

DER HAFEN ALS POLITISCHER ORT. PAUL CARPITA UND DIE KOLONIALKRIEGE

Marseille im Kopf

Au soleil de Marseille

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

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

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



Plakate von zwei Operettenfilmproduktionen der *vogue méridionale*

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

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

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

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

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

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

Der Sonnenmythos revisited

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

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

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

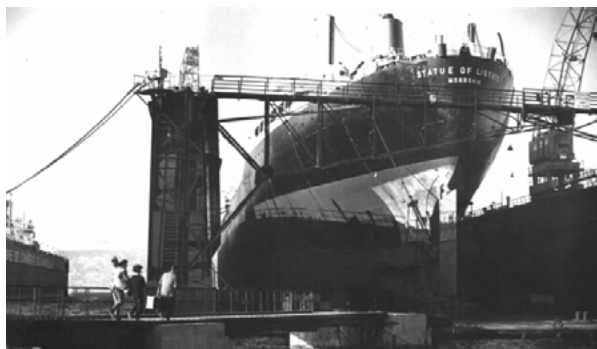
›Sans soleil‹ ist aber auch der politische Kontext des Films. Der Protagonist Jean-Pierre kann seinen Film nicht vollenden, weil er von der französischen Armee in den letzten französischen Kolonialkrieg in Algerien (1954-62) eingezogen wird und in ihm umkommt (Stora 1997: 8-9); er wird also von seinen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

Antikriegsfilm und Filmzensur

Carpitas Frühwerk

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

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



Marseille sans soleil mit den drei filmenden ProtagonistInnen

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

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

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

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

Marseille zwischen Vietnam- und Algerienkrieg

Generalstreik, Kolonialkrieg, Zensur

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

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

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

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

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

Als der Film endlich fertig gestellt war, ist der französische Kolonialkrieg in Vietnam allerdings vorbei. Er hatte 1946 begonnen – die nord-vietnamesischen Kommunisten strebten eine Wiedervereinigung Vietnams an – und endete mit einer verheerenden Niederlage der Kolonialmacht Frankreich in Diên Biên Phu und den Genfer Verträgen vom Mai 1954 (Stora 1997: 7-21). Damit schien der Streifen seinen politischen Anspruch, den der Intervention, verfehlt zu haben und die parteipolitische Motivation der Unterstützung verloren gegangen zu sein. Doch Carpitas Film erhält mit dem Ausbruch des Algerienkrieges am 1. November 1954 neue politische Brisanz⁵ und *Le Rendez-vous des quais* wird aus Kriegsgründen zensiert, nachdem er im März/April im Marseiller Kino Rex und im Juni/Juli 1955 im Pariser Filmklub Action vorgestellt worden war; angekündigt wurde er aus Sicherheitsgründen in der Zeitung *La Marseillaise* noch unter dem provisorischen Titel *Le Printemps des hommes* (Carpita 2005).



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

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

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

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

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

Wiederentdeckung eines zensierten Filmemachers

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le Rendez-vous des quais und Marseille

Marseille unter realistischen Vorzeichen

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

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

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



Marcelle + Robert

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

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

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

What makes the sunset?

