint-Charles und das Opernviertel Schauplätze. Die Bühnenszenen wie die Rahmenhandlung werden weitgehend gesungen; Titel von Charles Trenet und Jacques Prévert, aber auch amerikanische Schlager werden von der Musik von Michel Legrand, die die teils gesungenen Dialogszenen untermalt, ergänzt.

Bereits in der ersten Sequenz werden die Treppen des Bahnhofs zur Bühne. Der alte Montand kehrt nach Marseille zurück und wird von einem Trupp von tanzenden JournalistInnen begrüßt, die ihn singend nach seinen Erinnerungen an die Stadt seiner Kindheit befragen. Die Szene wird gleichzeitig *en direct* im Fernsehen übertragen und von Marion verfolgt. Montand repräsentiert als Montand das, was Demy in seinen Filmen immer wieder beschäftigt: den Regionalismus und die Popularkultur. Er steht für das französische Popularkino, die Marseiller *music-hall* im Stile des Alcazar, die Pariser Popularmusik und Hollywood in einem. In der autobiografisch inspirierten Bühnenhandlung spielt und besingt Montand seinen autobiografischen Aufstieg vom italienischen Docker Ivo Livi zum französischen Weltstar Yves Montand, der an der Seite seiner Mentorin Edith Piaf, der Intellektuellen Simone Signoret und der Popikone Marilyn Monroe brilliert (Taboulay 1996: 32-33).

Die Anlage des Films erfolgt nach dem Prinzip der verkehrten Welt und macht das reale Leben in Marseille in Form der Rahmenhandlung zur Fiktion, die Bühne hingegen zu dem Ort, an dem die Montand'sche Biografie per Show aufgerollt wird. Die Marseiller Oper ist dementsprechend in der Form von Proben- und Premierenszenen Ort der Retrospektive. Die in einer Broadway-Ästhetik ausstaffierte Bühne repräsentiert Marseille über maritime Objekte der Zwischenkriegszeit. Man sieht Ansammlungen von Matrosen, eine Schiffsattrappe, die (auch im heutigen Stadtalltag) bunt beleuchteten Hafenkräne und v.a. den die Bühne dominierenden Pont Transbordeur. Montand ist Protagonist und gleichzeitig Conferencier der Show; er singt, spielt sich selbst und kommentiert die von anderen SchauspielerInnen gespielten autobiografischen Szenen aus seiner Karriere. Dabei werden, neben der internationalen Karriere, Marseiller Passagen zum Thema. Seine Anstellung als Docker in einer Schiffswerft des Hafens wird in einer Choreographie von hämmernden Hafenarbeitern umgesetzt, die er singend anführt. Ebenso wie seine soziale wird auch seine nationale Herkunft zum Thema. Audiffred, eine historische Figur der Marseiller Operettenszene (*Marseille mes amours*, 1939), verhilft ihm zu seinem ersten Chansonier-Auftritt in ei-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nem Saal bei Saint-Antoine im popularen Norden der Stadt und rät ihm, sich einen neuen Namen zuzulegen. Montand hört die nach ihm rufende Mutter und kreiert seinen Künstlernamen Yves Montand (»Ivo, m' entends?«). Marseille wird in der Show auch kurz als Transithafen gezeigt. In der Szene, in der Montand als 20-jähriger mit seinem ersten von Audiffred vermittelten Vertrag vor dem Zwangsarbeitsdienst nach Paris flüchten will, begegnet er seiner Jugendliebe Maria alias Mylène wieder; sie ist mit ihrem Mann auf dem Weg ins südamerikanische Exil.

Mit diesen kurzen Szenen spricht Demy wichtige Aspekte der Autobiografie Montands an, ohne sie zu entwickeln – die Herkunft aus bescheidenen antifaschistischen Verhältnissen und die Emigration: 1924 ist Montand mit seinen Eltern vor den Faschisten aus der Toskana nach Marseille emigriert; sein Vater ist erst einmal arbeitslos und übernimmt schließlich eine Funktion in der kommunistischen Partei. Der Sohn verbringt seine Jugend zwischen 17 und 20 im Marseille der Zwischenkriegszeit als Friseurlehrling, Docker und Metallarbeiter (Marcadet 1999: 191-193). Diese Herkunft ist wesentlicher Bestandteil der öffentlichen Figur des *chanteur engagé*. Montand tritt, schon in Paris, in den 1950er Jahren gegen den Vietnamkrieg auf und unternimmt eine Ostblock-Tournee. Er engagiert sich im Mai 1968 in der Friedensbewegung und veröffentlicht viel später seine Biografie im Verlag der kommunistischen Partei (Français Réunis), mit der er längst gebrochen hatte.

Christian Marcadet, der eine Analyse der 255 von Montand aufgenommenen Lieder vorgenommen hat, stellt darüber hinaus fest, dass das Motiv des Arbeiters auch häufig Inhalt seiner frühen Lieder ist. Sie sprechen von konkreten Berufsmilieus, oft im Kontext sozialer Bewegungen, und vermeiden die Darstellung von anonymen Massen. Armut siedelt Montand hier nicht wie Aznavour im Künstlermilieu an, er erzählt von einfachen Leuten, deren Identitäten nicht mit den bürgerlichen Schichten versöhnbar sind. Er kreiert damit eine neue Ästhetik des *music-hall* und wird zum politischen Chansonnier schlechthin, der weder seine Haltung noch sein Engagement für eine ›Klasse‹ verbirgt. Insbesondere die Texte, die er bis Mitte der 1950er Jahre verfasst, sprechen nicht nur über die schönen Seiten des Lebens und gesellschaftskritische Aspekte in einem weiten Sinn, sondern auch von einem *peuple militant* (Marcadet 1999: 198-205).

In diesem Kontext spricht Marcadet von einem sozialistischen Realismus Montands, der auch für Referenzen an Marseille Platz lässt. Montands Marseiller Image der frühen Jahre, das von Zeitpunkt, Biografie und Ästhetik her an das Kino Carpitas denken lässt, wird allerdings im Laufe seiner Pariser Karriere deutlich modifiziert. Auch seinen Liedtexten ist dies anzumerken. Sein militantes Engagement, mit dem er oft an-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

eckt, muss dem gefälligeren Image eines humanistischen Pariser *chanteur populaire* weichen, das den Gepflogenheiten des Showbusiness und den Publikumserwartungen mehr entspricht.

Marseiller Bühnenwelten

Bei Demy rücken diese politischen Aspekte der Karriere in den Hintergrund. Er verzichtet auch auf die politischen Lieder und stellt den international erfolgreichen *chanteur populaire* ins Zentrum. Die Demy'sche Repräsentation entspricht auf dem ersten Blick dem Image Montands: Die Orte der E-/Immigration (Joliette) werden in die Bühnenhandlung verwiesen, sie sind Teil einer nostalgischen Revue, die scheinbar keinen Anlass zum Nachdenken gibt. Im realen Marseille der Rahmenhandlung wird der Marseiller Hafen lediglich kurz in Form des Vieux-Ports und des Industriehafens zum Filmort; Montand selbst kommt mit dem Hafen nur in einer Industriehafen-Sequenz in Berührung: Der gealterte Künstler sucht seinen ehemaligen Arbeitskollegen Marius an seinem Arbeitsplatz im weitgehend verwaisten Hafengelände auf, der – nomen est omen – einer der wenigen (Neben)Figuren ist, die mit Marseiller Akzent sprechen.

Wird auf die soziale Herkunft Montands noch in beiden Handlungssträngen über den Filmort der Docks verwiesen, so fällt die (sprachliche) Absenz von regionalen Spuren im gesamten Film auf. Der Marseiller Akzent erhält nur über das ironische Zitat, das auf Pagnol und Carpita verweist, Einzug in den Film. Die Figur des Pariser Stars aus einfachen Verhältnissen, der am Ende des Films wieder nach Paris reist, scheint im Vergleich zu der eines politisch engagierten Marseillers mit Migrationshintergrund nicht nur mit dem Image Montands, sondern auch mit den Traditionen Marseilles im nationalen Kino besser vereinbar zu sein.

Auch wenn Demy seine Geschichte in eine Kunstwelt einbettet und Marseille nur passagenhaft in einem ›realistischen‹ Sinn repräsentiert, so fokussiert er die Fragen nach dem Zentralismus und nach dem Sein und Schein auf einer Metaebene sehr wohl: Über die fiktive Rahmenhandlung mit der Jugendliebe Mylène und deren Tochter wird die Filmfigur Montand mit ihrer fiktiven wie lebensweltlichen Marseiller Vergangenheit konfrontiert. Zudem ist die angesprochene Verkehrung von Bühne und Leben, die durch eine theatralische Übersteigerung in Form von gesungenen Dialogtexten und Choreographie markiert wird, auch als Kritik am Showbusiness lesbar. Demy bedient sich dabei, auch wenn er auf didaktisch-realistische Momente verzichtet, Verfahrensweisen des Genremix und der Verfremdung, wie sie Brecht u.a. in Bezug auf das asiatische Theater in seinem Aufsatz *Über experimentelles Theater* (1967) be-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schrieben hat. In diese Ästhetik schreibt sich auch die radikale Reduzierung der Handlungsorte bzw. der Aufnahmen von Marseille ein. Die Ambivalenz zwischen der internationalen, glamourösen Karriere und der Herkunft Montands aus Marseille können also als zentrales Thema betrachtet werden, das die Pole Sein und Schein im Sinne einer Verkehrung der Verhältnisse umschreibt. Demy selbst resümiert seinen Film in dieser Hinsicht: »C'est la verité et le mensonge, la réalité et le rêve, ce qu'on veut paraître et ce qu'on est vraiment.« (Taboulay 1996: 48)

Ein Beispiel dafür ist das Ende des Streifens auf den filmbekannten Stufen des Bahnhofs Saint-Charles, das auf den Beginn zurückgreift. Das Filmende macht die Kunstfigur Montand wie die Stadtrepräsentation zum Thema und wird als großes Finale der familiären Vereinigung inszeniert: Vor den Stufen des Bahnhofs erfährt Montand von der Identität Marions und entdeckt seine Leidenschaft für die Jugendliebe Mylène wieder. Die drei steigen die Treppen des Bahnhofs hinauf, die einen Bühnenersatz bilden. Doch Marseille wird im Film nicht nur als Bühne bzw. auf der Opernbühne dargestellt. Auch der Bahnhof, also das einzige monumentale Gebäude mit Wiedererkennungseffekt im Film, ist kein Original, sondern eine Pappmaché-Kulisse. Das Ende verweist also im Sinne des Verfahrens der Theatralisierung noch einmal auf den Kunstcharakter von Demys Marseille, aber auch den der Protagonistenfigur.

Gleichzeitig wird das Finale nicht analog zu den Remakes der Operettenfilme und Pagnol'schen Komödien als idyllische Versöhnung inszeniert, die alle Widersprüche auflöst: Die Vaterschaft und der Inzest erweisen sch nicht als Missverständnisse, wie das noch in den früheren Fassungen des Drehbuchs der Fall war. Entgegen dem Wunsch vieler Mitwirkender endet *Trois places pour le 26* auch nicht mit einer zusätzlichen Schlusssequenz, die die Bahnhof-Sequenz als Sze-ne auf der Bühne bricht. Stattdessen wird das Ende der Musikkomödie realistisch aufgebrochen, die Bühnenillusion wird also aufgelöst. Damit wird auf einer Metaebene noch einmal auf den späten Yves Montand und seine Ambivalenzen verwiesen. Der Film thematisiert hier nicht nur die Widersprüche zwischen der publikumswirksamen Inszenierung der sozialen Herkunft in Form von Liedtexten und Kleidung (offenes Hemd) und seinem Leben als Star des internationalen Showbusiness, sondern auch den Frauenheld Montand (Taboulay 1996: 75-77).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

L'americano[4]: Henri Verneuil zwischen Armenien, Marseille und Hollywood

Henri Verneuil im Kontext

Stadtgeschichtlich aussagekräftiger ist Henri Verneuils kinematografischer Blick auf Marseille. Er adaptiert in den 1990er Jahren den von ihm selbst verfassten, autobiografisch inspirierten Roman *Mayrig* (Robert Laffont, 1985), der, wie der armenische Titel schon deutlich macht, als Hommage an seine Mutter konzipiert ist, für das Fernsehen. Im Vergleich zu Demy gibt Verneuil den Anspruch eines filmischen Realismus nicht auf, nähert sich seiner Biografie aber über ein alter Ego an. Im Zentrum der Handlung steht nicht eine Kultfigur, sondern der soziale Aufstieg bzw. die soziale Reetablierung des vor dem türkischen Genozid an den ArmenierInnen nach Marseille geflüchteten Protagonisten Azad Zakarian, des späteren Theaterstars Pierre Zakar, sowie seiner Familie ab den 1920er Jahren. Die beiden Filme *Mayrig* (1991) und *588, rue Paradis* (1992) sind für einen Regisseur des kommerziellen Kinos wie Verneuil, der v.a. durch Kassenschlager mit Fernandel und Jean Gabin bekannt geworden ist, auf mehrfache Weise ungewöhnlich. Er nimmt als Regisseur und Drehbuchautor in einer Person eine Doppelrolle ein, die klassischerweise dem Autorenkino vorbehalten ist.

Zudem greift er mit dem Immigrationssujet ein Thema auf, das zwar schon vor den 1990er Jahren im Kontext von Marseille bereits durch René Allio und andere lanciert worden war, dennoch fällt sein Film diesbezüglich aus der Reihe. Verneuil setzt zwar ungefähr die gleiche Immigrationsgeneration in Szene wie Allio dies in *Retour à Marseille* tut, die Thematik der armenischen Diaspora ist aber auch heute noch weitaus brisanter: Erst im Verlauf der 1980er und 1990er Jahre wurde der armenische Genozid von einigen nationalen und dem Europäischen Parlament als solcher anerkannt, die Türkei verweigert sich neben vielen anderen Staaten bis heute (Hofmann 1994: 29; Hofmann/Stocker 2002). Ein Indiz für den Umgang der Türkei mit ihrer diesbezüglichen Vergangenheit ist die Ehrung der für den Genozid Verantwortlichen: Die Leiche von Enver Pascha, der für die Reorganisation der türkischen Armee und die enge Kooperation mit dem Deutschen Reich während des Ersten Weltkriegs verantwortlich und später auch der türkischen Republik und Kemal Atatürk gegenüber feindlich eingestellt war, wurde 1996 nach Istanbul überführt und pompös beigesetzt. Auch aktuelle Diskussionen, die u.a. durch den Mord am armenisch-türkischen Journalisten Hrant Dink (2007) und durch die Biografie *Anneannem* (›Meine Großmutter‹) der Rechtsanwäl-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tin Fethiye Çetin (2004) intensiviert wurden, machen die menschenrechtliche Aktualität des Themas deutlich.[5]

Verneuil bewegt sich mit seinem Film auf politisch umstrittenem Gebiet, hält aber im Gegensatz zum *cinéma engagé* des späten Carpita mit seinem autobiografischen Filmprojekt an einem teuren Starkino amerikanischen Formats fest: Mit Richard Berry in der Hauptrolle (des erwachsenen) Azad sowie Omar Shariff und Claudia Cardinale als Elternpaar wurden Stars engagiert.[6] Eine ganze Reihe von Produktionsfirmen und Sendern wie Carthago Films – V Films, Quinta Communications, TF1 und Canal+ wurden am vom tunesischen Produzenten Tarak Ben Ammar produzierten Projekt beteiligt; Verneuil wurden mehrere *regisseurs généraux* und *regisseurs adjoints* zur Seite gestellt. Die Marseiller Handlungsorte, die v.a. im ersten Teil eine zentrale Rolle spielen, wurden in den Pariser Studios Billancourt nachgebaut, vom Immigrationshafen Joliette bis zur Rue Paradis, dem Wohnort der Zakarians.

Prédal führt den Zweiteiler daher in seiner Filmgeschichte als Beispiel für die inflationäre Steigerung der Budgets vieler französischer Filme in den späten 1980er Jahren an, ein Phänomen, das ihm zufolge eng mit der Multiplex-Welle ab den frühen 1990er Jahren zusammenhängt. Der Zweiteiler symbolisiert also prototypisch die Filmpolitik dieser Zeit, die im Rahmen des Plan Lang von 1989 die Produktion einer größeren Menge von französischen Filmen mit großen Budgets erleichtern will. Allgemeines Ziel ist, die amerikanische Dominanz am französischen Filmmarkt zurückzudrängen. Doch diese Reform verhilft dem französischen Kino letztlich nicht zu mehr Erfolg, sondern führt zu einer Reihe von Filmen, die erfolglos auf alte Erzählmuster mit den immer gleichen Stars setzen; dies gilt auch für den Zweiteiler Verneuils (Frodon 1995: 678-680; Prédal 1996: 719).

Engagierter Kommerz?

Verneuils Zweiteiler unterscheidet sich nicht nur auf einer inhaltlichen Ebene deutlich von seinem bisherigen Opus. Er markiert eine deutliche Zäsur in seinem Schaffen. Verneuil war seit 1984 (*Les Morfalous*) nicht mehr als Regisseur tätig gewesen. Für die Verfilmung seiner Familiengeschichte, die sein letztes kinematografisches Werk ist, wählt er zudem die Form einer Familiensaga und wendet sich damit von seinen Stammgenres ab, dem Kriminal- und Actionfilm. Vernueil knüpft hier an narrative Muster an, die deutlich in der Tradition des TV-Genres der Seifenoper stehen. Er wendet sich an ein breites Publikum und will im Dienste der armenischen Sache aufklärerisch wirken. Die erste Sequenz ist in diesem Sinne wie ein Dokumentarfilm angelegt, mit dem sich Verneuil

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

positioniert. Es werden eine Berg- sowie eine Heidelandschaft gezeigt – mit Schafherde, kleinen Kirchen, Häusern und historischen (Grab) Denkmälern. Verneuil rückt auf diese Weise nicht nur das ›kulturelle Erbe‹ Armeniens, sondern auch das medial dominante Bild des Landes in den Mittelpunkt und zeigt das Nationalsymbol, den Berg Ararat – untermalt von Folklore-Flötenmusik und einem Off-Kommentar, der die Geschichte der ArmenierInnen als Geschichte der Verfolgung resümiert. Die Sequenz geht in einen Sonnenuntergang hinter einer Bergkette über, das Bild wird fixiert und bildet den Hintergrund für den von gregorianischen Chorälen unterlegten Vorspann.

Die erste gespielte Sequenz ist ein nochmaliger Prolog, der die Handlung zeitgeschichtlich verortet. Sie zeigt einen jungen Mann, wie er in der Berliner Hardenberg Straße den aus einem Hauseingang tretenden ehemaligen türkischen Innenminister Talaat Pascha erschießt. Daran schließt sich eine Gerichtsszene an, die das Verfahren gegen den jungen armenischen Schützen Soromon Tehlerjan aus dem Jahr 1921 zum Gegenstand hat. Eine Reihe von Berliner ZeugInnen bestätigt die Integrität Tehlerjans; eine armenische Zeitzeugin berichtet detailliert von ihrer Deportation, für die der Innenminister mit verantwortlich war. Der deutsche Arzt Johannes Lepsius, einer der bekanntesten Verfechter in der Frage der Verurteilung der Massaker an den ArmenierInnen der 1910er und 1920er Jahre, tritt anschließend als Sachverständiger auf. Er bestätigt diesen Zeuginnenbericht als realistisch und repräsentativ, nennt als ausführende verantwortliche Personen für die Deportationen den Verteidigungsminister Enver Pascha und den ermordeten Innenminister. Das Schlussplädoyer des Verteidigers, untermalt von der Flötenmelodie, leitet in die nächste Sequenz über. Er erwähnt, dass dem Genozid 1,5 Millionen ArmenierInnen zum Opfer gefallen seien, appelliert an das Gewissen der Geschworenen und betont, dass die in alle Welt zerstreuten armenischen Flüchtlinge auf sie blicken würden.[7]

Es wird übergeleitet zu den eigentlichen ProtagonistInnen und zum eigentlichen Schauplatz des Films: Der Schornstein eines Schiffes wird sichtbar; Menschenmassen bevölkern den Dampfer Hadzikiriakos und das Joliette-Bassin des Marseiller Hafens. Im Hintergrund erscheint die Kirche La Major als erstes klares Ortssignal, gegenüber dem Schiff wird die Joliette-Ankunftshalle sichtbar. Das Studioensemble aus dem griechischen Dampfer, der neobyzantinistischen Kolonialkirche und der schmucklosen Ankunftshalle situiert die Handlung des Films klar in Marseille. Die Zakarians werden zum ersten Mal aus der Masse der Flüchtlinge hervorgehoben – die Kamera fokussiert die seekranke Mutter, die sich auf Seesäcken am Ufer niederlässt. Gleich auf den ersten Blick sind die Eltern Hagop und Araxi Zakarian für das Publikum als die

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Filmstars Claudia Cardinale und Omar Shariff erkennbar – die Spielfilmhandlung beginnt.

Über diesen heterogenen Einstieg in die filmische Erzählung wird deutlich, dass es Verneuil nicht nur darum geht, einen weiteren Kassenschlager zu produzieren. Er versucht über die Prologe das Publikum an die armenische Geschichte heranzuführen, bevor die eigentliche Handlung beginnt. Touristische Nostalgiebilder von Armenien und eine die Empörung des Gerichtspublikums nicht verbergende erste Spielsequenz sollen das nötige Interesse an der armenischen Diaspora wecken. Verneuil macht seinen populären aufklärerischen Anspruch deutlich, er vermittelt das nötige Basiswissen für seine Geschichte und wendet sich an ein breites, auch uninformiertes Publikum. In diesem Sinne greift Verneuil die historischen Figuren Tehlerjan, Lepsius und Pascha auf und nimmt auf konkrete historische Ereignisse Bezug. Er knüpft damit an eine politisch engagierte Tradition der literarischen Aufarbeitung des armenischen Genozids an, wie sie Franz Werfel und Edgar Hilsenrath mit *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (1933/1995) und *Das Märchen vom letzten Gedanken* (1989/1994) beschritten haben: Durch die Gerichtsverhandlung thematisiert Verneuil die Pogrome der jungtürkischen Regierung, die 1913 mittels eines Militärputschs an die Macht gekommen war. Der Beginn des Ersten Weltkriegs lieferte dieser Regierung den Vorwand, sich nicht mehr an die Menschenrechts-Vereinbarungen mit dem Dreibund Russland, Großbritannien und Frankreich halten zu müssen. Im Februar 1915 werden bereits alle Armenier aus dem Staatsdienst beurlaubt; Ende April beginnt die Tötung der v.a. in Konstantinopel ansässigen armenischen Führungselite mittels Deportation. Der als Umsiedlung getarnte Genozid an der armenischen Bevölkerung wird in der Folge in einem Vier-Stufen-Plan von März 1915 bis September 1915 durchgeführt (Hofmann 1994: 22-25).

Doch im Gegensatz zu Werfel und Hilsenrath, die den Völkermord vor Ort als zentrales Handlungsmoment erzählen, dient dieser bei Verneuil als identifikatorischer Einsteig und Hintergrundgeschichte: Die Zeitzeugin hat im Film die Funktion, das Publikum emotional zu berühren. Sie schildert die Deportation, bei der auch schwangere Frauen, darunter ihre Schwester, per Bajonett umgebracht wurden, wenn sie sich von den türkischen Soldaten nicht vergewaltigen ließen. Die von ihr thematisierten Todesmärsche schlossen sich historisch gesehen jeweils der Ermordung der regionalen Eliten an. Als Gegenpart zu ihr dient die historische Figur des deutschen Pfarrers und Missionars Dr. Johannes Lepsius. Ähnlich wie Werfel, der das fünfte Kapitel des ersten Teils seines Romans auf die historische Überlieferung eines Gesprächs zwischen Lepsius und Enver Pascha aufbaut, dient er Verneuil als »nahmhaftester

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

europäischer Dokumentarist der Armenierverfolgung«, als personifizierter wissenschaftlicher Beleg für den Genozid (Hofmann 1994: 20).

Sein Dialog mit dem Richter spricht folglich die von ihm zusammengetragenen Fakten über die Verfolgung an. Lepsius hatte die Schauplätze der Massaker bereist und einen umfangreichen Bericht über die Vorfälle in der Türkei verfasst, der aufgrund der Kriegsallianz mit der Türkei nur illegal in Deutschland erscheinen konnte. So schildert die Figur in der kinematografisch nachgestellten Anhörung u.a. die Absicht der Jungtürken, die armenische Bevölkerung zu vernichten, also aus dem früheren osmanischen Vielvölkerstaat eine ›reine‹ muslimische Türkei zu machen. Die Figur Lepsius rekurriert auf ein Telegramm von Talaat Pascha, das als Deportationsziel das ›Nichts‹ angibt (Hofmann 1994: 20-31).

Mittels emotionaler Berührung über die an den ArmenierInnen begangenen Menschenrechtsverletzungen und des Einbeziehens von historisch belegten Tatsachen soll also die Basis für eine positive Identifikation mit der Familie Zakarian geschaffen werden. In der Folge erzählt Verneuil aber v.a. die Geschichte der Integration der Familie Zakarian in die französische Gesellschaft bzw. deren Verinnerlichung der republikanischen Ideale Frankreichs anhand der Kindheit und Karriere des Protagonisten Azad. Lediglich kurze Passagen in *Mayrig* greifen auf den Genozid an den ArmenierInnen zurück. Am eindrücklichsten ist eine Rückblende, die einen als Umsiedlung getarnten Deportationsmarsch durch die (mesopotamischen und syrischen) Wüstenregionen aufgreift, wie ihn die Zeugin im ›Prolog‹ schildert. Nach Ankunft der ProtagonistInnen-Familie in der Marseiller Rue Paradis erzählt so Zakarians ehemaliger Reederei-Mitarbeiter Apkar sein Schicksal in Form einer Erinnerungssequenz. Die von armenischen Chorälen untermalte Sequenz zeigt, wie Apkar ein Hufeisen an die Fußsohle angeschlagen bekommt und die an einer Oase trinkenden Armenier von türkischen und kurdischen Militärs erschossen werden. Apkar überlebt als einziger und wird von einer türkisch-kurdischen Karawane gerettet.

Urbane Integration, Pagnol'sche Tradition

Die erste Filmsequenz in Marseille setzt den Handlungsstrang der Gerichtsverhandlung noch direkt fort. Bevor sich die Familie Zakarian, bestehend aus den Eltern Hagop und Araxi, den Geschwistern der Mutter, Gayane und Anna, sowie Azad, um ihre Einreisepapiere kümmert, will sich der Vater bei einem Kollegen über den bereits thematisierten Berliner Prozess erkundigen. Dieser hält den sozialdemokratischen *Vorwärts* in Händen, doch beide sind des Deutschen nicht mächtig. Hagop wird an das äußere Gitter der Ankunftshalle gebeten, sein ehemaliger

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mitarbeiter Apkar erwartet ihn und berichtet, dass Tehlerjan freigesprochen worden ist. Hagop klettert auf den Gitterzaun und schreit die Botschaft in die Menge; die eben angekommenen Menschenmassen in der Halle und am Kai jubeln und umarmen sich. Die Zakarians treten in das Emigrationsbüro und warten auf das Abstempeln ihrer Papiere; die Frontaleinstellung auf Azads Gesicht leitet den ersten Off-Kommentar des Erzählers von *Mayrig* ein und macht die Perspektivierung des Films deutlich. Durch Anhalten der Einstellung wird das Abstempeln verzögert und die Stimme des (erwachsenen) Erzählers Azad aus dem Off beschreibt diesen Moment der gespannten Aufmerksamkeit als seine erste bleibende Kindheitserinnerung.

Mayrig: Araxi Zakarian

Azad

Doch trotz der Anbindung der beiden Prologe über das Motiv des Genozids an die Familiensaga wird der Handlungsverlauf relativ losgelöst vom politischen Kontext und der Ästhetik der Prologe erzählt. Verneuil legt *Mayrig* als eine Chronologie der Integration vor der Kulisse der auf klassische Topoi begrenzten Stadt an. Der Freispruch Tehlerjans und die Wiederbegegnung mit Apkar, der wie Anna (Isabelle Sadoyan) von einem/r SchauspielerIn armenischer Herkunft verkörpert wird (Jacky Nercessian), deuten eine relativ problemlose Integration an. Die Zeitschrift *Vorwärts* verweist auf die internationale Arbeiterklasse, Apkar auf die bereits in den letzten Jahren in Marseille integrierten armenischen Flüchtlinge. Die eben angekommenen ExilantInnen beschäftigen sich weniger mit ihrer eigenen Exilssituation, sondern identifizieren sich mit dem Freispruch eines Landsmannes im fernen Berlin. Diese Form der Perspektivierung bleibt auch im Filmverlauf konstant und lässt die Immigrationssituation im Sinne eines nicht linearen Prozesses mit Brüchen in den Hintergrund treten.

Die Absenz einer soziokulturellen Adaptation und psychologischen Entwicklung der Figuren ist auffällig: Die Zakarians reden bereits im ersten Dialog auf französischem Boden untereinander nur in akzentfreiem Französisch. Der Angestellte begrüßt Hagop am Kai in einer artifiziellen Marseiller Sprachfärbung, von Spuren eines armenischen Akzents ist

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nichts zu bemerken. Der Filmkritiker Jacques Zimmer, der den Zweiteiler mit der Pagnol'schen Filmautobiografie von Yves Robert vergleicht, spricht in diesem Sinne von einer den Filmen gemeinsamen konstanten Portion »bonne humeur« und »angélisme«. Statt eines sozialen Erzählmusters, das die Integration betonen würde, stehe ein nostalgischer Blick im Vordergrund, der die Familienharmonie betone. Zimmer verweist weiter auf das Erzählmodell der »fausse naiveté«. Die Erzählung wird hier wie dort über das Kind Zakarian bzw. Pagnol perspektiviert; die Off-Stimme ist aber die eines Erwachsenen (Zimmer 1992: 28).

Immer wieder werden Einstellungen zu einem Standbild eingefroren. Die Handlung wird angehalten und Azads Stimme fasst Ereignisse oder Entwicklungen, die Familiensituation oder Gedanken einzelner Personen zusammen. Sie hat die Funktion, Zeitsprünge in der Erzählung zu überbrücken, verbindet Einstellungen und Sequenzen und übertönt zum Teil die Dialoge. Dieser Erzählweise entsprechen auch die Bild- und Stadtästhetik des Films sowie die Entwicklung der Handlung: Nach Erhalt der Visa wird die Familie in der Kulisse des Forts Saint-Jean und des Garde-Hügels mit dem Stadtwahrzeichen gezeigt. La Major wird noch einmal ins Bild gerückt und säumt das Ende einer Geschäftsstraße; ein Ringelspiel und eine Kutsche werden an der Canebière sichtbar. Der Vater wechselt das Goldstück, das sich hinter einem Kleidknopf der Mutter verborgen hatte, in Geld und Azad wird mit einem Eis beschenkt. Der ehemalige Angestellte Hagops macht wie ein Tourist zur Erinnerung an die Ankunft in Marseille ein Bild von der Familie mit der Geschäftsstraße und La Major im Hintergrund. Es folgen schwarz-weiße Fotoeinblendungen, die die Familie erst vor eben diesem Hintergrund, dann am Ufer des Alten Hafens, vor der Kulisse des Stadtsymbols und im Pharo-Park zeigen. Schließlich steigen die Zakarians mit Apkar in eine Trambahn ein, die sie in die Rue Paradis bringt. Hier beziehen sie zu fünft ihr erstes unwirtliches Marseiller Zimmer. Marseille wird durch diese ersten Stadteinstellungen anhand von einigen Bauten, die das Stadtbild bis heute markieren, charakterisiert. Aber die wenigen Prunkbauten wie der Fort Saint-Jean und die Kathedrale – später folgen noch die Vieille Charité, der Bahnhof Saint-Charles, das Rathaus und der Palais Longchamps – haben zwar die Funktion von Ortsignalen, machen aber deutlich, dass Marseille nicht Drehort des Films ist.

Die Schauplätze der Handlung sind nur semi-professionelle Nachbildungen der Marseiller Innenstadt und sollen wohl neben dem alten und dem neuen Hafen das Immigrationsviertel Belsunce und das Geschäftszentrum um die Rue Saint-Ferréol herum verkörpern: Die Gestaltung der Gebäude und der Straßenzüge sowie die Entfernungen zwischen verschiedenen Orten sind deutliche Anzeichen für (in den Proportionen und

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der Ästhetik schlecht nachempfundenen) Studiokulissen. Verneuil arbeitet mit symbolhaften Bildern, Assoziationen und verzichtet auf eine realistische Stadtrepräsentation. Allerdings ist diese Darstellung kein Zeichen für eine reflexive Haltung im Sinne Allios, die das Historische als historisch nachgebaut markieren und einen gegenwärtigen Blick auf die Stadt einführen will. Vielmehr wird im Rahmen des groß angelegten Starkinos *à la* Verneuil, das auf die Biografie des ›Helden‹ ausgerichtet ist, auf eine genaue regionale Verortung kein verzichtet.

Die schwarz-weißen Fotoeinstellungen, die die Familie im Dekor eines populären Marseille zeigen, machen deutlich, dass es keineswegs beabsichtigt ist, den nostalgischen Duktus der Filmerzählung zu brechen. Die Motive repräsentieren das klassische Marseille, wie man es aus der ›Trilogie‹ kennt, und setzen damit auf die sprichwörtlich gewordene Postkartenästhetik Marseilles. Diese einschlägige Repräsentationspolitik verweist auch auf Verneuils frühes Schaffen in Marseille: 1947 hat er hier einen mittellangen Film gedreht, *Escale à Marseille*, der bis 1991 der einzige Marseillefilm Verneuils blieb. Seine Absicht, dem schlechten Image der Stadt entgegenzuwirken, hat schon damals zu einer stereotypisierenden Darstellung der Stadt geführt. Im Fahrwasser der Musikkomödien zeichnet er unter der Mitwirkung von Fernandel ein Marseille zwischen dem Vallon des Auffes, den alten Vierteln und den Calanques. Der Film spricht von der Stadt als einem »grand village qui chante sous le soleil et le mistral« (Armogathe 2000: 119); Marseille wird über die Attribute Akzent und Humor, Boule und Pastis charakterisiert.

Über Fernandel kommt es 1953 auch zu einer Zusammenarbeit Verneuils mit Pagnol, dessen Drehbuch *Carnaval* er anvertraut bekommt. Die in Aix-en-Provence angesiedelte Komödie, Verneuils zweiter Spielfilm, über den gehörnten Architekten Dardamelle, der vom Balkon seines Hauses aus mit einer Banderole in Richtung Straße sein Unglück preisgibt (»Dardamelle, architecte cocu de première classe«), wird trotz der Mitwirkung von Fernandel, Jacqueline Pagnol und Charles Blavette (Renoirs *Toni*) kein Erfolg (Armogathe 2000: 119-120).[8]

Im Kontext dieser beiden Produktionen erweist sich die Fotosequenz in *Mayrig* als Reminiszenz. Die ersten Schritte in Richtung Stadt zeigen die Zakarians in der Kulisse des Alten Hafens samt dem mythischen Pont Transbordeur, Hauptschauplatz von *Marius*. Die Zakarians werden im Pharo-Park, wo Honorine und César mit dem kleinen Césariot auf dem Schoß über die Frage der Vaterschaft diskutieren und von wo aus der Pont und die Kathedrale sichtbar werden, festgehalten. Auf einem anderen Foto weist Hagop auf das Stadtwahrzeichen, zu der die schwangere Fanny wallfahrtet. Auch das Trambahnmotiv der Postkarte ruft eine Sequenz aus *Fanny* in Erinnerung, die César und seine Freunde beim

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Boule-Spiel in der Nähe eines *cabanon* zeigt; César verliert und steigt mit cholerischer Miene auf die Trambahn auf. Den Zakarians dient sie wie César schließlich als Verkehrsmittel in Richtung nach Hause.

