

AUFBLLENDE

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

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 Schiefelage 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 populäre 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

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 topographisch 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 ingrédients 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

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 rekurren 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-

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

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

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 Dienort 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

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 phoc enne* ist die älteste Stadt auf dem heutigen Gebiet Frankreichs und wird 600 vor Christus von griechischen Seefahrern, genauer gesagt Phok ern 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 gesch tzt und lange Zeit vom Land her schwer zugänglich. Diese fast enklavenhafte Topografie verleiht der Stadt einen Sonderstatus als Handelshafen und hinterlässt auf einer mentalit tsgeschichtlichen 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

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 populäre 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*

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 Militärgelände 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 Ornamentik 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 Nora's Konzept der »lieux de mémoire« eine stadthistorische 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 relikthafte 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 populären, in Richtung Meer orientierten Marseilles anzuknüpfen (Bertrand 1998: 11-139).

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 »question 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 »Franzöisierung« 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-

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-

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

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 phoc enne* 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 Kulturen berlagerung 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.  ber 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  berseehandels 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.

»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).

Hausmannisierung

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

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
© Frank 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.

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 Stadtopografie, 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 populäre 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

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-

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 FranzösisInnen deutliche französische Aspekte in Form von so genannten europäischen Vierteln auf. 1926 sind unter den 226.000 EinwohnerInnen 170.000 FranzösisInnen. Frankreich ist im Rahmen seiner kolonialen Politik zudem bestrebt, vor Ort repräsentative französische Institutionen wie Regierungsgebäude, militärische Einrich-

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 P  p   le Moko zu Seven Thunders

Die Spielfilme des argentinischen Regisseurs Hugo Fregonese, *Seven Thunders* (*Les Sept tonnerres*, 1957), und von Julien Duvivier, *P  p   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 P  p   bzw. der Massenmörder Dr. Martout, zu Hause. Diese Figuren sind zweifelsohne beide Outlaws, werden aber unterschiedlich gezeichnet; P  p   ist Franzose, der hier in der Illegalität lebt. Er erinnert an eine Ganovenfigur wie Justin de Marseille, die von der Bevölkerung gesch  tzt 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 Serienm  rders 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

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).

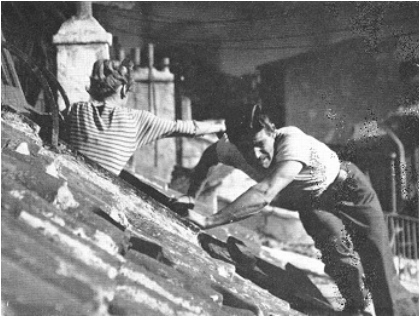
Bei Fregonese stehen demgegenüber neben Martout v.a. die ExilantInnen und die MarseillerInnen im Vordergrund. Obwohl auch *Seven Thunders*, der in den USA unter dem Titel ›The Beasts of Marseilles‹ läuft, zu großen Teilen in Studios gedreht wurde, integriert und akzentuiert Fregonese die historische 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:

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 Marseilleklichs 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).



Seven Thunders: Fluchtszene
im Vieux-Marseille



Italienisches Filmplakat
von *Seven Thunders*

Der unterschiedliche Ansatz der beiden Filme wird deutlich: Bei Duvi-
vier tritt nicht nur mittels der kolonialen Polizeipräsenz die Opposition
zwischen Paris und Algier auf den Plan. Algier dient hier zudem als Kul-
lisse 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 Vin-
cent 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 Al-
gier 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 Hand-
lungsfaden 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 Metro-
pole, deren Schicksal deutlich von Außen bestimmt wird.

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 phoc enne* 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 metropoliten 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 Besch ftigungsgegenstand 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/Parmreiter 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-

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 prétendons 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)

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 »cumulative texture« einer konkreten Stadt, von populären 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

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

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'images. [...] 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)

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 »screen-scapes 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-

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).

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 erfüllt. 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-

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 stupéfiants, 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 dépossession 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'impossibilité de faire à 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

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 Hafendidylle 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 populäre 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 maghrebisch 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.

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 Kriminalfilmthemen 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 Genre Grenzen 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.

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.

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 Autokenninos und Godards kommerziell erfolgreichster Film. Der Protagonist Poiccard 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 Eye-catchers mit seinem Imaginären der *ville noire*. Im restlichen Film spielt

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 Populärfilms 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.

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

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-

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 Guédiguian's 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; Guédiguian's 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 unbekanntem 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-

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

unserer gegenwärtigen Mediengesellschaft durchschaubar« gemacht (Rolloff 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

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

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

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

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 Vertriebsstufe 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 populären 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 Filmindustrie.

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

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 Populärfilm 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 Populärfilms 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-

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 Guédiguans 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 Naficy's 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

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-

schen und amerikanischen Popularkultur eingegangen – Yves Montand und Henri Verneuil. Als erfolgreicher Sanger 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 Imaginare ein und geben einen erganzenden Einblick in die regionale Popularkultur.

Anmerkungen

- 1 Magris (1999: 64)
- 2 Ausnahme ist eine inzwischen vergriffene Broschure. Sie enthalt eine Teilübersetzung von Morel, Bernard/Sanmarco, Philippe (1985): *Marseille, l'endroit du dcor*, 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: Jrg Hachmann.
- 3 Vgl. die Ergebnisse der Volkszahlungen 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 Programmankndigung 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 sthetisch anspruchsvolles und politisches Kino wahlt. Er dreht hier auch *Le Deuxième souffle* (1966) und *L'Arme des ombres* (1969).
- 6 Allerdings ist hier festzuhalten, dass es sich im Fall von Frankreich anders als bei der Kolonialisierung auereuropaischer Kulturen um rumlich 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 Galeerensttzpunkt Marseille immer auch andere nationale Kulturen present waren, die als primare 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

- 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 FranzösisInnen mit nicht-maghrebinischem, sondern beispielsweise süd- oder osteuropäischem Hintergrund behandeln (z.B. Bliers *Un, deux, trois, soleil* oder Doueir *Li-la 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: Film-museum Wien.

Die Treppen des Bahnhofs Saint-Charles: Fotografie + © Franke 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.