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

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

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



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

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

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

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

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

Carpitas Alltagsrealismus

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

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

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

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

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

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

Carpitas politischer Realismus

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

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

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

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

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

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



Manunta, Moretti und Maufray vor dem Pasteur-Schiff

Parteilpolitische Zensur

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

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

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

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

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

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

Zensuren, Zäsuren

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

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

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

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

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

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

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

Marseille sans soleil: Carpitas Kurzfilmpoetik

Die Rezeption der Kurzfilme

Die Zensur von Carpitas erstem Spielfilm, die seine Biografie als Filmmacher wesentlich prägt, bestimmt auch die verzögerte Rezeption seines Gesamtwerks. Carpita dreht in den knapp 30 Jahren zwischen Zensur und ›Wiederentdeckung‹ zwar einige Kurz- und Dokumentarfilme, aber erst in den 1990er und 2000er Jahren wird er mit einem zweiten und dritten Spielfilm (*Les Sables mouvants*, 1994, und *Marche et rêve. Les homards de l'utopie*, 2001) wieder zum Cineasten. Insbesondere sein sozialkritischer Film *Les Sables mouvants*, den er nach einer eigenen Vorlage aus den 1950er Jahren angefertigt hat, wird von der (inter)nationalen Filmpresse¹⁶ wahrgenommen und in vielen Kinos gezeigt. Carpitas frühem Filmschaffen bleibt aber – mit den Ausnahmen *Le Rendez-vous des quais* und *Marseille sans soleil* – trotz des medialen Echos der Einzug in die Filmgeschichte und in den breitenwirksamen Videover-

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

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

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

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

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

Carpitas Stadtästhetik und die Nouvelle Vague

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

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

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

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

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

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



Marseille sans soleil:



Alain, Monique + Jean-Pierre

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

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

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

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

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

Carpitass Kurzfilme und die Kolonialkriege

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

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

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

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

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



Jean und die Schulfrauen



Erinnerungssequenz

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

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

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



Jean-Pierre + der Fort Saint-Jean

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

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

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

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

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

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

Der Film-im-Film

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Les Adieux

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

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

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

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

Monique (off): Je me souviens Jean-Pierre, du jour où je t'ai vu pour la dernière fois.

Jean-Pierre (off): J'aurais aimé terminer le film avant mon départ.

Monique (off): Ne t'inquiètes pas; nous monterons les images suivant les indications; nous avons ton texte.

Jean-Pierre (off): J'aurai besoin de vos lettres, de tous les deux.

Monique (off): Nous t'écrirons; je t'écirai tous les jours, Jean-Pierre.

Jean-Pierre (off): Tu es gentille! (145-146)

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

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

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

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

Der Sonnenmythos: Vom cinéma militant zum cinéma engagé

Marseille sans soleil prépare le printemps

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

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

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

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

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

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

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

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



Carpita bei den Dreharbeiten von
Les Sables mouvants

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

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

Stadtblick, Ausblick, Ausschluss

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

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

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

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

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

Anmerkungen

- 1 Daran erinnern heute noch die Namen weit verbreiteter Marken wie Le petit Marseillais (Seifen, Lotionen, Öle) in Frankreich oder Marsiglia (Waschmittel) in Italien. Um die Jahrhundertwende war Marseille der größte europäische Markt im Bereich der pflanzlichen Fette. In den 1930er Jahren, also zur Produktionszeit des Films, werden über 600.000 Tonnen Ölrohstoffe pro Jahr nach Marseille importiert und ca. 100.000 Tonnen an Ölprodukten exportiert. Ende der 1930er Jahre gerät der Industriezweig in die Krise (vgl. Lambert 1995: 524-525).
- 2 Die Ziffern in Klammern bei Filmzitat und -beschreibungen beziehen sich auf die Einstellungsnummern. Ich beziehe mich hierbei auf das Sequenzprotokoll von Agnès Libbra (1994b).
- 3 Parallel bzw. nach *Le Rendez-vous des quais* dreht Carpita laut Lahaxe den Spielfilm *Le Bonheur de Sophie*, laut Martino *Rencontre à Varsovie*. Vermutlich ist *Le bonheur de Sophie* der Arbeitstitel von *Rencontre à Varsovie*