Gegen Ende des ersten Teils, *Mayrig*, zeigt der Film auch eine kurze, auf die ›Trilogie‹ verweisende Bar-Szene mit Kartenrunde; ein am Fuße der Bahnhofstreppen singender Chansonier mit Musikkapelle kann als Anspielung auf Montand und Demys Film gelesen werden. Kurz: Der Film nimmt über die Schauplätze und die Studioästhetik deutliche Anleihen bei der Marseiller Komödientradition der Zwischenkriegszeit. Die autobiografische Anlage des Films, die zeitliche Fokussierung sowie die sentimentalen und historisierenden Erzählmuster zeigen eine deutliche Verwandtschaft zwischen *Mayrig* und der Remake-Welle der 1980er Jahre auf. Seiner Ästhetik nach, die mehr Episoden als Entwicklungen betont, ähnelt er deutlich der Seifenoper. Dafür spricht auch der Anfang des zweiten Teils, *588, rue Paradis*, der mit einem kurzen, aus verschiedenen Filmteilen zusammengeschnittenen Resümee von *Mayrig* beginnt. Diese, für einen Fernsehfortsetzungsfilm nicht ungewöhnliche Ästhetik, die aber mit Verneuils bisherigem Filmstil deutlich bricht, wird von einigen Kritikern als Grund für den Misserfolg des Zweiteilers angeführt. Armogathe führt insbesondere den mangelnden Wiedererkennungseffekt für das Publikum sowie ein altmodisches, sentimentales und gekünsteltes Spiel von – aus regionaler Perspektive – unglaubwürdigen SchauspielerInnen an (Armogathe 2000: 120; Ciment 1992: 58-59).

Armenische Kultur in der Zwischenkriegszeit

So sehr die Migrationsfrage über den Filmbeginn im Zentrum der Aufmerksamkeit steht, so wenig wird dieser Aspekt im Filmverlauf weiterentwickelt und zu einem integralen Bestandteil der Handlung. Verneuil greift, gegenläufig zu den südfranzösischen Pionierfilmen auf diesem Terrain von Jean Renoir und René Allio, lediglich einige symbolische Situationen auf, die relativ plakativ die Integration der Familie und den französischen Rassismus symbolisieren. Es handelt sich um punktuelle Ereignisse im Leben der Familie Zakarian, die eher Episodencharakter haben, als dass sie den Verlauf der Integration der Familie prägen würden. Zudem werden die unangenehmen Zwischenfälle durch die familiäre Solidarität und den ›orientalischen‹ Erfindungsreichtum stets sofort gelöst: Die Hausmeisterin reagiert trotzig auf die Ankunft der Familie zu fünft, verliert aber ihre Reserviertheit, als ihr die Mutter ein Geldstück zusteckt; die Nachbarn erweisen sich als RassistInnen und blockieren die Küche, aber Hagop löst die Situation, indem er das Essen im Ofen einer Bäckerei braten lässt. Auch der junge Azad folgt dieser lösungsorientier-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ten Logik: Er wird aufgrund seines Namens und seiner Kleidung in der prestigereichen Schule ausgelacht und isoliert, aber dies beeinflusst weder seinen schulischen Erfolg noch das harmonische Familienleben. Er verbirgt seine negativen Erlebnisse – dem familiären Wohlbefinden halber – sogar vor seinen Eltern.

In diesem Sinn zeigt Verneuil das Exil und die Integration sowie den Rassismus nicht als langwierige Prozesse bzw. grundlegende gesellschaftliche Probleme, die den Alltag prägen. Auch kommen die Beweggründe der Emigration der Zakarians und die persönlichen Traumatisierungen nicht zur Sprache. Diese wenig unterhaltsamen und gesellschaftskritischen Aspekte sind aus der Familiengeschichte in die beiden Prologe ausgelagert. Nach der Ankunft in der Rue Paradis Nummer 109 wird einzig in der erwähnten Erinnerungssequenz die Deportation von Apkar zum Thema. In diesem Kontext erfährt die Familie auch, dass die Brüder Hagops umgekommen sind. Im weiteren Verlauf spielen aber weder die Exilgemeinschaft noch der im Marseille der Zwischenkriegszeit besonders offensichtliche Kosmopolitismus eine Rolle. Der russische Juwelier und der italienische Drogist Anzani aus der Rue Paradis haben ebenso wie der armenische Freund Azads aus der Classe préparatoire lediglich Statistenfunktion. Die Zakarians werden als eine assimilationsbereite Familie gezeigt, die die republikanischen Ideale verinnerlicht hat und sich – abgesehen von den Kochkünsten – wenig von einer französischen Familie unterscheidet. Reflektiert und hinterfragt werden diese Assimilationsleistung und weitgehende Tilgung der kulturellen Differenz erst im Zweiten Teil des Films.

Wirft man einen Blick auf die Stadtgeschichte Marseilles werden die weitgehende Tilgung kultureller Konflikte aus dem Stadtbild und der Seifenopercharakter von Verneuils Film besonders deutlich: In der Handlungsperiode von *Mayrig* – vom Exodus bis zu Pétain – steigt der AusländerInnenanteil (ohne AlgerierInnen) in Marseille von knapp 20 (1921) auf rund 25 Prozent (1931) und fällt schließlich auf gute acht Prozent (1946). Bereits bis zum November 1923 flüchten fast 11.000 ArmenierInnen hierher; noch 1934 bildet diese Gruppe mit fast zehn Prozent der AusländerInnen nach den ItalienerInnen und SpanierInnen die drittgrößte Minderheit. Dies erklärt sich damit, dass Frankreich das erste Land ist, das seine Grenzen für den insbesondere zwischen 1923 und 1928 starken armenischen Exodus Richtung Westeuropa öffnet; Marseille ist somit die erste westeuropäische (Hafen)Stadt, die von diesem Exil stark betroffen ist (Attard/Temime 1990: 25-29, 46-48).

Im November 1922 kommen mit dem Schiff Tourville 400 ArmenierInnen und somit die erste größere Gruppe in der Stadt an. In der Folge erreichen in sehr kurzen Perioden große Flüchtlingsströme die Stadt;

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zwischen dem 10. und 30. Oktober 1923 sind es z.B. über 3000 ExilantInnen. Die darauf nicht vorbereitete Stadtverwaltung macht Druck auf Paris, die Immigration zu stoppen, und die Regierung gibt den Konsulaten in Konstantinopel, Saloniki und Athen entsprechende Anweisungen. Trotzdem hält die Immigration zumindest bis 1926 auf einem hohen Niveau an. Da die Unterkünfte in der Innenstadt bald überfüllt sind, wird versucht, die ArmenierInnen in den Militärlagern Mirabeau, Montfuron, Saint-Marthe, Oddo und Victor Hugo unterzubringen; allerdings werden diese schon von Arbeitskräften und Obdachlosen verschiedener Herkunft benutzt. Insbesondere im Lager Oddo konzentrieren sich bis 1927 die armenischen ExilantInnen. Für einige hundert Personen als Provisorium vorgesehen, sind hier im November 1923 bereits weit über 2000 Leute zusammengepfercht, viele von ihnen bleiben über Monate oder Jahre. Das Lager wird zur *bidonville*, zu einem Elendsviertel mit entsprechenden kollektiven und ›illegalen‹ Versorgungsmechanismen. Die ArmenierInnen werden zwar in der Stadt geduldet, werden aber, wie einige Jahrzehnte zuvor die ItalienerInnen, als Nichtstuer und Kriminelle stigmatisiert. Die meisten der arbeitenden Armenier verdingen sich als Landarbeiter und Tagelöhner, oft im Hafen (Attard/Temime 1990: 47-56).

Auch nach Auflösung der Lager Ende der 1920er Jahre ist die Präsenz der ArmenierInnen in Marseille deutlich spürbar. 1935 sind noch circa 14.000 ArmenierInnen von den zwischen 1920 und 1928 angekommenen 60.000 in der Stadt und 21.000 in der Region (Attard/Temime 1990: 56). Ob am Prado, in Saint-Antoine oder Beaumont, die armenischen Gruppen errichten sich ihre Betstätten oder Schulen und pflegen ein starkes Vereinswesen, ebenso wie die Italiener oder Korsen. Ende der 1920er Jahre entstehen armenische Vereinigungen, in denen sich die ArmenierInnen einzelner Viertel oder Straßen organisieren. Die meist weniger als 100 Mitglieder zählenden Vereine machen das Bedürfnis, sich lokal zu verankern, deutlich und versammeln oft nur ArmenierInnen aus einem Ursprungsdorf oder einer Region. Die Unmöglichkeit einer Rückkehr in die Türkei führt dazu, dass v.a. Vereine gegründet werden, die sich dem Ziel verschreiben, anderen ExilantInnen zu helfen – materiell, bei der Arbeitsbeschaffung und bei Behördengängen; darüber hinaus entstehen Sport- und Jugendvereine. Zeitweise werden aber auch politische Streitigkeiten über rivalisierende Vereine nach Marseille transferiert (Attard/Temime 1990: 105-107).

Die Absenz dieses sozialen Elends und öffentlichen Lebens der armenischen Minderheiten im Marseille der Zwischenkriegszeit bei Verneuil lässt seine Filmästhetik noch einmal näher charakterisieren: Verneuil siedelt *Mayrig* zu großen Teilen südlich der Cannebière im heute bürgerlichen Castellane an, dessen Rue Paradis in der Tradition von Pag-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nol als Mikrokosmos dargestellt wird. Der Wohnungswechsel der Familie in Richtung des südlichen Teils der Straße, der sich nach und nach vollzieht, steht für einen sozialen ›Aufstieg‹. Verneuil verzichtet mit dieser symbolischen Verortung der Zakarians aber nicht nur auf eine Integration der sozialen und kulturellen Verhältnisse der Stadt, sondern auch auf die Verankerung der ProtagonistInnen in einem sozialen und ethnischen Milieu. Geschäftsstraßen wie die Rue Paradis und die heutige Fußgängerzone in der Rue Saint-Ferréol sind zwar auch aus urbanistischer Perspektive Symbole für eine starke armenische Präsenz in der Stadt, aber eben für das assimilierte Bürgertum. Die Arbeitsstätte des Vaters, die im Norden von Marseille gelegene Zuckerfabrik Saint-Louis, wird ebenso beiläufig erwähnt wie die angeführten sozialen und ethnischen Konflikte. Solidarische Erfahrungen werden auf die Familie beschränkt, ein soziales und ethnisches Milieu der ImmigrantInnen sowie dessen Prägung durch die Zeitläufe wird nicht geschildert.

Einzige Ausnahme dieser Repräsentation ist eine Sequenz, die die Zakarians zeigt, wie sie ein Fest zugunsten der Mesrob-Kapelle besuchen. Gayane soll mit einem ihr aus der Heimat bekannten Armenier verkuppelt werden. Verneuil spielt hier zumindest auf das Gemeinschaftsleben der ExilantInnen im Marseille der Zwischenkriegszeit an. Denn die drei großen armenischen Kirchen, die katholische, die evangelische und die apostolische, nehmen über die Viertelebene hinaus eine zentrale Rolle als Repräsentationsorgane ein. Insbesondere gilt dies für die dominante apostolische Kirche, die sich bis heute auf der Avenue du Prado befindet, die parallel zum äußeren Teil der Rue Paradis verläuft. Hier finden in den 1920er Jahren nicht nur Gottesdienste und Religionsunterricht statt, sondern die Kirche wird mit der Einrichtung des Zentralrats der armenischen Gemeinschaften Südfrankreichs in der Rue Stansilas Torrents, also in unmittelbarer Nähe zur inneren Rue Paradis, auch zu einem wichtigen Versammlungsort wohltätiger Vereine. Auf stadtpolitischer Ebene erlangen die armenischen Gemeinschaften im Kontext des in Marseille stark verankerten politischen Klientelismus Bedeutung. Es ist bekannt, dass sich der Marseiller Bürgermeister Henri Tasso, selbst Kind italienischer Eltern, seine Wählerschaft in den 1930er Jahren u.a. im italienischen und armenischen Milieu sicherte. Ein ganzes Netz von Wahlagenten, das einschlägige Straßen der Stadt abdeckte, kümmerte sich um neu ankommende ImmigrantInnen, um ihnen mit Unterkunft, Aufenthaltsgenehmigung und Einbürgerung zu helfen und sie so für die sozialistische Partei zu gewinnen (Attard/Temime 1990: 64, 105-111).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Von Achod zu Azad, von Henri zu Pierre

Die ›ungehemmte‹ Integration der Zakarians in die französische Gesellschaft wirkt vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund einerseits beschönigend, sie veranschaulicht aber andererseits den republikanischen Geist der Eltern in *Mayrig*. Für sie steht Azads Karriere als ›Musterfranzose‹ im Zentrum ihres Tuns, herkunftskulturelle Aspekte werden den Prinzipien der französischen Republik untergeordnet. Dieser Aspekt der nahezu bedingungslosen Anpassung verweist darüber hinaus auf die Biografie Verneuils, die stark von der persönlichen und beruflichen Assimilation an die Normen der französischen Gesellschaft und der amerikanischen Filmindustrie gekennzeichnet ist.

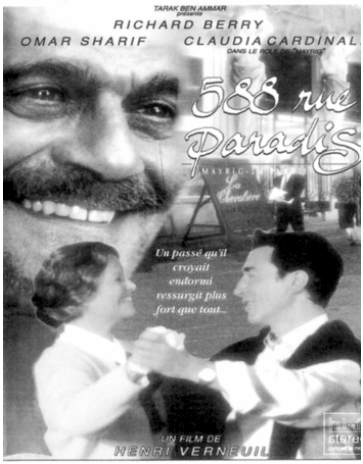
Die Stationen Azads in *Mayrig* erinnern so frappant an die des 1924 mit seinen Eltern nach Marseille emigrierten Achod Malakian: Die gutbürgerliche Herkunft (aus einer Reederfamilie), das Zimmer zu fünft, die Nachtschicht des Vaters in einer Zuckerfabrik (Saint-Louis), der Besuch einer Grande Ecole (in Aix-en-Provence) sind ebenso autobiografisch belegt wie der erste Kinobesuch Azads und seine Affinität zur armenischen Kirche am Prado: Nachdem Verneuil im Marseiller Rialto-Kino den Film *Queen Christina* (1933) des Amerikaners armenischer Herkunft Ruben Mamoulian mit Greta Garbo gesehen hatte, wollte er tatsächlich Filmregisseur werden. In der armenischen Kirche am Prado hat er im Chor mitgesungen, hier wurde auch seine Totenmesse gelesen und bereits in seinem erwähnten Kurzfilm *Escale à Marseille* (1947) zeigt er eine religiöse Zeremonie in dieser Kirche (Armogathe 2000: 119-120; Olivier 2002: 38-39).

Verneuil baut anhand dieser weitgehend autobiografischen Stationen eine Chronologie der Integration auf. Die Wahl der prestigereichsten und teuersten Marseiller Schule, die in der Vieille Charité angesiedelt wird, ist dabei nur der erste Schritt. Denn Azads Eltern sehen in der Verinnerlichung der Werte und Institutionen der französischen Republik eine Garantie für eine erfolgreiche Karriere ihres Sohnes. Sowohl sein Besuch der armenischen Kirche am Prado wie sein Wunsch, Filmregisseur zu werden, haben demgegenüber in *Mayrig* nur passagenhaften Charakter. Den Eltern zuliebe macht er die Ausbildung zum Schiffsingenieur – eine Anspielung Verneuils in Richtung von Pagnols Césariot – und besucht zuvor die Vorbereitungsklasse (Classes préparatoires), wozu er die Familie, Marseille und die Provence verlässt. Erst mit der Vorbereitung auf die Grande Ecole in der Hauptstadt und damit der kompletten Verinnerlichung der republikanischen Werte wird er entsprechend der Bedeutung seines Vornamens frei. Die Ideale der bürgerlichen Französischen Revolution, auf die die Gründung der Grandes Ecoles zurückgeht, gelten nun

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

auch für ihn und er kann eine brüderliche Freundschaft mit einem Armenier leben sowie seinen Beruf frei wählen.

Die Phase des beruflichen Aufstiegs spart Verneuil in seinem Zweiteiler aus: *588, rue Paradis* setzt mit dem Leben des Familienvaters und international erfolgreichen Theatermachers Pierre Zakar wieder ein. Hinter dem bis nach Amerika berühmten Theaterstar, der auf Anraten seiner Frau Carole (Diane Bellego) – wie Verneuil und Montand – ein Pseudonym angenommen und eine Karriere als Assimilierter gemacht hat, verbirgt sich der international tätige Filmregisseur Henri Verneuil/Achod Malakian. Dies wird über die Orte der Karriere und die Analogie von Theater- und Filmmilieu augenscheinlich. *588, rue Paradis* beginnt also mit einer Sequenz, die über das Stilmittel der *mise en abîme* auf Verneuils autobiografisches Filmprojekt anspielt: Der inzwischen arrivierte Theaterautor und -regisseur wohnt in Paris und probt sein eigenes Stück *La Chevalière*, das seine Familiengeschichte zum Thema hat.



Die Handlungsabfolge, die *Mayrig* beschließt, eröffnet den zweiten Teil. Azad hat die Grande Ecole absolviert; am Abend seiner Rückkehr nach Marseille erhält er von seinen Eltern als Zeichen der Anerkennung einen Siegelring, für den sie ihren eigenen Schmuck haben verkaufen müssen. Freudig vereint tanzen Mutter und Sohn einen Walzer und bewegen sich dabei auf die Rue Paradis. Diese Szene studiert Azad nun mit seinen SchauspielerInnen in einem Pariser Theater ein, wobei die Bühnensituation nicht sofort evident ist. Das Ringgeschenk gibt dem Theaterstück den Titel *La Chevalière*; die Walzerszene bildet ein in Abwandlung wiederkehrendes Leitmotiv. Im Zentrum des zweiten Teils steht also nicht die Frage der gesellschaftlichen Anpassung, die längst vonstatten gegan-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

gen ist, sondern die der Auseinandersetzung Azads mit der Herkunftskultur, die sich über den Besuch seines Vaters in Paris intensiviert. Das selbstreferentielle Moment der Szene macht dies in Form eines Sinnbildes deutlich und dient – ähnlich wie bei Pagnol – der Bestärkung des Eindrucks der Authentizität (Meyer 2005: 58).

Rue Paradis – die Straße ins Paradies

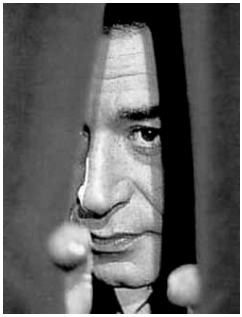
Dieses Motiv hat der Streifen mit anderen Filmen gemein, die die armenische Diaspora aufgreifen. 2002 thematisiert z.B. der armenisch-kanadische Regisseur Atom Egoyan mit seinem Film *Ararat* das armenische Exil und den Genozid; er baut in den Plot auch die Figur des Dr. Lepsius ein. Charles Aznavour, als Kind armenischer Flüchtlinge in Paris geboren, spielt in diesem Film den alternden Regisseur Edward Saroyan, der einen Film über den Genozid an den ArmenierInnen im Stile Hollywoods dreht. Aznavour ist einer von einer Reihe von Künstlern, die sich immer wieder für die Anerkennung des Genozids an den ArmenierInnen engagieren. Zu dieser Gruppe können auch die Marseiller CineastInnen Ariane Ascaride und Robert Guédiguian gerechnet werden, die kürzlich einen Film gedreht haben, der in Armenien angesiedelt ist und die Identitätssuche einer Marseiller Ärztin mit armenischem Vater zum Thema hat (*Le Voyage en Arménie*, 2006). Der Film geht offensichtlich stark auf Ascarides Engagement zurück, die hier auch als Kodrehbuchautorin fungiert, sich stark für die offizielle Anerkennung des Genozids an den ArmenierInnen in Frankreich eingesetzt und in dem Film *Brodeuses* (2004) von Eléonore Faucher die armenische Haute-Couture-Stickerin Madame Mélikian verkörpert hat.

Auch wenn Verneuils Zweiteiler nicht in das Genre eines *cinéma engagé* einzureihen ist und er selbst nicht als politischer Autorenfilmemacher bezeichnet werden kann, so zeigen sich hier doch einige Parallelen. Bei aller Marktorientiertheit weisen einige Filme Verneuils Spuren eines politischen Engagements auf, im Sinne eines Starkinos, das gesellschaftspolitische Themen mit aufgreift. Mit *Week-end à Zuydcoote* (1964) verfilmt er z.B. das Kriegsdebakel von Dunkerque, *Mille millards de dollars* (1981) macht in der Form eines sozialkritischen Kriminalfilms internationale Großkonzerne zum Gegenstand der Kritik. In dieser Linie steht auch Verneuils letzter Film. Konzentrieren sich in *Mayrig* die gesellschaftskritischen Aspekte v.a. in den Prologen, so schließt *588, rue Paradis* zwar an die Soap-Ästhetik des ersten Teils an, nach und nach rückt aber die kulturelle Herkunft des Protagonisten und eine kritische Verortung der Assimilation ins Zentrum des Films. Endet Guédiguians Film nicht nur mit einer Versöhnung der Tochter mit dem Vater, der in

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Armenien bleibt, sondern auch mit einem latent nationalistischen Monolog, der die ›Rückkehr‹ des Berges Ararat nach Armenien verheißt, so fokussiert Verneuil das ›armenische Erbe‹ im Rahmen der langsamen Wiederentdeckung der Familie und Marseilles durch Azad.

Die Konfrontation mit dem Marseiller Leben vollzieht sich inhaltlich wie stilistisch auf mehreren Ebenen. Neben der erwähnten *mise en abîme* setzt Verneuil auch das Verfahren der Rückblende ein, das insbesondere die ersten 15 Minuten des zweiten Teils durchzieht. Sie treten teils in Form von (abgeänderten) Wiederholungen von Ereignissen aus dem ersten Teil auf, teils haben sie bisher nicht erzählte Lebenssituationen Azads zum Inhalt. Sie schildern Erlebnisse des Protagonisten als Erinnerungen und werden meist über konkrete Begegnungen oder Anlässe im Handlungsverlauf ausgelöst: die Probensituation wird durch die Walzersequenz unterbrochen; während eines TV-Interviews im Theater, bei dem Azad auf den unüblichen autobiografischen Charakter seines neuen Stücks angesprochen wird, erinnert er sich an seinen ersten Kinobesuch in Marseille. Die Off-Kommentare des Protagonisten und die Musik, die diese Sequenzen untermalen, verleihen Azads Erinnerungen einerseits einen nostalgischen Charakter, andererseits wird über den Off-Text auch der gegenwärtige gesellschaftskritische Blick Zakars deutlich.



Pierre Zakar im Theater

Ein Beispiel dafür ist der Besuch von Alexandre, eines Schulkollegen, am Premierenabend in seinem Pariser Theaterbüro, der bei Azad Erinnerungen an die Kindheit in Marseille auslöst: Er bekommt die Visitenkarte des Gastes gereicht und assoziiert damit die Einladung zum Geburtstagsfest des Schulkollegen, der im noblen südlichen Teil der Rue Paradis auf Nummer 412 wohnte. Die Rückblende zeigt die Begegnung der Mütter im Schulhof sowie die langwierige familiäre Vorbereitung des Einladungsgeschenks, eines Baklawas. Für die Familie erscheint die Einladung eine Belohnung für die Integrationsbemühungen, für Azad wird sie zu einer Farce; der erhoffte Triumph mit dem Baklawa, der »reine de la

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

patisserie orientale«, der Königin der orientalischen Backkunst, wie der Off-Kommentar anmerkt, bleibt ihm verwehrt. Auf der Feier wird Azad wegen seiner Strumpfhosen zum Objekt des Spotts, das Baklawa wird als fremdartig wahrgenommen und von der Hausherrin den Dienstboten zugeteilt. Diesem Erinnerungscharakter entsprechend wird die gegenwärtige Begegnung mit Alexandre in Paris geschildert. Er ist der Inbegriff des Klientelismus der Marseiller Wirtschaft, hat die Fabrik des Vaters übernommen und ist mit der Tochter eines Schokoladenfabrikanten verheiratet. Seine Statur, sein Akzent und sein Auftreten machen ihn zu einer Karikatur des Marseillers, der über die alte Bekanntschaft seinen Sohn, der Schauspieler werden will, ins Milieu bringen will und dafür Gegengeschäfte anbietet. Doch Azads Plan, für fünf Jahre in die USA zu gehen, dient als Vorwand der Ablehnung.

Noch können die Erinnerungen alleine den Lebensweg Azads nicht beeinflussen; sein Weg des Erfolges scheint in die Neue Welt zu führen. Die Karriere des Pierre Zakar ist aber nicht nur individuell zu lesen, sondern steht prototypisch für die Assimilation und den Aufstieg der zweiten Immigrationsgeneration. Was die HistorikerInnen Attard-Maraninchi und Temime in einem urbanistischen Kontext beschreiben, gilt auch für den nationalen Zusammenhang. Der Wohnsitzwechsel und der Verlust kollektiver Praktiken sind signifikant für einen sozialen Aufstieg: »Reste surtout que les minorités les plus anciennement établies dans la ville modifient sensiblement leur comportement au bout de quelques années de résidence, et presque toujours au niveau de la deuxième génération.« (Attard/Temime 1990: 100)

Ein Blick auf Verneuils Biografie macht die autobiografische Inspiration des zweiten Teils deutlich: Achod Malakian arbeitet nach einem dem Vater versprochenem Ingenieursstudium einige Monate beim *Petit Marseillais* als Journalist. Als er einige Artikel über die Türkei und den Genozid an den ArmenierInnen verfasst, rät ihm sein Chefredakteur aus politischen Gründen zu einem Pseudonym. Mit einem Blick auf den Kalender, der die Stadt Verneuil-sur-Avre abbildet, fällt die Wahl. 1947 dreht er seinen ersten Film, *Escale au soleil*, für den er Fernandel als Kommentator gewinnt.[9] Bis 1950 dreht er weitere 15 Kurzfilme, darunter Sketches, Musikfilme, Dokumentationen und Werbefilme. Sein Engagement für die armenische Sache setzt er in einem der verschollenen Dokumentarfilme der 1940er Jahre um; *Avedis Aharonian, dernier président arménien* beschäftigt sich mit der Frage einer autonomen armenischen Geschichte, ein Thema das in den folgenden Jahrzehnten Verneuils Karriere zum Opfer fällt (Armogathe 2000: 119-120).

Insbesondere mit Fernandel ist Verneuils frühe Laufbahn eng verbunden. Er bittet ihn, bei *La Table aux crevés* (1951), einem Bauerndra-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ma von Marcel Aymé, Regie zu führen. Mit ihm verlässt er Marseille in Richtung Paris und er kann bald darauf seinen Durchbruch als Regisseur feiern (*La Vache et le prisonnier*, 1959). An dem Streifen, der mit 8,8 Millionen ZuschauerInnen in Frankreich unter den neun bestbesuchten französischen Filmen zwischen 1956 und 1989 rangiert, wirken Jean Gabin, Jean-Paul Belmondo und Alain Delon mit. Verneuil ist nun einer der erfolgreichsten Regisseure des B-Movies und sucht bewusst Anschluss an die amerikanische Filmästhetik und Kinoindustrie. Er gilt als klassischer Vertreter der »grosse cavalerie ›vieille vague‹«, der auf große Budgets und Namen setzt (Prédal 1996: 155, 474).

Verneuil sammelt die großen Filmstars um sich, macht aber auch Karrieren und gewinnt einige Schauspieler der Nouvelle Vague, die er als intellektuell und verkopft ablehnt, für sein populäres Kino. Mitte der 1960er Jahre geht er nach Amerika; die Filmstars Gabin, Delon und Belmondo bescheren ihm auch hier eine Reihe von kommerziellen Erfolgen u.a. mit Gangster- (*Mélodie en sous-sol*, 1963; *Le Clan des Siciliens*, 1969) und Abenteuerfilmen (*Cent Mille Dollars au soleil*, 1964); Anthony Quinn und Lino Ventura ergänzen sein Trio. Verneuil macht, wie sein Protagonist, in Paris Karriere und erhält schließlich den ›Ruf‹ nach Hollywood. Wie Azad Marseille für sich neu entdeckt, so kehrt Verneuil, nachdem ihm der Oscar verwehrt bleibt, schließlich nach Frankreich zurück (Frodon 1995: 161; Olivier 2002: 38-39).

Paris – Marseille – Petite Arménie

588, rue Paradis ist fast zur Gänze in Paris angesiedelt, Marseille ist hier also erst einmal der Ort der Erinnerung, der über Stilmittel wie Rückblenden vergegenwärtigt wird. Im Verlauf des Films rückt die Stadt allerdings immer mehr in den Mittelpunkt und Azad ist zunehmend direkt mit seiner Vergangenheit konfrontiert. Paris und Marseille werden dabei zu zwei Polen und Lebensmodellen sowie -ethiken, die unvereinbar scheinen und mit zwei Frauen assoziiert werden, Azads Frau Caroline und seine Mutter Arexi. Dies wird anlässlich des Besuchs des Vaters Hagop, der zur Premiere nach Paris kommt, deutlich: Die Mitbringsel aus der Marseiller ›Werkstatt‹ von Mayrig – selbst geschneiderte Hemden, Dolmas und Baklawas – stehen dem knappen Empfang und der von Zakars Frau Carole angemieteten gigantischen, aber unpersönlichen Hotelsuite gegenüber. Carole steht für die gute Pariser Gesellschaft, die Zakar zu dem gemacht hat, was er ist, ein französischer Star. Die Mutter repräsentiert hingegen die Tradition des Handwerks und die persönliche Zuwendung abseits mondänen Glanzes, aber auch die regionale und nationale Herkunftskultur, die im ersten Film eine relativ geringe Rolle

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

spielte. Doch erst der Tod des Vaters macht ein wirkliches Anknüpfen an die Mutterkultur möglich.

Ein Aufenthalt in Marseille zur Beerdigung Hagops, anlässlich deren ein armenischer Gottesdienst abgehalten wird, verleiht der Herkunftskultur über Rückblenden hinaus Repräsentationsrecht. Die Rückkehr der Familie samt Arexi nach Paris leitet einen neuen Lebensabschnitt ein: Im Laufe ihres Aufenthalts tritt die armenischen Herkunft immer mehr ins Bewusstsein von Azad und seinen beiden Kindern: Er selbst hat sich eine teure antiquarische armenische Enzyklopädie gekauft; die Kinder Adrien und Charlotte wollen armenisch lernen bzw. den Familiennamen Zakarian annehmen. Mit der Integration der armenischen Kultur in den Pariser Alltag wird die Trennung von Carole vollzogen und gleichzeitig die Opposition Marseille/Paris aufgelöst. Nachdem die Kinder mit dem Armenischlernen begonnen haben und der Vater ihre Lehrerin, die Herausgeberin der armenischen Monatszeitung *Horizons* ist, zu einem ersten privaten Treffen eingeladen hat, kann die Mutter, begleitet von ihrem Sohn, wieder nach Marseille zurückkehren. Mit dieser Handlungslogik wird allerdings auch der Tradition des Marseiller ›Männerkinos‹ *à la* Pagnol Tribut gezollt; Caroline steht an der Seite des kreativen ›Helden‹, ist seine Managerin, bekommt aber im Laufe des Films den negativen Part zugewiesen. Sie wird zunehmend als diejenige gezeichnet, die Azad seiner Familie und Herkunftskultur entfremdet hat, und schließlich verstoßen.

In der letzten Sequenz wird der symbolische Ort der Familienerzählung, die Rue Paradis, in die gegenwärtige Handlung integriert; Vergangenheit und Gegenwart, Traum und Realität können eine Symbiose eingehen. Die Straße ist nicht mehr nur als Ort der kollektiven und generationsüberschreitenden Erinnerung und Identität Erinnerungsort, sondern auch im Sinne eines materiellen Ortes, der der Veränderung unterworfen ist und immer wieder neu angeeignet wird (François/Schulze 2001: 18). Dieser Aspekt wird anhand einer Taxifahrt von Azad und Mayrig durch die Rue Paradis verdeutlicht, die hier mit Hilfe eines Spiegeleffekts in ihrer ganzen Länge gefilmt wurde (Armogathe 2000: 120). Durch den Blick aus dem Fenster werden Mutter und Sohn noch einmal die Stationen der Kindheit vor Augen geführt und die Off-Stimme kommentiert den Wandel der Straße: das erste Zimmer auf Nummer 109, die inzwischen in neuem Besitz befindliche Werkstatt auf Nummer 168, das aufgegebene Nahrungsmittelgeschäft, die modernisierte Apotheke sowie die Wohnung von Alexandre auf Nummer 412. Die Rue Paradis führt als eine der längsten Straßen Marseilles vom (Immigrations)Zentrum der Stadt bis in das südliche Villen- und Botschaftsviertel, von der Canebière bis zum Prado. Die Verlagerung der Wohn- und Arbeitsstätten in Richtung Süden steht im Sinne der Nord-Süd-Teilung der Stadt für das Aufrücken

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

vom popularen in das bürgerliche Marseille. Haben die Mutter und ihre beiden Schwestern als Hausschneiderinnen und der Vater als Nachtarbeiter in der Zuckerfabrik Saint-Louis begonnen, so konnten sie drei Jahre später unter dem Namen des Vaters einen eigenen Laden als Modehemdenschneider eröffnen und eine eigene Wohnung beziehen.

Der Wohnsitz auf Nummer 168 situiert sich, wie der Off-Kommentar bemerkt, »vers la partie glorieuse de notre rue«, also im wohlhabenderen Teil der Straße. Das Taxi fährt am noblen Wohnsitz von Alexandres Eltern vorbei und hält schließlich bei Nummer 588 an; Zakar führt seine Mutter in eine Villa. Als kleines Kind Azad Zakarian ist er hier mit seiner Mutter vorbeispaziert. Nun hat er dieses Grundstück mit einem Rosengarten sowie einem Brunnen versehen, die an das Familienhaus in Armenien erinnern sollen. Die schlossartige Villa und der Garten werden zu einem neuen zu Hause für die Mutter und sollen die Mühsal der früheren Jahre vergessen machen. In diesem Sinne stehen sie für die Apotheose der Integration – die ›Noblesse‹ der Familie von Alexandre wird übertroffen –, aber auch für die Überhöhung der Mutterfigur als Symbol für das kulturelle Erbe und den familiären Zusammenhalt.

