

DAS PROVENZALISCHE MARSEILLE: MARCEL PAGNOL

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

Der Alte Hafen

Das Meer im Blick

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Bonne Mère, Bouillabaisse und Pastis

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

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

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

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

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

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

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

Pont Transbordeur - Pagnols Antimodernismus

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

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

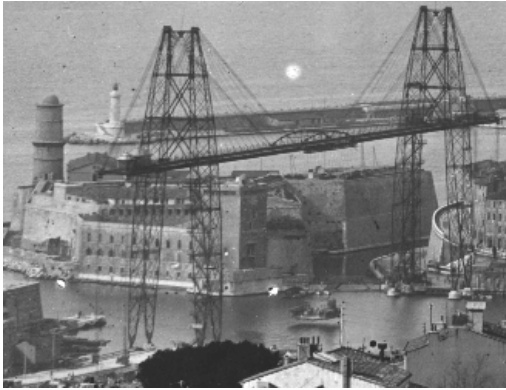
Bei Pagnol wird die Brücke als Bauwerk der Moderne deutlich anders konnotiert. Sie wird als ›fremdes‹ Objekt der Moderne gezeigt, das sich nicht ins Milieu der Bar de la Marine einpasst: Fanny wird schwindlig als sie mit Marius auf der Brücke steht (Marius II, 5); für Escartefigue

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

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

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

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



Der Pont Transbordeur vor dem Fort Saint-Jean

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

Regionalismus, Provenzalismus, Provinzialismus?

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

Mittelmeer-Diskurse: Marius

Das lateinische Meer und die Cahiers du Sud

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

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

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

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

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

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

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

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

Marius alias Louis Brauquier

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

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

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

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

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



Marius: Marius + Fanny

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

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

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

Zum Marseiller Exotismus

Die Person und die Gedichte Brauquiers bilden für Pagnol also eine deutliche Inspirationsquelle für sein Theaterstück *Marius*, insbesondere was die Komponente des Exotismus betrifft, die ihm als Mensch und Schriftsteller eher fremd ist. Pagnol nutzt diesen Aspekt nicht nur zur Erzeugung eines kontrastiven Ambientes, sondern auch als strukturierendes und dramatisches, die Handlung vorantreibendes Element, das dem dominierenden Milieu der Bar de la Marine gegenübersteht. Das Meer erscheint in der Theaterfassung von *Marius* lediglich in Form von wenigen akustischen Signalen. Die Sirenen der Docks und der ein- und auslaufenden Schiffe dienen der Strukturierung der Stücke im Kontext eines Szenenwechsels oder Aktumbruchs (*Marius* I, 1-3, IV, 6). Ab und an wird von der Kartenrunde die Präsenz von Schiffen kurz erwähnt (Abfahrt der Paul Lecat, Pfeifen der Saigon, Neubespannung der Malaisie⁵).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das transnationale Phänomen Pagnol

Die Trilogie als Kassenschlager

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

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

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

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

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

Der frühe Tonfilm als filmisches Theater?

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

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

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

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

Realistische Spuren

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

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

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

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

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



Toni mit Blavette, Montalván + Delmont
Filmplakat zu Pagnols *Angèle*



Kinematografische Stadt(t)räume

Das stumme Marseille im Panoramablick

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

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

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

Bar de la Marine versus Hohe See

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

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

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

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

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

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

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

L'ici et l'ailleurs: Escartefigue und Marius

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

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

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

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

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

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

Fremd zu Haus? Marius und Piquoiseau

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

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

Piquoiseau: Demain matin, à 9 heures, tout le monde en blanc sur le pont. Ouvrez le ban! Quartier-maître Piquoiseau, au nom du gouvernement de la République, je vous fais chevalier de la Légion d'honneur. Fermez le ban!

Escarfeigue: Oh! Piquoiseau, ça te prend souvent?

Piquoiseau: Il y a un traître à bord! Amiral Escarfeigue, je vous casse. Vous resterez aux fers jusqu'à Manille! L'amiral Escarfeigue est dégradé! L'amiral Escarfeigue est dégradé! (Marius I, 1)

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

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

gelassene und »entjungfernte« Fanny zwecks Rettung der familiären Ehre zur Heirat mit Panisse in der Fortsetzung *Fanny*.

Ein Schiff wird kommen...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jenseits vom Meer: Fanny und César

Exotismus ade

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

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

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

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

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

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

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



César und Panisse
beim Boule-Spiel



Fanny auf dem Weg zur Bonne Mère

Pagnols katholische Familienmoral

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Das (klein)bürgerliche Marseille

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

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

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

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

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

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

Die Rive-Neuve

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

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

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

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



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

Imaginäre Bastionen: Paris, Marseille, Toulon

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

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

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

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

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

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



César: Césariot + César in der Bar

César, reitender Bote in den Calanques

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

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

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

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

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

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

Marseille 1936: Die Moral von der Geschichte'

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

- holz, Leslie Caron und Maurice Chevalier besetzt. Eine weitere Pagnol-Welle folgt ab den 1980er Jahren (vgl. Kapitel 5).
- 13 Zu den Auseinandersetzungen um den Tonfilm vgl. Albersmeier (1992: 44-46, 155-156), Clair (1951: 193-197; 1970: 261) und Pagnol (1991: 55-78).
 - 14 Bei den Theateraufführungen von *Fanny* gibt es zwei Ersetzungen: Harry Baur und Berval ersetzen die zu Filmstars avancierten Schauspieler Raimu und Pierre Fresnay, die bei den Filmversionen aber wieder ihre angestammte Rolle einnehmen. Bei der Verfilmung von *Fanny* ersetzt Auguste Mourière den verhinderten Paul Dullac als Escartefigue.
 - 15 Da für die ›Trilogie‹ bisher kein zugängliches Drehbuch existiert, erfolgt die Angabe der Einstellungen mit Verweis auf Akt und Szene im Theaterstück. Auf Abweichungen wird hingewiesen.
 - 16 Vgl. dazu Marius I, 2; I, 3; II, 3; III, 1; III, 5 sowie *Fanny* I, 4; II, 7; II, 9.
 - 17 Die Raumordnung der ›Trilogie‹ enthält mehrere Widersprüchlichkeiten. So äußert Fanny gegenüber Marius am Ende von *Marius*, dass er vom Zimmerfenster über die Place de la Lenche in Richtung Hafen verschwinden solle. Da sich dieser Platz im Viertel Saint-Jean befindet und die Schiffe am Quai du Port liegen, müsste dieser Raumlogik zufolge auch die Bar am Quai du Port befindlich sein und nicht an der Rive-Neuve.
 - 18 Vgl. »Verehrtes Publikum [...] wir haben uns einen anderen Schluss ausgedacht/Damit ihr wenigstens in der Oper seht/Wie einmal Gnade vor Recht ergeht./Und darum wird, weil wir's gut mit euch meinen/Jetzt der reitende Bote des Königs erscheinen.« (Brecht 1989: 96-97)
 - 19 Die Volkszählung des Jahres 1936 gibt über 900.000 EinwohnerInnen an. Diese Ziffer gilt aber als nicht haltbar und wird auf Manipulationen zurückgeführt (vgl. Temime 1999: 264-265).

Abbildungen

Fotomontage der Rive-Neuve mit Hochhäusern und La Major: Fotografie + © Frankc Orsoni 2004, Quelle: <http://beecommeabeille.free.fr/index.php?post/48-Carte-postale,24.10.2007>.
 Der Pont Tranbordeur vor dem Fort Saint-Jean: Fotografie o.A., Privatbesitz.