- (1956), der die Goldmedaille des Moskauer Filmfestivals erhält und wohl als letzter Film noch zum stark ideologischen Filmschaffen des Regisseurs gehört (vgl. Lahaxe 2006: 267-268; Martino 1996: 159).
- 4 1947 ruft die CGT in Paris zu einem Streik gegen den Marshallplan auf, für den der Hafen Marseilles von zentraler Bedeutung ist. Dies hat zur Folge, dass, neben der Verschärfung der ökonomischen Krise, die Machtübernahme durch die Kommunisten (mit 28 Prozent stärkste Partei) befürchtet wird. Durch Intervention von Jay Lovestone, ehemals Chef und (ausgeschlossenes) Mitglied der United States Communist Party und inzwischen für den CIA aktiv, wird mit Zustimmung der französischen Sozialisten die Spaltung der französischen Arbeiterbewegung angestrebt und die sozialistische Gewerkschaft Force Ouvrière entsteht. Diese Strategie erweist sich für die Schwächung der Streikbewegungen als von zentraler Bedeutung. Die Marseiller Streiks von 1947 und 1950 scheitern; der PCF verliert in Folge an Bedeutung und der Kommunist Jean Cristofol verliert das Marseiller Bürgermeisteramt an den Sozialisten Gaston Defferre. Er regiert Marseille von 1953 bis 1986 mit unterschiedlichen Listenbündnissen und strikt anti-kommunistischem Kurs. Dieser schlägt sich nicht zuletzt im Ton seiner politischen Plattform, der sozialistischen Tageszeitung *Le Provençal* nieder, die das kommunistische Pendant *La Marseillaise* zunehmend marginalisiert und zur führenden Zeitung der Region wird (vgl. McCoy 1999: 38-52; Hamburger Landeszentrale 1988: 82-84).
 - 5 Dieser Tag markiert die Gründung des Front de Libération Nationale (FLN) und den Beginn der blutigen Auseinandersetzungen zwischen den algerischen und den französischen Truppen (Toussaint rouge). Der Krieg nimmt mit den Accords d'Evian im März 1962 sein Ende, im Juli desselben Jahres wird Algerien unabhängig (Stora 1997: 8-9).
 - 6 Laut anderen Aussagen ist die Zensur am 5. Oktober 1955 im Kino Rex (bei der Erstaufführung des Films) erfolgt (vgl. z.B. Lahaxe 2006: 268). Dabei dürfte es sich um einen Irrtum handeln.
 - 7 Stora erwähnt auch Carpitass Film *Demain l'Amour* (1962) unter den »films français censurés pendant la guerre d'Algérie ou dont la diffusion a été »différée« (Stora 1997: 111-124). Es handelt sich dabei aber um einen regional produzierten Kurzfilm und nicht, wie Stora angibt, um einen Spielfilm von 117 Minuten.
 - 8 Die beiden Filme über Carpita und die Zensur wurden für den französischen Sender FR3 (France 3) bzw. für NDR/ARTE produziert: Eine Reportage in der Reihe »La Marche du siècle« von Jean-Marie Cavada zeigt zum ersten Mal Ausschnitte des Films im Fernsehen (11.02.1991 bzw. 13.02.1991). Der Dokumentarfilm *Rendez-vous avec le hasard* von Jochen Wolf wird am 14.4.1993 auf ARTE gezeigt. Carpitass Spielfilm wird im März 1992 auf Canal + und im April 1993 auf ARTE gezeigt (vgl. Martino 1996: 164).
 - 9 Einen kritischen, allerdings auch polemischen Blick auf diese filmgeschichtliche Einordnung des Films bietet der Historiker Jean-Pierre Rioux. Er spricht von einer »honorable bluette pour patronage stalinien de haute époque«. Vgl. Rioux, Jean-Pierre (1991): »Au Rendez-vous des années cinquante«. In: Vingtième Siècle. Revue d'histoire 31, S. 89-90: 90.
 - 10 Vgl. die Ausgabe von *Manière de voir* 88/2006 (*Le Monde diplomatique*), die dem Thema *cinémas engagés* gewidmet ist. Nicht einmal die Bibliogra-