Die Erkenntnis, dass die Erinnerung zwar in Orten Zuflucht suche, es sich aber immer um eine »mémoire déchirée« handle, hat in Verneuils Schlussmoral keinen Platz (Nora 1984: XVII; Ricœur 2000: 527). Das Filmende verweist vielmehr in mehrerlei Hinsicht auf die Traumfabrik *Aïollywood*: Die Villa soll auch Sohn und Enkeln als Sommerresidenz dienen, ist also Ort der Harmonie und familiären Geschlossenheit. Die Rue Paradis wird aber nicht nur auf der inner-filmischen Ebene zum Erinnerungsort *par excellence*. Verneuil selbst hat als 40-jähriger seiner Mutter eine Villa in der luxuriösen Hälfte der Straße in Richtung Prado gekauft (Olivier 2002: 39), die in Wirklichkeit nur 574 Nummern zählt. Das schlossartige Anwesen auf Nummer 588 weist so einerseits auf Verneuils Biografie, andererseits in Richtung Fiktion. Das Filmende lässt sich wie die Fahrt im Taxi nämlich auch als Anspielung an die Marseiller Filmgeschichte begreifen. Verneuil verweist auf den zweiten Band von Pagnols dreiteiligen Kindheitserinnerungen *Souvenirs d'enfance*, der 1957 unter dem Titel *Le Château de ma mère* erschienen ist, sowie auf den im Süden Marseilles gelegenen Château de la Buzine (Pagnol 1995c). Dieses von Pagnol 1940 erworbene Schloss ist nicht nur Handlungsort des Romans, sondern hätte seinem Wunsch zufolge zu einem Filmzentrum, einem provenzalischen Klein-Hollywood, umgebaut werden sollen. Es ist bei Pagnol wie bei Verneuil Symbol für die Mutterliebe der Cineasten, aber auch den Traum, der Region Marseille wieder eine aktive Rolle im Rahmen der französischen Filmproduktion verleihen zu wollen…

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Anmerkungen

1 *Aïollywood* ist der Titel einer 1997 erschienen CD der Band Massilia Sound System. Es ist ein ironischer Begriff, der die Kinostadt Marseille zwischen Pagnol'scher Folklore und amerikanischer Traumfabrik charakterisiert.

2 Am 04.09.2005 wurde Pagnol unter dem Motto ›Marcel Pagnol, ein Kind der Provence‹ ein ARTE-Themenabend gewidmet. Gezeigt wurden aber neben einer Dokumentation zwei urbane Filme mit Stars wie Fernandel und Henri Poupon, die im Film- bzw. Schulmilieu angesiedelt sind: *Merlusse* (1935) und *Le Schpountz* (1938), vgl. www.arte-tv.com/de/kunst-musik/Marcel_20Pagnol/Programm/952002.html, 05.10.2007.

3 Dies gilt nicht nur für Dridis und Zonckas Filme, sondern z.B. auch für Emmanuel Mourets *Vénus et Fleur* (2004) und Ziad Doueiris *Lila dit ça* (2004). Der erste Film zeigt Marseille v.a. von der (touristischen) Seite. Die Handlung spielt in einer Villa im Süden der Stadt, in den Calanques. Mouret lässt über die beiden ProtagonistInnen West und Ost aufeinander treffen; beide verlassen am Ende des Films die Marseiller Ferienresidenz wieder. Doueiri zeigt zwar das multikulturelle Marseiller Zentrum auf umfassende Weise und knüpft an Robert Guédiguians Filmästhetik an, aber das Ende verweist auf eine Zukunft der ProtagonistInnen in Paris bzw. Polen.

4 So der Titel eines Liedes der Marseiller Band Akhenaton, das auf den berühmten neapolitanischen Schlager von Renato Carosone Bezug nimmt. Der Sänger Akhenaton, Philippe Fragione, ist selbst italienischer Herkunft und besingt in dem Lied seine mediterran-amerikanophile Identität.

5 Vgl. Mungan, Murathan (2007): »Die mächtigste Organisation hinter dem Mord an Hrant Dink«. In: Freitag 5, 02.02.2007, www.freitag.de/2007/05/07050301.php, 05.10.2007; Gottschlich, Jürgen (2005): »Türkei stellt sich erstmals der Armenien-Frage«. In: Taz. Die Tageszeitung, 02.03.2005, www.taz.de/index.php?id=archiv&dig=2005/03/02/a0118, 05.10.2007.

6 Ein Detail am Rande: Berry spielte knapp 10 Jahre vor der Rolle des Azad 1982 in Demys autobiografisch angelehntem Film *Une chambre en ville* (1982) einen Metallarbeiter im streikbewegten Nantes.

7 Laut Hofmann wurden von 2,5 Millionen Armeniern im Osmanischen Reich 2 Millionen deportiert und 1,5 Millionen getötet. Sie spricht für den Zeitraum von 1877 bis 1922, also bei Hinzuziehung der Progrome unter Abdul Hasmid (1877-1913) und unter den Nationalisten um Mustafa Kemal (1919-1922), von über zwei Millionen Opfern (Hofmann 1994: 20-31).

8 Der Streifen beendet auch die 1934 mit *Angèle* begonnene Kooperation zwischen Pagnol und Fernandel. Verneuil wird der Überlieferung zufolge zum Puffer zwischen Fernandel und Pagnol, die sich wüst beschimpfen (Armogathe 2000: 119).

9 Bei *Escale à Marseille* und *Escale au soleil* könnte es sich um ein und denselben Film handeln. Armogathe und Olivier sprechen von einem mittellangen bzw. Kurzfilm. Beiden Autoren zufolge soll Fernandel mitgewirkt haben (vgl. Armogathe 2000: 119-120; Olivier 2002: 39).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

KINO DER RÄNDER. ROBERT GUÉDIGUIANS PERIPHERES MARSEILLE

»Elle [Marseille]
résiste au schéma importé
de la ligne droite comme vecteur de progrès,
d'efficacité, de sécurité et d'hygiène.
Elle trouve dans la courbe et le détour,
une forme plus adaptée à son caractère et à ses mœurs.«[1]
Robert Guédiguian

Marseiller Märchen(t)räume: Marius et Jeannette

Vom Vieux-Port zum Estaque

Robert Guédiguian ist heute zweifellos der international bekannteste Marseiller Filmemacher und verkörpert wie kein anderer französischer Cineast das zeitgenössische französische Regionalkino. Guédiguian hat dreizehn seiner fünfzehn Filme, die zwischen 1980 (*Dernier été*) und 2007 (*Lady Jane*) entstanden sind, in der Großregion Marseille zwischen der Stadt selbst und dem Etang de Berre angesiedelt. Ein bevorzugter Gegenstand der Auseinandersetzung ist dabei der industriell geprägte Norden der Stadt; sein symbolischer Ort dafür ist der Estaque, das nördlichste und kleinste Viertel Marseilles, in dem Guédiguian 1953 als Sohn eines Dockers armenischer Herkunft und einer deutschen Mutter aufgewachsen ist (Barisone 1998: 115-117).

Sein siebter und international erfolgreichster Streifen, die Komödie *Marius et Jeannette* (1997), verkörpert wie kein anderer Film dieses sublokale Marseille und reduziert die Stadt topografisch auf den Estaque. Beim Festival von Cannes mit dem Prix Gervais ausgezeichnet, steht sie paradigmatisch für den Erfolg von Guédiguians sozialkritischem Autorenkino mit popularem Anstrich. Er selbst bezeichnet diesen Film als einen »film bilan« (Rosello 2001: 34), denn sein vorhergehender Streifen *A la vie, à la mort* (1995) hat ihm bei der französischen Filmkritik große Anerkennung eingebracht. Zudem war Guédiguian mit über 100.000 Zu-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

schauerInnen ein großer Publikumserfolg gelungen und er musste innerhalb von zwei Monaten quer durch Frankreich an die 200 Diskussionsveranstaltungen absolvieren. *Marius et Jeannette* war vor diesem Hintergrund als Reflexionsprojekt angelegt, das der Erholung ›zu Hause‹ dienen und schnell, in insgesamt fünf Monaten, realisiert werden sollte. Doch der neue Film wird zu einem noch größeren Publikumserfolg und macht Guédiguian auch international als ›den‹ Marseiller Cineasten bekannt. Paradigmatisch dafür, aber auch für die Bedeutung des Streifens im Kontext des urbanen Imaginären Marseilles ist die produktive Rezeption von *Marius et Jeannette* durch den Filmemacher und Schauspieler Jean-Henri Roger. Er widmet ihm eine Sequenz in seinem Filmdrama *Lulu* (2002). Der in Saintes-Maries-de-la-mer angesiedelte Streifen enthält eine Passage, in der sich die transsexuelle Protagonistin Lulu (Elli Medeiros) in die Anonymität der Großstadt flüchtet und hier auf die Barbesitzer Marius und Jeannette stößt, die von Robert Guédiguian und seiner Frau Ariane Ascaride verkörpert werden; Ascaride ist 1998 zudem für die Rolle der Jeannette als beste Schauspielerin mit einem César ausgezeichnet worden (Aubert 1999, 151; Trémois 1997, 273-274).[2]

Doch Guédiguians Filmkomödie schreibt nicht nur Filmgeschichte, der Cineast greift auch auf sie zurück. Schon der Titel *Marius et Jeannette* spielt auf Marcel Pagnols Erfolgsfilm *Marius* an. Der Untertitel des Films ›Un conte de l'Estaque‹ verweist einerseits auf die regionale Verortung der Geschichte, er lässt aber auch an Eric Rohmers Märchenzyklus *Conte de printemps* (1990), *Conte d'hiver* (1992), *Conte d'été* (1996), *Conte d'automne* (1998) denken. Diese Analogien liegen um so näher, als *Marius et Jeannette* nicht der erste und nicht der letzte Film ist, in dem der Estaque und der äußerste Norden Marseilles eine Rolle spielen und der als Märchen bezeichnet wird. Bereits die ersten drei Filme Guédiguians, *Dernier été* (1980), *Ki lo sa?* (1985) und insbesondere *Rouge midi* (1983), machen diese Gegend zum Filmort.

Guédiguian hatte auch bereits seinen Streifen *L'Argent fait le bonheur* (1993) – einen im Marseiller Norden angesiedelten Migrationsfilm – als Märchen bezeichnet. Er greift mit ihm, im gleichen Jahr wie Bertrand Blier (*Un, deux, trois, soleil*), auf das von René Allio im Marseiller Kontext positionierte Genre des *cinéma de banlieue* wieder zurück, verbrämt dessen realistische Ästhetik allerdings mit Märchenmustern und Anleihen bei Bertolt Brecht. Guédiguians Film *A l'attaque* (2000), der wie *Marius et Jeannette* auf pittoreske Traditionen des Marseiller Nordens zurückgreift, trägt als zweiter Streifen die Genrebezeichnung ›conte de l'Estaque‹ im Untertitel. Die drei Streifen bilden in diesem Sinn eine Märchen-Trilogie und stellen wie Rohmers Filme Liebeskomödien dar, die einen einfachen Plot, ein fest umrissenes Setting und prototypische

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Charaktere aufweisen. Sie sind von einer deutlich stilisierten und theatralen Ästhetik geprägt, die Anleihen an populare und politische Traditionen nimmt. Der Erfolg der Trilogie spiegelt sich auch in der Adaptation der drei Filme wieder; sie wurden 2004/06 von Guédiguian und Sylvain Dorange im Pariser Verlag EP als Comics verlegt.

Bereits mit dem Vorspann von *Marius et Jeannette* nimmt Guédiguian folglich schon einiges vorweg. Titel und Untertitel deuten auf einen undramatischen Handlungsverlauf mit gutem Ende hin, aber auch auf den imaginären und politischen Ort Marseille. Der Beginn ist im Sinn einer filmischen Intertextualität ähnlich wie der von *Marius* aufgebaut: Zuerst wird die Hafenszenerie visualisiert und musikalisch untermalt; die dem Filmtitel folgenden Sequenzen verankern die ProtagonistInnen Marius und Jeannette – wie Marius und Fanny bei Pagnol – in ihrem (Arbeits)Milieu. Die erste Sequenz thematisiert auf etwas schematische Weise den Estaque als Mikrokosmos, der aber gesellschaftlichen Transformationen unterworfen ist. Sie zeigt eine aufgeblasene Weltkugel im Hafen, im Hintergrund sind eine Autobahnhochtrasse und Hafengebäude erkennbar. Der Ballon schwimmt an einem großen Fährschiff des Marseiller Reeders SNCM vorbei und unter einer kleinen Brücke hindurch. Ein Schild mit der Schrift ›Estaque‹ am Meeresgrund sowie ein paar alte Holzschiffe zeigen die andere Seite des Hafens.

Die Gegenüberstellung der Schiffstypen deutet an, dass der heutige Alltag des Estaque nicht dem einer Hafenidylle entspricht. Die Sequenz wird zudem von dem Chanson ›Il pleut sur Marseille‹, das vom Kodrehbuchautor Jean-Louis Milesi stammt, illustriert. Es zitiert stilistisch und textuell das Genre der Marseiller Filmoperette der 1930er Jahre – man denke an den schon zitierten Schlager ›Au soleil de Marseille‹. Der Liedtext nimmt sprachlich Anleihe beim Marseiller Provenzalischen, ist aber wie die Bildkomposition von Brüchen durchzogen. Verweist die Fähre auf den Luxustourismus, tritt an die Stelle des Sonnentopos ein regnerisches Marseille, wie es bereits Paul Carpita geschildert hatte: »Il pleut sur Marseille, le port rajeunit. Il pleut sur Marseille, Notre-Dame sourit. Il pleut, eh oui il pleut, le soleil se languit. Il pleut, beaucoup, un peu. Ma ieu m'en fouti.« Schon zu Filmbeginn wird so deutlich, dass die Geschichte von Marius und Jeannette nicht nur nostalgische Aspekte in Bezug auf vergangene Marseiller Traditionen aufweist, sondern auch einen regional- und kulturpolitischen Standpunkt markiert.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Commedia dell'arte alla marsigliese

Der zentrale Handlungsort des Films, eine alte Wohnsiedlung im historischen Estaque, greift den pittoresken Charakter des historischen Estaque auf. Dieser Aspekt des Viertels ist zumindest frankophilen KunstliebhaberInnen bekannt und erweckt auf den ersten Blick provenzalische Assoziationen. Denn Paul Cézanne, Georges Braques und einige andere Maler machten den Estaque zwischen den 60er Jahren des 19. und den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem beliebten Aufenthaltsort und Gegenstand der Malerei (Prati/Reynaud 1992: 321-333). Doch das Wohnensemble bei Guédiguian ist keine luxussanierte Idylle gutbürgerlicher Sommerfrische. Anhand der ProtagonistInnen und der solidarischen Art ihres Zusammenlebens wird der Ort vielmehr als Mikrokosmos des Estaquer Alltags gezeichnet. Das Haus ist eine Art Wohngemeinschaft, die aus der Supermarktkassiererin Jeannette (Ariane Ascaride) und ihren beiden Kindern Magali und Malek, dem Nachbarn Dédé (Jean-Pierre Darroussin) und Monique (Frédérique Bonnal) und ihren drei Kindern besteht. Hinzu kommen Justin (Jacques Boudet), ein pensionierter Lehrer, und dessen alte Liebe, die Kommunistin Caroline (Pascale Roberts).

Marius et Jeannette: Monique, Caroline + Jeannette

Die urbane Peripherie erscheint hier aber nicht nur als autarke Zone fast ohne Referenz auf das Stadtzentrum und auf soziales Leben fern dieses Kollektivs. Der zentrale Handlungsort wird hier auch deutlich als theatraler Spielort markiert, an dem das Estaquer Imaginäre heraufbeschworen und die (sub)lokale Identität ausgehandelt wird. Darin unterscheidet sich dieser Streifen deutlich vom sozialdramatischen Charakter von *A la vie, à la mort*, aber auch von den frühen Filmen der 1980er Jahre wie *Dernier été*, *Rouge midi* oder *Ki lo sa?*.

Dem existentiellen Scheitern im marginalisierten Marseiller Norden setzt Guédiguian mit den Estaque-Märchen eine hoffnungsvolle Vision gegenüber, die eine positive Identifizierung mit dem Viertel und den ProtagonistInnen erlaubt, auch wenn er mit Mitteln der ästhetischen Distan-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zierung arbeitet. Er verzichtet in diesem Sinn weitgehend auf einen dramatischen Handlungsverlauf und eine ungebrochen realistische Ästhetik eines klassischen *cinéma engagé* (Jeancolas 2005: 27-29). *Marius et Jeannette* und die anderen Estaque-Märchen zeichnen demgegenüber eine theatrale und solidarisch-utopische Dimension aus. Guédiguian beschreibt die drei Filme in diesem Sinn als politische Märchen, die keine Lösungen anbieten, aber ideologische Stimmungen, die das Handeln der Charaktere bestimmen (Ardjoum 2000).

Kommentiert Guédiguian im Vorspann von *Marius et Jeannette* diese Anlage anhand von Verweisen auf das Märchengenre und auf Pagnol, so sind auf der strukturell-formalen Ebene des Films v.a. (Boulevard) Theatertraditionen dominant, die an die Spielsituation der Commedia dell'arte und des Brecht'schen Theaters anknüpfen. In diesem Sinne weist der Plot eine einfache Struktur auf: Im Zentrum des Stücks steht die Liebe zwischen der Supermarktkassiererin Jeannette und dem die aufgelassene Zementfabrik bewachenden ehemaligen Arbeiter Marius (Gérard Meylan), die durch Missverständnisse gefährdet wird. Dieser minimalistische Handlungsfaden, der die Bewältigung der sich anbahnenden Konflikte inkludiert, ist ein ebenso konstitutives Element des Films wie die Konzentration auf wenige zentrale Orte, insbesondere das Wohnensemble und ein aufgelassenes Fabrikgelände.

Der erste Schauplatz verfügt über einen Innenhof, der den ProtagonistInnen als zentraler Kommunikations- und dem Film als Handlungsort dient. Er ist wie eine Komödienbühne mit vielen Fenstern, kleinen Treppen und Balkons ausgestattet. Der reduzierte Bewegungsraum wird in *Marius et Jeannette* neben dem zentralen Stellenwert des komödiantischen Dialogs durch eine szenische Komik kompensiert, die die Möglichkeiten dieser Filmbühne ausnutzt. Eng verbunden damit ist eine ProtagonistInnenkonstellation von vier zentralen Paaren[3] sowie eine deutlich stilisierte Figurenzeichnung in der Tradition der Commedia: Dem ProtagonistInnenpaar der Innamorati Marius und Jeannette kommt entsprechend der Genretradition die zentrale identifikationsstiftende Rolle zu. Ihm stehen drei Nebenpaare gegenüber, ein gleichaltriges Ehepaar (Monique/Dédé) und ein älteres Liebespaar (Caroline/Justin) sowie zwei Geschwister (Magali/Malek). Den erwachsenen Nebenpaaren ist die innere Dynamik gemeinsam; sie bestehen beide aus einem starken Frauen- und einem ängstlichen Männerpart. Dédé und Justin sind Monique und Caroline ideologisch und lebenspraktisch unterlegen. Die Männerfiguren sind eher burlesk gezeichnet, schon ihre Namen deuten dies auf einer semantischen bzw. lautmalerischen Ebene an. Als ängstlich-verliebte und naiv-tollpatschige Charaktere sind sie mit der Dienerfigur des Arlecchino verwandt (Cohen 1997: 55; Siepmann 1997: 46-48).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Doch Guédiguian beschränkt sich bei seinen Anleihen an die Commedia dell'arte nicht auf das theatrale und komödiantische Potenzial im Sinne eines Boulevardstücks. Ein bloßes, banales Nachbilden des Genremodells in der von Umberto Eco konstatierten »Zeit der verlorenen Unschuld« ist nicht sein Anliegen (Eco 1985: 79).

Wie anhand der beiden Männerfiguren deutlich wird, zitiert er vielmehr die Spielsituation und die Figurenkonstellation der Commedia in einem postmodernen und intermedialen Sinn. Dabei verbindet er die Genrekonventionen mit seinem politischen und urbanen Imaginären und thematisiert die Anleihe ans Theater selbstreferentiell: Dédé ergreift so z.B. im Laufe des Films die Flucht vor seiner resoluten Frau Monique, weil diese ihn immer wieder wegen seiner einmaligen Wahlentscheidung für den Front National kritisiert, und verschwindet auch als Protagonist aus der Filmhandlung. Nach einiger Zeit erfährt Monique per Telefon von Dédé, dass er betrunken eine mit FN-Plakaten beklebte Straßenwand mit Steinen beworfen und sich dabei so stark verletzt hat, dass er sich nun im Krankenhaus befindet. In ihrer Wohnung telefonierend befindet sich Monique auf einer Ebene mit ihren Freundinnen Jeannette und Caroline im Hof, die zum Publikum des Telefonats werden und sich mit ihr über ihren Mann lustig machen. Die Figuren- und Raumkonstellation wird so einerseits im Dienste des komischen Effekts eingesetzt, andererseits wird über die Szene die Filmästhetik auch thematisiert: Dédé wird als burleske Figur markiert und der Innenhof mit seinen kleinen Treppen und Balkons zur Bühne in der Filmszenerie.

Über diese Umsetzung einer ans Theater angelehnten Dramaturgie mit filmischen Mitteln findet nicht nur eine theatrale Übersteigerung statt, sondern die Schaulust des Publikums wird simuliert und der Streifen damit als Theaterfilm charakterisiert (Roloff 2004: 9). Auf einer inhaltlichen Ebene wird über Dédés Aktion deutlich gemacht, dass er, trotz aller Ungeschicklichkeit, seinen Fehler bereut hat und die Wohngemeinschaft politisch-erzieherisch auf ihn einwirken konnte. Der Innenhof wird also auch als ideologische Bastion gezeichnet, in die er erst nach einer Phase der Reue zurückkehren kann. Damit wird nicht auf die lange kommunistische Tradition des Estaque als Arbeiterhochburg angespielt, die aber gleichzeitig über die Zitat-Ästhetik als historisch markiert wird. Die Figur des Dédé verweist auf die politische Gegenwart und zentrale soziale Probleme des Marseiller Nordens wie die Arbeitslosigkeit. Der Front National hat in Marseille bereits bei den Parlamentswahlen des Jahres 1986 24 Prozent erreicht, während er auf nationaler Ebene noch bei zehn Prozent stagniert. Im traditionell linken Norden der Stadt erzielt er bei den Kommunalwahlen 1995 sogar noch mehr (de Baecque/Toubiana 1997: 58; Temime 1999: 384-386).[4]

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die ›alte‹ politische Moral, die der Film mit Augenzwinkern vermittelt, wird insbesondere über die Person der Caroline verkörpert. Sie nimmt den Part der militanten Frauenfigur in der Tradition von Carpitas Marcelle ein und steht für politische Grundhaltungen wider den Zeitgeist der Globalisierung in einem handlungsbezogenen Sinn. So schält sie beispielsweise auf den kleinen Treppen ihres Hauseingangs im Innenhof Saubohnen auf einer Ausgabe der kommunistischen Tageszeitung *L'Humanité* während Justin, auf einer Korbbank an die Hauswand angelehnt und mit Lesebrille ausstaffiert, *Le Monde diplomatique* liest. Er, der intellektuelle, aber passive Lehrer, versteckt sich hinter dem linken bildungsbürgerlichen Symbol und versucht immer wieder mehr oder minder ungeschickt, mit seiner alten Liebe Kontakt aufzunehmen. Die resolute Kommunistin mit KZ-Vergangenheit ergreift schließlich die Initiative und lädt Justin zu sich zum Essen ein. Die Abendmahl-Szene auf dem winzigen Balkon macht die Commedia dell'arte-Anleihe besonders deutlich; die räumliche Enge und die aufgrund der engen Nachbarschaft nicht vorhandene Abgeschiedenheit – man hört Dédé und Monique streiten – thematisieren den Bühnencharakter. Die beiden Zeitungen verweisen zudem, trotz des unterschiedlichen Habitus, auf die den ProtagonistInnen gemeinsame politische Moral in puncto Globalisierungskritik, unterstützen sie doch beide die Positionen der NGO Attac (Marie 2005: 171).

Der politisch-ironische und zitathafte Einsatz der komödiantischen Traditionen aktualisiert das Modell der Commedia dell'arte im Rahmen des Guédiguian'schen Filmtheaters und verweist darauf, dass die (Theater)Vergangenheit »auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss«, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will (Eco 1985: 78). Vor dem Hintergrund dieser Filmästhetik ist es wohl kein Zufall, dass von allen Filmen Guédiguians ausgerechnet *Marius et Jeannette* für das Theater adaptiert wurde.[5]

Auf den Spuren von Brecht

Anhand des Aspekts der intermedialen Aneignung der Commedia-Ästhetik wird deutlich, dass Guédiguian auf populare und politische Theatertraditionen zurückgreift und, wie auch in *Dieu vomit les tièdes* (1989), Anleihen beim (Musik)Theater Bertolt Brechts nimmt. Dieser hat in seinen Theaterstücken seinerseits popularkulturelle Traditionen aufgegriffen, gleichzeitig aber mit seiner Dramaturgie des epischen Theaters, wie er sie u.a. in seinem Aufsatz »Über experimentelles Theater« festgehalten hat, neue ästhetische und politische Akzente gesetzt (Brecht 1967: 285-305). Guédiguian zitiert Elemente des Brecht'schen Theaters und teilt mit ihm das Anliegen, die Vortäuschung einer (Bühnen)Wirklichkeit

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

im Sinne einer ›realistischen‹ Theaterästhetik durch einen Verfremdungseffekt durchbrechen zu wollen. Anstatt der traditionellen Kommunikation zwischen Publikum und Bühne über das Prinzip der Einfühlung wird auf einen direkten Kontakt gesetzt, der nicht verführen, sondern erkenntnisfördernd wirken soll. Insbesondere anhand der Lehrerfigur Justin wird deutlich, dass die ungebrochene Identifizierung mit den ProtagonistInnen – seitens der SchauspielerInnen und des Publikums – auch bei Guédiguian durch den »Gestus des Zeigens«, ein übertreibendes und bewusst artifiziell-modellhaftes Darstellen, immer wieder aufgebrochen wird (Brecht 1997c: 468).

Justin hält in einer Sequenz vor einer Meereskulisse einen Monolog über Religion und Fundamentalismus, der mit dem Aufruf zu einem friedlichen Zusammenleben abseits religiöser Bekenntnisse schließt. Schon sein übertreibendes Gestikulieren mit den Armen verweist auf die Pose des Zur-Schau-Stellens des epischen Theaters; er blickt zudem direkt in die Kamera, also in Richtung (Film)Publikum, markiert deutliche Sprechpausen und gerät zunehmend in Rage. Sprich: Hier »bringt der Schauspieler seinen Text nicht wie eine Improvisation, sondern wie ein Zitat« (Brecht 1997c: 470). Justin wirkt wie Figuren bei Brecht, die an die Bühnenrampe treten, sich mit einer politischen Botschaft direkt an das Publikum wenden und anschließend wieder in ihre Rolle schlüpfen.

Notre-Dame-de-la-Garde
© Frankc Orsoni

Guédiguian setzt den Brecht'schen Verfremdungseffekt aber postmodern und medienspezifisch ein. Eine deutliche Formalisierung durch den wechselnden Bildausschnitt und die Montage macht den Zitatcharakter zudem deutlich: Steht anfangs sein Gesicht im Zentrum des Bildausschnitts, wird der Fokus nach und nach größer und es werden die beiden Kinder sichtbar, die eher gelangweilt neben ihm auf einer Mauer sitzen. Justin wendet sich an die beiden, unterbricht seinen Monolog aber nicht. Die folgenden Einstellungen zeigen abwechselnd Malek und Dédés Sohn, dann die ganze Gruppe von hinten, darauf wieder die beiden Kinder und schließlich alle drei von vorne. Die Bewegung des Schauspielers

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

bei Brecht übernimmt bei Guédiguian also die Kamera. Mit dem Theaterhabitus Justins und der Bühnensituation wird das Brecht'sche epische Theater zitiert, gleichzeitig aber auch über Justins abstrakten Monolog und altväterisch-didaktischen Impetus karikiert: Die Kinder lassen dem altmodischen Lehrer seine Freude am Didaktisieren, hören aber kaum zu. Über die starke Formalisierung und die häufigen Einstellungswechsel wird Justins Diskurs verfremdet und entwertet; auch von der Kamera wird ihm keine Aufmerksamkeit mehr geschenkt. Nicht der pensionierte Lehrer, sondern die Kinder erscheinen als die souveräneren, die Situation überblickenden Figuren; die gesellschaftlichen Machtverhältnisse werden symbolisch verkehrt (Brecht 1997b: 243-244; de Baecque/Toubiana 1997: 60). Gleichzeitig wird über die kurzen Einstellungen mit Dédés Sohn der ›Theaterraum‹ geöffnet; die Bilder zeigen als ferne Kulisse die Anlegebassins des Marseiller Hafens mit Schiffen und schemenhaft die Innenstadt mit den Kirchen La Major und Notre-Dame-de-la-Garde.

Guédiguian konfrontiert somit die schematisierte Raumästhetik der Sequenz mit regionalen Attributen und verleiht ihr so eine selbstreferentielle Qualität. Die karikaturistisch gezeichnete Lehrerfigur, die ihr Wissen und ihre Moral nicht kommunizieren kann, lässt an im Schulmilieu angesiedelte Filme von Marcel Pagnol denken, wie z.B. *Topaze* (1932/1936/1950) oder *Merlusse* (1935). An seiner Vorliebe für eine Ästhetik, die über regionale Traditionen hinausgeht, lässt Guédiguian aber keinen Zweifel: »le pagnolesque permet de faire passer ce qui m'intéresse chez Brecht et dans la commedia dell‹ arte. Disons que c'est parce qu'il y a la référence Pagnol que le public peut accepter ce que je fais par ailleurs.« (Guédiguian nach Baecque/Toubiana 1997: 60)

Auch die ins Bild gerückten kinematografischen Erinnerungsorte weisen eine selbstreferentielle Dimension auf. Die Kirchen bilden zusammen mit dem Meer und großen, modernen Schiffen eine Kulisse und symbolisieren das touristische Marseille. Diese Stadtvision wird nur kurz eingeblendet, wie es aktuell viele Filme tun. Man könnte hier z.B. an *Um filme falado* von Manoel de Oliveira (2003) denken, der Marseille als Anlegestelle im Rahmen des Kreuzschifffahrttourismus mit der mondänen Passagierin Delfina (Catherine Deneuve) zeigt. Zu dieser marginalisierenden Blickweise auf Marseille nimmt Guédiguian über die Brecht'sche Ästhetik Distanz; er markiert die Kulisse als Zitat und macht sie damit ebenso ›fremd‹ wie die Lehrerfigur. Im Sinne Brechts wird das oft als authentisch interpretierte Alltägliche und Vertraute in die Ferne gerückt, damit verfremdet und hinterfragt. »Das allgemein Anzutreffende sollte eigentümlich wirken können, und vieles, was natürlich schien, sollte als künstlich erkannt werden.« (Brecht 1997b: 243)

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die Peripherie im Kontext

Wenn man diese Bildkonstellationen mit regionaler Anleihe im Kontext des Viertelschauplatzes von *Marius et Jeannette* betrachtet, dann wird deutlich, dass die Brecht'sche Ästhetik für ein Estaquer Publikum auch eine politische Konnotation hat. Denn es handelt sich hier um die beiden einzigen Einstellungen des Films, die die Marseiller Innenstadt zeigen. Darüber hinaus weist nur noch eine kurze Sequenz, in der Marius und Jeannette in einem noblen Restaurant im Süden Marseilles dinieren, über den peripheren Estaque hinaus. Dieser augenfällig artifizielle Filmraum, der die Theaterästhetik über im Wesentlichen fixe Schauplätze und leicht variierende Kulissen imitiert, wird über die zitathafte Referenz an die Innenstadt selbst zum Thema. Die Brecht'sche Anforderung des Aufzeigens der gesellschaftlichen Machtverhältnisse über die Schauspielkunst wird hier von Kamera und Regie umgesetzt (Brecht 1997c: 472).

In diesem Sinn gerät die Art und Weise wie Guédiguian Marseille perspektiviert ins Zentrum der Aufmerksamkeit und er markiert sein Kino deutlich als ein (sub)lokales *accented cinema*. Anhand der Innenstadtkulisse wird augenscheinlich, dass er die traditionelle Blickweise vom urbanen Zentrum auf die Peripherie umkehrt und so den in der kinematografischen Produktion dominanten Fokus verkehrt: Nicht das Stadtsymbol und der Alte Hafen, die im wortwörtlichen Sinn zur Kulisse degradiert werden, sondern der entlegene Estaque mit dem Innenhof und der Zementfabrik sind Schauplatz der Handlung und Symbol für urbanen Zusammenhalt. Nicht das in der Innenstadt bzw. im reichen Süden ansässige (Bildungs)Bürgertum ist Gegenstand der Auseinandersetzung, sondern die Durchschnittsbevölkerung am Rande der Stadt. Im Sinne eines »Kolloquium[s] (über die gesellschaftlichen Zustände) mit dem Publikum« weist Guédiguian anhand einer bewusst als künstlerisch und künstlich markierten Ästhetik auf die Fremdbestimmung des Menschen durch Mechanismen der Unterdrückung, aber auch internalisierte gesellschaftliche Normen hin (Brecht 1997c: 472).

Diese Verfahrensweise trifft hier auch in Bezug auf die medialen Machtverhältnisse, also die dominante Repräsentation der Stadt Marseille zu. Guédiguian ›korrigiert‹ also die klassische »symbolische Aufladung« der Stadt im Sinne des B-Movies durch eine kulissenhafte Ästhetik und konstituiert den Estaque als einen neuen kinematografischen Erinnerungsort, der die klassischen Marseiller Assoziationen wie den Alten Hafen und das Stadtsymbol für ein französisches, aber auch internationales Publikum ergänzt (François/Schulze 2001: 16).

Gleichzeitig wird hier aber auch die Viertelidentität der ProtagonistInnen als EstaquerInnen ironisiert. Guédiguian reinszeniert also den

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

sprichwörtlichen Marseiller Lokalpatriotismus, die Identifizierung vieler BewohnerInnen mit ihren (sozial benachteiligten) Vierteln. Er spielt in diesem theatralen Rahmen auf ein die Stadtwerbung, Kommunalwahlkämpfe, aber auch populärwissenschaftliche Literatur durchziehendes Narrativ an, das die Stadt gerne als Ansammlung von 111 verschiedenen ›Dörfern‹ mit eigenem Charakter und nicht als Metropole beschreibt. Bei Guédiguian wird so augenzwinkernd ein quasi hermetischer Estaque ins Bild gesetzt, womit der Filmemacher Peraldis Kritik an dem Bild der Dörfer und dem ›autarken‹ Leben in Viertelstrukturen thematisiert (Peraldi 2000: 123). Das Narrativ der 111 ›Dörfer‹ schreibt sich so klar in Guédiguians Märchenästhetik ein. Gesellschaftlich gesehen dient es nicht zuletzt dazu, soziale Konflikte zwischen verschiedenen Vierteln und Bevölkerungsgruppen über die Betonung des ›Dörflichen‹ im Sinne einer identitätsstiftenden Einheit auszublenden (Bec 2000: 4-11; Leboutte/ Roth 1999: 26).

