

ÀÏOLLYWOOD. MARSEILLEBILDER ZWISCHEN B-MOVIE UND AUTORINNENKINO¹

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 vague 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 ZuschauerInnen 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

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 Filmfolge 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 »pescadou«, 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

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 *Independence 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-

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 Kinopr  senz: 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 Gu  diguian gelingt mit *A la vie,    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 ›Erz  hlerkino‹ 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

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 Stadtkennntnis 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 Raumbene 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 alkohols  chtigen Vater konfrontiert. Dieser verbringt seinen Tag beim Patis 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

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 Raumbene 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 Gypsis 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-

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 populäre 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 Handlungs-ort ist, rekurren 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

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

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.

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

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 Populärmusik 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 ausgestaffte 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 hämmernnden 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-

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 Carpitass 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-

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-

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 vérité 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 sich 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 Frauehnheld Montand (Taboulay 1996: 75-77).

L'americano⁴: 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 Rechtsanwält-

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 Carpitia 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. Verneuil 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

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

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 Dag* (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 »nahhaftester

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

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 Immigration situation 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

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 naïveté«. 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 Orsignalen, 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

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 (Reinolds *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

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 Bahnhofstreppe 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 sentimental 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 Verneuls 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 – unglaublichen SchauspielereInnen 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-

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 Seifenoperncharakter von Verneuels 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;

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 zusammengepfertcht, 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-

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 verknüpft 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).

Von Achod zu Azad, von Henri zu Pierre

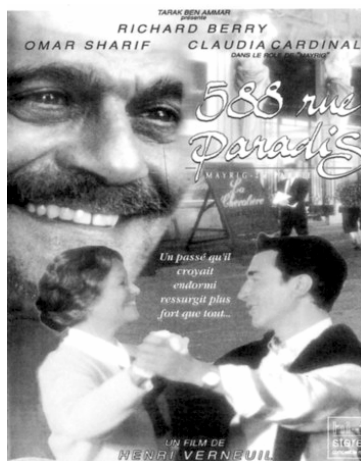
Die ›ungehemmte‹ Integration der Zakarians in die französische Gesellschaft wirkt vor dem kulturgeschichtlichen Hintergrund einerseits beschönigend, sie veranschaulicht aber andererseits den republikanischen Geist der Eltern in *Mayrig*. Für sie steht Azads Karriere als ›Musterfranzose‹ im Zentrum ihres Tuns, herkunftskulturelle Aspekte werden den Prinzipien der französischen Republik untergeordnet. Dieser Aspekt der nahezu bedingungslosen Anpassung verweist darüber hinaus auf die Biografie Verneuls, 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 fünf, 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 Verneuls 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

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 gegang-

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).

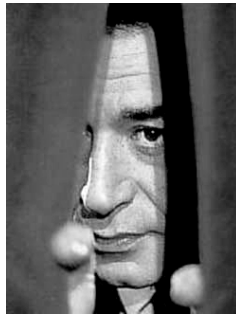
Rue Paradis - die Straße ins Paradies

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 milliards 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

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 Baklawas, der »reine de la

pâtisserie 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 Baklava wird als fremdartig wahrgenommen und von der Hausherrin den Diensthofen 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 Verneuls 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 Verneuls Karriere zum Opfer fällt (Armogathe 2000: 119-120).

Insbesondere mit Fernandel ist Verneuls frühe Laufbahn eng verbunden. Er bittet ihn, bei *La Table aux crevés* (1951), einem Bauerndra-

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 verknüpft ablehnt, für sein populäres Kino. Mitte der 1960er Jahre geht er nach Amerika; die Filmstars Gabin, Delon und Belmondo beschenken ihm auch hier eine Reihe von kommerziellen Erfolgen u.a. mit Gangster- (*Mérodie 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

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 Adrienne 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

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 Verneuls Schlussmoral keinen Platz (Nora 1984: XVII; Ricœur 2000: 527). Das Filmende verweist vielmehr in mehrerlei Hinsicht auf die Traumfabrik *Äiollywood*: 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 Verneuls 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...

Anmerkungen

- 1 *Äollywood* 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 Guédiguans 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).