- fie zum Thema Kolonialismus enthält Filmtitel von Carpita, obwohl sie deutlich auf Vietnam und Algerien fokussiert ist (S. 92-93).
- 11 In der zweiten Phase (24,47min) sind derartige Einstellungen nicht vorhanden; in der dritten Phase betragen sie lediglich 1,34 Minuten (von 12,16 min) (vgl. Crivello 1992: 243).
 - 12 *Au pays de soleil* ist der Titel einer Operette von Alibert/Scotto/Sarvil und deren Verfilmung durch Robert Péguy 1933 bzw. Maurice de Canonge 1951 mit Henri Alibert bzw. Tino Rossi. Bekannt sind aus ihr die Schlager ›Adieu Venise provençale‹ und ›Le Plus beau tango du monde‹.
 - 13 »Et là-haut, la Bonne Mère qui a été bâtie en... oh, y'a longtemps! Et ce ciel dites! Encore aujourd'hui il est un peu couvert. On vous dit Marseille c'est le pays du soleil! Ah, il brille pas tous les jours! Et quand ça tombe ça tombe! [...] Maintenant regardez bien, vous en avez de la chance! Vous avez devant vous le plus grand port du monde ! [...] Messieurs-dames, voilà les docks! Le môle J ! Ça te connaît ça hein Robert! Ils sont dockers de père en fils dans la famille.« (36-48)
 - 14 Zum Genre vgl. die Sondernummer der Zeitschrift *CinémaAction* 110/2004 (›Le cinema militant reprend le travail‹).
 - 15 Vgl. z.B. »Le vrai propos du film, c'était le rendez-vous des quais, la grève. Il n'y a pourtant pas de hiérarchie entre ce réel et la fiction, l'histoire d'amour. Ils sont intimement imbriqués pour la bonne raison que cette fiction, je l'ancrais dans la réalité et elle se modifiait au fur et à mesure de la réalité. Mais tout de même, j'aime beaucoup les gens, et je crois que je suis incapable d'avoir des positions dures pour affirmer mon point de vue, pour violenter les gens. Or ce film, c'était un engagement! Et toutes les fois qu'il y a des moments un peu durs politiquement, j'éprouve le besoin de m'en aller, je ne vais pas jusqu'au bout de l'engagement. Et puis pour Le Rendez-vous des quais, j'étais tenu par l'actualité brûlante que nous vivions, alors qu'en fait, j'ai toujours été attiré par la poésie.« (Libbra 1994b: 1)
 - 16 Zur Rezeptionsgeschichte des Films vgl. die Arbeiten von Natacha Bécard und Agnès Libbra (Bécard 2002: 39-41, 89-91; Libbra 1994a: 9-16, 79-81).
 - 17 Information von Carpitas Sohn Jean-Paul; E-Mail vom 22.01.2004.
 - 18 Die meisten Vorführungen von *Marseille sans soleil* finden in Marseille u.U. statt (z.B. Les Rencontres d'Averroès. Penser la Méditerranée des deux rives 2000 in Marseille, Le mois du film documentaire in der Region Ouest-Provence 2000, 100. Feiertag der Marseiller Docker-Gewerkschaft 2002 in Marseille). 2001 wird der Film im Pariser Kino La Pagode, 2002 im Rahmen einer Carpita gewidmeten Retrospektive in der Cinémathèque française in Paris gezeigt. Im Jahr 2004 ist er auf einem der Stadt Marseille gewidmeten Filmfestival in Rennes, 1999 auf dem 7th French Film Festival der Virginia Commonwealth University präsent.
 - 19 J-P: Tu crois que c'est facile de parler de Marseille sans partie de pétanque, sans galéjades!/Alain: sans plan de travail, sans soleil!/J-P: Sans soleil... Marseille sans soleil... C'est un titre ça! Les matins brumeux de décembre, les reflets sur le pavé mouillé.../Alain: Ça y est! Le revoilà parti!/J-P: Alain, c'est au petit jour qu'on tournera demain! (9-11)
 - 20 Zwar setzt sich Godards *Pierrot le fou* (1965) sowohl mit dem Topos des Midi als auch mit dem (amerikanischen) Vietnamkrieg auseinander. Der Film situiert sich allerdings in einem anderen filmästhetischen und kulturgeschichtlichen Kontext (Post-Nouvelle Vague, Kriminalfilmtradition, 68er-Bewegung, Neoimperialismus) (vgl. z.B. Prédal 1996: 229-230).

21 Vgl. dazu Carpita im Interview mit Libbra (1994b: 1).

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

Abbildungen

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