»It is as if some strange form of amnesia seems to make the city prefer to see itself united at its periphery rather than its centre, at the worn and torn edges rather than in its midst. Simple demagogy as well as myth-making are the root of this stance. […] However, even if this place of residence is the symbolic centre, the haven of security in which the individual organises his life, it does not mean that it is a ›village‹, even though this slogan has figured prominently in election campaigns since 1995.« (Peraldi 2000: 123)

Der Intertext Guédiguian

Blickt man von Guédiguians frühen Filmen auf *Marius et Jeannette*, so wird die minimalistische und theatrale Ästhetik der Estaque-Märchen besonders augenscheinlich. Reduziert er in *Marius et Jeannette*, ähnlich wie in seinen anderen Filmmärchen, das kinematografische Marseille auf ein oder zwei zentrale Schauplätze[6] an der Peripherie der Stadt, nimmt der historische Stadtkern in den frühen Filmen hingegen, trotz marginaler Repräsentation, über populäre Erinnerungsorte die Funktion eines räumlichen Gegenpols ein: So wird in *Dernier été* dem zentralen Handlungsort, dem Hauptplatz des Estaque – Riaux, eine kurze Sequenz mit dem Opernviertel und der Canebière entgegengesetzt. Die Innenstadt wird aus der Nähe visualisiert, wenn auch nur als Zitat, und mit den aus den Marseiller Kriminalfilmen bekannten Topoi der Prostitution und des Autodiebstahls assoziiert. Von der Autobahnhochtrasse aus, die in Guédiguians späteren Filmen eine wesentliche Rolle einnimmt (*A la place du cœur, La Ville est tranquille*, *Marie-Jo et ses deux amours*), werden zudem neben den Industrieanlagen die Kirchen La Major und Notre-Dame-de-la-Garde aus der Ferne gezeigt.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Auch in *Ki lo sa?* (1985), Guédiguians drittem Film, stehen dem zentralen Handlungsort Bilder des Stadtzentrums gegenüber. Der Film spielt im Norden der Stadt in einer großen verlassenen Villa mit Park, die einer Freundesgruppe mit Künstlerambitionen vorübergehend als Aufenthaltsort dient. Einer der Protagonisten, Gitan (Gérard Meylan), wird aber zu Filmbeginn in blauer Montur und mit einer Flasche Alkohol am Alten Hafen gezeigt; die mit ihm befreundete Marie (Ariane Ascaride) hat ein Rendezvous an der Corniche-Promenade, die den Blick auf die Marseiller Inseln freigibt. Der Akkumulierung bekannter Filmorte in nur wenigen Einstellungen steht auch schon hier der Handlungsverlauf im Estaque im Sinne einer Peripherisierung des Zentrums gegenüber. Allerdings wird die Zukunft der jungen Generation in der urbanen Peripherie, entsprechend des Kinos der frühen 1980er Jahre und wohl auch unter dem Eindruck der sozioökonomischen Situation in Marseille, deutlich skeptisch gezeichnet.

Die Freundesclique aus *Ki lo sa?* stirbt am Ende an kollektiver Vergiftung; der Protagonist Gilbert (Gérard Meylan) aus *Dernier été* wird bei einem Einbruch erschossen. Dieses Ende, aber auch die räumliche Anlage sowie der Einsatz von klassisch-sakraler Musik lassen Guédiguians Wertschätzung von Pier Paolo Pasolinis *Accattone* (1961) erkennen. *Dernier été* fokussiert wie Pasolini die triste und marginale Existenz in der urbanen Peripherie. Bei Guédiguian stehen dabei Jugendliche im Zentrum, die arbeitslos sind oder keine sinnvolle Beschäftigung finden. Die räumliche und soziale Marginalisierung spiegelt sich formal auf der Ebene der Narration wieder. Die Verortung der Stadt bildet in den frühen Streifen des Filmemachers deutlich einen Gegenpol zur Tradition eines populären und identifikationsstiftenden Kinos im Sinne des *film méridional*; an Pagnol'sche Topoi werden kaum Anleihen genommen (Chatrian 1998: 59-63; Morice 2002: 39).

Marius und Jeannette im Fabrikgelände

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Der Estaque als Erinnerungsort

Dieser trostlosen Zeichnung der urbanen Peripherie steht mit *Marius et Jeannette* ein Film gegenüber, der den Estaque als ein geschichtsträchtiges Viertel verortet, das trotz allen Widrigkeiten Identität und Solidarität stiften kann. Vor allem durch den zweiten zentralen Schauplatz des Streifens, die aufgelassene und in Abriss befindliche Zementfabrik, wird die Dimension des Erinnerungsortes Estaque deutlich gemacht. Guédiguian fokussiert diesen Ort bereits mit Handlungsbeginn des Films, also bevor er das Leben im Wohnensemble zeigt: Die beiden ProtagonistInnen Marius und Jeannette treffen hier zum ersten Mal zusammen. Jeannette wird gezeigt, wie sie in das an den Bahngleisen gelegene Fabrikgelände klettert, um dort Farbeimer zum Ausmalen ihrer Wohnung zu stehlen. Denn diese kann sich die alleinerziehende Mutter, die an der Kasse eines Baumarktes arbeitet, nicht leisten. Sie stößt jedoch auf den mit einem Gewehr bewaffneten Wächter des Geländes, Marius, der ihr die Eimer abnimmt und ihre Identität kontrolliert. Guédiguian fokussiert die beiden ProtagonistInnen damit nicht wie Pagnol kokett konversierend in einer Bar am Hafen, sondern in einem industriellen Ambiente. Über den Viadukt und die Hügellandschaft im Hintergrund wird das Areal, auf dem Marius arbeitet, für ein regionales Publikum klar als die ehemalige Zementfabrik Lafarge erkennbar.

Schon in der ersten Handlungssequenz wird damit deutlich, dass sich Guédiguian für die Geschichte und urbane Bedeutung seiner filmischen Orte interessiert und diese kontextualisiert: Die aufgelassene Fabrik bildet also nicht nur einen dramaturgischen Gegenpol zum Wohnort von Jeannette, sondern symbolisiert auch die Blütezeit des Industriestandorts Estaque. Denn dieses Viertel erlangte ab dem Ende des 19. Jahrhunderts aufgrund seiner verkehrsstrategisch günstigen Lage zwischen Marseille und der Industriezone Etang de Berre wirtschaftlich an Bedeutung. Mit den Bauarbeiten für die Bahnverbindungen nach Avignon (Mitte des 19. Jahrhunderts) und Miramas (Anfang des 20. Jahrhunderts) siedelten sich hier viele IndustriearbeiterInnen, nicht zuletzt ImmigrantInnen an. Allein für den 1926 eröffneten Rove-Tunnel wurden mehrere tausend ArbeiterInnen benötigt. Der Estaque wurde in der Folge als Standort von Berg- und Ziegelwerken sowie Chemie- und Metallfabriken bekannt, die in die ganze Welt exportierten (Daumalin 2000: 12-31; Temime 1999: 78-98).[7]

In *Marius et Jeannette* wird der Estaque über diesen Schauplatz allerdings nicht als Ort einer gegenwärtigen Arbeiterkultur, sondern als Erinnerungsort geschildert, der auf die urbane Transformation Marseilles verweist: Jeannette betritt das Gelände nicht nur aufgrund der Farbe. Die Fabrik war Arbeitsort ihres Vaters, der hier bei der Explosion einer

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dampfröhre mit ums Leben gekommen war. Marius symbolisiert als einziger Erwerbstätiger im Gelände den Antitypus eines stolzen Arbeiters. Er bewegt sich hinkend, trägt einen roten Arbeitsanzug und bewacht die Zementfabrik mit polizeilichen Methoden. Das Fabrikgelände erscheint als »cimetière d'une classe ouvrière avec laquelle on ne peut plus compter«, als Friedhof der Arbeiterklasse (Toubiana 1997: 25).

Die Krise der Industriestadt, die in den letzten Jahrzehnten zu einem allseits präsenten Topos in Debatten über die Zukunft Marseilles geworden ist, wird bei Guédiguian weiter anhand der Debatten über die Zukunft von Jeannettes Kindern Magali und Malek vorgeführt. Während die Elternfiguren die alten Zeiten noch erlebt haben und ihnen nostalgisch nachhängen, verweisen sie darauf, dass der Estaque der 1980er und 1990er Jahre kein klassisches ArbeiterInnenviertel mehr ist. Denn die starke Entindustrialisierung und Arbeitslosigkeit ab den 1970er und 1980er Jahren haben zu einer zunehmenden Abwanderung aus Marseille in umliegende Gemeinden, die wirtschaftlich boomen, oder in andere Städte geführt sowie zu einem Identitätswandel in den jüngeren Generationen. Magali will in diesem Sinn Journalistin werden und in Paris eine entsprechende Schule besuchen. Sie wird damit als zukünftige soziale Aufsteigerin und alter Ego Guédiguians charakterisiert, die Marseille den Rücken kehrt, der Stadt und ihrem Milieu aber verbunden bleibt. Malek, der im Gegensatz zu Magali über den Vater maghrebinischer Herkunft ist, will zwar Fußballer werden, aber auch den Ramadan einhalten; zudem denkt er daran, Jura zu studieren, um die Sache der gesellschaftlich Marginalisierten vertreten zu können. Damit wird einerseits an den lokalen Stellenwert des Fußballmilieus und des Klubs Olympique Marseille angespielt, andererseits aber auch an die ihm zugeschriebene Integrationsfunktion. Insbesondere die Figur des Zizou, des Marseiller Spielers algerisch-berberischer Herkunft Zinedine Zidane, war – wie u.a. die Kulturwissenschaftlerin Mireille Rosello ausführt – immer wieder auch von der nationalen Politik zum Inbegriff erfolgreicher Integration stilisiert worden (Rosello 2001: 28-30).

Über die religiöse Identifikation Maleks und seinen Studienwunsch weist Guédiguian auch auf die mythische Dimension des Fußballs und die politische Instrumentalisierung von Aufsteigerfiguren peripherer Herkunft wie ›Zizou‹ hin. Der schon im Gründungsmythos der Stadt angelegten kulturellen Symbiose als Zeichen einer vollständigen Assimilation wird eine Absage erteilt, die kulturelle Differenz betont (Peraldi 2000: 117-119; Temime 1999: 384-386). Die abgerissene Fabrik steht in diesem Kontext für die »in Überresten erstarrt[e]« Geschichte der ArbeiterInnenkultur des Estaque (Assmann 1999: 309). Sie wird somit nur noch über Erinnerungen und reliktartige Versatzstücke heraufbeschwo-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

ren, während das gegenwärtige Gelände ein Symbol für die Entindustrialisierung und die damit verbundenen strukturellen und sozialen Probleme des städtebaulich stark fragmentarisierten Marseiller Nordens darstellt. Damit wird die historische industrielle Funktionalisierung der nördlichen urbanen Peripherie für die bürgerlichen Milieus der Stadt im Zentrum und im Süden zum Thema. Die daraus resultierende Fragmentarisierung, die Emile Temime generell dem Norden Marseilles zuschreibt, ist nicht zuletzt auf das lange mangelnde Interesse der Stadtplanung für die weitgehend popularen Zonen der Stadt zurückzuführen. Dies gilt sowohl im Kontext der Herausbildung eines popularen Marseiller Nordens um die Jahrhundertwende, als auch für die letzten Jahrzehnte, in denen die nicht mehr wirtschaftlich interessanten Gebiete zunehmend brach gelegen sind und der Norden von zunehmender Arbeitslosigkeit geprägt war (Temime 1999: 207).

Industrielle Spielstätte

Darüber hinaus zeigt der Film aber auch die ästhetischen Qualitäten des Ortes und damit seine Ambivalenz auf. Das Gelände ist von den Calanques umgeben und gibt von manchen Stellen aus einen Panoramablick über den historischen Estaque und auf den Marseiller Hafen sowie das weite Meer frei. Die Zementfabrik ist also nicht nur Symbol für den der Globalisierung unterworfenen urbanen Wandel, sondern verweist auch auf Asymmetrien in der Synchronie. Das Konstatieren der Krise paart sich in *Marius et Jeannette* mit einer identifikatorischen Aneignung und semantischen Neubesetzung der urbanen Stätten. Dies macht eine Sequenz deutlich, in der sich die ProtagonistInnen zu einem Picknick auf dem Fabrikgelände zusammenfinden, das mittels eines Stoffdachs mit vier Pfeilern zu einem *cabanon* umgewandelt wird. Damit wird auf zwei berühmte Sequenzen aus *Marius* bzw. *Fanny* zurückgegriffen, in denen César seinem Sohn mit großem Pathos in der Bar de la Marine erklärt, wie man einen *picon-citron-curaçao*-Cocktail mixt, bzw. die Freundesrunde Césars sich in einem *cabanon* niederlässt und Boule spielt.

Bei Guédiguian verschmelzen über diese filmischen Zitate die regionale und die politische Popularkultur: Das Mixen von Knoblauch, Eigelb und Öl zur traditionellen *aïoli*-Sauce, die bei keinem Picknick und erst recht nicht beim provenzalischen *aïoli*, einem Eintopf aus Gemüse, Schnecken und Stockfisch fehlen darf, wird in *Marius et Jeannette* in Anlehnung an Pagnol auf ähnlich burleske Weise in einer Männerrunde als religiöser Akt inszeniert, der genau eingehalten werden muss. Hier wie dort werden auch die alten Rivalitäten zwischen Marseille und Paris bzw. Aix-en-Provence in komödiantischen Dialogen beschworen. Wäh-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rend Jeannette ihren Unmut über die Paris-Pläne ihrer Tochter kundtut (»Paris, c'est loin«), machen sich Monique und Caroline darüber lustig, dass Magali, seit sie studiert und mit ihrem neuen Freund zusammen ist, keinen Knoblauch mehr zu sich nimmt.

Aber die Sequenz lässt sich nicht auf diese burlesken und regionalen Komponenten beschränken. Ihrer Rolle als politisch-moralische Autorität entsprechend bricht Caroline diese *galéjade*-Stimmung immer wieder im Sinne einer Globalisierungskritik auf. Sie bemängelt die Elitengläubigkeit sowie die Entpolitisierung und hebt zu einem Plädoyer auf die Popularkultur des Südens an. Caroline meint, dass man anstatt des gerade zum Weltkulturerbe ernannten Papstpalasts von Avignon die Zementfabrik zum Weltkulturerbe erklären sollte. Der ›Elitenkultur‹ der Herrschenden hält sie die Alltagskultur der Arbeitenden entgegen. Die Diskussion schließt mit einem weiteren politischen Statement Carolines; sie kritisiert Dédés mangelndes politisches Bewusstsein und stellt eine Relation zwischen seinem (Heineken)Bierkonsum und dem Globalisierungsprozess her. Ähnlich wie Justin in der Szene mit den beiden Kindern hält sie einen auf wenig Gegenliebe stoßenden Moralmonolog, der die anderen ProtagonistInnen amüsiert. Es wird also darauf verwiesen, dass Figuren wie Caroline archaische Gestalten sind, die aber einer »postmodern, post-ideological era« angehören (Rascaroli 2003: 87).

Sie beharrt trotz aller politischen Widrigkeiten auf dem politischen Charakter des Alltags: »Mais que'est-ce que tu crois, que la bière que tu vas boire au café, c'est pas politique?« Über den verstärkten Konsum der französischen Biermarke Fischer könne man Monopolisierungsprozesse im Kleinen, also das Schließen von Unternehmen und damit eine steigende Arbeitslosigkeit in Frankreich stoppen. Damit gerät der Zusammenhang zwischen dem globalen Kapitalismus und dem Verlust regionaler Identitäten ins Blickfeld, wenn auch gegenüber Dédé mit wenig erzieherischem Erfolg. Mit Orten wie der Fabrik kommen der lokalen Bevölkerung gleichzeitig Arbeitsplätze und Identifikationsorte abhanden, die für sozialen Zusammenhalt, Klassen- und Viertelidentität stehen (Rascaroli 2003: 86-89). In diesem Sinn wird deutlich, dass die Krise der Stadt, wie sie Guédiguian reinszeniert, im Sinne des Soziologen Michel Peraldi »not only economic but also urban, existential, moral and mental« ist. »It does not only concern the field of production but also that of social reproduction: urbanity, cultural neighbourhood, tolerance.« (Peraldi 2000: 117)

Die politische Kritik wird auch in anderer Hinsicht nicht ungebrochen vorgebracht. Über intermediale Verweise auf das Theater und die von Brecht praktizierte Genremischung wird der Spielort-Charakter des Schauplatzes, analog zum Wohnensemble, selbstreferentiell thematisiert.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Das Fabrikgelände wird im doppelten Sinn neu besetzt und anhand einer anderen Form von Popularkultur mit Leben erfüllt. Guédiguian bringt zwar nicht wie in *Dieu vomit les tièdes* (1989) das ›Lied der Jenny‹ aus dem Songspiel *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Brecht 1969) zum Einsatz, aber er historisiert über die Diskussionen die »darzustellenden Vorgänge« und zitiert über die Bühnensituation und die rhythmische Transformation des Songs des Vorspanns ›Il pleut sur Marseille‹ augenzwinkernd den Verfremdungseffekt, der laut Brecht im »epischen Theater nicht nur durch den Schauspieler, sondern auch durch die Musik (Chöre, Songs) und die Dekoration« erzeugt wird (Brecht 1997a: 240).

Die politische Diskussion der Freundesrunde löst sich in Wohlgefallen auf und es ertönt die bekannte Titelmelodie; Caroline und Justin stehen auf und tanzen Walzer. Malek legt in das zweite Fach des Ghettoblasters auch eine Kassette ein und spielt die beiden Kassetten gleichzeitig ab. ›Il pleut sur Marseille‹ nimmt einen beschwingten Rhythmus an und die jüngeren Paare beginnen zu tanzen. Der Debatte über die sozioökonomische Globalisierung und die Eliminierung der Arbeiterkultur werden Improvisation, Gemeinschaft und Amüsement im Sinne einer gelebten Popularkultur als postmoderne Lösungsstrategien entgegengesetzt. Dies gilt für die identitäre Bewältigung der mehrheitlich kommunistischen ProtagonistInnen, aber auch für das Publikum: Die regionalen Versatzstücke, die Zitate aus der ›Trilogie‹ mit Kultcharakter und die Viertelszenerie, dienen Guédiguian als eine vom französischen Publikum geschätzte Basis, auf der er experimentieren kann. Im Sinne Brechts nehmen diese Elemente die Funktion des dem Zuschauer Vertrauten mit scheinbar authentischem Status ein. Sie verlangen nach Brecht folglich regelrecht nach Verfremdung, also den Einsatz konträrer ästhetischer Mittel (Brecht 1997b: 243).

PopArt: Neapel im Kopf

Doch der Erfolg von *Marius et Jeannette* lässt sich nicht allein mit Pagnol'schem Flair erklären. Guédiguian bietet darüber hinaus auch ein bildungsbürgerliches Assoziationsrepertoire, das für ein regionales wie ein internationales Publikum Wiedererkennungseffekte bietet. Dabei zitiert er über intermediale Verweise nicht nur Wissensbestände, sondern er aktiviert v.a. auch die emotional gebundenen »lebensweltlichen Erfahrungen« der ZuschauerInnen (Mikos 1999: 46). Dies gilt insbesondere für den Einsatz des neapolitanischen Volkslieds ›O sole mio‹, das den in der Titelmelodie ›Il pleut sur Marseille‹ ironisierten Topos des sonnigen Marseille aufgreift. Doch der als Leitmotiv eingesetzte Schlager steht in erster Linie für die nicht erlöschende Liebe zwischen Marius und Jean-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nette, untermalt zentrale Momente ihrer Begegnung und hat so v.a. eine identifikatorische Funktion.

Von seinem popularen und imaginären Charakter her korrespondiert es mit den Anspielungen an die Commedia dell'arte: Marius erhält als Zeichen seiner Integration in Jeannettes Familie von Magali eine Kassette mit der Melodie, die er im Fabrikgelände abspielt. Die Kassette ist Symbol einer beginnenden emotionalen Bindung an die Kinder von Jeannette, die bei Marius auch Verlustängste verursacht. Denn er wird auf diese Weise an den Tod seiner beiden Kinder und seiner Frau bei einem Autounfall erinnert. Doch trotz einer kurzen Retraumatisierung – er verbringt einige Tage zurückgezogen im Fabrikgelände und betrinkt sich – verweist das Lied darauf, dass die beiden entsprechend der Genretradition der Commedia letztlich wieder zusammenkommen werden. Das klassische komische Missverständnis, das die Liebe der ProtagonistInnen zu zerstören droht, wird nur kurzfristig in ein tragisches verkehrt und die Melodie ist für eine Weile in der Wohnsiedlung absent. Das ›O sole mio‹ wird schließlich wieder aufgegriffen, als der betrunkene Marius von seinen Freunden in Jeannettes Bett gelegt wird und untermalt auch die Schlusssequenzen des Films.

In kulturgeschichtlicher Hinsicht bietet das Volkslied aber auf einer Metaebene weitere Konnotationen an, die v.a. für ein mediterranes und bildungsbürgerliches Publikum von Interesse sind. ›O sole mio‹ kann in diesem Sinn als die populare und neapolitanische Variante von ›Il pleut sur Marseille‹ verstanden werden. Damit verkörpert das Lied eine Referenz auf die immer wieder zitierte Verwandtschaft von Marseille und Neapel. Topografisch gesehen sind beide Städte durch die Hafenanlagen und die vorgelagerten Inseln sowie eine Hügellandschaft markiert, die sie vom nationalen Hinterland trennt. Marseille und Neapel sind klimatisch bevorzugte mediterrane Metropolen, die auch über die historisch starke Emigration von Neapel in Richtung Marseille verbunden sind. Als *second cities* stehen sie heute nicht nur sozioökonomisch im Schatten von Paris und Rom und gelten als Sinnbilder für die Krise der südeuropäischen (Hafen)Städte.

Dieses urbane Imaginäre, das auch zu einer Vielzahl vergleichender urbanistischer Studien geführt hat, ist nicht nur auf den städtebaulichen Verfall der peripheren Metropolen, starke Arbeitslosigkeit sowie die unterschiedliche Präsenz von mafiosen Gruppen und Prostitutionsringen in den beiden Städten zurückzuführen, sondern auch auf ihre mediale Repräsentation (Marin 2001: 5-8). Filme wie *Naples au baiser de feu* (1937), *Au son des guitares* (1936) und *Au pays du soleil* (1951) mit Tino Rossi inszenieren Neapel und Marseille parallel als folkloristische bzw. touristische Mikrokosmen des *dolce far niente*. Die beiden Städte haben aber

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

kinematografisch gesehen insbesondere auch eine lange Tradition als Schauplätze für internationale Kriminalfilmproduktionen gemeinsam. *Justin de Marseille* und *Borsalino* stehen hier Produktionen wie *Processo alla città* von Luigi Zampa (1952) oder *Napoli spara* von Mario Caiano (1977) gegenüber.

Gleichzeitig befinden sich beide Städte seit den 1990er Jahren auf einer urbanen Ebene in einer Phase der Revitalisierung. EU-Programme wie Euroméditerranée sollen den peripheren Metropolen über die sozioökonomische Lage und ihr schwieriges Image hinweghelfen sowie sie touristisch attraktiver machen.[8] Sprich: Auf einer Metaebene kann der Verweis auf das Volkslied also auch als postmoderner Kommentar zum popularen Status und Image der beiden Städte verstanden werden. Aber hier gilt wie für die Zitate aus dem Theaterbereich, dass das intermediale Spiel als solches wahrgenommen werden muss. Im Sinne des Medienwissenschaftlers Lothar Mikos ist die Rezeption eines Films »in ein unbegrenztes Spiel von Bedeutungen verstrickt«, die je nach ideologischem Kontext und soziokulturellem Bildungshintergrund entschlüsselt werden können (Mikos 1998: 6).

Über populare Anleihen aus dem Bereich der klassischen Popularkultur hinaus bringt Guédiguian mit der Estaque-Malerei auch kulturelle Assoziationen ins Spiel, die traditionell dem Bereich der Hochkultur zuzurechnen sind. Allerdings thematisiert er mit diesen Gemälden nicht das historische Milieu der Maler oder den künstlerischen Stellenwert der Bilder. Die Kunstwerke der Estaque-Maler, die Jeannettes Wohnung in Form von Massenreproduktionen zieren, stehen hier einerseits für die historisch bekanntesten Repräsentationen des Estaque. Andererseits wird über sie der Status von Hochkultur in einer »nachbürgerlichen Kultur« des postindustriellen Zeitalters thematisiert (Maase 2002: 83).

Raoul Dufy:
›Usine à l'Estaque‹ (1908)

Paul Cézanne: ›Golfe de Marseille
vu de l'Estaque 1‹ (1885)

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Im Sinne des Soziologen Kaspar Maase wird die Estaque-Malerei in der neu ausgemalten Wohnung von Jeannette »nicht als Hochkultur, mit Ehrfurcht und Unterwerfung unter das Genie« betrachtet, sondern wie das neapolitanische Volkslied in den Alltag integriert, wie ein Produkt der Popularkultur ›gebraucht‹ und so seines Status ›beraubt‹ (Maase 2002: 82): Marius und Jeannette putzen den Boden und pfeifen und singen dabei das ›O sole mio‹; eine der folgenden Einstellungen zeigt Jeannette, wie sie ein Estaque-Bild in Form einer Reproduktion an die getrocknete Wand hängt. In einer anderen Sequenz probiert Magali im Schlafzimmer Unterwäsche an, die ihre Mutter ihr schenken will. An der Wand hinter ihr wird ein anderes Estaque-Bild sichtbar, das Fabrikrauch über dem Viertel vor grüner Landschaft zeigt.

Damit wird einerseits auf spezielle Bilder der Estaque-Malerei verwiesen, nämlich solche, die sich abseits der bekannten Küstenmotive von Paul Cézanne mit der industriellen Seite des Viertels auseinandersetzen wie Raoul Dufys ›Usine à l'Estque‹. Andererseits werden die Kunstobjekte in beiden Fällen doppelt banalisiert: als Reproduktion sind sie bereits Bestandteil der Popularkultur, über die Konfrontation mit dem Alltäglichen verlieren sie endgültig den Status des Elitären. Mit den Worten Maases lässt sich die Botschaft des studierten Soziologen Guédiguian als Plädoyer für eine postbürgerliche Kultur als »die einzige nichtmuseale Zukunft für Hochkultur« verstehen: »Man kann sich nun als Angehöriger der traditionellen Kulturelite zur Massendemokratie bekennen und sagen: Die Ära der bürgerlichen Hochkulturhegemonie ist vorbei, und das ist gut so – weil es eine Zeit gespaltener Kultur und v.a. eine Epoche der Ausgrenzung der Kultur der Mehrheit war.« (Maase 2002: 83)

Marius et Jeannette: Ascaride + Meylan

Der Topos der Malerei zieht sich über diese kulturpolitische Auseinandersetzung mit dem Status von Kunst hinaus wie die Musik wie ein Leitmotiv durch den Film, das auch handlungsbestimmend ist. Erst durch Jeannettes Versuch, zu Beginn des Films im Fabrikareal zwei Farbeimer

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

zu stehlen, lernt sie Marius kennen. In der Folge bringt ihr der von ihr als Faschist beschimpfte Marius zwei Eimer vorbei und beginnt schließlich mit ihr die Wohnung auszumalen. Das Malen ist hier Sinnbild für Kreativität und das Aneignen von Raum. Mit dem Beginn der gemeinsamen Erneuerung der Wohnung wird auch neue Lebensenergie erzeugt. Die beiden ProtagonistInnen werden ein Paar und bilden – zusammen mit Jeannettes Kindern – eine Familie. Aber Guédiguian spielt auch mit der Semantik von Farben: Trägt Marius im Fabrikareal in Anspielung an die politische Tradition des Estaque einen roten Arbeitsanzug, nimmt er beim Ausmalen die traditionelle Farbe der Arbeiter an – blau. Die sich der Renovierung anschließende Sequenz macht in einem anderen Sinn auf die gesellschaftlichen Machtverhältnisse aufmerksam, vor denen auch die BewohnerInnen der pittoresken Wohnsiedlung nicht gefeit sind: Jeannette wird im Baumarkt als Verkäuferin gekündigt, weil sie ihrem Chef lautstark widerspricht.

Allgemeiner betrachtet wird über die Metapher der Malerei und der Farbe einerseits die kleinbürgerlich-idyllische Welt des Handwerks, andererseits die Arbeiterkultur zitiert. Das bipolare Imaginäre Marseilles im Sinne Pagnols und Carpitas wird so in einem zeitgenössischen Kontext symbolisch versöhnt. Guédiguian thematisiert über die beiden gegensätzlichen Spielorte einerseits das urbane Imaginäre Marseilles, andererseits verhandelt er über sie die sozialen und städtebaulichen Asymmetrien sowie Transformationen eines populären Viertels, das sich von einem kleinen Fischerdorf des frühen 19. Jahrhunderts mit wenigen hundert EinwohnerInnen zu einer bedeutenden Industriezone und schließlich zu einem seit den 1970er Jahren zunehmend entindustrialisierten Viertel mit circa 8000 EinwohnerInnen entwickelt hat.

Während der kleine Estaque-Hafen und der historische Kern des Estaque – Riaux heute touristisch attraktive Orte, auch für die stadtpolitische Tourismusoffensive, sind, repräsentiert der Osten des Estaque – Riaux, in dem die Fabrik angesiedelt ist, eine touristisch wenig vermarktbare (ehemalige) Industriezone, der sich die Stadtplanung gerade annimmt. Diese Gebiete sind Teil einer ›Wiederherstellungszone‹ des Grand Projet urbain, die sich über den 15. und 16. Gemeindebezirk Marseilles erstreckt. Kurz: Im Sinne eines »proletarian fairytale« verweist die Geschichte nicht nur auf Attribute der postmodernen Stadtgestaltung (»re-enchantment«, »beautification«), sondern immer auch auf die sozialen Verhältnisse (Rascaroli 2003: 88). Guédiguian zitiert also nicht von ungefähr Vittorio De Sicas Film *Miracolo a Milano* (1951), der ebenso einen unwirtlich-peripheren urbanen Raum als Schauplatz hat. Wie bei Guédiguian wird dieser von einer Gruppe von solidarischen Protagonis-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tInnen, die nach einer besseren Welt im Diesseits streben, nur bedingt erfolgreich angeeignet und transformiert (Daumalin 2000: 12-31).[9]

Ende gut, alles gut?

Ganz im Sinn symbolischer Versöhnung des kinematografischen Erbes der Stadt wird gegen Ende des Films wieder der Märchencharakter betont: Die drei Paare promenieren nacheinander über eine Fußgängerbrücke, die über die in die Innenstadt führende Autobahnhochtrasse verläuft. Die Szenerie und der statische Bildausschnitt verweisen noch einmal auf das Theater. Aus dem Off schildert eine Stimme die in die Zukunft weisenden Biografien der ProtagonistInnen, die dem Genre des ›conte de l'Estaque‹ entsprechend glücklich verlaufen: Jeannette findet wieder eine Anstellung als Kassiererin und heiratet Marius. Die Kinder schaffen den sozialen Aufstieg, vergessen ihre populare Herkunft aber nicht. Magali wird Journalistin und beklagt in einem Artikel, dass die Cézanne-Bilder des Arbeiterviertels im Besitz der Reichen sind und wird als weiblicher alter Ego Guédiguians zur Fürsprecherin des Estaque (Cohen 1997: 57).

Nun wird auch die regionale Filmgeschichte herbeizitiert: Die Brückensymbolik verweist auf Carpitas *Le Rendez-vous des quais*, aber der Ästhetik des politischen Realismus, in der der Streik in eine bessere Zukunft führt, steht hier der märchenhaft verbrämte Alltag gegenüber. Die Handlung wird mit keinem ›Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute‹ beendet. Die Märchenmoral aus dem Off nimmt vielmehr auf die konkrete Zukunft sowie den Tod der ProtagonistInnen Bezug und widmet den Film gleichzeitig den toten ArbeiterInnen des Estaque. Noch einmal wird das Viertel als Erinnerungsort einer solidarischen Arbeiterkultur beschrieben: »Marius et Jeannette reposeront en paix dans le petit cimetière de l'Estaque, où reposeront avec eux […] des millions d'ouvriers inconnus à qui ce film est dédié.«

Das ›O sole mio‹ untermalt nun den Abspann und die Irisblende beschließt als Stilelement des frühen Films das kinematografische Märchen. Ähnlich dem Endkommentar der Figur des Jonathan Jeremiah Peachum in der *Dreigroschenoper* erzeugen diese Verweise auf den Kunstwerkcharakter, aber auch auf die außer-diegetische Welt einen Verfremdungseffekt. Im Sinne einer medien- und genrespezifischen Anwendung der Brecht'schen Ästhetik übernehmen die Stimme aus dem Off und die filmischen Zitate die Funktion des reitenden Boten: »Darum bleibt alle stehen, wo ihr steht, und singt den Choral der Ärmsten und Armen, deren schwieriges Leben ihr heute dargestellt habt, denn in Wirklichkeit ist gerade ihr Ende schlimm. Die reitenden Boten des Königs kommen sehr selten […].« (Brecht 1989: 97-98)

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Guédiguian, ein Estaquer Cineast?

Kontinuität der Transformation

Mit dieser artifiziellen und selbstreferentiellen Anlage seines Films verweist Guédiguian also nicht nur auf die Marseiller Kultur- und die europäische Theatergeschichte, sondern auch auf seine eigene Filmografie. Er thematisiert über seinen Film mit Bilanzcharakter nicht nur den urbanen Wandel, sondern auch den seines Filmstils. Die Zementfabrik Lafarge hat Guédiguian beispielsweise schon in früheren Filmen festgehalten, so dass er über *Marius et Jeannette* u.a. auch seinem ersten Film *Dernier été* Referenz erweist. Die Zementfabrik wird hier als Lärm und Schmutz erzeugende Industriestätte gezeigt, die sich vor dem Fenster der Wohnung des ebenfalls von Gérard Meylan verkörperten Protagonisten befindet. Zentraler Schauplatz ist in diesem Film jener Teil des Estaque, aus dem Guédiguian selbst stammt, der Estaque – Riaux, der hier im Gegensatz zu *Marius et Jeannette* auch von seiner urbanen Seite her in Erscheinung tritt. Der Aspekt der urbanen Transformation erweist sich vor diesem Hintergrund in einem dokumentaristischen und autobiografischen Sinn als ein Anliegen von Guédiguians Filmschaffen. *Marius et Jeannette* zieht somit einerseits Bilanz über den Status quo der ArbeiterInnenkultur im Estaque, andererseits über Guédiguians Laufbahn als Cineast.

Berücksichtigt man Schaffen und Filmpraxis des Cineasten, so wird erkenntlich, dass Guédiguian hier nicht nur einen autobiografisch konnotierten und bereits gefilmten Ort zitiert, sondern dass auf einer Metaebene auch das System Guédiguian zum Thema des Films wird: Der in diesem Film angelegte kollektive Charakter des Wohnensembles spiegelt nicht nur Guédiguians kommunistische Sozialisation wider, sondern auch seine Produktionsweise. Der Cineast schreibt seit Anbeginn die Drehbücher seiner Filme in Teamarbeit, bevorzugt mit dem Autor und Regisseur Jean-Louis Milesi, der an acht seiner vierzehn Filme mitgewirkt hat.[10] Er entwickelt die Filme zudem für seine SchauspielerInnen, die den Wiedererkennungseffekt von Guédiguians Kino ganz wesentlich mitbestimmen. Er bespricht mit manchen von ihnen die im Entstehen befindlichen Szenarien, lässt biografische Elemente einfließen und rekurriert mitunter auch auf Charakteristika alter Filmfiguren. Auf Proben verzichtet der in Paris ansässige Guédiguian generell. Lediglich zu den Dreharbeiten fährt er nach Marseille, wo einzelne Szenen nur in Ausnahmefällen mehr als ein oder zweimal aufgenommen werden.

Zur Entstehungszeit von *Marius et Jeannette* arbeitet er bereits seit über 10 Jahren mit einem festen Kern von SchauspielerInnen und TechnikerInnen zusammen, die er teils aus seiner Estaquer Jugendzeit, teils

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

aus seiner Pariser Phase kennt. Zwei von ihnen, die zentralen ProtagonistInnen in *Marius et Jeannette*, spielen seit 1981 in allen seinen 13 Filmen mit Marseillebezug mit: Ariane Ascaride und Gérard Meylan. Über das künstlerische Ensemble hinaus wirkt an seinen Filmen auch ein relativ stabiles Team von Produktionsleuten und TechnikerInnen mit. Nicht nur seine sich wiederholenden Drehorte sind so einerseits einem Alterungsprozess unterworfen und andererseits ein Kontinuitätsfaktor, auch die an den Filmen Beteiligten und damit die Figuren Guédiguians sind von den Parametern Wiederholung und Wandel geprägt (Aubert 1999: 150).

In diesem Sinne ähnelt die »bande à Guédiguian« einer Theaterkompanie, sie lebt bis zu einem gewissen Grad Prinzipien der Commedia dell'arte und des Brecht'schen Theaters (Vatrican 1995: 45). Die starken intermedialen Referenzen in *Marius et Jeannette* erhalten vor diesem Hintergrund eine autobiografische, aber auch filmgeschichtliche Bedeutung. Guédiguian greift hier populare und politische Theatertraditionen auf, die auf unterschiedliche Weise schon im Schaffen von Marcel Pagnol, Paul Carpita und René Allio vertreten waren. Mit Allio und Carpita verbindet Guédiguian so das Interesse am popularen Norden der Stadt und an Bertolt Brecht. Mit Allio teilt Guédiguian zudem gemeinsame Produktionserfahrungen (*La Vieille ville indigne*, 1993 bzw. *Rouge midi*, 1983) und Mitwirkende. Guédiguians Frau Ariane Ascaride und sein Jugendfreund Gérard Meylan hatten bereits als junge DebütantInnen – quasi parallel zu den ersten Filmerfahrungen mit Guédiguian – in *Retour à Marseille* (1979) bzw. in *Le Matelot 512* (1984) und *Transit* (1991) mitgewirkt.

Auf der Produktionsebene ist eine Analogie zwischen Guédiguian und Pagnol naheliegend, auch wenn diese Parallele von der Filmkritik regelmäßig überstrapaziert wird: Sie haben beide die Funktionen Drehbuchautor, Regisseur und Produzent am konsequentesten in einer Person ausgeübt. Guédiguian ist zudem wie Pagnol erst in Paris zum Filmemacher und zum internationalen Repräsentanten Marseilles und des lokalen *accented cinema* geworden. Auf unterschiedliche Weise haben sie – im Gegensatz zu Carpita und Allio – nicht nur als Künstler, sondern auch als Unternehmer gewirkt. Guédiguians 1993 gegründete und aus insgesamt acht Produzenten bestehende Produktionsfirma AGAT hat wie Les Films Marcel Pagnol das Ziel, eine von den großen Konzernen unabhängige Produktion im Sinne eines *cinéma d'auteur* zu ermöglichen.

Freilich zeigt sich nicht nur anhand der künstlerischen und ideologischen Orientierung der Filme, für die die symbolischen Orte La Treille und Estaque stehen, dass die Parallelen zwischen den Filmemachern deutliche Grenzen haben. AGAT ist ein Produzentenkollektiv – auch wenn es inzwischen eine der größten französischen Produktionsfirmen

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

im Bereich des unabhängigen Autorenfilms ist und Streifen von erfolgreichen FilmemacherInnen wie Lucas Belvaux, Claire Devers, Olivier Ducastel und Jacques Martineau sowie (Dokumentar)Filme für das Fernsehen produziert. Die Firma, deren Zentrale sich im inzwischen aufstrebenden elften Pariser Bezirk befindet, hat sich einstweilen erweitert und nennt sich Agat Films et Cie / Ex Nihilo. Die Marseiller Büros sind in einem Kulturhaus, der Friche La-Belle-de-Mai, im popularen Viertel Belle-de-Mai untergebracht. Diese Einrichtung, deren (Ehren)Präsident Guédiguian seit einigen Jahren ist, befindet sich paradigmatischer Weise in einer ehemaligen Fabrik eines Ex-Arbeiterbezirks. (de Baecque/Toubiana 1997: 58-61; Vatrican 1995: 44-45).[11]

Kritik der Kritik: R.G., cinéaste méditerranéen?

Ein Blick auf die wissenschaftliche Literatur zeigt aber, dass Guédiguian trotz des Produktionsstandortes Paris auf der Ebene des symbolischen Kapitals lange Zeit ein marginalisierter Filmemacher bleibt. Nicht nur seine frühen Filme, die selbst im Rahmen der Programmkinos wenig Widerhall finden, sondern auch die meisten späteren Publikumserfolge der 1990er Jahre werden lange Zeit – über Rezensionen in Zeitungen und Filmzeitschriften – hinaus kaum tiefergehend rezipiert und analysiert (Prédal 1996: 591). Selbst in rezenteren Filmgeschichten und Büchern über das französische Kino der 1980er und 1990er Jahre aus dem deutschen, französischen und dem englischsprachigen Raum wird dem Cineasten allenfalls ein peripherer Status eingeräumt.[12]

Jean-Michel Frodon, führender Filmjournalist von *Le Monde* und Chefredakteur der *Cahiers du cinéma*, handelt Guédiguian noch 1995 in seiner 900 Seiten dicken Filmgeschichte in einem Satz ab (Frodon 1995: 769). Bis heute gibt es über Guédiguian und seine Filme, im Gegensatz zu CineastInnen wie Claire Denis oder Patrice Leconte, die der gleichen Generation angehören, weder im französischen, deutschen noch im englischen Sprachraum Monographien oder Sammelbände.[13] Ist Guédiguians Kino für große Teile der europäischen Wissenschaftslandschaft zu popular, regionalistisch und mediterran? Dieser Eindruck könnte in der Tat entstehen, wenn man die Kluft zwischen der Rezeptionsbereitschaft bzgl. Guédiguians Filmen durch das französische Publikum und die Wissenschaft betrachtet. Bei Berücksichtigung der geografischen Kontexte, in denen Publikationen über Guédiguian entstanden sind, verhärtet sich diese Vermutung. Es ist augenscheinlich, dass sich die mediterrane Wissenschafts- und Filmszene stärker mit Guédiguian auseinandersetzt als die französische oder deutsche. Die einzigen beiden bisher erschienenen Bücher zu seinem Kino stammen nicht von WissenschaftlerInnen, sondern

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

von zwei Cineasten aus Italien und Spanien, die auch als Drehbuchautoren und Filmemacher bzw. Filmkritiker und Festivalveranstalter aktiv sind (Barisone 1998; Riambau 1999). Die AutorInnen der wissenschaftlichen Artikel über Guédiguian haben einen italienisch-irischen bzw. schottischen Hintergrund; sie sind folglich von WissenschaftlerInnen geschrieben, die mit Fragen der kulturellen Hegemonie aus dem eigenen Lebensalltag vertraut sind (Rascaroli 2003/2006; McGonagle 2007).

Bezieht man hier die Rezeption von Carpitas Filmen und Allios Marseiller Streifen mit ein, so kann man ein gewisses Desinteresse der Pariser Filmszene gegenüber einem Regionalkino des Südens feststellen, das sich mehr mit der Peripherie als dem Zentrum auseinandersetzt. Bei Guédiguian kommt hinzu, dass er sich deutlich stärker abseits eines künstlerisch-intellektuellen Kinos bewegt, dessen Ästhetik deutlich von der FEMIS und anderen Filmschulen bestimmt wird (Prédal 2002: 37-39).

In diesem Zusammenhang ist es kein Zufall, dass es der in Caen angesiedelte René Prédal ist, der sich als einziger französischer Filmwissenschaftler etwas ausführlicher mit dem Kino Guédiguians beschäftigt. Er thematisiert so u.a. die späte (Wieder)Entdeckung des Cineasten durch die Kritik mit seinem sechsten Film *A la vie, à la mort*, nachdem sie ihn nach seinem Erstlingsfilm *Dernier été* weitgehend vernachlässigt hatte (Prédal 1996: 591). Gleichzeitig schlägt er im Kontext des Erfolgsfilms *Marius et Jeannette* deutlich kritische Töne an und bemängelt den beabsichtigterweise recht simpel gestrickten Plot aus einer hyperrealistischen Perspektive. Er sieht den Streifen damit durch die Brille der von ihm geschätzten realistisch-dramatischen Anlage von Filmen wie *A la vie, à la mort* und nimmt damit den Tenor der Kritik der *Cahiers du cinéma* auf. Guédiguian wird hier ein mangelndes Herausarbeiten der gesellschaftlichen (Front National) und familiären Konflikte (Mutter-Tochter) vorgeworfen. Die Filmkritiker Antoine de Baecque und Jean-Marc Lalanne konstatieren eine idyllisierende Repräsentation der »petite communauté prolétaire« und bemängeln, dass dem Film ein »lien réel avec le présent« fehle (de Baecque et al. 1997: 48-49).

Abgesehen von einer kritischen Haltung gegenüber Guédiguians Kino, das im Kontext des jungen französischen Kinos einer Claire Denis sicherlich als ästhetisch wenig experimentell gewertet werden kann, gehen sie mit diesen Ansprüchen des Realismus und der Authentizität über den Charakter des Streifens als popularem Theaterfilm regionaler Provenienz, der mit den Referenzen Pagnol, Commedia dell'arte und Brecht spielt, hinweg (Rascaroli 2003: 87). Auch Prédals polemische Kritik lässt vor diesem Hintergrund hegemoniale Denkmuster erkennen. Er blickt vom nördlichen Paris aus auf das südliche Marseille und misst im Rahmen des *jeune cinéma français* das Kino der Peripherie mit Maßstäben

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

des kinematografischen Zentrums Frankreichs. Prédal spricht u.a. Guédiguians SchauspielerInnen ab, die Marseiller Figuren darstellen zu können, bezeichnet sie als »figurants du cinéma des régions« und vergleicht sie mit einem Yves Montand, der als Pariser Chansonier versucht, seinen abtrainierten Akzent zu reaktivieren (Prédal 2002: 132). Auffallend ist also, dass die Kritiker Guédiguian weniger eine antiexperimentelle Ästhetik vorwerfen als einen mangelnden (regionalen) Realismus.[14]

Vor diesem Hintergrund kann im Gegensatz zur weitgehend absenten wissenschaftlichen Literatur im Rahmen der Auseinandersetzung der Filmkritik mit Guédiguian von einer ›exotistischen‹ Rezeptionshaltung gesprochen werden. Als Marseiller Filmemacher stehen Guédiguian demzufolge zwei Repräsentationsmuster zur Verfügung, die die Pariser Kritik mit Marseiller Imaginären verbindet, der *film méridional* eines frühen Marcel Pagnol oder das *cinéma militant* eines frühen Paul Carpita. Dafür sprechen u.a. die immer wiederkehrenden Vergleichsparameter sowie die Kategorisierung Guédiguians als »cinéaste de l'Estaque« und seines Kinos als *cinéma engagé*. Verbunden damit ist eine Charakterisierung seines Kinos über mediterran-touristische Topoi bzw. das politische Engagement. Antoine de Baecque, der als der leitende Filmkritiker der Tageszeitung *Libération* neben Frodon der zweite dominante Filmjournalist Frankreichs ist, versieht Guédiguian in diesem Sinn noch im Jahr 2004 mit der Etikette des Cineasten vom Estaque, bezeichnet dieses Viertel als »lieu unique« seiner Filme und siedelt es am Meer an (de Baecque 2004: 38).[15] Hier werden zudem auf eine Art und Weise Parallelen zu Pagnol angeführt, die Guédiguians Kino zu Unrecht als ein latent folkloristisch-provinzielles Kino der Reproduktion erscheinen lassen, das aufgrund des mediterranen Flairs attraktiv ist, aber keine Kraft zur Erneuerung hat (de Baecque 2004: 38; Trémois 1997: 275-277).

Mon Père est ingénieur
mit Darroussin + Ascaride

Robert Guédiguian

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Diese hegemoniale Perspektive wird umso deutlicher, wenn man den Kontext der Äußerungen de Baecques und die Anlage der nach *Marius et Jeannette* gedrehten Filme betrachtet. De Baecque nimmt diese Charakterisierung im Rahmen eines Interviews vor, das anlässlich der Dreharbeiten von *Le Promeneur du Champ de Mars* (2005) erschienen ist, also eines Films, der fern des Estaque entstanden ist und die letzten Jahre François Mitterrands (Michel Bouquet) ins Zentrum rückt.

Zudem entsteht dieser Film nach einer Schaffensperiode Guédiguians (1998-2003), in der er – mit der Ausnahme von *A l'attaque* (2000) und *Mon Père est ingénieur* (2004) – v.a. das urbane Marseille und nur peripher den Estaque und Umgebung gefilmt hat: *La Ville est tranquille* kann in diesem Kontext als Film betrachtet werden, der eine Wendung in Guédiguians Schaffen einleitet. Er arbeitet zwar auch nach 2000 mit Ariane Ascaride, Gérard Meylan und Jean-Pierre Darroussin, doch dem (Liebes)Paar Ascaride/Meylan, das bis zu *Marius et Jeannette* fast alle Filme prägt, steht ab Ende der 1990er Jahre das Paar Ascaride/Darroussin bzw. eine Dreiecksbeziehung gegenüber. Zudem engagiert Guédiguian neue SchauspielerInnen wie Laure Raoust (*A la place du cœur*), Alexandre Ogou (*La Ville est tranquille*, *A la place du cœur*), Julie-Marie Parmentier (*Marie-Jo et ses deux amours*, *La Ville est tranquille*) für Haupt- wie Nebenrollen. Er verzichtet weitgehend auf eine theatrale Ästhetik und erprobt neue Raum- und Handlungskonstellationen: Guédiguian thematisiert v.a. den urbanen Alltag der Metropole Marseille, die von Prozessen der Internationalisierung und sozialen Fragmentarisierung geprägt ist, und Sujets, wie sie z.B. auch Ken Loach in seinem *cinéma engagé* umsetzt. Die Immigration, der Drogenhandel, die politische Korruption und der Rechtsextremismus werden zu wichtigen Fragestellungen.

Darüber hinaus wechselt er auch ansatzweise das Milieu: Proletarische und kleinbürgerliche Identitäten sowie die Solidarität einer eingeschworenen und familiengleichen Gemeinde im Geist von 1968 spielen in *Marie-Jo et ses deux amours*, *Mon Père est ingénieur* oder *Le Voyage en Arménie* nur bedingt eine Rolle. Dreiecksbeziehungen, Familienalltag und -zerwürfnisse sowie Krankheits- und Todesfälle führen auch zu unerwarteten und dramatischeren Handlungsverläufen, die deutlich über die nördlichen Randbezirke Marseilles hinausführen. Ansätze dazu zeigen sich schon in *A la place du cœur* (1998), der das Immigrationsviertel Belsunce fokussiert. *Marie Jo et ses deux amours* setzt neben der Peripherie v.a. das Viertel Belle-de-Mai, das Meer, die Calanques und die dem Alten Hafen vorgelagerten Inseln in Szene. Der Estaque, der in diesem Rahmen in manchen Filmen wie in *La Ville est tranquille* präsent ist, bricht zudem deutlich mit der Repräsentationspraxis von *Marius et Jeannette* und erscheint als sozialer Brennpunkt (McGonagle 2007).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Kurz: Guédiguians Filmen von 1980/81 bis 2003 ist sicherlich gemein, dass in ihnen immer wieder dieselben SchauspielerInnen mitwirken und einige urbane Orte immer wieder neu in Szene gesetzt werden. Gleichzeitig sind aber sowohl der Guédiguian'sche Stadtraum als auch seine Filmästhetik deutlichen Transformationen unterworfen. Die Forderung nach mehr Realismus erscheint vor diesem Hintergrund mindestens genauso viel über die französische Filmszene und den Pariser Zentralismus auszusagen wie über den Filmemacher selbst. Sie würde wohl kaum an CineastInnen wie Claire Denis oder Eric Rohmer gerichtet werden.

Die Global City Marseille: La Ville est tranquille

Filmischer Urbanismus

Vor dem Hintergrund dieser Rezeption soll in der Folge ein Film im Zentrum stehen, der gesellschaftspolitische Fragestellungen im Rahmen eines metropolitanen Kinos ins Zentrum rückt, *La Ville est tranquille* (2000). Er versammelt viele Mitwirkende aus *Marius et Jeannette*, bildet aber ein Gegenstück zur antirealistischen und theatralen Märchenästhetik und fokussiert explizit den konfliktuellen Stadtalltag verschiedener Marseiller Milieus. Neben bekannten Innenstadt-Schauplätzen und für Guédiguian typischen Filmorten wie dem Estaque zeigt der Streifen auch Teile Marseilles, die keine ausgeprägte kinematografische Tradition haben. Guédiguian geht damit entschieden auf Distanz zu einer geschlossenen (Viertel)Vision Marseilles. Einer sublokalen und weitgehend ungebrochenen Viertelidentität *à la Marius et Jeannette* steht hier eine Stadt gegenüber, die deutlich von der Globalisierung und von seiner Lage gekennzeichnet ist.

Bereits die erste Einstellung des Films, eine lange vom Meer aus gedrehte Kamerafahrt, visualisiert den heterogenen Charakter Marseilles. In leicht trübem Licht werden der Leuchtturm Sainte-Marie und die Kräne der Docks vor dem Hintergrund der Hochhaussiedlungen des nördlichen Marseille gezeigt. Es folgen im Vordergrund der Containerhafen und die großen Transport- bzw. Fährschiffe sowie das Hafenbassin der Joliette mit seinen baufälligen Gebäuden. Die Kamera richtet sich auf die imposante Kolonialkirche La Major und fährt weiter in Richtung des Alten Hafens; die Festung Saint-Jean und die Vieille Charité erscheinen als markante Punkte der Innenstadt, gefolgt vom historisch intakten West- und Südufer des Alten Hafens. Diese kinematografische Ouvertüre spricht das Publikum nicht nur über eine opulente Ästhetik an, sondern

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

stimmt es auch schon auf die über die Stadt verstreuten und ästhetisch wie sozial gegensätzlichen Handlungsorte ein.

Innerhalb von wenigen Minuten werden hier anhand der ProtagonistInnen Sarkis, Michèle und Paul drei sehr unterschiedliche Milieus vorgestellt. Zunächst wird der über der Rive-Neuve gelegene Jardin du Pharo, der die Landzunge Richtung Meer säumt, gezeigt. Ein junger Klavierschüler, Sarkis (Julien Sevan Papazian), spielt hier, um sich das Geld für ein eigenes Klavier(Studium) zu verdienen; die Kamera schwenkt über den Alten Hafen, der in Richtung Stadt gefilmt wird. Dieser Panoramaästhetik wird dann ein anderes Marseille entgegengesetzt: Die Protagonistin Michèle (Ariane Ascaride) wird als Verkäuferin in einer sterilen Fischhalle gezeigt, wo sie schottischen Lachs auspackt und mit Eis präpariert. In der Morgendämmerung fährt sie mit ihrem Moped von der in der Nähe des Estaque-Hafens gelegenen Fischhalle heimwärts.In ihrer Wohnung in einer Hochhaussiedlung im Norden von Marseille, die auf einer Anhöhe der Calanques errichtet ist, trifft sie ihre Enkelin Ameline, ein kleines Baby, alleine an. Die zerrüttete und sozial desolate Familiensituation wird sichtbar; Michèles Tochter Fiona (Julie-Marie Parmentier) kommt heim, interessiert sich aber sichtlich nicht für ihr Kind.

La Ville est tranquille: Fiona und Michèle

In einer dritten Sequenz wird ein weiterer Protagonist, Paul, vorgestellt. Er wird als ehemaliger Hafenarbeiter charakterisiert, der die Hafenkarte gegen einen Taxischein eingetauscht hat. Bilder, die ihn reglos unter einer Gruppe von protestierenden Dockern im unbelebten Hafengelände zeigen, werden Einstellungen von einer kleinen und historischen Siedlung mit niedrigen Häusern am Stadtrand gegenübergestellt (Estaque). Paul (Jean-Pierre Darroussin) führt seinen Eltern das eben per Kredit erworbene Taxi vor. Der Vater (Jacques Boudet), ein pensionierter Hafenarbeiter, zeigt sich erfreut über den Jobwechsel und macht seiner Unzufriedenheit über die Docker Luft, die nur noch von den Privilegien profitierten und die Rechtsextremen wählten. Ein Essen auf der Terrasse des Elternhauses schließt sich an, bevor zum ersten Mal die Autobahnhoch-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

trasse sichtbar wird, die die nördlichen Viertel mit dem Stadtzentrum verbindet. Sie wird von der Ferne mit brach liegenden Industrieanlagen im Hafengelände, dann in Großaufnahme gezeigt. Schließlich sieht man sie von unten; Paul kommt gerade am Straßenstrich an und zelebriert vor den dort versammelten Prostituierten sein Auto.

Stadtfragmente

Guédiguian versammelt bereits in diesen ersten Sequenzen die städtebaulichen Kontraste der Stadt. Das Milieu der Innenstadt, das an die Côte d'Azur erinnert, steht fast amerikanisch anmutenden Autostraßen gegenüber; archaisch-pittoreske Wohnensembles am Stadtrand verweisen auf das 19. Jahrhundert, die Hochhaussiedlungen und die Docks auf soziale Problemstellungen der Gegenwart. Die Einstellungen und Orte veranschaulichen unterschiedliche urbane Entwicklungsstufen, aber auch verschiedene Milieus. Die ästhetischen Gegensätze gehen in diesem Sinn mit sozialen Differenzen einher, sie machen also innerurbane Spannungen im Sinne eines Wohlstandsgefälles zum Thema. Guédiguian greift damit deutlich Traditionen eines engagierten Kinos im Sinne von Carpita auf und macht die Stadt Marseille zur eigentlichen Protagonistin.

Gleichzeitig ist auffällig, dass der Film kaum Sequenzen beinhaltet, die Marseille als pulsierende Metropole in Form von Massenszenen zeigen. Sein Interesse richtet sich mehr auf die urbanen Transformationen und residuellen Milieus im Sinne von sozialen Kontrasten. Diesen Fokus hat er schon in den ersten beiden Estaques-Märchen und in den in Martigues angesiedelten Filmen *Dieu vomit les tièdes* und *A la vie, à la mort* deutlich gemacht – wenn auch in einem topografisch stark begrenzten Rahmen. Schon im Jahr der Kinopremiere von *A la vie, à la mort*, 1995, spricht er so diese besondere Struktur Marseilles und deren kinematografische Attraktivität an, die er in den ersten Sequenzen von *La Ville est tranquille* in Szene setzt:

»Je ne crois pas qu'il y ait d'autres villes en France qui réunissent ces deux aspects-là, ce mélange entre quelque chose d'archaïque et d'éminemment moderne. Ça se voit dans un décor: Marseille est autant du petit habitat populaire, presque troglodyte, en particulier à l´Estaque, qu'une autoroute à quatre voies qui va jusqu'au cœur de la ville. Travailler dans un décor qui raconte ça me motive vraiment beaucoup.« (Guédiguian nach Bouquet 1995: 40)

Diese hier festgehaltenen Schauplätze, die zu den zentralen Orten der Filmhandlung werden, dienen Guédiguian in ihrer Gegensätzlichkeit dazu, wichtige soziale Konflikte der Stadt zu thematisieren. Doch dies geschieht nicht nur auf eine unmittelbare Weise. Auch wenn es weniger

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

augenscheinlich ist als in anderen Filmen, zitiert Guédiguian anhand von ihnen auch die Repräsentationsgeschichte der Stadt. Die Anspielungen an Streifen von Pagnol, Carpita und Allio kommentieren die Orte sowie deren Wandel und lassen auf diese Weise die soziale Fragmentiertheit des zeitgenössischen Marseille noch deutlicher hervortreten: Der Vieux-Port, genauer gesagt der Jardin du Pharo an der Rive-Neuve, wo Sarkis Klavier spielt, ruft Filmbilder aus Pagnols *Fanny* in Erinnerung. Honorine und César sitzen hier mit dem kleinen Césariot auf einer Parkbank und teilen miteinander das Familiengeheimnis, die Tatsache, dass Césariot Marius' und nicht Panisse' Sohn ist.

Dem bürgerlichen Aufstieg Fannys und der scheinbaren Familienidylle bei Pagnol steht bei Guédiguian der immigrierte Pianist Sarkis gegenüber, der sich seinen bürgerlichen Traum von Klavier und Studium erfüllen will. Die Geschichte von Sarkis ist Ausgangspunkt für eine märchenhafte Rahmenhandlung, die eine Art zeitgenössische und ironische Paraphrase der Pagnol'schen Mythographie Marseilles darstellt. Sarkis tritt nur am Anfang, in der Mitte und am Ende des Films kurz auf, ohne in die restliche Handlung involviert zu sein. Die erwähnte Sequenz leitet also von der Panoramafahrt zur eigentlichen Filmhandlung über und zeichnet Marseille einerseits als Kulturstadt, andererseits als Ort der Integration. Über die Figur des Sarkis greift Guédiguian ein stadtgeschichtlich und autobiografisch relevantes Thema auf – sein Großvater stammt aus Armenien –, dem er einige Jahre später mit *Le Voyage en Arménie* einen ganzen Film widmen wird: der armenischen Immigration nach Marseille. Der Pagnol'sche Mikrokosmos Vieux-Port, der ohne Referenz auf das Marseille der 1930er Jahre auskommt, wird also über die Migrationsfrage rekontextualisiert und politisch aufgeladen.

Gleichzeitig erweist Guédiguian hier wie in *Marius et Jeannette* auch seinem ersten Film *Dernier été* Referenz, den er wiederholt als seinen Lieblingsfilm bezeichnet hat. In beiden Streifen wird die existenzielle Situation von MarseillerInnen aus dem nördlichen Randgebiet der Stadt thematisiert. Über den gewaltvollen Tod von jugendlichen Figuren – Gilbert (Gérard Meylan) bzw. Fiona und Abderramane – wird die Zukunft in der urbanen Peripherie als trostlos gezeichnet. Steht in *Dernier été* die Arbeitslosigkeit im Kontext des Estaque und seiner Fabriken Lafargue und Kuhlmann im Zentrum, in denen die Elterngeneration noch Anstellung gefunden hat, so dominiert in *La Ville est tranquille* die gleiche Thematik im Kontext der sozialen Fragmentierung der globalen Metropole Marseille. Die Filme verbindet aber auch die Verkörperung der ProtagonistInnen durch die gleichen SchauspielerInnen – Ariane Ascaride und Gérard Meylan, die in beiden Streifen Jugendfreunde aus dem Estaque verkörpern. Guédiguian zitiert zudem über den Tod von Gérard am

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Ende von *La Ville est tranquille* und Filmausschnitte aus seinem ersten Film, die als nostalgische Rückblenden die Jugendliebe zwischen Michèle/Josiane (Ascaride) und Gérard/Gilbert (Meylan) thematisieren, direkt seinen ersten Film (McGonagle 2007).

So unterschiedlich die Anlage der beiden Filme auch in Hinblick auf das Stadtbild sind, es lässt sich doch auch in *La Ville est tranquille* eine Fokussierung auf die Ränder der Stadt feststellen: Denn bis auf Sarkis stellen die zentralen ProtagonistInnen der Spielfilmhandlung MarseillerInnen aus einem populären Milieu mit wenig Aufstiegschancen dar. Mit Ausnahme des bürgerlichen Ehepaars Forment werden sie nicht in der klassischen Filmszenerie des Stadtzentrums, sondern in der Peripherie verankert: Michèle und Paul, die im Laufe des Films als Freier und Prostituierte ›zusammenfinden‹, werden hier im Kontext ihres Arbeits- und Wohnmilieus präsentiert. Die Orte, die ihnen zugeschrieben werden, lassen an *Le Rendez-vous des quais* (Docks) bzw. *Retour à Marseille* (Estaque) denken.

Allerdings werden sie deutlich in den Kontext sich auflösender Solidaritäten und Arbeitermilieus gestellt. Die Sequenz mit Michèles Familie in der Hochhaussiedlung zeigt Aspekte des peripheren und sozial deklassierten Marseille im Stil des *cinéma de banlieue*. Michèle ist auf sich alleine gestellt und muss sich neben ihrer körperlich harten Arbeit in der Fischhalle auch um ihre Enkelin und Tochter kümmern; denn Letztere erweist sich als schwer drogensüchtig. Im Gegensatz zu Michèle erscheint Paul zu Filmbeginn noch als sozialer Aufsteiger; er hat nicht den solidarischen Zusammenhalt, sondern persönliches Fortkommen und Ansehen im Sinn. Paul gibt die politische und familiäre Tradition der Arbeit am Kai auf; doch bereits die ersten Einstellungen von der Autobahnhochtrasse deuten an, dass die begehrte Verbürgerlichung, symbolisiert durch das neue Auto, lediglich Wunschtraum ist. Er ist nicht nur Stammgast am Straßenstrich, sondern ›prostituiert‹ sich in einem übertragenen Sinn selbst und wird vom Docker zum Kleinunternehmer.

Guédiguian macht anhand traditionsreicher Filmorte unterschiedlichen Charakters, die er in einen zeitgenössischen Kontext transferiert, die Fragmentierung der Metropole Marseille zum Thema. Die zentralen filmischen Orte stellen hier urbane wie kinematografische Erinnerungsorte dar. Sie sind »langlebige, Generationen überdauernde Kristallisationspunkte kollektiver Erinnerung und Identität« (François/Schulze 2001: 18). Sowohl auf einer kinematografischen als auch urbanistischen Ebene wird hier gleichzeitig deutlich, dass die Orte erst über die Einbettung in sich »neu formierende[r] Konstellationen und Beziehungen« ihren Sinn und ihre Bedeutung als Erinnerungsorte erhalten (François/Schulze 2001: 18). Der Alte Hafen ist also nicht nur ein kinematografi-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

scher und touristischer Gemeinplatz, er wird hier zum Sinnbild der Imagepolitik der Stadt, die die Aufwertung der Rive-Neuve für einen Nobeltourismus betreibt, ohne dabei die Traditionen und Bedürfnisse des Viertels zu berücksichtigen. Der Industriehafen wird mit der Entsolidarisierung und Entpolitisierung des Arbeitermilieus in Verbindung gebracht; lediglich in der Erinnerung erscheint er noch als Arbeitsstätte.

La Ville est tranquille: Paul + Hafenarbeiter

Der historische Estaque ist noch ein realer Ort des Rückzugs, aber ebenso ein nostalgischer und transformierter Ort: Paul kommt hierher, um seine Eltern zu besuchen und um ihnen ein glückliches und erfolgreiches Leben vorzutäuschen. Für Michèle ist der historische Estaque in der Rückschau ein Identität stiftender Ort, den sie mit ihrer ersten großen Liebe Gérard (Gérard Meylan) verbindet. In der Gegenwart sucht sie diesen Freund hier in dessen Bar Georges auf, um ihrer Tochter Heroin zu beschaffen. Die leere Bar ist nicht Ort des *dolce far niente marseillais* im Sinne der Bar de la Marine, sondern dient als Umschlagplatz für die tägliche Ration an Stoff. Gérard ist kein zweiter César, sondern pflegt Kontakte zum ›Marseiller Milieu‹ und arbeitet als Killer.

Guédiguian beschreibt anhand dieser Filmorte in Auflösung oder Umbruch befindliche Milieus des Marseiller Alltags und zeigt damit auf, dass auch das periphere Marseille von globalen Entwicklungen betroffen ist. Die Orte sind also weniger durch Kontinuität als durch Wandel gekennzeichnet; ihre traditionelle urbane Funktion hat sich weitgehend erschöpft und sie sind für die ProtagonistInnen v.a. in der Rückschau kollektive identitätsstiftende Stätten. Dies wird besonders anhand der Hochhaussiedlung augenscheinlich, in der Michèle wohnt. Sie ist gegenüber dem Alten Hafen, den Docks und dem historischen Estaque auch ein äußerlicher Krisenort, der wenig mit dem archaisch-pittoresken bzw. industriellen Charakter des Marseiller Nordens aus Michèles Kindheit zu tun hat. Die Hochhaussiedlung verkörpert das urbane Drama am deutlichsten, sie ist aber gleichzeitig der einzige Handlungsraum, der auch in

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

die Zukunft weist. Fiona ist schon vom Tod gekennzeichnet, doch Michèle kann zumindest das Leben ihrer Enkelin retten, der sie den Vornamen Ameline gegeben hat. Der Name, der ihr aus einem Kinderbuch in Erinnerung ist, in dem die Protagonistin Ameline einen Prinzen heiratet, steht für die angesichts der sozialen Verhältnisse traumhafte Hoffnung nach einem bürgerlichen (Büro)Leben. Michèle erweist sich in der Tradition von Paul Carpitas Marcelle als eine neue starke populare Frauenfigur mit Idealen, auch wenn sie eine entpolitisierte Arbeiterin ist.

Sprich, Guédiguian beschreibt eine sozial wie ästhetisch fragmentierte Stadt im Sinne des Marseiller Dokumentarfilmers und Filmtheoretikers Jean-Louis Comolli. Comolli, ehemaliger Chefredakteur der Filmzeitschrift *Les Cahiers du cinéma*, der sieben Marseiller Wahlkämpfe zwischen 1989 und 2001 mit der Kamera begleitet und dabei ähnliche Milieus, wie z.B. den Estaque eingefangen hat, sieht die Stadt nicht nur als sozial und städtebaulich fragmentiert, sondern als einen Raum, der nur in Form von Fragmenten wahrnehmbar ist: »Cette ville, me dis-je, m'est invisible […] elle ne m'arrive pas autrement qu'en l'un ou l'autre de ses fragments, lesquels vaudront, c'est ce que j'espère, pour le tout.« (Comolli nach Bouquet 1995: 36)

Orte oder Nicht-Orte

Das Aufbrechen urbaner Milieus wird in *La Ville est tranquille* deutlicher als in Guédiguians anderen Filmen mit sozialen Tragödien verbunden, doch sind die Transformationsprozesse auch hier nicht mit einer völligen Relativierung von Kategorien wie Klasse, Ethnie und Geschlecht verbunden. Guédiguian betont vielmehr, anknüpfend an Erkenntnisse der Globalisierungsforschung, dass die Metropole Marseille gerade im Rahmen zunehmender sozialer und geografischer Mobilität von einer stärkeren innerurbanen Fragmentierung geprägt ist (Korff 1997: 31-32). Die einzelnen Viertel und Orte der Stadt, an denen die ProtagonistInnen zu Hause sind, sind deutlich von dieser Transformation geprägt. Aber als symbolischer Ort für diesen Wandel drängt sich viel mehr die Autobahnhochtrasse auf, die die Innenstadt mit dem Estaque und über den Rove-Tunnel letztlich mit dem Etang de Berre verbindet.

Wie schon ansatzweise in seinen in Martigue bzw. im Viertel Belsunce angesiedelten Filmen *A la vie, à la mort* und *A la place du cœur* wird so die urbane Peripherie deutlich im Kontext der Metropole Marseille verortet. Die Trasse dient auf funktionaler Ebene als Verbindungsstrecke zwischen dem Marseiller Norden und der Innenstadt, aber sie ist auch ein Strukturierungselement des Films. Sie wird von allen ProtagonistInnen benutzt, aber sie führt sie im Sinne der urbanen Fragmentie-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

rung nicht wirklich zusammen. Sie konfrontiert die ZuschauerInnen mit ästhetischen und sozialen Kontrasten zwischen dem Vieux-Port, dem historischen Estaque und den benachbarten Hochhaussiedlungen. Sie ist sowohl stadtgeografisches Verbindungsstück zwischen den Filmorten als auch eine innerurbane Trennlinie, die den Hafen und seine Industriedenkmäler von der Stadt ›abschneidet‹.

Die Hochtrasse ist so weniger ein Erinnerungsort im Sinne der Historiker Etienne François und Hagen Schulze als ein »non-lieu« im Sinne des Anthropologen Marc Augé. Sie ist für sich genommen kein anthropologischer Ort, ist nicht »identitaire, relationnel et historique«, sie ist »un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère« (Augé 1992: 100-101). Im Gegensatz zu den klassischen Erinnerungsorten steht sie nicht für einen fest begrenzten Ort, dessen Bedeutungsaufladung sich ändert, sondern versinnbildlicht das generelle Aufbrechen klassischer Marseiller Milieus und Identitäten, wie sie der Alte Hafen und die Docks bei Pagnol und Carpita repräsentieren. Ganz in diesem Sinne fahren die ProtagonistInnen auf der Trasse aneinander vorbei, ohne einander wahrzunehmen, oder sie treffen mehr oder minder zufällig und flüchtig aufeinander: Für Michèles Jugendliebe Gérard dient die Hochtrasse als Verbindungsstrecke in Richtung Innenstadt, wo er seine kriminellen Kontakte pflegt; unter der Trasse besorgt er die täglichen Drogenrationen für Michèles Tochter. Paul benutzt sie für seine Taxifahrten und befriedigt unter ihr seine sexuellen Bedürfnisse. Auch die anderen Orte, die er über die Trasse erreicht, symbolisieren keine sozial intakten Milieus: Im Estaque macht er seinen Eltern vor, eine glückliche Beziehung mit Michèle zu führen, die er aber in Wirklichkeit nur sexuell ›gebraucht‹.

In der Sequenz, in der Paul die betrunkene Michèle vor der Bar des Docks aufliest und mit ihr über die Trasse in Richtung Estaque fährt, singt er ihr die ›Internationale‹ in vier Sprachen vor; im Hintergrund wird das Hafengelände sichtbar. Das Lied ist nur noch ein Versatzstück, über das Paul gegenüber der Fischverkäuferin Michèle seinen Weg vom Docker zum Chauffeur rechtfertigt. Der Hafen wird nicht als Ort des Arbeiterkampfes, sondern als entindustrialisierter und leerstehender Platz gezeigt und für Paul zum Bordellersatz. Mit Augé lässt sich diesbezüglich festhalten: »Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance […].« (Augé 1992: 101-102)

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Euro-Méditerranée

Im Verlauf von *La Ville est tranquille* wird immer deutlicher, dass die innerurbane Fragmentierung das Leitmotiv des Films darstellt und die Stadt nur aus der Vogelperspektive ruhig aussieht. Guédiguian thematisiert in diesem Sinn anhand der Rive-Neuve die Transformation der Innenstadt zum stadtpolitischen Spekulations- und Prestigeobjekt. Von einer Dachterrasse des Ufers, auf der gerade eine Party der Marseiller Highsociety stattfindet, wird der Panoramablick über den Alten Hafen ausführlich in verschiedenen Lichtstimmungen in Szene gesetzt. Die Forts und der Panier werden gezeigt; die Kamera fährt den ganzen Alten Hafen ab – bis hin zur Meeröffnung beim napoleonischen Pharo-Palast. Mit einem Wort: Es wird das gesamte symbolische Kapital der Stadt aufgefahren; die multikulturelle Untermalung mit Raï-Musik thematisiert das von der Stadtverwaltung gerne betonte Image Marseilles als »ville de métissage« (Leboutte/Roth 1999: 28).

Mit dieser Postkartenästhetik wird also nicht nur der modernisierte Marseiller Exotismus Pagnol'scher Provenienz zitiert, sondern auch die Stadtpolitik kritisiert. Die Party auf der Dachterrasse ist Ort der Verbrüderung der Politiker aller Couleurs, inklusive der Rechtsextremen. Ihnen scheint das ›neue‹ Image Marseilles – fern des Rufs der ›Kriminopolis‹ – mehr am Herzen zu liegen als die realen Probleme der Stadt, die im Film über die nördlich des Vieux-Ports gelegenen Viertel erörtert werden. Die Feier auf der Dachterrasse ist in diesem Sinn Symbol für die große Stadtfeier Massalia anlässlich der 2600-jährigen Gründung der Stadt. Sie hat 1999 stattgefunden, ein Jahr vor der Filmpremiere, und Marseille als friedliche und multikulturelle Metropole inszeniert. Das zerrüttete Ehepaar Froment, das an der Feier auf der Terrasse teilnimmt, ist ein Sinnbild für diesen identitären Konflikt Marseilles, das von einer Industrie- und Hafenstadt in eine moderne, wirtschaftlich und touristisch attraktive Metropole umgestaltet werden soll. Das Penthouse von Viviane (Christine Brücher) und Yves Froment (Jacques Pieiller) an der hinter der Rive-Neuve befindlichen Place Estiennes d'Oves, Ort der edlen Fischlokale und Boutiquen, steht paradigmatisch für dieses (neu)reiche ›provenzalische‹ Marseille. Die Terrasse ist mit Olivenbäumchen gesäumt und gibt den Blick auf Notre-Dame-de-la-Garde frei. Während Viviane als Musikpädagogin mit behinderten Kindern arbeitet, ist ihr Mann als Architekt an der Umstrukturierung der Hafenlandschaft beteiligt.

Die Rahmung der ersten Sequenz mit dem Ehepaar durch Aufnahmen von Paul am Straßenstrich und von der sich zu Hause prostituierenden Tochter Michèles verweist deutlich auf die sozialen Schieflagen in der Stadt. In diesem Kontext beschränkt sich die Assoziation Pagnol

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nicht auf den angesprochenen Charakter der Rive-Neuve. Der Name wird im Rahmen der städtebaulichen Aufwertung der Innenstadt ab den 1990er Jahren, die durch eine an Großprojekten orientierte Kulturpolitik begleitet wird, Sinnbild für eine lediglich rhetorische Beschwörung der Öffnung der Stadt in Richtung Mittelmeer. In diesem Kontext wird die *pagnolisation* Marseilles auch in politischen Debatten zum geflügelten Wort, u.a. in Repliken zwischen dem konservativen Marseiller Bürgermeister Jean-Claude Gaudin und dem linken Chef des Departements Bouches-du-Rhône Jean-Noël Guérini.

Guédiguian kritisiert so die zunehmende tourismuspolitische Ausrichtung der Marseiller Kulturpolitik unter Bezug auf das (multi)kulturell ›blühende‹ Marseille der Zwischenkriegszeit. Seine Kritik weist freilich auch auf die Nostalgie des ›altlinken‹ Cineasten gegenüber dem populären Charakter der Stadt als Inbegriff der Arbeiterkultur hin. Doch sie wird von zahlreichen Intellektuellen geteilt, wie z.B. dem wie dem Philosophen Jean-Paul Curnier, der die zunehmende folkloristische Inszenierung und Vermarktung der Stadt anprangert: »La Massalia n'est qu'un pauvre bal de travestie, de gens forcés de se travestir pour les besoins d'une image de télévision, parce que la municipalité a décidé qu'une bonne image médiatique pouvait rapporter quelques sous.« (Leboutte/ Roth 1999: 31-32)

La Ville est tranquille bringt über den weiteren Handlungsverlauf das Milieu der Rive-Neuve auch visuell mit der Politik der urbanen Erneuerung in Verbindung. Yves hält so vor der Kulisse der alten Hafenbaracken des Joliette-Bassins einer jungen Frau einen Vortrag über die Umstrukturierung der Stadt und spricht das Projekt Euroméditerranée an. Dieses Unternehmen wurde 1995 von fünfzehn EU-Ländern beschlossen und 1998 in Marseille lanciert.[16] Euroméditerranée gibt dem Areal zwischen der Joliette im Süden, dem Arenc-Bassin im Norden sowie dem Viertel Belle-de-Mai im Osten seinen Namen und umfasst auch das Bahnhofsviertel, insgesamt eine Fläche von 313 Hektar. Bis zum Jahre 2010 sind drei Milliarden Euro an Investitionen geplant, die für die grundlegende Sanierung der Altstadt, die wirtschaftliche Neustrukturierung des Hafengeländes und seine stärkere Anbindung an die Stadt genutzt werden sollen. Die jahrzehntelange wirtschaftliche Krise sowie die im Vergleich mit anderen Städten Frankreichs sehr hohe Abwanderung und Arbeitslosigkeit sollen damit bekämpft werden: Zwischen 1975 und 1990 stieg die Arbeitslosigkeit von 25.000 auf 62.000 Personen an. Gleichzeitig nahm die Bevölkerung der Stadt, die sich bis Mitte der 1970er Jahre in Richtung einer Millionenmetropole entwickelte, bis Anfang der 1990er Jahre kontinuierlich auf unter 700.000 ab. Der Großraum Marseille, zu dem die Gebiete um Aix-en-Provence, Vitrolles, Fos –

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Martigues und Aubagne – Gèmenos gezählt werden, hat demgegenüber im gleichen Zeitraum demografisch und wirtschaftlich deutlich zugelegt (Donzel 1998: 17; Morel 1991: 58-59). Ein neues Verwaltungs- und Wirtschaftszentrum sollte also, gepaart mit kulturellen Attraktionen, die Stadt selbst dynamisieren: Die Docks der Joliette wurden an einen großen nationalen Immobilienunternehmer (SARI) verkauft; der Landungskai der Joliette aus dem Jahr 1930 sollte durch einen maritimen Passagierhafen für den Kreuzfahrtverkehr ersetzt werden. Zwischen dem Fort Saint-Jean und der Cathédrale de la Major wurde auf dem Wasser eine Cité de la Méditerranée geplant. Das Ziel sollte sein, dass die Stadt im Verbund mit der TGV-Linie Méditerranée näher an Paris rückt und ihre Attraktivität als Ort des Tourismus, aber auch als Arbeitsmarkt für Hochqualifizierte steigert (Bertoncello/Rodrigues Malta 2001: 405-414; Donzel 1998: 158-159).

Diese Umgestaltungspolitik wird im Film durch das Einfahren eines SNCM Ferryterranée-Schiffes symbolisiert. Trocken referiert Yves, dass diese Umorientierung der Marseiller Wirtschaft v.a. Arbeitsplätze für höher Qualifizierte von außen, aber nicht für die weitgehend populare Marseiller Bevölkerung bringen wird. Eine offene Kritik an dieser Stadtpolitik wird in einer späteren Sequenz in der Auseinandersetzung von Viviane mit ihrem Mann formuliert. Sein Standpunkt der Unabwendbarkeit der Globalisierung und so des Zwangs der Umstrukturierung gipfelt in dem Argument, dass das Projekt eine Antwort auf die extreme Rechte sein könne, da es Arbeitsplätze schaffe.

Die Replik der Ehefrau setzt diesem Argument als alter Ego Guédiguians eine politisch linke Moral gegenüber: »Je préfère les pauvres gens qui votent extrême droite au petit bourgeois de ton espèce qui prétend travailler pour ces même pauvres gens.« Sie betont damit sowohl die eigenen wirtschaftlichen und politischen Interessen der am Projekt Beteiligten, die sich nicht mit denen der ›kleinen Leute‹ decken, als auch dessen Prestigecharakter. Damit zitiert Guédiguian zentrale Kritikpunkte der öffentlichen Debatte um das Projekt Euroméditerranée. Neben der mangelnden Beteiligung der Bevölkerung an den Planungen wird insbesondere die Funktion des zu 50 Prozent vom Staat finanzierten Projekts für die Stadt und die Region hinterfragt. Die Ausrichtung des neuen Hafens auf internationale Großunternehmen (v.a. Tertiärbetriebe) und den Tourismus wird von einigen WissenschaftlerInnen ökonomisch als wenig zielführend angesehen. Denn die Strategie der Implantation eines isolierten Areals, das der ganzen Stadt Impulse geben soll, wurde bereits in anderen Mittelmeerstädten wie Barcelona wieder aufgegeben. Kritisiert wird auch, dass das Projekt die sozialen Ungleichheiten in der Stadt nicht wirklich berücksichtige. Die Konzentration auf Sektoren wie den High-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tech-Bereich negiere letztlich die vorhandenen ökonomischen Netzwerke und den Arbeitsplatzbedarf der minder qualifizierten (ImmigrantInnen) Bevölkerung in den (nördlichen) Vierteln. Andere BeobachterInnen betonen demgegenüber, dass im Laufe des Projekts zahlreiche Missstände behoben wurden. Der Anteil der Bürogebäude sei deutlich gesenkt, der der Wohnungen stabil gehalten und der der Infrastruktur – Handel, Hotelgewerbe, öffentlicher Dienst – angehoben worden. Zudem wird angeführt, dass sich in Marseille seit Mitte der 1990er Jahre eine demografische Kehrtwende eingestellt habe, was die Sinnhaftigkeit des Projekts deutlich mache: Die Stadt zählt heute 820.900, der Großraum Marseille ca. 1,2 Millionen EinwohnerInnen. Damit nimmt Marseille, trotz aller anderslautender Gerüchte, deutlich vor Lyon (466.400 EW) die Position der zweiten Metropole Frankreichs ein (Bertoncello/Rodrigues Malta 2001: 405-414; Peraldi 2000: 123-125)[17].

Der Vorwurf, dass das Projekt nur auf das mediterrane Prestige der Stadt und nationale Interessen ausgerichtet sei, wird in diesem Sinn auch vom Soziologen André Donzel entkräftet: »Au-de-là, le projet est empreint d'un souci de concertation avec la population. L'objectif poursuivi est donc moins celui d'une ›reconquête‹ du centre par des forces économiques extérieures que d'une ›réappropriation‹ du centre par les Marseillais eux-mêmes.« (Donzel 1998: 160-162)

Blicke

Guédiguian beschränkt sich aber nicht auf Kritik, er entwirft in seinem Film auch ein alternatives, integratives Konzept der Stadterneuerung und wählt als symbolischen Ort dafür die im Viertel Panier gelegene Alte Charité. Sie ist bei ihm kein elitäres Kulturzentrum, sondern er macht sie zum Raum einer an den Bedürfnissen des Viertels ausgerichteten Kulturpraxis. Viviane gibt hier nicht nur behinderten Kindern Musikunterricht, das Zentrum wird auch zum Ort des Wiedersehens zwischen ihr und einem ihrer ehemaligen Schüler. Abderramane, ein junger Mann komorischer Herkunft, hatte einst bei ihr im Rahmen der Resozialisierung im Marseiller Gefängnis Les Baumettes Musikunterricht erhalten. Vor drei Monaten aus dem Gefängnis entlassen, arbeitet er nun im Schnellimbiss-Betrieb eines Einkaufszentrums und will den Musikunterricht wieder aufnehmen.

Mit dieser Sequenz der Wiederbegegnung, aus der sich eine Liebesbeziehung entwickelt, thematisiert Guédiguian indirekt die heftigen öffentlichen Proteste gegen die Sanierung des Panier. Der von Guédiguian gewählte Schauplatz, die Alte Charité, wurde im Rahmen der Aufwertung des Viertels einer Generalsanierung unterzogen und zum Inbegriff

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der an kulturellem Prestige orientierten Stadtpolitik; u.a. wurden hier eine prestigereiche Dependance der EHESS (Ecole des hautes études en sciences sociales), eine wissenschaftliche Buchhandlung und das INA (Institut national de l'audiovisuel) untergebracht. Das Viertel hat in diesem Kontext starke Mietsteigerungen, Umsiedlungen von BewohnerInnen und charakterliche Transformationen erfahren. Im Rahmen der touristischen Umgestaltung wurden immer mehr Galerien und regionalistische Kunsthandwerkgeschäfte eröffnet; der Platz vor der Alten Charité wurde aufwendig zur Piazza umgestaltet; moderne Bänke und ein Tourismusbüro wurden installiert.[18] Die trotz hoher Arbeitslosigkeit und sozialer Konflikte starke Viertelidentität sahen viele BewohnerInnen so bedroht. Dieser Stadtsanierung, symbolisiert durch die Funktion des Gebäudes, stellt Guédiguian mit der geschilderten Sequenz eine Kulturpolitik gegenüber, die auf die Bedürfnisse und den Charakter des Viertels eingeht und der Alten Charité eine soziokulturelle Funktion verleiht. Vivianes und Abderramanes Engagement für die jugendlichen Behinderten und ImmigrantInnen sind in diesem Sinn als Gegenmodelle zur realen an Prestige und Tourismus orientierten Stadtpolitik zu verstehen (Peraldi 2000: 123-125; Rosello 2001: 27-29).

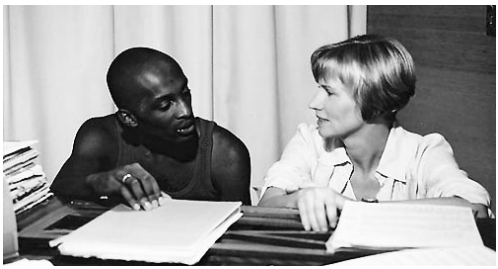
Doch Guédiguian thematisiert die Spannung von lokal und global anhand dieses Liebespaares nicht nur auf der Ebene der konkreten urbanen Transformationsprozesse, sondern auch in theoretischer Hinsicht. Die Liaison mit dem jungen Abderramane bringt Viviane, im Gegensatz zu den restlichen ProtagonistInnen, in einen wirklichen Kontakt mit einer anderen Kultur, im Sinne einer anderen Generation, einer anderen ethnischen Herkunft und eines anderen sozialen Milieus (Korff 1997: 31). Beim ersten Zusammentreffen in Vivianes Wohnung und somit in einer privaten Sphäre wird in Form einer einleitenden Kamerafahrt von der Dachterrasse über das abendliche Marseille an die Rive-Neuve-Sequenz angeknüpft. Abderramane blickt von der Terrasse auf die Stadt und hat das Panorama vom Panier über Notre-Dame-de-la-Garde bis zu den die Stadt begrenzenden Calanques vor sich.

Wird zu Filmbeginn das Panorama des Vieux-Ports nur im Kontext der Marseiller Highsociety gezeigt, wird hier die Frage von Zentrum und Peripherie aufgeworfen. Abderramane thematisiert seinen und Vivianes Blickstandpunkt auf die Stadt sowie die damit verbundenen soziopolitischen Aspekte. Abderramane argumentiert, dass man von hier oben aus alles gut sehe, jedes städtische Detail schön und Marseille großartig erscheine. Er vergleicht die Panoramaperspektive auf die Stadt mit einem Poster in der Wohnung seiner Eltern, das den Sonnenuntergang auf den karaibischen Inseln zeigt. Ähnlich wie die Ästhetik des Posters erzeugt der Ausblick auf die unten liegende Stadt den Eindruck, dass in der Welt

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

alles in Ordnung sei. Die Stadt erscheint von hier aus nicht als alltäglicher Ort, sondern als ein mediterranes und exotisches Panorama. Damit wird der Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie nicht nur über die Kamera visualisiert, sondern gleichzeitig problematisiert.

Abderramane macht im Sinne einer »Geographie ›from the edge‹« einen Dezentrierungsanspruch auf einer innerurbanen Ebene geltend, wie ihn die Postcolonial Studies im interkontinentalen Kontext formulieren. Er weist auf die »Simultanität unterschiedlichster, ja ungleicher Lebenssphären und auf die Erfahrungen asymmetrischer Machtverteilung« hin (Bachmann-Medick 1996: 64). Das dem gutgestellten Ehepaar Froment eingeräumte Recht des (Über)Blicks erweist sich als Gettoperspektive, die den sozialen Alltag der städtischen Peripherie ignoriert. Im Dialog mit Viviane wird deutlich, dass sie, obwohl sie dem ›Milieu des Zentrums‹ angehört, Abderramanes Sichtweise teilt. Sie übt Kritik an der Selbstgerechtigkeit ihres Milieus und bestätigt, dass man ›hier‹, im urbanen und westlichen ›Zentrum‹, dem Trugschluss eines objektiven, neutralen Blicks aufsäße. Dabei werde aber vergessen, dass der *point de vue*, der eigene Standpunkt, v.a. den Ort bezeichne, von dem aus man blicke. Die Sequenz verweist so in Form einer theoretischen Auseinandersetzung auf den Filmtitel; nur von der Dachterrasse des wohlhabenden Ehepaars Froment aus erscheint die Stadt als harmonisch und ruhig.



La Ville est tranquille: Abderramane + Viviane

In memoriam Ibrahim Ali

Über die Beziehung der beiden ProtagonistInnen greift der Film aber nicht nur die Frage der urbanen Fragmentierung auf, sondern auch die der Relativität von Kategorien wie Ethnie, Generation, Milieu und Klasse. Selbst wenn sie beide nicht vom gleichen Standpunkt aus auf die Welt blickten, so meint Abderramane, seien sie über viele Dinge einer Meinung. Damit werden das unterschiedliche Alter sowie der verschie-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dene soziale und ethnische Hintergrund gegenüber der Seelenverwandtschaft zu einem sekundären Merkmal. Die Beziehung von Abderramane und Viviane kann so als Sinnbild dafür gesehen werden, dass die Globalisierung eine stärkere Mobilität zwischen den Kontinenten und eine deutliche kulturelle Internationalisierung der Metropolen impliziert. Die Welt ist im Sinne der Metapher des *global village* kleiner geworden und traditionelle Kategorien wie die der Nationalität scheinen eine geringere Rolle zu spielen (Korff 1997: 26-28).

Doch Guédiguian inszeniert Marseille nur auf den ersten Blick analog zum Gründungsmythos als nationaler »exemple en matière de multiculturalité« (Rosello 2001: 24). Die kulturelle Symbiose, symbolisiert durch das Paar Abderramane/Viviane, ist nur von kurzer Dauer. Guédiguians Marseille ist kein Ort, an dem Menschen verschiedener ethnischer Herkunft dauerhaft zusammenfinden und neues Leben hervorbringen können. Diese Skepsis gegenüber der Verwirklichbarkeit einer Gesellschaft ohne soziale und ethnische Fragmentierung wird im Film über zwei Zitate verdeutlicht.

Guédiguian thematisiert in einer Sequenz die Parole *fiers d'être marseillais*, die u.a. Marseiller Fußballfanklub-Seiten ziert und auch Refrain eines Fußballersongs ist, der im Marseiller Stadion Vélodrome gesungen und als Erkennungsmelodie für Handys eingesetzt wird.[19] Gleichzeitig wird hier Marseille als Stadt der Rapkultur, die Gruppen wie IAM oder Psy 4 de la Rime hervorgebracht hat, zitiert: Abderramane wird in einer Szene mit Jugendlichen gezeigt, die er im Rahmen einer *cité*-Initiative betreut. Sie führen ihm ihren neuesten Rap vor, der diesen Slogan beinhaltet, und singen »Fier d'être marseillais, fier d'être humilié, fier d'être coréen, fier d'être fils de rien«. Statt der erwarteten Anerkennung ernten die Jugendlichen Kritik. Abderramane kritisiert das Lied, das lokale, soziale und ethnische Barrieren betont. Zudem stört ihn die kommerzielle Ausrichtung der Jugendlichen, die als Sänger Karriere machen wollen, um sich teure Autos leisten zu können. Sie bedienen sich in ihrem Rap eines Ausdrucks, der eigentlich eine Werbeparole eines Wirtschaftsunternehmens war und heute der Vermarktung der Stadt Marseille dient: »›Fiers d'être marseillais‹: ce fut le slogan d'Adidas, c'est maintenant le mot d'ordre du maire.« (Leboutte/Roth 1999: 31)

In den weiteren Handlungsverlauf, der Marseille deutlich als eine fragmentierte Stadt zeichnet, rekurriert Guédiguian auf ein konkretes Ereignis aus dem Marseiller Alltag. Er integriert in die Figurenzeichnung Abderramanes das Schicksal des 17-jährigen Franzosen komorischer Herkunft Ibrahim Ali, der am 21. Februar 1995, auf dem Nachhauseweg von einem Rapkonzert im 15. Marseiller Bezirk von einem von drei Plakatierern des Front National erschossen worden war; ihm hatte bereits

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Jean-Claude Izzo seinen Kriminalroma *Chourmo* gewidmet (Izzo 1996: 15).[20] Im Film wird, nachdem Abderramane mit seinen Freunden vom Baden in einer Calanques-Bucht zurückkehrt, ein leerstehendes Gelände sichtbar, wo eine Gruppe von Parteianhängern der Préférence Nationale, darunter Michèles Mann, Plakate affichiert. Diese zeigen im Umriss des *hexagone* Frankreichs einmal Marseille mit Notre-Dame-de-la-Garde unter dem Parteititel und einmal unter dem Titel ›immigration invasion‹ eine Moschee. Das Medium des Plakates spiegelt die klischeebehaftete Repräsentationspolitik der Stadt in der Tradition von Pagnol wieder, problematisiert aber anhand der rassistischen Wahlkampagnen des Front National (bzw. von Bruno Mégrets Abspaltung MNR) auch Konsequenzen eines übertriebenen Lokalpatriotismus. Jean-Marie Le Pen hatte hier u.a. die Parolen der »reconquête du centre-ville« und der »libération du pays« ausgegeben (Temime 1999: 389-391).

Demzufolge wird mittels der Plakate auch auf das Kommende verwiesen: Abderramane und seine Freunde kommen von einem abendlichen Badeaufenthalt in einer Calanques-Bucht nach Marseille zurück und steigen hier bei Raï-Musik aus einem Auto aus. Einer der Plakatierer fängt zu schießen an, Abderramane fällt tot um. Damit wird die theoretische Diskussion um den Blickstandpunkt auf die reale politische Ebene transferiert. Die innerstädtische Fragmentierung gipfelt in der Frage um Leben und Tod. Abderramane und seinen Freunden wird das Recht auf Präsenz und Sichtbarkeit in der Stadt verwehrt. Guédiguian setzt mit dieser Sequenz dem Mythos der »ville de métissage« die urbane Realität als »ville de conflict« entgegen (Leboutte/Roth 1999: 28). Damit wird noch einmal die Kluft zwischen der – Befriedungsrhetorik der *métissage* auf der einen Seite und den realen sozialen und ethnischen Konflikten auf der anderen Seite deutlich gemacht. Im Sinne von Curnier wird in *La Ville est tranquille* auf die soziopolitische Gefahr der Inszenierung der Stadt als Ort der Multikulturalität hingewiesen, die ein Ignorieren sozialer Spannungen mit sich bringt und das Entwickeln urbaner Lösungsstrategien verunmöglicht (Leboutte/Roth 1999: 30-32).

The final countdown

Dieser politischen Positionierung entsprechend ergreift die menschliche Katastrophe gegen Ende des Films alle Handlungsmilieus. Noch einmal wird der Non-lieu der Autobahnhochtrasse als Symbol für die Fragmentierung und Anonymität der Stadt aufgegriffen. Sie führt alle zentralen ProtagonistInnen in die *cité*, in der Michèle und Abderramane wohnen, aber die Passagen der Figuren sind vom Moment der Isolation geprägt: Viviane verlässt zum ersten Mal das Zentrum der Stadt in Richtung Nor-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

den und will Abderramane besuchen. Sie trifft in der Wohnsiedlung ein und erkundigt sich bei Michèle, die sie vor einer Telefonzelle trifft, nach dem Weg zum Häuserblock ihres Freundes. Die aufeinandertreffenden Personen sind sich nicht bekannt und Michèle ist auch über den Tod Abderramanes nicht informiert, obwohl er in derselben *cité* wohnte. Viviane findet die Wohnungstür geöffnet vor und sieht die Angehörigen um das Bett versammelt, auf dem Abderramane aufgebahrt ist. Sie wagt es aber nicht, das Trauerritual zu stören und die Wohnung zu betreten. Während Viviane die *cité* wieder verlässt, telefoniert Michèle mit ihren Freund Gérard, um ihn über das bei ihr Vorgefallene zu informieren: Sie hat, selbst von der Kündigung bedroht, ihre Tochter, nachdem sie für deren Drogenrationen sogar auf den Strich gegangen war, mit einem goldenen Schuss ›erlöst‹. Gérard eilt ebenso wie Paul, der dessen Machenschaften auf die Spur gekommen ist, über die Autotrasse herbei, bevor Michèle die Polizei verständigt.

La Ville est tranquille: Michèle + Gérard

Paul verharrt allerdings in ihrer Wohnung und will bezahlten Sex. Beide Männer sind gescheiterte Existenzen: Paul hat seinen Taxischein verloren und ist arbeitslos, was er vor seinen Eltern verheimlicht. Gérard kehrt über die Autobahnhochtrasse in die Stadt zurück; ein letztes Mal wird das Hafengelände sichtbar. In der Nähe des Alten Hafens angekommen, hält Gérard an. Eine Erinnerungssequenz, die ihn jung und verliebt mit Michèle zeigt, unterbricht die Handlung kurz. Dann zückt er seinen Colt und erschießt sich. Die Erinnerung an eine glückliche Jugend kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er für den Tod von Michèles Tochter mitverantwortlich ist und aufgrund seiner Laufbahn kaum mehr eine Chance auf ein Leben abseits der Kriminalität hat. Der Handlungsverlauf verweist auf das Zurückgeworfensein auf Kategorien wie Klasse, Ethnie und Milieu; das Ende markiert die globalen Freiheiten der Mobilität und Flexibilität als Freiheiten der finanziell wohlhabenden und gebildeten Schichten (Korff 1997: 32). Die aus der Perspektive der Dachterrasse der Place Estiennes d'Oves ruhig erscheinende Stadt scheint an ihren Rän-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

dern zu explodieren. *La Ville est tranquille* straft in diesem Sinne die urbanen Mythen der multikulturellen Metropole, die über ihren Hafen in Kontakt mit der (Wirtschafts)Welt steht, Lügen.

»Un rêve est un conte possible plausible«[21]

Erst die Schlusssequenz deutet über die Rahmenhandlung eine hoffnungsvollere Zukunft an. Guédiguian verweist hier darauf, dass Marseille nicht nur im Zuge der Globalisierung eine sozial fragmentierte Metropole ist, sondern auch eine Stadt mit Integrations- und Aufstiegschancen für soziale und ethnische Randgruppen. Während die Marseiller ProtagonistInnen Michèle und Paul einen sozialen und emotionalen Abstieg durchmachen sowie mit drei Todesfällen konfrontiert sind, erreicht das armenische Wunderkind Sarkis am Ende sein Ziel: Ein Flügel wird zum Verzweiflungsschrei des ›Cry baby‹ Janis Joplins durch die engen Gassen des Estaque gefahren und im Hof eines Wohnhauses aufgestellt. Der baufällige, aber atmosphärisch einnehmende Innenhof wird wie in *Marius et Jeannette* zur Bühne – die BewohnerInnen verschiedenster Nationen versammeln sich um das Klavier und auf den Pawlatschen.[22]

Selbst die drei Transporteure, die zuvor noch die Front National-Plakate affichiert hatten, erliegen dem Spiel des Jungen. Die Verlagerung der Hoffnung auf eine gegenseitige Verständigung über soziale und ethnische Grenzen hinweg in die Rahmenhandlung erinnert an die Estaque-Märchen Guédiguians. Doch anders als in *Marius et Jeannette* und *L'Argent fait le bonheur* wird hier nicht in postmodernem Sinn an Brecht'sche Modelle angeknüpft; der Schluss verweist nicht über eine plötzliche Wendung der Handlung oder eine Moral ins Märchenhafte. Guédiguian deutet über die Rahmenhandlung an, dass es immer auch Ausnahmen von der Regel gibt, dass einzelne Menschen aufgrund glücklicher Fügung soziale und ethnische Barrieren durchbrechen können. Doch das Schicksal der ProtagonistInnen wird damit nicht gewendet.

Mit dem hier zumindest angedeuteten Aufstieg des Immigrantenkindes zum respektierten Künstler verweist Guédiguian allerdings in selbstreferentieller Manier über den Film hinaus auf sich selbst. Als Kind armenisch-deutscher Vorfahren im Marseiller Norden aufgewachsen, schafft er trotz widriger Verhältnisse den sozialen Aufstieg vom Arbeiterkind im Estaque zum Cineasten in Paris. 1997, im Jahr der Kinopremiere seines Films *Marius et Jeannette*, reflektiert er in einem Essay für die Filmzeitschrift *Trafic* diese Karriere und thematisiert dabei die biografische Kluft zwischen seiner Kindheit und seinem aktuellen Leben. Dabei wird deutlich, dass er aufgrund seiner Tätigkeit als Produzent von Paris aus auf die Stadt seiner Jugend blickt. Er dreht zwar seine Filme

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

nach wie vor mit einem mehr oder minder festen Kern von TechnikerInnen und DarstellerInnen, aber sie sind inzwischen alle keine Laien mehr, sondern in der Pariser Filmszene gefragte Profis und arbeiten mit verschiedenen CineastInnen zusammen. Dies gilt insbesondere für den vielgefragten Schauspieler Jean-Pierre Darroussin, der inzwischen selbst zum Filmemacher geworden ist und mit *Le Pressentiment* (2006) seinen ersten Langfilm gedreht hat. Bei den Verpflichtungen von Ariane Ascaride und Gérard Meylan fällt hingegen auf, dass es sich v.a. um Produktionen von RegisseurInnen handelt, die Marseille oder einem regionalen *cinéma engagé* persönlich oder ideologisch verbunden sind. Sie spielen so in Oliver Ducastels und Jacques Martineaus *Drôle de Félix* und *Ma vraie vie à Rouen* (2000/2002; Ascaride), Claire Denis' *Nénette et Boni* (1996; Meylan), Martin Provosts *Le Ventre de Juliette* (2002; Ascaride) oder Jean-Henri Rogers *Lulu* (2002; Ascaride, Guédiguian, Meylan). Insbesondere der Laienschauspieler Meylan, der Krankenpfleger ist, ist in seinem regionalen Engagement besonders konsequent und spielt nach wie vor v.a. in Guédiguians Filmen.

Guédiguians Text macht gleichzeitig seine nach wie vor starke Identifikation mit dem populären Marseille deutlich. Er beschreibt hier das Filmemachen in Marseille und nicht zuletzt in seinem Herkunftsviertel Estaque als einen Moment des Glücks, der eine im Alltag nicht (mehr) existierende Gemeinschaft herstellt: »Le cinéma sauvait notre tribu, sauvait son histoire […] Je m'aperçois que je passe du ›je‹ au ›nous‹ sans cesse. […] Mais lorsque nous nous retrouvons, se remet en place en un clin d'œuil une communauté étonnante, un moment d'utopie où nous allons à nouveau confronter notre histoire à l'Histoire, c'est-à-dire continuer à vivre.« (Guédiguian 1997: 19)

Über das Arbeiten vor Ort mit seinen ›Marseiller‹ KollegInnen scheint für Guédiguian ein Teil der hier gemeinsam verbrachten Vergangenheit für einen Moment reinszeniert und zurückgewonnen zu werden. In diesem Sinne sind die Marseiller Drehorte für ihn und seine Truppe deutlich Erinnerungsorte. Denn es handelt sich um Orte, an denen sich die Erinnerung an ein Milieu, das nicht mehr existiert, konkretisiert (Nora 1984: XVII). Allerdings zeigen die Filmwelten Guédiguians zum Teil auch (solidarische) Marseiller Milieus, die einen deutlich projektiven Charakter tragen. Denn Guédiguians ›Ensemble‹ ist nicht zuletzt auch eine mediale Konstruktion. Dies gilt zum einen, wenn man bedenkt, dass einige Mitwirkende wie beispielsweise Jean-Pierre Darroussin, der Ariane Ascaride erst in der gemeinsamen Pariser Schauspielschule kennengelernt hat, aus der Pariser Region stammen. Zum anderen ist der Topos der Truppe, die erst in Guédiguians Pariser Studienzeit zum Film ge-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

funden hat, auch ein Aspekt, der das letztlich marginale Kino des Produzenten Guédiguian unverwechselbar und vermarktbar macht.

Das Verlangen, nicht nur die eigene Herkunft kinematografisch zu thematisieren, sondern auch eine retrospektiv als glücklich betrachtete Vergangenheit über das Filmemachen für sich selbst und das Publikum erfahrbar zu machen, zeichnet Guédiguians Kino aus. Steht auf der einen Seite das Verlangen des Cineasten, mit seinem Kino politisch etwas bewirken zu können, so steht auf der anderen Seite der Wunsch, sich selbst und das Publikum über das Erzählen einer Geschichte für einen Moment lang glücklich zu machen – wenn schon der eigene soziale Aufstieg nicht für breite Massen verwirklichbar ist.

Die Inszenierung des Endes von *La Ville est tranquille* und der Truppe können vor diesem Hintergrund auch als Anzeichen für eine neue Marseiller Mythographie gewertet werden. Die Biografien von Sarkis und Guédiguian stehen für märchenhafte Karrieren, die nach amerikanischem Muster verlaufen sind. So gesehen schließt *La Ville est tranquille* mit der Marseiller Variante des amerikanischen Traums; er könnte in leichter Abwandlung zur Tellerwäscher-Legende mit dem Motto ›vom Docker zum Künstler‹ überschrieben werden. Das französische Modell scheint allerdings stärkeren Zwängen unterworfen zu sein als das amerikanische Vorbild. Bildet Marseille nicht selten die *porte d'entrée*, so scheint für den großen künstlerischen Erfolg an Paris kein Weg vorbeizuführen. Das zeigt nicht nur der Karriereverlauf zahlreicher Marseiller Künstler wie Guédiguian, Pagnol, Verneuil oder Montand.

Corniche, Plakat Nr. 1

Das Motto des OM

›Zizou‹ und Plakat Nr. 2

Auch Mireille Rosellos Blick von Chicago auf Marseille macht dies deutlich. Sie thematisiert die schon angesprochene politische Instrumentalisierung der ›Tellerwäscherkarriere‹ Zinedine Zidanes und schildert die mediale Inszenierung seines Aufstiegs aus armen Migrantenverhältnissen zum Paradebeispiel für eine gelungene Integration – besonders nach dem Sieg Frankreichs bei der Fußballweltmeisterschaft 1998. Dabei beschreibt sie ein überdimensionales Schwarz-Weiß-Foto des Fußball-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

spielers, das in Form einer Adidas-Werbung ab 1998 ein Marseiller Gebäude über der Uferpromenade geziert hat. Es war von weit her sichtbar, wurde zu einer TouristInnenattraktion und 2001 durch ein Farbportrait des Fußballers und schließlich durch Cola-Werbung ersetzt. Allerdings ›verleiht‹ Rosello dem Bildnis den Schriftzug »›made in France‹« – in Wirklichkeit lautete er ›made in Marseille‹ (Rosello 2001: 28). Dieser Freud'sche ›Verschreiber‹ macht also auf noch einmal die (unbewusste) Schlagkraft des Zentralismus in Frankreich deutlich, der das Regionale allenfalls duldet, wenn es sich in den Dienst des Nationalen stellt.

Anmerkungen

1 Nach Bouquet (1995: 40)
2 Vgl. das Interview mit Guédiguian auf der DVD *Marius et Jeannette* (DVD-Box ›Tout Guédiguian‹, ARTE 2002).
3 Es sind acht Figuren, wenn man die kurzen Auftritte von M. Ebrard, Jeannettes Chef, sowie von Moniques und Dédés Kindern ausnimmt.
4 TNS-sofres (1995): »Résultats des éléctions municipales de 1995 à Marseille«, http://www.tns-sofres.com/etudes/dossiers/muni2001/munimarseille 1995.htm, 23.02.2007.
5 Der Film wurde von Bettina Thierig und Reinhard Göber adaptiert und 2001 in den Kammerspielen des Schauspielhauses Lübeck uraufgeführt.
6 Neben den beiden Schauplätzen spielen einige kurze Sequenzen in einer Bar, am Estaque-Hafen, auf dem örtlichen Markt, in einer verwilderten Ruinensiedlung, in einem Supermarkt und im Containerhafengelände. Eine einzige Sequenz spielt offensichtlich abseits des Marseiller Nordens: Marius und Jeannette essen in einem Restaurant beim Parc Borély, der im Süden der Stadt liegt und auf das Pagnol'sche Marseille verweist.
7 Vgl. Thomas, Francine (o.A.): »Enseigner l'étude de cas au lycée professionnel. L'Estaque au XIXe et au XXe siècle Age industriel, mémoire ouvrière, patrimoine culturel«, www.aix-mrs.iufm.fr/formations/filieres/hge/gd/gdhistoire/etudecas/estaque/estaquedefault.htm, 22.10.2007.
8 Vgl. Lay, Conrad (1997): »Die unerwartete Wiedergeburt. Neues Selbstbewusstsein in Neapel«. In: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart 24, S. 7-32.
9 Vgl. Thomas, Francine (o.A.): »Enseigner l'étude de cas au lycée…«, s.o.
10 Guédiguian hat nur das Drehbuch zu *Ki lo sa?* (1986) alleine verfasst.
11 Kahn, Fred (2002): »Robert. Guédiguian. L'homme de la situation«. In: Mouvements. Journal programme de la Friche La Belle de Mai, Oktober/Dezember, S. 3.
12 Vgl. z.B. Powrie, Phil (Hg.) (1999): French Cinema in the 1990ies. Continuity and Difference, Oxford: University Press; Mio , Petra (2000): Das junge französische Kino. Zwischen Traum und Alltag, St. Augustin: Gardez; Trémois, Claude-Marie (1997): Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90, Paris: Seuil.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

13 Claire Denis' Kino erfüllt zudem die Erwartungen eines akademischen Publikums sowie einer ebensolchen Kritik weitaus mehr als Guédiguian. Ihr wurden dementsprechend bereits drei Biografien gewidmet: Beugnet, Martine (2004): Claire Denis, Manchester/New York: Manchester University Press; Mayne, Judith (2005): Claire Denis, Illinois: University Press; Omasta, Michael / Reicher, Isabelle (2005): Claire Denis. Trouble Every Day, Wien: Synema.

14 Der Cineast selbst reagiert darauf in einem langen Interview, das er den *Cahiers* im Jahr der Filmpremiere von Marius et Jeannette gibt: »Mais je préfère dire que je fais des films extrêmement stylisés. Cela est vrai des personnages, des lieux, des histoires, des gestes. Et d'autant plus dans Marius et Jeannette qui se veut une sorte de parabole, avec des archétypes et une narration très simple. [...] Je ne fais pas de la sociologie de l'Estaque. L'Estaque, pour moi, c'est avant tout une esthétique: une couleur, des courbes, une lumière, des corps.« (de Baecque/Toubiana 1997: 59)

15 Der Estaquer Hafen spielt bei Guédiguian nur eine bescheidene Rolle und wird v.a. in Form von kurzen Sequenzen kontrastiv eingesetzt. Von einem »quartier de Marseille descendant vers la mer« kann nicht die Rede sein (de Baecque 2004: 38). Guédiguians Filme *Dieu vomit les tièdes* und *A la vie, à la mort* inszenieren zwar einen dem Norden Marseilles ähnlichen Mikrokosmos, aber, anders als von Prédal behauptet, zeigen sie nicht den Estaque, sondern die Gegend von Martigues (vgl. Prédal 1996: 591).

16 Vgl. Brandner, Judith et al. (2003): Stadtportrait Marseille. Die Durchgangsmetropole, Rundfunksendung, Österreich 1, 23.03.2003.

17 Vgl. die Volkszählungen 2004-2006, Institut national de la statistique et des études économiques, www.insee.fr/fr/recensement/nouv_recens/resultats/grandes-villes.htm, 24.10.2007.

18 Diese Entwicklung illustriert der 49 Minuten-Film von Hervé Cohen *Les Minots du Panier dégainent leurs automatiques* (1995). Aus Ärger über die als Zerstörung empfundene Umgestaltung des Bezirks attackieren einige Kinder einen kleinen Touristenzug, der regelmäßig durch das Viertel fährt.

19 Vgl. z.B. TousPhocéens.com – Le web est fier d'être marseillais, www.tousphoceens.com, 24.10.2007.

20 Vgl. Fleury, Elisabeth (1998): »Assises des Bouches-du-Rhône. Le meurtrier d'Ibrahim Ali condamné à quinze ans de prison«. In: L'Humanité, 23.06.1998, www.humanite.presse.fr/journal/1998-06-23/1998-06-23-418772 , 24.10.2007.

21 Ardjoum, Samir (1999): »Entretien avec Robert Guédiguian. ›Je fais en quelque sorte du cinéma politique mais je n'oublie jamais une chose. Faire du cinéma avant tout!‹«, www.fluctuat.net/cinema/interview/guedigui.htm, 24.10.2007.

22 Der Ausdruck stammt aus dem Tschechischen und bezeichnet im Wiener Dialekt einen im Innenhof eines Hauses befindlichen Balkon, der mehrere Wohnungen miteinander verbindet und auch als Eingangsflur dient.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abbildungen

Notre-Dame-de-la-Garde: Fotografie + © Frankc Orsoni 2007, Quelle: http://marseilleen9lettres.free.fr/index.php?tag/ports, 24.10.2007.

Zinedine Zidane-Portraits an der Corniche: Fotografien o.A., Quelle: http://lionel.le.tallec.free.fr/z.htm, 24.10.2007.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 basiert[1], 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 populare 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).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Dieses provisorische Ende[2] 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 Guédiguians 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).

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Publikationen[7] 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 Fotographin 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]

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 popular 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 einreiht. 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 rekurrieren. Die *cité phocéenne* 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 habité«, 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 Sprachvarietät 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 Filmkomödie, 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 Ghalem, Francis Girod, Jean Valère 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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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).

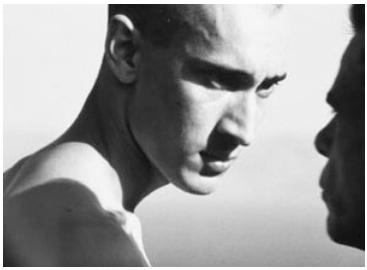
Ausnahmen davon bilden neben den Filmen der hier unter den Begriff des *accented cinema* gefassten Marseiller Filmemacher im Wesentlichen CineastInnen, die mit der Stadt eng verbunden sind wie Claire Denis und Philippe Faucon. Ihr Marseiller Schaffen erlaubt eine kontrapunktische Lektüre des urbanen 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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; Prédal 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 Pizzaverkäufer 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 Beziehungsunfähigkeit 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Vorgesetzen 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 Aussparung von Fragen der konkreten regionalen Verankerung und sozialen Herkunft. Der deutliche Fokus auf einer regionalen und sozialen Vision, die Marseille als lebbaren 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-

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

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 SchauspilerInnen und TechnikerInnen nach Armenien.

3 Vgl. das Programm: Travelling. 15e. Festival de cinéma de Rennes, Februar 2004.

4 So berichten bespielsweise 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,

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

03.05.2005, S. V2/4; Veser, Thomas (2003a): »Ein Großprojekt setzt Träume frei«. In: Süddeutsche Zeitung, 07.02.2003, S. V2/1; Veser, 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 Guédiguians *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 Guédiguians 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.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Abspann

für
cali & dany
conny & charles
gino, jane & juliette

Mein Dank gilt Prof. Birgit Wagner für intensive Textlektüren sowie kulturwissenschaftliche und romanistisch-institutionelle Förderung. Prof. Wolfgang Schmale danke ich für geschichtswissenschaftliche Beratung sowie Projektförderung, Prof. Jochen Mecke für inhaltlich-konzeptuelle Unterstützung in der Enststehungsphase und Beistand bei der Stipendienbeschaffung. Prof. Gérard Raulet und Prof. Danielle Tartakowsky, die Friedrich-Ebert-Stiftung, die Ecole normale supérieure – Ulm und das Deutsche historische Institut Paris haben das Projekt intellektuell bzw. institutionell gefördert und mir die Frankreichaufenthalte ermöglicht.

Meinen Kolleginnen Verena Berger, Anke Gladischefski, Rita Hochwimmer und Claudia Leitner sei für inspirierende Lektürekommentare und Gespräche, Karl Ille und Peter Kirsch für begeisterte und begeisternde romanistische Praxis gedankt. Mit Rat & Tat in urbanistischen und kinematografischen Belangen haben Sonya Balti, Maud und Yann Damon, Anne-Claire Ignace, Tina Parzinger und Melitta Schwinghammer die Genese dieses Buches zwischen Marseille, München, Paris und Wien mit viel Esprit begleitet und mich dabei motiviert.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Bibliografie

Literarische Texte

Allio, René (1991): Carnets, Paris: Lieu commun.

Audisio, Gabriel (2002): Jeunesse de la Méditerranée, Paris: Gallimard.

Ben Jelloun, Tahar / Ibert, Thierry (1986): Marseille, comme un matin d'insomnie, Marseille: Le Temps parallèle.

Brauquier, Louis (1922): Et l'Au-delà de Suez. Poèmes, http://membres.lycos.fr/brauquier, 10.10.2007.

Brecht, Bertolt (1969): Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt (1989): Die Dreigroschenoper, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Brecht, Bertolt (1990): »Die unwürdige Greisin«. In: Bertolt Brecht, Die unwürdige Greisin und andere Geschichten, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 167-172.

Camus, Albert (2000), »Ce soir le rideau se lève sur René Char«. In: La pensée de midi 1, S. 191-197.

Çetin, Fethiye (2004): Anneannem, Istanbul: Metis.

Dumas, Alexandre (1998): Le Comte de Monte-Cristo, Bd. 1+2, Paris: Gallimard.

Fusco, Gian Carlo (2005): Duri a Marsiglia, Torino: Einaudi.

Hilsenrath, Edgar (1989/1994): Das Märchen vom letzten Gedanken, München: Heyne.

Izzo, Jean-Claude (1995): Total Khéops, Paris: Gallimard.

Izzo, Jean-Claude (1996): Chourmo, Paris: Gallimard.

Izzo, Jean-Claude (1998): Solea, Paris: Gallimard.

Kateb, Yacine (1966): Le Polygone étoilé, Paris: Seuil.

Le Clézio, Jean-Marie G. (1980): Désert, Paris: Gallimard.

Londres, Albert (1999): Marseille, porte du Sud, Paris: Arléa.

Méry, Joséph (1860): Marseille et les Marseillais, Paris: Michel Lévy frères.

Pagnol, Marcel (1991): Cinématurgie de Paris, Paris: de Fallois.

Pagnol, Marcel (1995a): Œuvres complètes 1. Théâtre, Paris: de Fallois.

Pagnol, Marcel (1995b): Œuvres complètes 2. Cinéma, Paris: de Fallois.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Pagnol, Marcel (1995c): Œuvres complètes 3. Souvenirs et romans, Paris: de Fallois.

Seghers, Anna (2001): Transit, Berlin: Aufbau.

Tournier, Michel (1985): La Goutte d'or, Paris: Gallimard.

Werfel, Franz (1995): Die vierzig Tage des Musa Dagh, Frankfurt a.M.: Fischer.

Wissenschaftliche Literatur

Albersmeier, Franz-Josef (1992): Theater, Film und Literatur in Frankreich. Medienwechsel und Intermedialität, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Allio, René (o.A.): »A propos de ›création régionale‹«. In: Guy Gauthier, Les chemins de René Allio, Paris 1993: Cerf, S. 195-196.

Allio, René (1980a): »Présentation du C.M.C.C.«. In: Guy Gauthier, Les chemins de René Allio, Paris 1993: Cerf, S. 192-194.

Allio, René (1980b): »Cher Gaston Defferre«. In: Guy Gauthier, Les chemins de René Allio, Paris 1993: Cerf, S. 197-201.

Amouretti, Marie-Claire (1998): »La fondation de Marseille«. In: Philippe Joutard (Hg.), Histoire de Marseille en treize événements, Marseille: Jeanne Laffitte, S. 7-17.

Ardjoum, Armir (2000): »›Je fait en quelque sorte du cinéma politique, mais je n'oublie jamais une chose: faire du cinéma avant tout!‹ Entretien avec Robert Guédiguian«, www.fluctuat.net/cinema/interview/guedigui.htm, 16.10.2007.

Armogathe, Daniel (1992): »La Provence entre mythe et réalité. Le cinéma retrouvé d'André Hugon«. In: Philippe Joutard (Hg.), Images de Provence. Les représentations iconographiques de la fin du Moyen Age au milieu du 20ème siècle, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 223-233.

Armogathe, Daniel / Echinard, Pierre (1995a): Marseille, port du 7e art, Marseille: Jeanne Laffitte.

Armogathe, Daniel / Echinard, Pierre (Hg.) (1995b): Marseille. Revue culturel 173/174 (›100 ans de cinéma marseillais‹).

Armogathe, Daniel / Dubreuil, Geneviève (1995): »L'irréductible antre de l'autre? Alger-la Casbah, Marseille-le Panier«. In: Sud/Nord. Folies et cultures 3, S. 79-83.

Armogathe, Daniel (2000): »Henri Verneuil, l'anguer«. In: Marseille. Revue culturelle 197, S. 118-120.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck.

Attard-Maraninchi, Marie-Françoise / Temime, Emile (1990): Migrance. Histoire des migrations à Marseille, Bd. 3, Aix-en-Provence: Edisud.

Aubert, Jean-Paul (1999): »Marseille. Le centre et la périphérie«. In: CinémAction 91, S. 142-151.

Audouard, Yvan (2000): »Marcel Pagnol, la parole et la pudeur«. In: La pensée de midi 1, S. 62-67.

Augé, Marc (1992): Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Paris: Seuil, S. 97-144.

Bachmann-Medick, Doris (1996): »Texte zwischen den Kulturen. Ein Ausflug in ›postkoloniale Landkarten‹«. In: Hartmut Böhme / Klaus R. Scherpe (Hg.), Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, S. 60-77.

Bachmann-Medick, Doris (2006): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek/Hamburg: Rowohlt.

Baecque, Antoine de et al. (1997): »Journal à cinq voix. Table-ronde à propos du festival avec Antoine de Baecque, Thierry Jousse, Jean-Marc Lalanne, Frédéric Strauss, Serge Toubiana«. In: Les Cahiers du cinéma 514, S. 42-49.

Baecque, Antoine de / Toubiana, Serge (1997): »Le goût de l'Estaque. Entretien avec Robert Guédiguian«. In: Les Cahiers du cinéma 518, S. 58-61.

Baecque, Antoine de (2004): »Mitterrand le retour«. In: Libération, 8.10.2004, S. 38-39.

Barisone, Luciano (1998): »Biografia«. In: Luciano Barisone (Hg.), Robert Guédiguian, Turin: Lindau, S. 15-17.

Barthes, Roland (1984): »L'effet de réel«. In: Roland Barthes, Le bruissement de la langue. Essais critiques IV, Paris: Seuil, S. 179-187.

Baumberger, Jeanne (1999): »Marseille au cinéma. Enfin la multiplicité«. In: Marseille. Revue culturelle 188, S. 100-109.

Bazin, André (1949): »Le décor est un acteur«. In: Ciné-club 1, S. 4-5, www.marcel-carne.com/presse/bazin49.html, 14.10.2007.

Bazin, André (1990a): »Le cas Pagnol«. In: André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma, Paris: Cerf, S. 179-185.

Bazin, André (1990b): »Théâtre et cinéma«. In: André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma, Paris: Cerf, S. 130-178.

Bec, Pierre (2000): »L'Estaque des tuiles, des toiles et des thons«. In: Marseille. Revue culturelle 190, S. 4-11.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - BY-NC-ND

Bécard, Natacha (2002): Le chaînon manquant du cinéma français. Les censures du Rendez-vous des quais, un film de Paul Carpita. Institut d'études politiques de Rennes: Mémoire de maîtrise, www.rennes.iep.fr/IMG/pdf/Becard.pdf, 16.10.2007.

Bertoncello, Brigitte / Rodrigues Malta, Rachel (2001): »Euroméditerranée. Les échelles d'un grand projet de régénération urbaine«. In: André Donzel (Hg.), Métropolisation, gouvernance et citoyenneté dans la région urbaine marseillaise, Paris: Maisonneuve et Larose, S. 405-419.

Bertrand, Régis (1997): »Méry-dional. Joseph Méry (1797-1866) ou le Parisien-Marseillais«. In: Marseille. Revue culturelle 180, S. 14-18.

Bertrand, Régis (1998): Le Vieux-Port de Marseille, Marseille: Jeanne Laffitte.

Bertrand, Régis (2004): »Marseille. décembre 2000. Le Pont Transbordeur est réapparu«. In: Jean-Luc Bonniol / Maryline Crivello (Hg.), Façonner le passé. Représentations et cultures de l'histoire. XVIe-XXIe siècle, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 131-143.

Beylie, Claude (Hg.) (1974): Marcel Pagnol, Paris: Seghers.

Beylie, Claude (1995): Marcel Pagnol ou le cinéma en liberté, Paris: Atlas/de Fallois.

Blum, Alain (2003): The Imaginative Structure of the City, Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press.

Borruey, René (1994): Le port moderne de Marseille. Du dock au conteneur (1844-1974), Marseille: Chambre de commerce et d'industrie.

Bouquet, Stéphane (1995): »Marseille. Les lois de l`attraction«. In: Les Cahiers du cinéma 495, S. 35-40.

Boura, Olivier (1998): Marseille ou la mauvaise réputation, Paris: Arléa.

Bouvier, Jean-Claude (1997): »L'image de l'étranger dans la Trilogie«. In: Marseille. Revue culturelle 180, S. 40-45.

Bowles, Brett Christopher (1998): Representing Rural France. A Cultural History of Marcel Pagnol's Cinema. 1933-1938, Pennsylvania State University: Dissertation.

Brecht, Bertolt (1967): »Über experimentelles Theater«. In: Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 15, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 285-305.

Brecht, Bertolt (1997a): »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«. In: Bertolt Brecht, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 232-242.

Brecht, Bertolt (1997b): »Episches Theater, Entfremdung«. In: Bertolt Brecht, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 243-244.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Brecht, Bertolt (1997c): »Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt«. In: Bertolt Brecht, Ausgewählte Werke in sechs Bänden, Bd. 6, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 467-486.

Camy, Gérard (2002): »Le Rendez-vous des quais«. In: CinémAction 103, S. 54-56.

Carpita, Jean-Paul (o.A.): »Marseille sans soleil. Interview«, http://perso.orange.fr/paul.carpita/interview_mss.htm, 15.10.2007.

Carpita, Jean-Paul (2005): »Paul Carpita. Le petit poisson qu'on a tenté de faire taire«, http://perso.orange.fr/paul.carpita/petitpoisson.htm, 20.10.2007.

Castans, Raymond (1987): Marcel Pagnol. Biographie, Paris: Jean-Claude Lattès.

Certeau, Michel de (1993): »L'imaginaire de la ville«. In: Michel de Certeau, La culture au pluriel, Paris: Seuil, S. 33-44.

Cervi, Gina (1992): »588, rue Paradis«. In: La Revue du cinéma 480, S. 39.

Chatrian, Carlo (1998): »La continuità del reale«. In: Luciano Barisone (Hg.), Robert Guédiguian, Turin: Lindau, S. 57-68.

Chauvin, Jean-Sébastien (2002): »Marie-Jo et ses deux amours de Robert Guédiguian. Triolisme contre Trinité«. In: Les Cahiers du cinéma 569, S. 82-83.

Cichon, Peter (2003): »Sprachenpolitik im heutigen Frankreich. Schwieriger Umgang mit einem reichen sprachlich-kulturellen Erbe«. In: Hans-Jürgen Krumm (Hg.), Sprachenvielfalt. Babylonische Sprachverwirrung oder Mehrsprachigkeit als Chance?, Innsbruck u.a.: Studienverlag, S. 137-146.

Ciment, Michel (1992): »Mayrig. 588, rue Paradis«. In: Positif. Revue mensuelle de cinéma 373, S. 58-59.

Clarke, David B. (1997): The Cinematic City, London/New York: Routledge.

Cohen, Clélia (1997): »Le rêve du bonheur. Marius et Jeannette de Robert Guédiguian«. In: Les Cahiers du cinéma 518, S. 55-57.

Comolli, Jean-Louis (1999): »La ville de l'impossible oubli«. In: L'image, le monde. Une revue en cinéma 1, S. 26-33.

Coulet, Michèle (1993): »Jean Ballard, les Cahiers du Sud et Marseille. Une exposition«. In: Ville de Marseille et al. (Hg.), Jean Ballard et les Cahiers du Sud, Marseille: Vieille Charité, S. 47-53.

Crivello, Maryline (1992): »Marseille au réel. Le Rendez-vous des quais de Paul Carpita. 1953-55«. In: Philippe Joutard (Hg.), Images de Provence. Les représentations iconographiques de la fin du Moyen Age

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

au milieu du 20ème siècle, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 239-258.

Daumalin, Xavier (2000): »La formation du complexe chimique de Marseille-Berre l'étang«. In: Marseille. Revue culturelle 190, S. 12-31.

Defferre, Gaston (1980): »Cher René Allio«. In: Guy Gauthier, Les chemins de René Allio, Paris 1993: Cerf, S. 201-202.

Delahaye, Michel (1969): »La saga Pagnol«. In: Les Cahiers du cinéma 213, S. 44-57.

Dirscherl, Klaus (1988): »›Cent pour-cent parlant‹ oder wie der französische Tonfilm der 30er Jahre die Wirklichkeit suchte und das Theater fand«. In: Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), Materialität der Kommunikation, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 377-391.

Donzel, André (1998): Marseille. L'expérience de la cité, Paris: Anthropos – Economica.

Douin, Jean-Luc (1998): »Le Rendez-vous des quais. Film français de Paul Carpita (1955)«. In: Jean-Luc Douin, Dictionnaire de la censure au cinéma. Images interdites, Paris: Presses Universitaires de France, S. 377-378.

Duchêne, Roger / Contrucci, Jean (1998): Marseille. 2600 ans d'histoire, Paris: Fayard.

Dyer, Richard / Vincendeau, Ginette (1992): »Introduction«. In: Richard Dyer / Ginette Vincendeau (Hg.), Popular European Cinema, London/New York: Routledge, S. 1-14.

Echinard, Pierre (1989): »La mauvaise réputation«. In: Jean-Claude Baillon (Hg.), Marseille. Histoires de famille, Paris: Autrement, S. 142-156.

Echinard, Pierre (Hg.) (1997): Marseille. Revue culturelle 180 (›Pagnol et le midi‹).

Eco, Umberto (1985): »Postmodernismus, Ironie und Vergnügen«. In: Umberto Eco, Nachschrift zum ›Namen der Rose‹, München: Hanser, S. 76-82.

Eder, Christian (2006): »Marseille. Neustart zur Lebensfreude«. In: Merian 59/4, S. 100-107.

Farcy, Gérard-Denis (Hg.) (2004): Double Jeu. Théâtre / Cinéma 2 (›René Allio‹).

Farge, Arlette (1995): »Ville dérobée et subie, ville enventée. 18ème siècle«. In: Journal des anthropologues 61-62, S. 89-95.

Feldbauer, Peter / Parnreiter, Christof (1997): »Einleitung. Megastädte, Weltstädte, Global Cities«. In: Peter Feldbauer et al. (Hg.), Mega-Cities. Die Metropolen des Südens zwischen Globalisierung und

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Fragmentierung, Frankfurt a.M./Wien: Brandes und Apsel/Südwind, S. 9-19.

Ferrari, Alain / Pagnol, Jacqueline (2000): La gloire de Pagnol, Arles: Actes Sud.

Fourcaut, Annie (1999): »Aux origines du film de banlieue. Les banlieusards au cinéma (1930-1980)«. In: Sociétés et Représentations 8, S. 113-127.

François, Etienne / Schulze, Hagen (2001): »Einleitung«. In: Etienne François / Hagen Schulze (Hg.), Deutsche Erinnerungsorte, München: Beck, S. 9-24.

Frodon, Jean-Michel (1995): L'âge moderne du cinéma français. De la Nouvelle Vague à nos jours, Paris: Flammarion.

Gauthier, Guy (1993a): Les chemins de René Allio. Peintre, scénographe, cinéaste, Paris: Cerf.

Gauthier, Guy (1993b): »Si c'était à refaire. Entretien avec René Allio«. In: Guy Gauthier, Les chemins de René Allio, Paris: Cerf, S. 223-229.

Gramsci, Antonio (1971): »Alcumi temi della quistione meridionale«. In: Antonio Gramsci, La costruzione del partito comunista, Turino: Einaudi, S. 137-158.

Gros, Léon-Gabriel (1999): »1965. La fin des Cahiers du Sud«. In: Marseille. Revue culturelle 187, S. 107-109.

Guarracino, Georges (1994): La Provence dans la lumière du cinéma, Marseille: Editions méditerranéennes du Prado.

Guédiguian, Robert (1995): »Etre fidèle. Marseille, source d'inspiration«. In: Marseille. Revue culturelle 173-174, S. 114.

Guédiguian, Robert (1997): »Avec le cœur conscient«. In: Trafic. Revue de cinéma 22, S. 18-19.

Guédiguian, Robert (2005): »Les pauvres gens ne s'y trompent pas«. In: Le Monde, 14.5.2005, S. 16.

Guégan, Gérard (1986): »Hure der Provence«. In: Merian 5/39, S. 60-68.

Guiraud, Jean-Michel (1993): »Les grands moments des Cahiers du Sud. Jalons pour un itinéraire«. In: Ville de Marseille et al. (Hg.), Jean Ballard et les Cahiers du Sud, Marseille: Vieille Charité, S. 55-87.

Hall, Stuart (1997): »Wann war ›der Postkolonialismus‹? Denken an der Grenze«. In: Elisabeth Bronfen / Benjamin Marius (Hg.), Hybride Kulturen. Beiträge zur angloamerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen: Stauffenburg, S. 219-246.

Haller, Dieter (2000): Gelebte Grenze Gibraltar. Transnationalismus, Lokalität und Identität in kulturanthropologischer Perspektive, Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Hamburger Landeszentrale für politische Bildung (Hg.) (1988): Spurensuche / Marseille, eine kritische Liebeserklärung, Hamburg: Otto Heinevetter.

Harel, Simon (2005): Les passages obligés de l'écriture migrante, Montréal: XYZ.

Hayes, Graeme / O'Shaughnessy, Martin (2005): »Introduction. Repenser le cinéma engagé«. In: Graeme Hayes / Martin O'Shaughnessy (Hg.), Cinéma et engagement, Paris u.a.: L'Harmattan, S. 7-23.

Heath, Stephen (2004): César, London: British Film Institute.

Henry, Boris (2004): »Un centre en périphérie. Le Centre méditerranéen de création cinématographique (CMCC)«. In: Double Jeu. Théâtre / Cinéma 2, S. 105-114.

Higbee, Will (2006): Mathieu Kassovitz, Manchester/New York: Manchester University Press.

Higuinen, Erwan / Joyard, Olivier (2002): »Robert Guédiguian. J'aimerais faire encore des films d'intervention«. In: Les Cahiers du cinéma 569, S. 82-83.

Hilzinger, Sonja (2001): »Nachwort«. In: Anna Seghers, Transit, Berlin: Aufbau, S. 283-290.

Hofmann, Tessa (1994): Armenier und Armenien. Heimat und Exil, Rein bek/Hamburg: Rowohlt.

Hofmann, Tessa / Stocker, Franziska (2002): »Ein Zeichen der Gerechtigkeit für die vergessenen Opfer von 1915. Für eine Anerkennung des Völkermordes an den Armeniern. Eine Dokumentation«, www.armenian.ch/~gsa/Docs/DokGenD.pdf, 12.10.2007.

Husson, Julien (1997): »Guédiguian ou l'art de vivre ensemble«. In: Trafic. Revue de cinéma 22, S. 20-35.

Jacobi, Hansres (1964): »Vorwort«. In: Marcel Pagnol, Dramen. Marius, Fanny, César, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, S. 7-18.

Jankowski, Paul (1989): Communism and Collaboration. Simon Sabiani and Politics in Marseille. 1919-1944, New Haven/London: Yale University Press.

Jeancolas, Jean-Pierre (2005): »Colonisation et engagement (ou défaut d'engagement) du cinéma français, 1945-1965«. In: Graeme Hayes / Martin O'Shaughnessy (Hg.), Cinéma et engagement, Paris u.a.: L'Harmattan, S. 27-47.

Jordi, Jean-Jacques / Planche, Jean-Louis (1999a): »Prologue. Alger au temps de la France«. In: Jean-Jacques Jordi / Jean-Louis Planche (Hg.), Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial, Paris: Autrement, S. 13-19.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Jordi, Jean-Jacques / Planche, Jean-Louis (1999b): »1860-1930. Une certaine idée de la construction de la France«. In: Jean-Jacques Jordi / Jean-Louis Planche (Hg.), Alger 1860-1939. Le modèle ambigu du triomphe colonial, Paris: Autrement, S. 24-54.

Joyard, Olivier (2001): »La Ville est tranquille de Robert Guédiguian. Avis de tempête«. In: Les Cahiers du cinéma 553, S. 74-75.

Joyard, Olivier (2002): »Le 1er mai la fleur à la caméra«. In: Les Cahiers du cinéma 569, S. 13-14.

Kirsch, Fritz Peter (2003): »Frankreichs Minderheiten und die Demokratie«. In: Edith Saurer / Birgit Wagner (Hg.), K/eine Mauer im Mittelmeer. Debatten um den Status des Fremden von der Antike bis zur Gegenwart, Wien: Universitätsverlag, S. 96-106.

Korff, Rüdiger (1997): »Globalisierung der Megastädte«. In: Peter Feldbauer et al. (Hg.), Mega-Cities. Die Metropolen des Südens zwischen Globalisierung und Fragmentierung, Frankfurt a.M./Wien: Brandes und Apsel/Südwind, S. 21-35.

Kremnitz, Georg (1995): »Sprachliche Minderheiten in Frankreich heute«. In: Dieter Kattenbusch (Hg.), Minderheiten in der Romania, Wilhelmsfeld: Gottfried Egert, S. 81-94.

Kröncke, Gerd (2001): »Tristesse und Pracht im Hafen der Verbannten«. In: Gerd Kröncke, Im sicheren Schatten der Platanen. Französische Stimmungen, Wien: Picus, S. 66-71.

Lafont, Robert (1967): »Le colonialisme intérieur«. In: Robert Lafont, La révolution régionaliste, Paris: Gallimard, S. 140-183.

Lafont, Robert (1977): Clefs pour l'Occitanie, Paris: Seghers.

Lagny, Michèle (1994): »Le temps d'un regard sur les troubles du temps. L'histoire dans les films d'Allio. Des Camisards à Transit«. In: Kodikas/Code. Ars Semioticirca. An International Journal of Semiotics 17/1-4, S. 37-45.

Lagny, Michèle (1999): »La Méditerranée vue du Nord. Espace d'oùverture et temps immuable«. In: Gilbert Meynier / Maurizio Russo (Hg.), L'Europe et la Méditerranée, Paris u.a.: L'Harmattan/Confluences Méditerranée, S. 199-210.

Lahaxe, Jean-Claude (2006): Les communistes à Marseille à l'apogée de la guerre froide. 1949-1954, Aix-en-Provence: Université de Provence.

Lambert, Olivier (1995): Marseille entre tradition et modernité. Les espérances déçues. 1919-1939, Marseille: Chambre de commerce et d'industrie.

Leboutte, Patrick / Roth, Laurent (1999): »La nostalgie de l'immensité. Entretien avec Jean-Paul Curnier«. In: L'image, le monde. Une revue en cinéma 1, S. 26-33.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Leclerc, Fabrice (2003): »Audiences TV. Tati et Taxi, moteurs d'une année au ralenti«. In: Le Film Français. Le premier hebdomadaire des professionnels de l'audiovisuel 2972, S. 16-17.

Leuthold, Ruedi (2000): »Schöne Schlampe Marseille«. In: Merian 53/4, S. 46-57.

Libbra, Agnès (1994a + b): La représentation de Marseille dans les films de Paul Carpita, Université de Provence: Mémoire de maîtrise.

Libbra, Agnès (1995): »Défense d'une ville. L'espace marseillais chez Paul Carpita«. In: Marseille. Revue culturel 173-174, S. 110-111.

Lindenberg, Daniel (2000): »Le mirage ›provençal‹ de Charles Maurras«. In: La pensée de midi 1, S. 52-55.

Lindner, Rolf (1999): »The Imaginary of the City«. In: Bundesmin.f. Wissenschaft u. Verkehr / Intern. Forschungszentrum Kulturwiss. (Hg.): The Contemporary Study of Culture, Wien: Turia und Kant, S. 289-294.

Lindner, Rolf (2001): »›Lived Experience‹. Über die kulturale Wende in den Kulturwissenschaften«. In: Lutz Musner et al. (Hg.), Cultural Turn. Zur Geschichte der Kulturwissenschaften, Wien: Turia und Kant, S. 11-19.

Lindner, Rolf (2003): »Talking about the Imaginary«. In: Sinn-haft. Zeitschrift zwischen Kulturwissenschaften 14-15, S. 10-13.

Lindner, Rolf (2004): Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung, Frankfurt a.M.: Campus.

Lury, Karen / Massey, Doreen (1999): »Making Connections«. In: Screen 40/3, S. 229-238.

Maase, Kaspar (2002): »Jenseits der Massenkultur. Ein Vorschlag, populäre Kultur als repräsentative Kultur zu lesen«. In: Udo Göttlich et al. (Hg.), Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies, Köln: Halem, S. 79-104.

Magris, Claudio (1999): »Auf der anderen Seite. Grenzbetrachtungen«. In: Claudio Magris, Utopie und Entzauberung. Geschichten, Hoffnungen und Illusionen der Moderne, München: Hanser.

Marcadet, Christian (1999): »Un chanteur populaire. Yves Montand«. In: Sociétés et Représentations 8, S.187-216.

Marie, Laurent (2005): »Le syndrome de Pif. La représentation de l'engagement communiste dans le cinéma français aujourd'hui«. In: Graeme Hayes / Martin O'Shaughnessy (Hg.), Cinéma et engagement, Paris u.a.: L'Harmattan, S. 163-77.

Marin, Brigitte (2001): »Introduction«. In: Méditerranée. Revue géographique des pays méditerranéens 96/1-2, S. 5-8.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Marinone, Isabelle (2004): »Motifs et expressions libertaires dans l'œuvre filmique de René Allio«. In: Cadrage. 1ère revue en ligne universitaire française de cinéma, www.cadrage.net/dossier/reneallio.htm, 06.10.2007.

Martino, Claude (1996): Le Rendez-vous des quais. Un film de Paul Carpita et ses histoires, Mallemoisson: de Provence.

Maumet, Robert (1997): »Louis Brauquier, et le personnage de Marius«. In: Marseille. Revue culturelle 180, S. 25-27.

Mazierska, Ewa / Rascaroli, Laura (2003): »Introduction«. In: Ewa Mazierska / Laura Rascaroli, From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema, London/New York: I.B. Tauris, S. 1-24.

McCoy, Alfred (1999): Marseille sur héroïne. Les beaux jours de la French Connection (1945-1975), Paris: L'Esprit frappeur.

McGonagle, Joseph (2007): »The End of an Era: Marseilles at the Millennium in Robert Guédiguian's *La Ville est tranquille* (2001)«. In: Studies in French Cinema 61/3 (in Druck).

Meyer, F.T. (2005): Filme über sich selbst. Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film, Bielefeld: transcript.

Mikos, Lothar (1998): »Filmverstehen. Annäherung an ein Problem der Medienforschung«. In: Texte. Sonderheft der Zeitschrift Medien praktisch 1, S. 3-8.

Mikos, Lothar (1999): »Erlebnisse im intertextuellen Universum der Popularkultur. Strukturfunktionelle Film- und Fernsehanalyse. Teil 8«. In: Medien praktisch. Zeitschrift für Medienpädagogik 23/3, S. 44-48.

Milza, Pierre (1995): Voyage en Ritalie, Paris: Payot.

Morel, Bernard / Sanmarco, Philippe (1985): Marseille, l'endroit du décor, Aix-en-Provence: Edisud.

Morel, Bernard (1991): »La recomposition marseillaise«. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire 32, S. 53-64.

Morel-Deledalle, Myriame (2001): »La représentation urbaine. De la photographie au ›cliché‹«. In: Danièle Giraudy (Hg.), Marseille au temps de Nadar, Marseille: Parenthèses/Musées de Marseille, S. 24-34.

Morice, Jacques (2002): »L'héritage de Pier Paolo Pasolini selon Robert Guédiguian. ›J'aime sa vitalité désespérée‹«. In: Télérama 2753, S. 39.

Moura, Jean-Marc (1998): La littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au 20e siècle, Paris: Champion.

Müller-Funk, Wolfgang / Wagner, Birgit (2005): »Diskurse des Postkolonialen in Europa«. In: Wolfgang Müller-Funk / Birgit Wagner

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

(Hg.), ›Postkoloniale‹ Konflikte im europäischen Kontext, Wien: Turia und Kant, S. 9-27.

Naficy, Hamid (1999): »Between Rocks and Hard Places. The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema. In: Hamid Naficy (Hg.), Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place, London/New York: Routledge, S. 125-147.

Naficy, Hamid (2001): An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking, Princeton: University Press.

Noizet, René (1997): Tous les chemins mènent à Hollywood. Michael Curtiz, Paris u.a.: L'Harmattan.

Nora, Pierre (1984): »Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux«. In: Pierre Nora (Hg.), Les lieux de mémoire, Bd. 1, Paris: Gallimard.

Nora, Pierre (2002): »Gedächtniskonjunktur. Pflicht zur Erinnerung«. In: Freitag 11, 08.03.2002, www.freitag.de/2002/11/02111601.php, 20.10.2007.

Olivier, Guillemette (2002): »Hommage à Henri Verneuil, cinéaste populaire. La vie rêvée d'Achod Malakian«. In: Télérama 2715, S. 38-39.

Peraldi, Michel (2000): »Layer Upon Layer«. In: Ramesh Kumar Biswas (Hg.), Metropolis Now! Urban Culture in Global Cities, New York u.a.: Springer, S. 112-127.

Peyrusse, Claudette (1986): Le cinéma méridional. Le Midi dans le cinéma français. 1929-1944, Toulouse: Eché.

Peyrusse, Claudette (1991): »Un mythe moderne. Marseille au cinéma«. In: Daniel Drocourt / Maurice Culot (Hg.), Marseille. La passion des contrastes, Liège: Pierre Mardaga, S. 360-381.

Peyrusse, Claudette (1995): »Cinégénie des lieux de Marseille«. In: Marseille. Revue culturel 173-174, S. 115-118.

Prati, Xavier / Reynaud, Georges (1992): »L'Estaque de la peinture«. In: Philippe Joutard (Hg.), Images de Provence. Les représentations iconographiques de la fin du Moyen Age au milieu du 20ème siècle, Aix-en-Provence: Université de Provence, S. 321-333.

Prédal, René (1996): 50 ans de cinéma français. 1945-1995, Paris: Nathan.

Prédal, René (2002): Le jeune cinéma français, Paris: Nathan.

Prédal, René (2004): »René Allio cinéaste. Théâtre, réalisme, histoire et idéologie«. In: Double Jeu. Théâtre / Cinéma 2, S. 85-100.

Rascaroli, Laura (2003): »Marseilles. Intersection, Fragment, Ruin«. In: Ewa Mazierska / Laura Rascaroli, From Moscow to Madrid. Postmodern Cities, European Cinema, London/New York: I.B. Tauris, S. 73-90.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Rascaroli, Laura (2006): »The Place of the Heart. Scaling Spaces in Robert Guédiguians's Cinema«. In: Studies in French Cinema 6/2, S. 95-105.

Raulet, Gérard (2003): »L'exotisme de l'intérieur. Tentative d'état des lieux épistémologique«. In: L'Homme et la Société 149/3, S. 75-103.

Riambau, Esteve (1999): Robert Guédiguian. Grandes illusiones. 44 semana internacional de cine, Valladolid: Semana internacional de cine.

Ricœur, Paul (2000): La mémoire, l'histoire, l'oubli, Paris: Seuil.

Roloff, Volker (2004): »Aktuelle Theaterfilme«. In: Michael Lommel et al. (Hg.), Theater und Schaulust im aktuellen Film, Bielefeld: transcript, S. 9-20.

Roncayolo, Marcel (1990): L'imaginaire de Marseille. Port, ville, pôle, Marseille: Chambre de commerce et d'industrie.

Roncayolo, Marcel (1996): Les grammaires d'une ville. Essai sur la genèse des structures urbaines à Marseille, Paris: EHESS

Rosello, Mireille (2001): »De Massalia à la Planète Mars. Métissage ou ›fréquentage‹«. In: L'Esprit Créateur 41, S. 24-36.

Rostaing, Charles (1942): »Le français de Marseille dans la Trilogie de Marcel Pagnol«. In: Le Français moderne. Revue de linguistique française 29-44, S. 117-131.

Roumel, Pierre (1997): »La Treille de Pagnol«. In: Marseille. Revue culturelle 180, S. 7-12.

Ruhe, Cornelia (2006): Cinéma beur. Analysen zu einem neuen Genre des französischen Films, Konstanz: UVK, S. 157-190.

Sansot, Pierre (2004): Poétique de la ville, Paris: Payot.

Scherpe, Klaus R. (1988): »Zur Einführung. Die Großstadt aktuell und historisch«. In: Klaus R. Scherpe (Hg.), Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne, Reinbek/Hamburg: Rowohlt, S. 7-13.

Scullion, Rosemarie (2000): »On the Waterfront. Class Action and Anti-Colonial Engagements in Paul Carpita's Le Rendez-vous des quais«. In: South Central Review 17/3, S. 35-49.

Serceau, Daniel (1979): »1934. Un film précurseur. Toni de Jean Renoir«. In: CinémAction 8, S. 67-69.

Siepmann, Helmut (1997): »Die Commedia dell'arte«. In: Kaspar Spinner / Helmut Siepmann (Hg.), Alles Theater. Meisterwerke der Weltliteratur, Bd. 7, Bonn: Romanistischer Verlag, S. 41-54.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2003): »Can the Subaltern Speek«. In: Die Philosophin. Forum für feministische Theorie und Philosophie 14/27, S. 42-58.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Steenblock, Volker (2004): Kultur oder die Abenteuer der Vernunft im Zeitalter des Pop, Leipzig: Reclam.

Stora, Benjamin (1992): La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie, Paris: La Découverte.

Stora, Benjamin (1997): Imaginaires de guerre. Algérie-Viêtnam, en France et aux Etats-Unis, Paris: La Découverte.

Suttles, Gerald D. (1984): »The Cumulative Texture of Local Urban Culture«. In: American Journal of Sociology 90/2, S. 283-304.

Taboulay, Camille (1996): Le cinéma enchanté de Jacques Demy, Paris: Les Cahiers du cinéma.

Tacchella, Jean-Charles (1989): »Un grand cinéaste«. In: Pierre Lagnan (Hg.), Les années Pagnol, Paris: Cinq continents/Hatier, S. 7-16.

Tallenay, Jean-Louis (1953): »Pagnol avait raison«. In: Les Cahiers du cinéma 20, S. 51-54.

Tarr, Carrie (2005): Reframing Difference. Beur and Banlieue Filmmaking in France, Manchester/New York: Manchester University Press.

Telmissany, May (2003): »L'espace populaire. Quel regard sur quelle ville?«. In: Charles Perraton / François Jost (Hg.), Un nouvel art de voir la ville et de faire du cinéma. Du cinéma et des restes urbains, Paris u.a.: L'Harmattan, S. 217-226.

Temime, Emile (1993), »Mécénat et publicité«. In: Ville de Marseille et al. (Hg.), Jean Ballard et les Cahiers du Sud, Marseille: Vieille Charité, S. 95-111.

Temime, Emile (1999): Histoire de Marseille. De la Révolution à nos jours, Paris: Perrin.

Temime, Emile (2000): »Repenser l'espace méditerranéen. Une utopie des années trente?«. In: La pensée de midi 1, S. 56-61.

Temime, Emile (2002): Un rêve méditerranéen. Des saint-simoniens aux intellectuels des années trente. 1832-1962, Arles: Actes Sud.

Toubiana, Serge (1997): »Marius et Jeannette de Robert Guédiguian«. In: Les Cahiers du cinéma 514, S. 25.

Trémois, Claude-Marie (1997): Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90, Paris: Seuil.

Ughetto, André (1995): »Ville exquise, ville indigne. Le Marseille de René Allio«. In: Marseille. Revue culturelle 173-174, S. 112-113.

Umbach, Maiken (2005): »A Tale of Second Cities: Autonomy, Culture, and the Law in Hamburg and Barcelona in the Late Nineteenth Century«. In: The American Historical Review 110/3, www.history cooperative.org/journals/ahr/110.3/umbach.html, 10.10.2007.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Vatrican, Vincent (1995): »Quartier Guédiguian«. In: Les Cahiers du cinéma 495, S. 44-45.

Vernet, Marc (1992): »Si Orphée se retourne, Madame Dupont lui sourira. A propos du Rendez-vous des quais de Paul Carpita. 1953-1955«. In: La Cinémathèque 1, S. 92-105.

Villard, Pierre (1997): »Pagnol et la mer«. In: Marseille. Revue culturelle 180, S. 22-24.

Vincendeau, Ginette (1990): »In the Name of the Father. Marcel Pagnol's ›Trilogy‹. Marius (1931), Fanny (1932), César (1936)«. In: Susan Hayward / Ginette Vincendeau (Hg.), French Film. Texts and Contexts, London/New York: Routledge, S. 67-82.

Wagner, Birgit (2002): »Alger, Casablanca. Afrikanische Kulissen für Film-Mythen«. In: Irene Albers et al. (Hg.), Blicke auf Afrika nach 1900. Französische Moderne im Zeitalter des Kolonialismus, Tübingen: Stauffenburg, S. 163-178.

Wagner, Birgit (2004): »Europa vom Süden her gesehen. Andere Europaängste, andere Europalüste«. In: Hubert Christian Ehalt (Hg.), Schlaraffenland? Europa neu denken. Auf der Suche nach einer neuen Identität für den alten Kontinent, Weitra: Bibliothek der Provinz, S. 198-216.

Winkler, Daniel (2003): »Marseille. Cinematic Sites of Imaginary and Globalization«. In: Sinn-haft. Zeitschrift zwischen Kulturwissenschaften 14-15, S. 14-24.

Winkler, Daniel (2004a): »Marseille, lieu de mémoire(s) cinématographique(s)? Paul Carpitas Le Rendez-vous des quais (1953/55)«. In: Beate Ochsner / Franziska Sick (Hg.), Medium und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n), Frankfurt a.M. u.a.: Lang, S. 215-233.

Winkler, Daniel (2004b): »Marcel Pagnol auf dem Weg vom Theater zum Film. Marius, Fanny, César«. In: Michael Lommel et al. (Hg.), Französische Theaterfilme zwischen Surrealismus und Existentialismus, Bielefeld: transcript, S. 133-157.

Winkler, Daniel (2005a): »Marseille im ›(post-)kolonialen‹ Kontext. Walter Benjamin, die Cahiers du Sud und ein Gründungsmythos«. In: Wolfgang Müller-Funk / Birgit Wagner (Hg.), ›Postkoloniale‹ Konflikte im europäischen Kontext, Wien: Turia und Kant, S. 129-139.

Winkler, Daniel (2005b): Im Dickicht von Marseille. Eine Mittelmeermetropole im Film, Universität Wien: Dissertation.

Withalm, Gloria (1999): »Der Blick des Films auf Film und Kino. Selbstreferentialität und Selbstreflexivität im Überblick«, www.uni-ak.ac.at/culture/withalm/wit-texts/wit99-kwt.html, 06.10.2007.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Wolf, Christa (1986): »Préface«. In: Anna Seghers, Transit, Aix-en-Provence: Alinea, S. 7-17.

Zimmer, Jacques (1992): »Mayrig«. In: La Revue du cinéma 278, S. 28.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Filmografie

588, rue Paradis, Henri Verneuil, Frankreich 1992.

A bout de souffle, Jean-Luc Godard, Frankreich 1959.

A l'attaque, Robert Guédiguian, Frankreich 1999.

A la place du cœur, Robert Guédiguian, Frankreich 1998.

A la vie, à la mort, Robert Guédiguian, Frankreich 1995.

A nous la liberté, René Clair, Frankreich 1931.

A vendre, Laetitia Masson, Frankreich 1998.

Accattone, Pier Paolo Pasolini, Italien 1961.

Adieu Jésus, Paul Carpita, Frankreich 1970.

Adieu l'ami, Jean Herman, Frankreich/Italien 1968.

Amici miei, Mario Monicelli, Italien 1975.

Angèle, Marcel Pagnol, Frankreich 1934.

Ararat, Atom Egoyan, Kanada/Frankreich 2002.

L'Argent fait le bonheur, Robert Guédiguian, Frankreich 1993.

Arlette et l'amour, Robert Vernay, Frankreich 1943.

L'Armée des ombres, Jean-Pierre Melville, Frankreich/Italien 1969.

Au pays de soleil, Robert Péguy, Frankreich 1933.

Au pays de soleil, Maurice de Canonge, Frankreich 1951.

Au soleil de Marseille, Pierre Ducis, Frankreich 1937.

Au son des guitares, Pierre-Jean Ducis, Frankreich 1936.

Avedis Aharonian, dernier président arménien, Henri Verneuil, Frankreich o.A.

La Baraka, Jean Valère, Frankreich 1982.

Beau travail, Claire Denis, Frankreich 2000.

La Belle meunière, Marcel Pagnol, Frankreich 1948.

Borsalino, Jacques Deray, Frankreich/Italien 1970.

Borsalino et cie, Jacques Deray, Frankreich/Italien/Deutschland 1974.

The Broadway Melody, Harry Beaumont, USA 1929.

Brodeuses, Eléonore Faucher, Frankreich 2004.

Bye-bye, Karim Dridi, Frankreich/Belgien/Schweiz 1995.

Les Camisards, René Allio, Frankreich 1970.

Cap Canaille, Juliet Berto / Jean-Henri Roger, Frankreich/Belgien 1982.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Carnaval, Henri Verneuil, Frankreich 1953.

Casablanca, Michael Curtiz, USA 1942.

Cent mille dollars au soleil, Henri Verneuil, Frankreich/Italien 1964.

Le Cercle rouge, Jean-Pierre Melville, Frankreich/Italien 1970.

César, Marcel Pagnol, Frankreich 1936.

Chaos, Coline Serreau, Frankreich 2001.

Le Château de ma mère, Yves Robert, Frankreich 1991.

Le Clan des Siciliens, Henri Verneuil, Frankreich 1969.

Cœur fidèle, Jean Epstein, Frankreich 1923.

Les Collègues, Philippe Dajoux, Frankreich 1998.

Comme un aimant, Kamel Saleh/Akhenaton, Frankreich 2000.

Le Comte de Monte-Cristo, Claude Autant-Lara, Frankreich/Italien 1961.

Le Comte de Monte-Cristo (4 TV-Folgen), Josée Dayan, Frankreich/ Italien/ Deutschland 1998.

Conte d'automne, Eric Rohmer, Frankreich 1998.

Conte d'été, Eric Rohmer, Frankreich 1996.

Conte d'hiver, Eric Rohmer, Frankreich 1992.

Conte de printemps, Eric Rohmer, Frankreich 1990.

The Count of Monte Christo, Francis Boggs, USA 1908.

Crustacés et coquillages, Olivier Ducastel/Jacques Martineau, Frankreich 2004.

Demain l'amour, Paul Carpita, Frankreich 1962.

Dernier été, Robert Guédiguian, Frankreich 1980.

Des lapins dans la tête, Paul Carpita, Frankreich 1964.

Le Deuxième souffle, Jean-Pierre Melville, Frankreich 1966.

Les Diables, Christophe Ruggia, Frankreich/Spanien 2001.

Dieu vomit les tièdes, Robert Guédiguian, Frankreich 1989.

Drôle de Félix, Olivier Ducastel/Jacques Martineau, Frankreich 1999.

L'Ennemie public numéro un, Henri Verneuil, Frankreich/Italien 1953.

Escale à Marseille / Escale au soleil, Henri Verneuil, Frankreich 1947.

Fabio Montale (3 TV-Folgen), José Pinheiro, Frankreich 2001.

Fanny, Marc Allégret, Frankreich 1932.

Fanny, Mario Almirante, Italien 1933.

Fanny, Mita Bergé/Jos Mahu, Belgien 1959.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Fanny, Joshua Logan, USA 1961.

La Femme du boulanger, Marcel Pagnol, Frankreich 1938.

La Femme du boulanger, Nicolas Ribowski, Frankreich 1999.

Fièvre, Louis Delluc, Frankreich 1921.

La Fille du puisatier, Marcel Pagnol, Frankreich 1940.

French Connection, William Friedkin, USA 1971.

French Connection II, Robert Frankenheimer, USA 1975.

Le Fruit défendu, Henri Verneuil, Frankreich 1952.

Les Gangsters du Château d'If, René Pujol, Frankreich 1939.

La Gloire de mon père, Yves Robert, Frankreich 1990.

Gomez & Tavarès, Gilles Paquet-Brenner, Frankreich 2003.

Gomez vs Tavarès, Gilles Paquet-Brenner, Frankreich/Belgien 2007.

Graines au vent, Paul Carpita, Frankreich 1964.

Le Grand frère, Francis Girod, Frankreich 1982.

La Grande vie, Philippe Dajoux, Frankreich 2001.

La Haine, Mathieu Kassovitz, Frankreich 1995.

Havarie (Tatort HR), Sylvia Hoffmann, Deutschland 2001.

L'Heure exquise, René Allio, Frankreich 1980.

Hôtel du Nord, Marcel Carné, Frankreich 1938.

Impressionen vom altem Marseiller Hafen, László Moholy-Nagy, Frankreich 1929.

Independance Day, Roland Emmerich, USA 1996.

Je suis née á Berlin, Paul Carpita, Frankreich 1952.

Je vous salue, mafia!, Raoul Lévy, Frankreich/Italien 1965.

Jean de Florette, Claude Berri, Frankreich/Italien/Schweiz 1985.

Jean Vilar, quarante ans après, René Allio, Frankreich 1987.

La Jeunesse, Philippe Faucon, Frankreich 1984.

Jofroi, Marcel Pagnol, Frankreich 1933.

Justin de Marseille, Maurice Tourneur, Frankreich 1935.

Ki lo sa?, Robert Guédiguian, Frankreich 1985.

Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, Italien 1948.

Lady Jane, Robert Guédiguian, Frankreich, 2007 (in Produktion).

Längtän Till Havet, John W. Brunius / Alexander Korda, Schweden 1931.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Lila dit ça, Ziad Doueiri, Frankreich/Großbritannien 2004.

Lost Command, Mark Robson, USA 1966.

Lulu, Jean-Henri Roger, Frankreich 2002.

Ma vraie vie à Rouen, Olivier Ducastel / Jacques Martineau, Frankreich 2002.

Manon des sources, Claude Berri, Frankreich/Italien/Schweiz 1986.

Marche à l'ombre, Michel Blanc, Frankreich 1984.

Marche et rêve. Les homards de l'utopie, Paul Carpita, Frankreich 2001.

Le Marginal, Jacques Deray, Frankreich 1983.

Marie-Jo et ses deux amours, Robert Guédiguian, Frankreich 2001.

Les Marins perdus, Claire Devers, Frankreich 2003.

Marius, Alexander Korda, Frankreich 1931.

Marius et Jeannette, Robert Guédiguian, Frankreich 1997.

Marius et Olive à Paris, Jean Epstein, Frankreich 1935.

La Marseillaise, Jean Renoir, Frankreich 1938.

Marseille, Opérateurs Lumière, Frankreich 1896.

Marseille, Angela Schanelec, Deutschland 2004.

Marseille contre Marseille (7 TV-Dokumentationen), Jean-Louis Comolli / Michel Samson, Frankreich 2005.

Marseille mes amours, Jacques Daniel-Norman, Frankreich 1939.

Marseille sans soleil, Paul Carpita, Frankreich 1960.

Marseille sans soleil prépare le printemps, Paul Carpita, Frankreich 1951.

Le Matelot 512, René Allio, Frankreich 1984.

Mayrig, Henri Verneuil, Frankreich 1991.

Mektoub, Ali Ghalem, Frankreich 1970.

Mélodie en sous-sol, Henri Verneuil, Frankreich 1963.

Merlusse, Marcel Pagnol, Frankreich 1935.

La Meule, René Allio, 1963.

Mille millards de dollar, Henri Verneuil, Frankreich 1981.

Les Minots du Panier dégainent leurs automatiques, Hervé Cohen, Frankreich 1995.

Miracolo a Milano, Vittorio De Sica, Italien 1951.

Modern Times, Charles Chaplin, USA 1936.

Moi, Pierre Rivière, ayant égorgé ma mère, ma sœur et mon frère, René Allio, Frankreich 1976.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Mon Père est ingénieur, Robert Guédiguian, Frankreich 2003.

Les Morfalous, Henri Verneuil, Frankreich 1984.

Muriel ou le temps d'un retour, Alain Resnais, Frankreich/Italien 1962.

Naples au baiser de feu, Augusto Genina, Frankreich 1937.

Napoli spara, Mario Caiano, Italien 1977.

Nénette et Boni, Claire Denis, Frankreich 1996

Nous voulons vivre, Paul Carpita, Frankreich 1947.

L'Outremangeur, Thierry Binisti, Frankreich 2003.

Passage to Marseille, Michael Curtiz, USA 1944.

Pépé le Moko, Julien Duvivier, Frankreich 1937.

Le Petit soldat, Jean-Luc Godard, Frankreich 1960.

Le Petit voleur, Erick Zonca, Frankreich 1998.

Pierre et Paul, René Allio, Frankreich 1969.

Pierrot le fou, Jean-Luc Godard, Frankreich/Italien 1965.

Plus belle la vie (TV-Serie), Philippe Dajoux u.a., Frankreich 2004ff.

Le Port du désir, Edmond T. Gréville, Frankreich 1954.

Port of Seven Seas, James Whale, USA 1938.

Le Pressentiment, Jean-Pierre Darroussin, Frankreich 2006.

La Prière aux étoiles, Marcel Pagnol, Frankreich 1941.

Processo alla città, Luigi Zampa, Italien 1952.

Le Promeneur du Champ de Mars, Robert Guédiguian, Frankreich 2005.

Queen Christina, Rouben Mamoulian, USA 1933.

La Récréation, Paul Carpita, Frankreich 1959.

Regain, Marcel Pagnol, Frankreich 1937.

Rencontre à Varsovie / Le Bonheur de Sophie, Paul Carpita, Frankreich 1956.

Rendez-vous avec le hasard (TV-Dokumentation), Jochen Wolf, Deutschland 1991.

Le Rendez-vous des quais, Paul Carpita, Frankreich 1953-55.

Retour à Marseille, René Allio, Frankreich/Deutschland 1979.

Rêves de France à Marseille, Jean-Louis Comolli / Michel Samson, Frankreich 2003.

Robert Guédiguian – cinéaste, Jean-Pierre Larcher, Frankreich 2004.

Rouge midi, Robert Guédiguian, Frankreich 1983.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Rude journée pour la reine, René Allio, Frankreich/Schweiz 1973.

Les Sables mouvants, Paul Carpita, Frankreich 1994.

Samia, Philippe Faucon, Frankreich 2000.

Le Schpountz, Marcel Pagnol, Frankreich 1938.

Le Schpountz, Gérard Oury, Frankreich 1999.

Der schwarze Walfisch, Fritz Wendhausen, Deutschland 1934.

La Scoumoune, José Giovanni, Frankreich/Italien 1972.

Seven Thunders, Hugo Fregonese, Großbritannien 1957.

La Table aux crevé, Henri Verneuil, Frankreich 1951.

Taxi 1-4, Gérard Pirès / Gérard Krawczyk, Frankreich 1998/2000/2003/2007.

Tenue de soirée, Bertrand Blier, Frankreich 1986.

Toni, Jean Renoir, Frankreich 1934.

Topaze, Louis Gasnier, Frankreich 1932.

Topaze, Marcel Pagnol, Frankreich 1936.

Topaze, Marcel Pagnol, Frankreich 1950.

Total Khéops, Alain Bévérini, Frankreich 2002.

Transit, René Allio, Frankreich/Deutschland 1990.

Travail d'arabe, Christian Philibert, Frankreich 2003.

La Trilogie marseillaise, Nicolas Ribowski, Frankreich/Belgien 2000.

Le Trio infernal, Francis Girod, Frankreich/Italien/Deutschland 1974.

Les Triplettes de Belleville, Sylvain Chomet, Frankreich/Belgien/Großbritannien/Kanada 2003.

Trois places pour le 26, Jacques Demy, Frankreich 1988.

Trop belle pour toi, Bertrand Blier, Frankreich 1989.

Um filme falado, Manoel de Oliveira, Portugal/Frankreich/Italien 2003.

Un ange, Miguel Courtois, Frankreich 1999.

Un carnet de bal, Julien Duvivier, Frankreich 1937.

Un de la Canebière, René Pujol, Frankreich 1937.

Un, deux, trois, soleil, Bertrand Blier, Frankreich 1993.

Un médecin des Lumières, René Allio, Frankreich/Deutschland 1988.

Un nommé La Rocca, Jean Becker, Frankreich 1961.

Une chambre en ville, Jacques Demy, Frankreich/Italien 1982.

L'Une et l'autre, René Allio, Frankreich 1967.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

La Vache et le prisonnier, Henri Verneuil, Frankreich/Italien 1959.

Les Valseuses, Bertrand Blier, Frankreich 1973.

Le Ventre de Juliette, Martin Provost, Frankreich/Luxemburg/Spanien 2002.

Vénus et Fleur, Emmanuel Mouret, Frankreich 2004.

La Vieille dame indigne, René Allio, Frankreich 1964.

La Vieille ville indigne, René Allio, Frankreich 1993.

La Ville est tranquille, Robert Guédiguian, Frankreich 2000.

La Vita è bella, Roberto Benigni, Italien 1997.

Voilà Marseille, Paul Carpita et al., Frankreich 1947.

Les Voleurs, André Téchiné, Frankreich 1996.

Le Voyage en Arménie, Robert Guédiguian, Frankreich 2006.

Week-end à Zuydcoote, Henri Verneuil, Frankreich/Italien 1964.

Zahn um Zahn (Tatort WDR), Hajo Gies, Deutschland 1987.

Zum goldenen Anker, Alexander Korda, Frankreich/Deutschland 1931.

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Film

Daniel Devoucoux
Mode im Film
Zur Kulturanthropologie zweier Medien
November 2007, 350 Seiten,
kart., 34,80 €,
ISBN: 978-3-89942-813-1

Katrin Oltmann
Remake | Premake
Hollywoods romantische Komödien und ihre Gender-Diskurse, 1930-1960
November 2007, ca. 374 Seiten,
kart., 35,80 €,
ISBN: 978-3-89942-700-4

Catrin Corell
Der Holocaust als Herausforderung für den Film
Formen des filmischen Umgangs mit der Shoah seit 1945. Eine Wirkungstypologie
Dezember 2007, ca. 550 Seiten,
kart., zahlr. Abb., ca. 36,80 €,
ISBN: 978-3-89942-719-6

Daniel Winkler
Transit Marseille
Filmgeschichte einer Mittelmeermetropole
November 2007, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-699-1

Nadja Sennewald
Alien Gender
Die Inszenierung von Geschlecht in Science-Fiction-Serien
August 2007, 314 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-805-6

Hedwig Wagner
Die Prostituierte im Film
Zum Verhältnis von Gender und Medium
Juli 2007, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-563-5

Sandra Strigl
Traumreisende
Eine narratologische Studie der Filme von Ingmar Bergman, André Téchiné und Julio Medem
Mai 2007, 236 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-659-5

Doris Agotai
Architekturen in Zelluloid
Der filmische Blick auf den Raum
April 2007, 184 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-623-6

Klaus Kohlmann
Der computeranimierte Spielfilm
Forschungen zur Inszenierung und Klassifizierung des 3-D-Computer-Trickfilms
Februar 2007, 300 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-635-9

Arno Meteling
Monster
Zu Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm
2006, 372 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-552-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Film

Markus Fellner
psycho movie
Zur Konstruktion psychischer Störung im Spielfilm
2006, 424 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-471-3

Achim Geisenhanslüke,
Christian Steltz (Hg.)
Unfinished Business
Quentin Tarantinos »Kill Bill« und die offenen Rechnungen der Kulturwissenschaften
2006, 188 Seiten,
kart., 24,80 €,
ISBN: 978-3-89942-437-9

Volker Pantenburg
Film als Theorie
Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard
2006, 324 Seiten,
kart., 29,80 €,
ISBN: 978-3-89942-440-9

Andreas Jahn-Sudmann
Der Widerspenstigen Zähmung?
Zur Politik der Repräsentation im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film
2006, 400 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 31,80 €,
ISBN: 978-3-89942-401-0

Joanna Barck,
Petra Löffler (u.a.)
Gesichter des Films
2005, 388 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN: 978-3-89942-416-4

Horst Fleig
Wim Wenders
Hermetische Filmsprache und Fortschreiben antiker Mythologie
2005, 304 Seiten,
kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 27,80 €,
ISBN: 978-3-89942-385-3

F.T. Meyer
Filme über sich selbst
Strategien der Selbstreflexion im dokumentarischen Film
2005, 224 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 978-3-89942-359-4

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839406991 https://www.inlibra.com/de/page/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND