

KINO DER RÄNDER. ROBERT GUÉDIGUIANS PERIPHERES MARSEILLE

»Elle [Marseille]
résiste au schéma importé
de la ligne droite comme vecteur de progrès,
d'efficacité, de sécurité et d'hygiène.
Elle trouve dans la courbe et le détour,
une forme plus adaptée à son caractère et à ses mœurs.«¹
Robert Guédiguian

Marseiller Märchen(t)räume: Marius et Jeannette

Vom Vieux-Port zum Estaque

Robert Guédiguian ist heute zweifellos der international bekannteste Marseiller Filmemacher und verkörpert wie kein anderer französischer Cineast das zeitgenössische französische Regionalkino. Guédiguian hat dreizehn seiner fünfzehn Filme, die zwischen 1980 (*Dernier été*) und 2007 (*Lady Jane*) entstanden sind, in der Großregion Marseille zwischen der Stadt selbst und dem Etang de Berre angesiedelt. Ein bevorzugter Gegenstand der Auseinandersetzung ist dabei der industriell geprägte Norden der Stadt; sein symbolischer Ort dafür ist der Estaque, das nördlichste und kleinste Viertel Marseilles, in dem Guédiguian 1953 als Sohn eines Dockers armenischer Herkunft und einer deutschen Mutter aufgewachsen ist (Barisone 1998: 115-117).

Sein siebter und international erfolgreichster Streifen, die Komödie *Marius et Jeannette* (1997), verkörpert wie kein anderer Film dieses sublokale Marseille und reduziert die Stadt topografisch auf den Estaque. Beim Festival von Cannes mit dem Prix Gervais ausgezeichnet, steht sie paradigmatisch für den Erfolg von Guédiguians sozialkritischem Autorenkino mit popularem Anstrich. Er selbst bezeichnet diesen Film als einen »film bilan« (Rosello 2001: 34), denn sein vorhergehender Streifen *A la vie, à la mort* (1995) hat ihm bei der französischen Filmkritik große Anerkennung eingebracht. Zudem war Guédiguian mit über 100.000 Zu-

schauerInnen ein großer Publikumserfolg gelungen und er musste innerhalb von zwei Monaten quer durch Frankreich an die 200 Diskussionsveranstaltungen absolvieren. *Marius et Jeannette* war vor diesem Hintergrund als Reflexionsprojekt angelegt, das der Erholung ›zu Hause‹ dienen und schnell, in insgesamt fünf Monaten, realisiert werden sollte. Doch der neue Film wird zu einem noch größeren Publikumserfolg und macht Guédiguian auch international als ›den‹ Marseiller Cineasten bekannt. Paradigmatisch dafür, aber auch für die Bedeutung des Streifens im Kontext des urbanen Imaginären Marseilles ist die produktive Rezeption von *Marius et Jeannette* durch den Filmemacher und Schauspieler Jean-Henri Roger. Er widmet ihm eine Sequenz in seinem Filmdrama *Lulu* (2002). Der in Saintes-Maries-de-la-mer angesiedelte Streifen enthält eine Passage, in der sich die transsexuelle Protagonistin Lulu (Elli Medeiros) in die Anonymität der Großstadt flüchtet und hier auf die Barbesitzer Marius und Jeannette stößt, die von Robert Guédiguian und seiner Frau Ariane Ascaride verkörpert werden; Ascaride ist 1998 zudem für die Rolle der Jeannette als beste Schauspielerin mit einem César ausgezeichnet worden (Aubert 1999, 151; Trémois 1997, 273-274).²

Doch Guédiguians Filmkomödie schreibt nicht nur Filmgeschichte, der Cineast greift auch auf sie zurück. Schon der Titel *Marius et Jeannette* spielt auf Marcel Pagnols Erfolgsfilm *Marius* an. Der Untertitel des Films ›Un conte de l'Estaque‹ verweist einerseits auf die regionale Verortung der Geschichte, er lässt aber auch an Eric Rohmers Märchenzyklus *Conte de printemps* (1990), *Conte d'hiver* (1992), *Conte d'été* (1996), *Conte d'automne* (1998) denken. Diese Analogien liegen um so näher, als *Marius et Jeannette* nicht der erste und nicht der letzte Film ist, in dem der Estaque und der äußerste Norden Marseilles eine Rolle spielen und der als Märchen bezeichnet wird. Bereits die ersten drei Filme Guédiguians, *Dernier été* (1980), *Ki lo sa?* (1985) und insbesondere *Rouge midi* (1983), machen diese Gegend zum Filmort.

Guédiguian hatte auch bereits seinen Streifen *L'Argent fait le bonheur* (1993) – einen im Marseiller Norden angesiedelten Migrationsfilm – als Märchen bezeichnet. Er greift mit ihm, im gleichen Jahr wie Bertrand Blier (*Un, deux, trois, soleil*), auf das von René Allio im Marseiller Kontext positionierte Genre des *cinéma de banlieue* wieder zurück, verbrämt dessen realistische Ästhetik allerdings mit Märchenmustern und Anleihen bei Bertolt Brecht. Guédiguians Film *A l'attaque* (2000), der wie *Marius et Jeannette* auf pittoreske Traditionen des Marseiller Nordens zurückgreift, trägt als zweiter Streifen die Genrebezeichnung ›conte de l'Estaque‹ im Untertitel. Die drei Streifen bilden in diesem Sinn eine Märchen-Trilogie und stellen wie Rohmers Filme Liebeskomödien dar, die einen einfachen Plot, ein fest umrissenes Setting und prototypische

Charaktere aufweisen. Sie sind von einer deutlich stilisierten und theatralen Ästhetik geprägt, die Anleihen an populäre und politische Traditionen nimmt. Der Erfolg der Trilogie spiegelt sich auch in der Adaptation der drei Filme wieder; sie wurden 2004/06 von Guédiguian und Sylvain Dorange im Pariser Verlag EP als Comics verlegt.

Bereits mit dem Vorspann von *Marius et Jeannette* nimmt Guédiguian folglich schon einiges vorweg. Titel und Untertitel deuten auf einen undramatischen Handlungsverlauf mit gutem Ende hin, aber auch auf den imaginären und politischen Ort Marseille. Der Beginn ist im Sinn einer filmischen Intertextualität ähnlich wie der von *Marius* aufgebaut: Zuerst wird die Hafenszenerie visualisiert und musikalisch untermalt; die dem Filmtitel folgenden Sequenzen verankern die ProtagonistInnen Marius und Jeannette – wie Marius und Fanny bei Pagnol – in ihrem (Arbeits)Milieu. Die erste Sequenz thematisiert auf etwas schematische Weise den Estaque als Mikrokosmos, der aber gesellschaftlichen Transformationen unterworfen ist. Sie zeigt eine aufgeblasene Weltkugel im Hafen, im Hintergrund sind eine Autobahnhochtrasse und Hafengebäude erkennbar. Der Ballon schwimmt an einem großen Fährschiff des Marseiller Reeders SNCM vorbei und unter einer kleinen Brücke hindurch. Ein Schild mit der Schrift ›Estaque‹ am Meeresgrund sowie ein paar alte Holzschiffe zeigen die andere Seite des Hafens.

Die Gegenüberstellung der Schiffstypen deutet an, dass der heutige Alltag des Estaque nicht dem einer Hafenidylle entspricht. Die Sequenz wird zudem von dem Chanson ›Il pleut sur Marseille‹, das vom Kodrehabuchautor Jean-Louis Milesi stammt, illustriert. Es zitiert stilistisch und textuell das Genre der Marseiller Filmoperette der 1930er Jahre – man denke an den schon zitierten Schlager ›Au soleil de Marseille‹. Der Liedtext nimmt sprachlich Anleihe beim Marseiller Provençalischen, ist aber wie die Bildkomposition von Brüchen durchzogen. Verweist die Fähre auf den Luxustourismus, tritt an die Stelle des Sonnentopos ein regnerisches Marseille, wie es bereits Paul Carpita geschildert hatte: »Il pleut sur Marseille, le port rajeunit. Il pleut sur Marseille, Notre-Dame sourit. Il pleut, eh oui il pleut, le soleil se languit. Il pleut, beaucoup, un peu. Ma ieu m'en fouti.« Schon zu Filmbeginn wird so deutlich, dass die Geschichte von Marius und Jeannette nicht nur nostalgische Aspekte in Bezug auf vergangene Marseiller Traditionen aufweist, sondern auch einen regional- und kulturpolitischen Standpunkt markiert.

Commedia dell'arte alla marsigliese

Der zentrale Handlungsort des Films, eine alte Wohnsiedlung im historischen Estaque, greift den pittoresken Charakter des historischen Estaque auf. Dieser Aspekt des Viertels ist zumindest frankophilen KunstliebhaberInnen bekannt und erweckt auf den ersten Blick provenzalische Assoziationen. Denn Paul Cézanne, Georges Braques und einige andere Maler machten den Estaque zwischen den 60er Jahren des 19. und den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem beliebten Aufenthaltsort und Gegenstand der Malerei (Prati/Reynaud 1992: 321-333). Doch das Wohnensemble bei Guédiguian ist keine luxussanierte Idylle gutbürgerlicher Sommerfrische. Anhand der ProtagonistInnen und der solidarischen Art ihres Zusammenlebens wird der Ort vielmehr als Mikrokosmos des Estaqueer Alltags gezeichnet. Das Haus ist eine Art Wohngemeinschaft, die aus der Supermarktkassiererin Jeannette (Ariane Ascaride) und ihren beiden Kindern Magali und Malek, dem Nachbarn Dédé (Jean-Pierre Darroussin) und Monique (Frédérique Bonnal) und ihren drei Kindern besteht. Hinzu kommen Justin (Jacques Boudet), ein pensionierter Lehrer, und dessen alte Liebe, die Kommunistin Caroline (Pascale Roberts).



Marius et Jeannette: Monique, Caroline + Jeannette

Die urbane Peripherie erscheint hier aber nicht nur als autarke Zone fast ohne Referenz auf das Stadtzentrum und auf soziales Leben fern dieses Kollektivs. Der zentrale Handlungsort wird hier auch deutlich als theatraler Spielort markiert, an dem das Estaqueer Imaginäre heraufbeschworen und die (sub)lokale Identität ausgehandelt wird. Darin unterscheidet sich dieser Streifen deutlich vom sozialdramatischen Charakter von *A la vie, à la mort*, aber auch von den frühen Filmen der 1980er Jahre wie *Dernier été*, *Rouge midi* oder *Ki lo sa?*.

Dem existentiellen Scheitern im marginalisierten Marseiller Norden setzt Guédiguian mit den Estaque-Märchen eine hoffnungsvolle Vision gegenüber, die eine positive Identifizierung mit dem Viertel und den ProtagonistInnen erlaubt, auch wenn er mit Mitteln der ästhetischen Distan-

zierung arbeitet. Er verzichtet in diesem Sinn weitgehend auf einen dramatischen Handlungsverlauf und eine ungebrochen realistische Ästhetik eines klassischen *cinéma engagé* (Jeancolas 2005: 27-29). *Marius et Jeannette* und die anderen Estaque-Märchen zeichnen demgegenüber eine theatrale und solidarisch-utopische Dimension aus. Guédiguian beschreibt die drei Filme in diesem Sinn als politische Märchen, die keine Lösungen anbieten, aber ideologische Stimmungen, die das Handeln der Charaktere bestimmen (Ardjoum 2000).

Kommentiert Guédiguian im Vorspann von *Marius et Jeannette* diese Anlage anhand von Verweisen auf das Märchengenre und auf Pagnol, so sind auf der strukturell-formalen Ebene des Films v.a. (Boulevard) Theatertraditionen dominant, die an die Spielsituation der Commedia dell'arte und des Brecht'schen Theaters anknüpfen. In diesem Sinne weist der Plot eine einfache Struktur auf: Im Zentrum des Stücks steht die Liebe zwischen der Supermarktkassiererin Jeannette und dem die aufgelassene Zementfabrik bewachenden ehemaligen Arbeiter Marius (Gérard Meylan), die durch Missverständnisse gefährdet wird. Dieser minimalistische Handlungsfaden, der die Bewältigung der sich anbahnenden Konflikte inkludiert, ist ein ebenso konstitutives Element des Films wie die Konzentration auf wenige zentrale Orte, insbesondere das Wohnensemble und ein aufgelassenes Fabrikgelände.

Der erste Schauplatz verfügt über einen Innenhof, der den ProtagonistInnen als zentraler Kommunikations- und dem Film als Handlungsort dient. Er ist wie eine Komödienbühne mit vielen Fenstern, kleinen Treppen und Balkons ausgestattet. Der reduzierte Bewegungsraum wird in *Marius et Jeannette* neben dem zentralen Stellenwert des komödiantischen Dialogs durch eine szenische Komik kompensiert, die die Möglichkeiten dieser Filmbühne ausnutzt. Eng verbunden damit ist eine ProtagonistInnenkonstellation von vier zentralen Paaren³ sowie eine deutlich stilisierte Figurenzeichnung in der Tradition der Commedia: Dem ProtagonistInnenpaar der Innamorati Marius und Jeannette kommt entsprechend der Genretradition die zentrale identifikationsstiftende Rolle zu. Ihm stehen drei Nebenpaare gegenüber, ein gleichaltriges Ehepaar (Monique/Dédé) und ein älteres Liebespaar (Caroline/Justin) sowie zwei Geschwister (Magali/Malek). Den erwachsenen Nebenpaaren ist die innere Dynamik gemeinsam; sie bestehen beide aus einem starken Frauen- und einem ängstlichen Männerpart. Dédé und Justin sind Monique und Caroline ideologisch und lebenspraktisch unterlegen. Die Männerfiguren sind eher burlesk gezeichnet, schon ihre Namen deuten dies auf einer semantischen bzw. lautmalersischen Ebene an. Als ängstlich-verliebte und naiv-tollpatschige Charaktere sind sie mit der Dienerfigur des Arlecchino verwandt (Cohen 1997: 55; Siepmann 1997: 46-48).

Doch Guédiguian beschränkt sich bei seinen Anleihen an die *Commedia dell'arte* nicht auf das theatrale und komödiantische Potenzial im Sinne eines Boulevardstücks. Ein bloßes, banales Nachbilden des Genremodells in der von Umberto Eco konstatierten »Zeit der verlorenen Unschuld« ist nicht sein Anliegen (Eco 1985: 79).

Wie anhand der beiden Männerfiguren deutlich wird, zitiert er vielmehr die Spielsituation und die Figurenkonstellation der *Commedia* in einem postmodernen und intermedialen Sinn. Dabei verbindet er die Genrekonventionen mit seinem politischen und urbanen Imaginären und thematisiert die Anleihe ans Theater selbstreferentiell: Dédé ergreift so z.B. im Laufe des Films die Flucht vor seiner resoluten Frau Monique, weil diese ihn immer wieder wegen seiner einmaligen Wahlentscheidung für den Front National kritisiert, und verschwindet auch als Protagonist aus der Filmhandlung. Nach einiger Zeit erfährt Monique per Telefon von Dédé, dass er betrunken eine mit FN-Plakaten beklebte Straßenwand mit Steinen beworfen und sich dabei so stark verletzt hat, dass er sich nun im Krankenhaus befindet. In ihrer Wohnung telefonierend befindet sich Monique auf einer Ebene mit ihren Freundinnen Jeannette und Caroline im Hof, die zum Publikum des Telefonats werden und sich mit ihr über ihren Mann lustig machen. Die Figuren- und Raumkonstellation wird so einerseits im Dienste des komischen Effekts eingesetzt, andererseits wird über die Szene die Filmästhetik auch thematisiert: Dédé wird als burleske Figur markiert und der Innenhof mit seinen kleinen Treppen und Balkons zur Bühne in der Filmszenerie.

Über diese Umsetzung einer ans Theater angelehnten Dramaturgie mit filmischen Mitteln findet nicht nur eine theatrale Übersteigerung statt, sondern die Schaulust des Publikums wird simuliert und der Streifen damit als Theaterfilm charakterisiert (Roloff 2004: 9). Auf einer inhaltlichen Ebene wird über Dédés Aktion deutlich gemacht, dass er, trotz aller Ungeschicklichkeit, seinen Fehler bereut hat und die Wohngemeinschaft politisch-erzieherisch auf ihn einwirken konnte. Der Innenhof wird also auch als ideologische Bastion gezeichnet, in die er erst nach einer Phase der Reue zurückkehren kann. Damit wird nicht auf die lange kommunistische Tradition des *Espace* als Arbeiterhochburg angespielt, die aber gleichzeitig über die Zitat-Ästhetik als historisch markiert wird. Die Figur des Dédé verweist auf die politische Gegenwart und zentrale soziale Probleme des Marseiller Nordens wie die Arbeitslosigkeit. Der Front National hat in Marseille bereits bei den Parlamentswahlen des Jahres 1986 24 Prozent erreicht, während er auf nationaler Ebene noch bei zehn Prozent stagniert. Im traditionell linken Norden der Stadt erzielt er bei den Kommunalwahlen 1995 sogar noch mehr (de Baecque/Toubiana 1997: 58; Temime 1999: 384-386).⁴

Die »alte« politische Moral, die der Film mit Augenzwinkern vermittelt, wird insbesondere über die Person der Caroline verkörpert. Sie nimmt den Part der militanten Frauenfigur in der Tradition von Carpitaa Marcelle ein und steht für politische Grundhaltungen wider den Zeitgeist der Globalisierung in einem handlungsbezogenen Sinn. So schält sie beispielsweise auf den kleinen Treppen ihres Hauseingangs im Innenhof Saubohnen auf einer Ausgabe der kommunistischen Tageszeitung *L'Humanité* während Justin, auf einer Korbbank an die Hauswand angelehnt und mit Lesebrille ausgestattet, *Le Monde diplomatique* liest. Er, der intellektuelle, aber passive Lehrer, versteckt sich hinter dem linken bildungsbürgerlichen Symbol und versucht immer wieder mehr oder minder ungeschickt, mit seiner alten Liebe Kontakt aufzunehmen. Die resolute Kommunistin mit KZ-Vergangenheit ergreift schließlich die Initiative und lädt Justin zu sich zum Essen ein. Die Abendmahl-Szene auf dem winzigen Balkon macht die Commedia dell'arte-Anleihe besonders deutlich; die räumliche Enge und die aufgrund der engen Nachbarschaft nicht vorhandene Abgeschiedenheit – man hört Dédé und Monique streiten – thematisieren den Bühnencharakter. Die beiden Zeitungen verweisen zudem, trotz des unterschiedlichen Habitus, auf die den ProtagonistInnen gemeinsame politische Moral in puncto Globalisierungskritik, unterstützen sie doch beide die Positionen der NGO Attac (Marie 2005: 171).

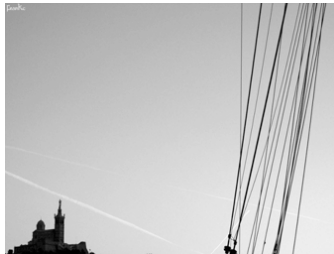
Der politisch-ironische und zitathafte Einsatz der komödiantischen Traditionen aktualisiert das Modell der Commedia dell'arte im Rahmen des Guédiguian'schen Filmtheaters und verweist darauf, dass die (Theater)Vergangenheit »auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss«, wenn sie ihre Wirkung nicht verfehlen will (Eco 1985: 78). Vor dem Hintergrund dieser Filmästhetik ist es wohl kein Zufall, dass von allen Filmen Guédiguians ausgerechnet *Marius et Jeannette* für das Theater adaptiert wurde.⁵

Auf den Spuren von Brecht

Anhand des Aspekts der intermedialen Aneignung der Commedia-Ästhetik wird deutlich, dass Guédiguian auf populäre und politische Theatertraditionen zurückgreift und, wie auch in *Dieu vomit les tièdes* (1989), Anleihen beim (Musik)Theater Bertolt Brechts nimmt. Dieser hat in seinen Theaterstücken seinerseits populärkulturelle Traditionen aufgegriffen, gleichzeitig aber mit seiner Dramaturgie des epischen Theaters, wie er sie u.a. in seinem Aufsatz »Über experimentelles Theater« festgehalten hat, neue ästhetische und politische Akzente gesetzt (Brecht 1967: 285-305). Guédiguian zitiert Elemente des Brecht'schen Theaters und teilt mit ihm das Anliegen, die Vortäuschung einer (Bühnen)Wirklichkeit

im Sinne einer ›realistischen‹ Theaterästhetik durch einen Verfremdungseffekt durchbrechen zu wollen. Anstatt der traditionellen Kommunikation zwischen Publikum und Bühne über das Prinzip der Einfühlung wird auf einen direkten Kontakt gesetzt, der nicht verführen, sondern erkenntnisfördernd wirken soll. Insbesondere anhand der Lehrerfigur Justin wird deutlich, dass die ungebrochene Identifizierung mit den ProtagonistInnen – seitens der SchauspielerInnen und des Publikums – auch bei Guédiguian durch den »Gestus des Zeigens«, ein übertreibendes und bewusst artifiziell-modellhaftes Darstellen, immer wieder aufgebrochen wird (Brecht 1997c: 468).

Justin hält in einer Sequenz vor einer Meereskulisse einen Monolog über Religion und Fundamentalismus, der mit dem Aufruf zu einem friedlichen Zusammenleben abseits religiöser Bekenntnisse schließt. Schon sein übertreibendes Gestikulieren mit den Armen verweist auf die Pose des Zur-Schau-Stellens des epischen Theaters; er blickt zudem direkt in die Kamera, also in Richtung (Film)Publikum, markiert deutliche Sprechpausen und gerät zunehmend in Rage. Sprich: Hier »bringt der Schauspieler seinen Text nicht wie eine Improvisation, sondern wie ein Zitat« (Brecht 1997c: 470). Justin wirkt wie Figuren bei Brecht, die an die Bühnenrampe treten, sich mit einer politischen Botschaft direkt an das Publikum wenden und anschließend wieder in ihre Rolle schlüpfen.



Notre-Dame-de-la-Garde
© Frankc Orsoni

Guédiguian setzt den Brecht'schen Verfremdungseffekt aber postmodern und medienspezifisch ein. Eine deutliche Formalisierung durch den wechselnden Bildausschnitt und die Montage macht den Zitatcharakter zudem deutlich: Steht anfangs sein Gesicht im Zentrum des Bildausschnitts, wird der Fokus nach und nach größer und es werden die beiden Kinder sichtbar, die eher gelangweilt neben ihm auf einer Mauer sitzen. Justin wendet sich an die beiden, unterbricht seinen Monolog aber nicht. Die folgenden Einstellungen zeigen abwechselnd Malek und Dédés Sohn, dann die ganze Gruppe von hinten, darauf wieder die beiden Kinder und schließlich alle drei von vorne. Die Bewegung des Schauspielers

bei Brecht übernimmt bei Guédiguian also die Kamera. Mit dem Theaterhabitus Justins und der Bühnensituation wird das Brecht'sche epische Theater zitiert, gleichzeitig aber auch über Justins abstrakten Monolog und altväterisch-didaktischen Impetus karikiert: Die Kinder lassen dem altmodischen Lehrer seine Freude am Didaktisieren, hören aber kaum zu. Über die starke Formalisierung und die häufigen Einstellungswechsel wird Justins Diskurs verfremdet und entwertet; auch von der Kamera wird ihm keine Aufmerksamkeit mehr geschenkt. Nicht der pensionierte Lehrer, sondern die Kinder erscheinen als die souveränen, die Situation überblickenden Figuren; die gesellschaftlichen Machtverhältnisse werden symbolisch verkehrt (Brecht 1997b: 243-244; de Baecque/Toubiana 1997: 60). Gleichzeitig wird über die kurzen Einstellungen mit Dédés Sohn der ›Theaterraum‹ geöffnet; die Bilder zeigen als ferne Kulisse die Anlegebassins des Marseiller Hafens mit Schiffen und schemenhaft die Innenstadt mit den Kirchen La Major und Notre-Dame-de-la-Garde.

Guédiguian konfrontiert somit die schematisierte Raumästhetik der Sequenz mit regionalen Attributen und verleiht ihr so eine selbstreferentielle Qualität. Die karikaturistisch gezeichnete Lehrerfigur, die ihr Wissen und ihre Moral nicht kommunizieren kann, lässt an im Schulmilieu angesiedelte Filme von Marcel Pagnol denken, wie z.B. *Topaze* (1932/1936/1950) oder *Merlusse* (1935). An seiner Vorliebe für eine Ästhetik, die über regionale Traditionen hinausgeht, lässt Guédiguian aber keinen Zweifel: »le pagnolesque permet de faire passer ce qui m'intéresse chez Brecht et dans la commedia dell'arte. Disons que c'est parce qu'il y a la référence Pagnol que le public peut accepter ce que je fais par ailleurs.« (Guédiguian nach Baecque/Toubiana 1997: 60)

Auch die ins Bild gerückten kinematografischen Erinnerungsorte weisen eine selbstreferentielle Dimension auf. Die Kirchen bilden zusammen mit dem Meer und großen, modernen Schiffen eine Kulisse und symbolisieren das touristische Marseille. Diese Stadtvision wird nur kurz eingeblendet, wie es aktuell viele Filme tun. Man könnte hier z.B. an *Um filme falado* von Manoel de Oliveira (2003) denken, der Marseille als Anlegestelle im Rahmen des Kreuzschiffahrttourismus mit der mondänen Passagierin Delfina (Catherine Deneuve) zeigt. Zu dieser marginalisierenden Blickweise auf Marseille nimmt Guédiguian über die Brecht'sche Ästhetik Distanz; er markiert die Kulisse als Zitat und macht sie damit ebenso ›fremd‹ wie die Lehrerfigur. Im Sinne Brechts wird das oft als authentisch interpretierte Alltägliche und Vertraute in die Ferne gerückt, damit verfremdet und hinterfragt. »Das allgemein Anzutreffende sollte eigentümlich wirken können, und vieles, was natürlich schien, sollte als künstlich erkannt werden.« (Brecht 1997b: 243)

Die Peripherie im Kontext

Wenn man diese Bildkonstellationen mit regionaler Anleihe im Kontext des Viertelschauplatzes von *Marius et Jeannette* betrachtet, dann wird deutlich, dass die Brecht'sche Ästhetik für ein Estaquer Publikum auch eine politische Konnotation hat. Denn es handelt sich hier um die beiden einzigen Einstellungen des Films, die die Marseiller Innenstadt zeigen. Darüber hinaus weist nur noch eine kurze Sequenz, in der Marius und Jeannette in einem noblen Restaurant im Süden Marseilles dinieren, über den peripheren Estaque hinaus. Dieser augenfällig artifizielle Filmraum, der die Theaterästhetik über im Wesentlichen fixe Schauplätze und leicht variiende Kulissen imitiert, wird über die zitathafte Referenz an die Innenstadt selbst zum Thema. Die Brecht'sche Anforderung des Aufzeigens der gesellschaftlichen Machtverhältnisse über die Schauspielkunst wird hier von Kamera und Regie umgesetzt (Brecht 1997c: 472).

In diesem Sinn gerät die Art und Weise wie Guédiguian Marseille perspektiviert ins Zentrum der Aufmerksamkeit und er markiert sein Kino deutlich als ein (sub)lokales *accented cinema*. Anhand der Innenstadtkulisse wird augenscheinlich, dass er die traditionelle Blickweise vom urbanen Zentrum auf die Peripherie umkehrt und so den in der kinematografischen Produktion dominanten Fokus verkehrt: Nicht das Stadtsymbol und der Alte Hafen, die im wortwörtlichen Sinn zur Kulisse degradiert werden, sondern der entlegene Estaque mit dem Innenhof und der Zementfabrik sind Schauplatz der Handlung und Symbol für urbanen Zusammenhalt. Nicht das in der Innenstadt bzw. im reichen Süden ansässige (Bildungs)Bürgertum ist Gegenstand der Auseinandersetzung, sondern die Durchschnittsbevölkerung am Rande der Stadt. Im Sinne eines »Kolloquium[s] (über die gesellschaftlichen Zustände) mit dem Publikum« weist Guédiguian anhand einer bewusst als künstlerisch und künstlich markierten Ästhetik auf die Fremdbestimmung des Menschen durch Mechanismen der Unterdrückung, aber auch internalisierte gesellschaftliche Normen hin (Brecht 1997c: 472).

Diese Verfahrensweise trifft hier auch in Bezug auf die medialen Machtverhältnisse, also die dominante Repräsentation der Stadt Marseille zu. Guédiguian »korrigiert« also die klassische »symbolische Aufladung« der Stadt im Sinne des B-Movies durch eine kulissenhafte Ästhetik und konstituiert den Estaque als einen neuen kinematografischen Erinnerungsort, der die klassischen Marseiller Assoziationen wie den Alten Hafen und das Stadtsymbol für ein französisches, aber auch internationales Publikum ergänzt (François/Schulze 2001: 16).

Gleichzeitig wird hier aber auch die Viertelidentität der ProtagonistInnen als EstaquerInnen ironisiert. Guédiguian reinszeniert also den

sprichwörtlichen Marseiller Lokalpatriotismus, die Identifizierung vieler BewohnerInnen mit ihren (sozial benachteiligten) Vierteln. Er spielt in diesem theatralen Rahmen auf ein die Stadtwerbung, Kommunalwahlkämpfe, aber auch populärwissenschaftliche Literatur durchziehendes Narrativ an, das die Stadt gerne als Ansammlung von 111 verschiedenen ›Dörfern‹ mit eigenem Charakter und nicht als Metropole beschreibt. Bei Guédiguian wird so augenzwinkernd ein quasi hermetischer Estaque ins Bild gesetzt, womit der Filmemacher Peraldis Kritik an dem Bild der Dörfer und dem ›autarken‹ Leben in Viertelstrukturen thematisiert (Peraldi 2000: 123). Das Narrativ der 111 ›Dörfer‹ schreibt sich so klar in Guédiguians Märchenästhetik ein. Gesellschaftlich gesehen dient es nicht zuletzt dazu, soziale Konflikte zwischen verschiedenen Vierteln und Bevölkerungsgruppen über die Betonung des ›Dörflichen‹ im Sinne einer identitätsstiftenden Einheit auszublenden (Bec 2000: 4-11; Leboutte/Roth 1999: 26).

»It is as if some strange form of amnesia seems to make the city prefer to see itself united at its periphery rather than its centre, at the worn and torn edges rather than in its midst. Simple demagoguery as well as myth-making are the root of this stance. [...] However, even if this place of residence is the symbolic centre, the haven of security in which the individual organises his life, it does not mean that it is a ›village‹, even though this slogan has figured prominently in election campaigns since 1995.« (Peraldi 2000: 123)

Der Intertext Guédiguian

Blickt man von Guédiguians frühen Filmen auf *Marius et Jeannette*, so wird die minimalistische und theatrale Ästhetik der Estaque-Märchen besonders augenscheinlich. Reduziert er in *Marius et Jeannette*, ähnlich wie in seinen anderen Filmmärchen, das kinematografische Marseille auf ein oder zwei zentrale Schauplätze⁶ an der Peripherie der Stadt, nimmt der historische Stadtkern in den frühen Filmen hingegen, trotz marginaler Repräsentation, über populäre Erinnerungsorte die Funktion eines räumlichen Gegenpols ein: So wird in *Dernier été* dem zentralen Handlungs-ort, dem Hauptplatz des Estaque – Riaux, eine kurze Sequenz mit dem Opernviertel und der Canebière entgegengesetzt. Die Innenstadt wird aus der Nähe visualisiert, wenn auch nur als Zitat, und mit den aus den Marseiller Kriminalfilmen bekannten Topoi der Prostitution und des Autodiebstahls assoziiert. Von der Autobahnhochtrasse aus, die in Guédiguians späteren Filmen eine wesentliche Rolle einnimmt (*A la place du cœur*, *La Ville est tranquille*, *Marie-Jo et ses deux amours*), werden zudem neben den Industrieanlagen die Kirchen La Major und Notre-Dame-de-la-Garde aus der Ferne gezeigt.

Auch in *Ki lo sa?* (1985), Guédiguian's drittem Film, stehen dem zentralen Handlungsort Bilder des Stadtzentrums gegenüber. Der Film spielt im Norden der Stadt in einer großen verlassenen Villa mit Park, die einer Freundesgruppe mit Künstlerambitionen vorübergehend als Aufenthaltsort dient. Einer der Protagonisten, Gitan (Gérard Meylan), wird aber zu Filmbeginn in blauer Montur und mit einer Flasche Alkohol am Alten Hafen gezeigt; die mit ihm befreundete Marie (Ariane Ascaride) hat ein Rendezvous an der Corniche-Promenade, die den Blick auf die Marseiller Inseln freigibt. Der Akkumulierung bekannter Filmorte in nur wenigen Einstellungen steht auch schon hier der Handlungsverlauf im Estaque im Sinne einer Peripherisierung des Zentrums gegenüber. Allerdings wird die Zukunft der jungen Generation in der urbanen Peripherie, entsprechend des Kinos der frühen 1980er Jahre und wohl auch unter dem Eindruck der sozioökonomischen Situation in Marseille, deutlich skeptisch gezeichnet.

Die Freundesclique aus *Ki lo sa?* stirbt am Ende an kollektiver Vergiftung; der Protagonist Gilbert (Gérard Meylan) aus *Dernier été* wird bei einem Einbruch erschossen. Dieses Ende, aber auch die räumliche Anlage sowie der Einsatz von klassisch-sakraler Musik lassen Guédiguian's Wertschätzung von Pier Paolo Pasolini's *Accattone* (1961) erkennen. *Dernier été* fokussiert wie Pasolini die triste und marginale Existenz in der urbanen Peripherie. Bei Guédiguian stehen dabei Jugendliche im Zentrum, die arbeitslos sind oder keine sinnvolle Beschäftigung finden. Die räumliche und soziale Marginalisierung spiegelt sich formal auf der Ebene der Narration wieder. Die Verortung der Stadt bildet in den frühen Streifen des Filmemachers deutlich einen Gegenpol zur Tradition eines populären und identifikationsstiftenden Kinos im Sinne des *film méridional*; an Pagnol'sche Topoi werden kaum Anleihen genommen (Chatrian 1998: 59-63; Morice 2002: 39).



Marius und Jeannette im Fabrikgelände

Der Estaque als Erinnerungsort

Dieser trostlosen Zeichnung der urbanen Peripherie steht mit *Marius et Jeannette* ein Film gegenüber, der den Estaque als ein geschichtsträchtiges Viertel verortet, das trotz allen Widrigkeiten Identität und Solidarität stiften kann. Vor allem durch den zweiten zentralen Schauplatz des Streifens, die aufgelassene und in Abriss befindliche Zementfabrik, wird die Dimension des Erinnerungsortes Estaque deutlich gemacht. Guédiguian fokussiert diesen Ort bereits mit Handlungsbeginn des Films, also bevor er das Leben im Wohnensemble zeigt: Die beiden ProtagonistInnen Marius und Jeannette treffen hier zum ersten Mal zusammen. Jeannette wird gezeigt, wie sie in das an den Bahngleisen gelegene Fabrikgelände klettert, um dort Farbeimer zum Ausmalen ihrer Wohnung zu stehlen. Denn diese kann sich die alleinerziehende Mutter, die an der Kasse eines Baumarktes arbeitet, nicht leisten. Sie stößt jedoch auf den mit einem Gewehr bewaffneten Wächter des Geländes, Marius, der ihr die Eimer abnimmt und ihre Identität kontrolliert. Guédiguian fokussiert die beiden ProtagonistInnen damit nicht wie Pagnol kokett konversierend in einer Bar am Hafen, sondern in einem industriellen Ambiente. Über den Viadukt und die Hügellandschaft im Hintergrund wird das Areal, auf dem Marius arbeitet, für ein regionales Publikum klar als die ehemalige Zementfabrik Lafarge erkennbar.

Schon in der ersten Handlungssequenz wird damit deutlich, dass sich Guédiguian für die Geschichte und urbane Bedeutung seiner filmischen Orte interessiert und diese kontextualisiert: Die aufgelassene Fabrik bildet also nicht nur einen dramaturgischen Gegenpol zum Wohnort von Jeannette, sondern symbolisiert auch die Blütezeit des Industriestandorts Estaque. Denn dieses Viertel erlangte ab dem Ende des 19. Jahrhunderts aufgrund seiner verkehrsstrategisch günstigen Lage zwischen Marseille und der Industriezone Etang de Berre wirtschaftlich an Bedeutung. Mit den Bauarbeiten für die Bahnverbindungen nach Avignon (Mitte des 19. Jahrhunderts) und Miramas (Anfang des 20. Jahrhunderts) siedelten sich hier viele IndustriearbeiterInnen, nicht zuletzt ImmigrantInnen an. Allein für den 1926 eröffneten Rove-Tunnel wurden mehrere tausend ArbeiterInnen benötigt. Der Estaque wurde in der Folge als Standort von Berg- und Ziegelwerken sowie Chemie- und Metallfabriken bekannt, die in die ganze Welt exportierten (Daumalin 2000: 12-31; Temime 1999: 78-98).⁷

In *Marius et Jeannette* wird der Estaque über diesen Schauplatz allerdings nicht als Ort einer gegenwärtigen Arbeiterkultur, sondern als Erinnerungsort geschildert, der auf die urbane Transformation Marseilles verweist: Jeannette betritt das Gelände nicht nur aufgrund der Farbe. Die Fabrik war Arbeitsort ihres Vaters, der hier bei der Explosion einer

Dampffröhre mit ums Leben gekommen war. Marius symbolisiert als einziger Erwerbstätiger im Gelände den Antitypus eines stolzen Arbeiters. Er bewegt sich hinkend, trägt einen roten Arbeitsanzug und bewacht die Zementfabrik mit polizeilichen Methoden. Das Fabrikgelände erscheint als »cimetièrre d'une classe ouvrière avec laquelle on ne peut plus compter«, als Friedhof der Arbeiterklasse (Toubiana 1997: 25).

Die Krise der Industriestadt, die in den letzten Jahrzehnten zu einem allseits präsenten Topos in Debatten über die Zukunft Marseilles geworden ist, wird bei Guédiguian weiter anhand der Debatten über die Zukunft von Jeannettes Kindern Magali und Malek vorgeführt. Während die Elternfiguren die alten Zeiten noch erlebt haben und ihnen nostalgisch nachhängen, verweisen sie darauf, dass der Estaque der 1980er und 1990er Jahre kein klassisches ArbeiterInnenviertel mehr ist. Denn die starke Entindustrialisierung und Arbeitslosigkeit ab den 1970er und 1980er Jahren haben zu einer zunehmenden Abwanderung aus Marseille in umliegende Gemeinden, die wirtschaftlich boomen, oder in andere Städte geführt sowie zu einem Identitätswandel in den jüngeren Generationen. Magali will in diesem Sinn Journalistin werden und in Paris eine entsprechende Schule besuchen. Sie wird damit als zukünftige soziale Aufsteigerin und alter Ego Guédiguians charakterisiert, die Marseille den Rücken kehrt, der Stadt und ihrem Milieu aber verbunden bleibt. Malek, der im Gegensatz zu Magali über den Vater maghrebinischer Herkunft ist, will zwar Fußballer werden, aber auch den Ramadan einhalten; zudem denkt er daran, Jura zu studieren, um die Sache der gesellschaftlich Marginalisierten vertreten zu können. Damit wird einerseits an den lokalen Stellenwert des Fußballmilieus und des Klubs Olympique Marseille angespielt, andererseits aber auch an die ihm zugeschriebene Integrationsfunktion. Insbesondere die Figur des Zizou, des Marseiller Spielers algerisch-berberischer Herkunft Zinedine Zidane, war – wie u.a. die Kulturwissenschaftlerin Mireille Rosello ausführt – immer wieder auch von der nationalen Politik zum Inbegriff erfolgreicher Integration stilisiert worden (Rosello 2001: 28-30).

Über die religiöse Identifikation Maleks und seinen Studienwunsch weist Guédiguian auch auf die mythische Dimension des Fußballs und die politische Instrumentalisierung von Aufsteigerfiguren peripherer Herkunft wie »Zizou« hin. Der schon im Gründungsmythos der Stadt angelegten kulturellen Symbiose als Zeichen einer vollständigen Assimilation wird eine Absage erteilt, die kulturelle Differenz betont (Peraldi 2000: 117-119; Temime 1999: 384-386). Die abgerissene Fabrik steht in diesem Kontext für die »in Überresten erstarrt[e]« Geschichte der ArbeiterInnenkultur des Estaque (Assmann 1999: 309). Sie wird somit nur noch über Erinnerungen und reliktartige Versatzstücke heraufbeschw-

ren, während das gegenwärtige Gelände ein Symbol für die Entindustrialisierung und die damit verbundenen strukturellen und sozialen Probleme des städtebaulich stark fragmentarisierten Marseiller Nordens darstellt. Damit wird die historische industrielle Funktionalisierung der nördlichen urbanen Peripherie für die bürgerlichen Milieus der Stadt im Zentrum und im Süden zum Thema. Die daraus resultierende Fragmentarisierung, die Emile Temime generell dem Norden Marseilles zuschreibt, ist nicht zuletzt auf das lange mangelnde Interesse der Stadtplanung für die weitgehend popularen Zonen der Stadt zurückzuführen. Dies gilt sowohl im Kontext der Herausbildung eines popularen Marseiller Nordens um die Jahrhundertwende, als auch für die letzten Jahrzehnte, in denen die nicht mehr wirtschaftlich interessanten Gebiete zunehmend brach gelegen sind und der Norden von zunehmender Arbeitslosigkeit geprägt war (Temime 1999: 207).

Industrielle Spielstätte

Darüber hinaus zeigt der Film aber auch die ästhetischen Qualitäten des Ortes und damit seine Ambivalenz auf. Das Gelände ist von den Calanques umgeben und gibt von manchen Stellen aus einen Panoramablick über den historischen Etablissement und auf den Marseiller Hafen sowie das weite Meer frei. Die Zementfabrik ist also nicht nur Symbol für den der Globalisierung unterworfenen urbanen Wandel, sondern verweist auch auf Asymmetrien in der Synchronie. Das Konstatieren der Krise paart sich in *Marius et Jeannette* mit einer identifikatorischen Aneignung und semantischen Neubesetzung der urbanen Stätten. Dies macht eine Sequenz deutlich, in der sich die ProtagonistInnen zu einem Picknick auf dem Fabrikgelände zusammenfinden, das mittels eines Stoffdachs mit vier Pfeilern zu einem *cabanon* umgewandelt wird. Damit wird auf zwei berühmte Sequenzen aus *Marius* bzw. *Fanny* zurückgegriffen, in denen César seinem Sohn mit großem Pathos in der Bar de la Marine erklärt, wie man einen *picon-citron-curaçao*-Cocktail mixt, bzw. die Freundesrunde Césars sich in einem *cabanon* niederlässt und Boule spielt.

Bei Guédiguian verschmelzen über diese filmischen Zitate die regionale und die politische Popularkultur: Das Mixen von Knoblauch, Eigelb und Öl zur traditionellen *aïoli*-Sauce, die bei keinem Picknick und erst recht nicht beim provenzalischen *aïoli*, einem Eintopf aus Gemüse, Schnecken und Stockfisch fehlen darf, wird in *Marius et Jeannette* in Anlehnung an Pagnol auf ähnlich burleske Weise in einer Männerrunde als religiöser Akt inszeniert, der genau eingehalten werden muss. Hier wie dort werden auch die alten Rivalitäten zwischen Marseille und Paris bzw. Aix-en-Provence in komödiantischen Dialogen beschworen. Wäh-

rend Jeannette ihren Unmut über die Paris-Pläne ihrer Tochter kundtut (»Paris, c'est loin«), machen sich Monique und Caroline darüber lustig, dass Magali, seit sie studiert und mit ihrem neuen Freund zusammen ist, keinen Knoblauch mehr zu sich nimmt.

Aber die Sequenz lässt sich nicht auf diese burlesken und regionalen Komponenten beschränken. Ihrer Rolle als politisch-moralische Autorität entsprechend bricht Caroline diese *galéjade*-Stimmung immer wieder im Sinne einer Globalisierungskritik auf. Sie bemängelt die Elitengläubigkeit sowie die Entpolitisierung und hebt zu einem Plädoyer auf die Popularkultur des Südens an. Caroline meint, dass man anstatt des gerade zum Weltkulturerbe ernannten Papstpalasts von Avignon die Zementfabrik zum Weltkulturerbe erklären sollte. Der »Elitenkultur« der Herrschenden hält sie die Alltagskultur der Arbeitenden entgegen. Die Diskussion schließt mit einem weiteren politischen Statement Carolines; sie kritisiert Dédés mangelndes politisches Bewusstsein und stellt eine Relation zwischen seinem (Heineken)Bierkonsum und dem Globalisierungsprozess her. Ähnlich wie Justin in der Szene mit den beiden Kindern hält sie einen auf wenig Gegenliebe stoßenden Moralmonolog, der die anderen ProtagonistInnen amüsiert. Es wird also darauf verwiesen, dass Figuren wie Caroline archaische Gestalten sind, die aber einer »postmodern, post-ideological era« angehören (Rascaroli 2003: 87).

Sie beharrt trotz aller politischen Widrigkeiten auf dem politischen Charakter des Alltags: »Mais que'est-ce que tu crois, que la bière que tu vas boire au café, c'est pas politique?« Über den verstärkten Konsum der französischen Biermarke Fischer könne man Monopolisierungsprozesse im Kleinen, also das Schließen von Unternehmen und damit eine steigende Arbeitslosigkeit in Frankreich stoppen. Damit gerät der Zusammenhang zwischen dem globalen Kapitalismus und dem Verlust regionaler Identitäten ins Blickfeld, wenn auch gegenüber Dédé mit wenig erzieherischem Erfolg. Mit Orten wie der Fabrik kommen der lokalen Bevölkerung gleichzeitig Arbeitsplätze und Identifikationsorte abhanden, die für sozialen Zusammenhalt, Klassen- und Viertelidentität stehen (Rascaroli 2003: 86-89). In diesem Sinn wird deutlich, dass die Krise der Stadt, wie sie Guédiguian reinszeniert, im Sinne des Soziologen Michel Peraldi »not only economic but also urban, existential, moral and mental« ist. »It does not only concern the field of production but also that of social reproduction: urbanity, cultural neighbourhood, tolerance.« (Peraldi 2000: 117)

Die politische Kritik wird auch in anderer Hinsicht nicht ungebrochen vorgebracht. Über intermediale Verweise auf das Theater und die von Brecht praktizierte Genremischung wird der Spielort-Charakter des Schauplatzes, analog zum Wohnensemble, selbstreferentiell thematisiert.

Das Fabrikgelände wird im doppelten Sinn neu besetzt und anhand einer anderen Form von Popularkultur mit Leben erfüllt. Guédiguian bringt zwar nicht wie in *Dieu vomit les tièdes* (1989) das ›Lied der Jenny‹ aus dem Songspiel *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Brecht 1969) zum Einsatz, aber er historisiert über die Diskussionen die »dargestellten Vorgänge« und zitiert über die Bühnensituation und die rhythmische Transformation des Songs des Vorspanns ›Il pleut sur Marseille‹ augenzwinkernd den Verfremdungseffekt, der laut Brecht im »epischen Theater nicht nur durch den Schauspieler, sondern auch durch die Musik (Chöre, Songs) und die Dekoration« erzeugt wird (Brecht 1997a: 240).

Die politische Diskussion der Freundesrunde löst sich in Wohlgefallen auf und es ertönt die bekannte Titelmelodie; Caroline und Justin stehen auf und tanzen Walzer. Malek legt in das zweite Fach des Ghetto-blasters auch eine Kasette ein und spielt die beiden Kassetten gleichzeitig ab. ›Il pleut sur Marseille‹ nimmt einen beschwingten Rhythmus an und die jüngeren Paare beginnen zu tanzen. Der Debatte über die sozio-ökonomische Globalisierung und die Eliminierung der Arbeiterkultur werden Improvisation, Gemeinschaft und Amüsement im Sinne einer gelebten Popularkultur als postmoderne Lösungsstrategien entgegengesetzt. Dies gilt für die identitäre Bewältigung der mehrheitlich kommunistischen ProtagonistInnen, aber auch für das Publikum: Die regionalen Versatzstücke, die Zitate aus der ›Trilogie‹ mit Kultcharakter und die Viertelszenerie, dienen Guédiguian als eine vom französischen Publikum geschätzte Basis, auf der er experimentieren kann. Im Sinne Brechts nehmen diese Elemente die Funktion des dem Zuschauer Vertrauten mit scheinbar authentischem Status ein. Sie verlangen nach Brecht folglich regelrecht nach Verfremdung, also den Einsatz konträrer ästhetischer Mittel (Brecht 1997b: 243).

PopArt: Neapel im Kopf

Doch der Erfolg von *Marius et Jeannette* lässt sich nicht allein mit Pagnol'schem Flair erklären. Guédiguian bietet darüber hinaus auch ein bildungsbürgerliches Assoziationsrepertoire, das für ein regionales wie ein internationales Publikum Wiedererkennungseffekte bietet. Dabei zitiert er über intermediale Verweise nicht nur Wissensbestände, sondern er aktiviert v.a. auch die emotional gebundenen »lebensweltlichen Erfahrungen« der ZuschauerInnen (Mikos 1999: 46). Dies gilt insbesondere für den Einsatz des neapolitanischen Volkslieds ›O sole mio‹, das den in der Titelmelodie ›Il pleut sur Marseille‹ ironisierten Topos des sonnigen Marseille aufgreift. Doch der als Leitmotiv eingesetzte Schlager steht in erster Linie für die nicht erlöschende Liebe zwischen Marius und Jean-

nette, untermalt zentrale Momente ihrer Begegnung und hat so v.a. eine identifikatorische Funktion.

Von seinem popularen und imaginären Charakter her korrespondiert es mit den Anspielungen an die *Commedia dell'arte*: Marius erhält als Zeichen seiner Integration in Jeannettes Familie von Magali eine Kassette mit der Melodie, die er im Fabrikgelände abspielt. Die Kassette ist Symbol einer beginnenden emotionalen Bindung an die Kinder von Jeannette, die bei Marius auch Verlustängste verursacht. Denn er wird auf diese Weise an den Tod seiner beiden Kinder und seiner Frau bei einem Autounfall erinnert. Doch trotz einer kurzen Retraumatisierung – er verbringt einige Tage zurückgezogen im Fabrikgelände und betrinkt sich – verweist das Lied darauf, dass die beiden entsprechend der Genretradition der *Commedia* letztlich wieder zusammenkommen werden. Das klassische komische Missverständnis, das die Liebe der ProtagonistInnen zu zerstören droht, wird nur kurzfristig in ein tragisches verkehrt und die Melodie ist für eine Weile in der Wohnsiedlung absent. Das ›O sole mio‹ wird schließlich wieder aufgegriffen, als der betrunkene Marius von seinen Freunden in Jeannettes Bett gelegt wird und untermalt auch die Schlussequenzen des Films.

In kulturgeschichtlicher Hinsicht bietet das Volkslied aber auf einer Metaebene weitere Konnotationen an, die v.a. für ein mediterranes und bildungsbürgerliches Publikum von Interesse sind. ›O sole mio‹ kann in diesem Sinn als die populare und neapolitanische Variante von ›Il pleut sur Marseille‹ verstanden werden. Damit verkörpert das Lied eine Referenz auf die immer wieder zitierte Verwandtschaft von Marseille und Neapel. Topografisch gesehen sind beide Städte durch die Hafenanlagen und die vorgelagerten Inseln sowie eine Hügellandschaft markiert, die sie vom nationalen Hinterland trennt. Marseille und Neapel sind klimatisch bevorzugte mediterrane Metropolen, die auch über die historisch starke Emigration von Neapel in Richtung Marseille verbunden sind. Als *second cities* stehen sie heute nicht nur sozioökonomisch im Schatten von Paris und Rom und gelten als Sinnbilder für die Krise der südeuropäischen (Hafen)Städte.

Dieses urbane Imaginäre, das auch zu einer Vielzahl vergleichender urbanistischer Studien geführt hat, ist nicht nur auf den städtebaulichen Verfall der peripheren Metropolen, starke Arbeitslosigkeit sowie die unterschiedliche Präsenz von mafiosen Gruppen und Prostitutionsringen in den beiden Städten zurückzuführen, sondern auch auf ihre mediale Repräsentation (Marin 2001: 5-8). Filme wie *Naples au baiser de feu* (1937), *Au son des guitares* (1936) und *Au pays du soleil* (1951) mit Tino Rossi inszenieren Neapel und Marseille parallel als folkloristische bzw. touristische Mikrokosmen des *dolce far niente*. Die beiden Städte haben aber

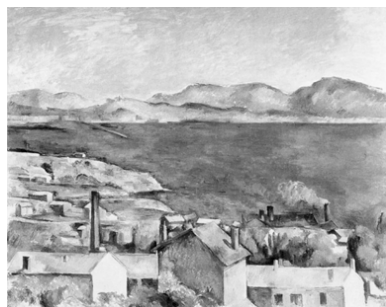
kinematografisch gesehen insbesondere auch eine lange Tradition als Schauplätze für internationale Kriminalfilmproduktionen gemeinsam. *Justin de Marseille* und *Borsalino* stehen hier Produktionen wie *Processo alla città* von Luigi Zampa (1952) oder *Napoli spara* von Mario Caiano (1977) gegenüber.

Gleichzeitig befinden sich beide Städte seit den 1990er Jahren auf einer urbanen Ebene in einer Phase der Revitalisierung. EU-Programme wie Euroméditerranée sollen den peripheren Metropolen über die sozio-ökonomische Lage und ihr schwieriges Image hinweghelfen sowie sie touristisch attraktiver machen.⁸ Sprich: Auf einer Metaebene kann der Verweis auf das Volkslied also auch als postmoderner Kommentar zum populären Status und Image der beiden Städte verstanden werden. Aber hier gilt wie für die Zitate aus dem Theaterbereich, dass das intermediale Spiel als solches wahrgenommen werden muss. Im Sinne des Medienwissenschaftlers Lothar Mikos ist die Rezeption eines Films »in ein unbegrenztes Spiel von Bedeutungen verstrickt«, die je nach ideologischem Kontext und soziokulturellem Bildungshintergrund entschlüsselt werden können (Mikos 1998: 6).

Über populäre Anleihen aus dem Bereich der klassischen Populärkultur hinaus bringt Guédiguian mit der Estaque-Malerei auch kulturelle Assoziationen ins Spiel, die traditionell dem Bereich der Hochkultur zuzurechnen sind. Allerdings thematisiert er mit diesen Gemälden nicht das historische Milieu der Maler oder den künstlerischen Stellenwert der Bilder. Die Kunstwerke der Estaque-Maler, die Jeannettes Wohnung in Form von Massenreproduktionen zieren, stehen hier einerseits für die historisch bekanntesten Repräsentationen des Estaque. Andererseits wird über sie der Status von Hochkultur in einer »nachbürgerlichen Kultur« des postindustriellen Zeitalters thematisiert (Maase 2002: 83).



Raoul Dufy:
»Usine à l'Estaque« (1908)



Paul Cézanne: »Golfe de Marseille
vu de l'Estaque 1« (1885)

Im Sinne des Soziologen Kaspar Maase wird die Estaque-Malerei in der neu ausgemalten Wohnung von Jeannette »nicht als Hochkultur, mit Ehrfurcht und Unterwerfung unter das Genie« betrachtet, sondern wie das neapolitanische Volkslied in den Alltag integriert, wie ein Produkt der Popularkultur »gebraucht« und so seines Status »beraubt« (Maase 2002: 82): Marius und Jeannette putzen den Boden und pfeifen und singen dabei das »O sole mio«; eine der folgenden Einstellungen zeigt Jeannette, wie sie ein Estaque-Bild in Form einer Reproduktion an die getrocknete Wand hängt. In einer anderen Sequenz probiert Magali im Schlafzimmer Unterwäsche an, die ihre Mutter ihr schenken will. An der Wand hinter ihr wird ein anderes Estaque-Bild sichtbar, das Fabrikrauch über dem Viertel vor grüner Landschaft zeigt.

Damit wird einerseits auf spezielle Bilder der Estaque-Malerei verwiesen, nämlich solche, die sich abseits der bekannten Küstenmotive von Paul Cézanne mit der industriellen Seite des Viertels auseinandersetzen wie Raoul Dufys »Usine à l'Estque«. Andererseits werden die Kunstobjekte in beiden Fällen doppelt banalisiert: als Reproduktion sind sie bereits Bestandteil der Popularkultur, über die Konfrontation mit dem Alltäglichen verlieren sie endgültig den Status des Elitären. Mit den Worten Maases lässt sich die Botschaft des studierten Soziologen Guédiguian als Plädoyer für eine postbürgerliche Kultur als »die einzige nichtmuseale Zukunft für Hochkultur« verstehen: »Man kann sich nun als Angehöriger der traditionellen Kulturelite zur Massendemokratie bekennen und sagen: Die Ära der bürgerlichen Hochkulturhegemonie ist vorbei, und das ist gut so – weil es eine Zeit gespaltenen Kultur und v.a. eine Epoche der Ausgrenzung der Kultur der Mehrheit war.« (Maase 2002: 83)



Marius et Jeannette: Ascaride + Meylan

Der Topos der Malerei zieht sich über diese kulturpolitische Auseinandersetzung mit dem Status von Kunst hinaus wie die Musik wie ein Leitmotiv durch den Film, das auch handlungsbestimmend ist. Erst durch Jeannettes Versuch, zu Beginn des Films im Fabrikareal zwei Farbeimer

zu stehlen, lernt sie Marius kennen. In der Folge bringt ihr der von ihr als Faschist beschimpfte Marius zwei Eimer vorbei und beginnt schließlich mit ihr die Wohnung auszumalen. Das Malen ist hier Sinnbild für Kreativität und das Aneignen von Raum. Mit dem Beginn der gemeinsamen Erneuerung der Wohnung wird auch neue Lebensenergie erzeugt. Die beiden ProtagonistInnen werden ein Paar und bilden – zusammen mit Jeannettes Kindern – eine Familie. Aber Guédiguian spielt auch mit der Semantik von Farben: Trägt Marius im Fabrikareal in Anspielung an die politische Tradition des Estaque einen roten Arbeitsanzug, nimmt er beim Ausmalen die traditionelle Farbe der Arbeiter an – blau. Die sich der Renovierung anschließende Sequenz macht in einem anderen Sinn auf die gesellschaftlichen Machtverhältnisse aufmerksam, vor denen auch die BewohnerInnen der pittoresken Wohnsiedlung nicht gefeit sind: Jeannette wird im Baumarkt als Verkäuferin gekündigt, weil sie ihrem Chef lautstark widerspricht.

Allgemeiner betrachtet wird über die Metapher der Malerei und der Farbe einerseits die kleinbürgerlich-idyllische Welt des Handwerks, andererseits die Arbeiterkultur zitiert. Das bipolare Imaginäre Marseilles im Sinne Pagnols und Carpitas wird so in einem zeitgenössischen Kontext symbolisch versöhnt. Guédiguian thematisiert über die beiden gegensätzlichen Spielorte einerseits das urbane Imaginäre Marseilles, andererseits verhandelt er über sie die sozialen und städtebaulichen Asymmetrien sowie Transformationen eines popularen Viertels, das sich von einem kleinen Fischerdorf des frühen 19. Jahrhunderts mit wenigen hundert EinwohnerInnen zu einer bedeutenden Industriezone und schließlich zu einem seit den 1970er Jahren zunehmend entindustrialisierten Viertel mit circa 8000 EinwohnerInnen entwickelt hat.

Während der kleine Estaque-Hafen und der historische Kern des Estaque – Riaux heute touristisch attraktive Orte, auch für die stadtpolitische Tourismusoffensive, sind, repräsentiert der Osten des Estaque – Riaux, in dem die Fabrik angesiedelt ist, eine touristisch wenig vermarktbare (ehemalige) Industriezone, der sich die Stadtplanung gerade annimmt. Diese Gebiete sind Teil einer ›Wiederherstellungszone‹ des Grand Projet urbain, die sich über den 15. und 16. Gemeindebezirk Marseilles erstreckt. Kurz: Im Sinne eines »proletarian fairytale« verweist die Geschichte nicht nur auf Attribute der postmodernen Stadtgestaltung (»re-enchantment«, »beautification«), sondern immer auch auf die sozialen Verhältnisse (Rascaroli 2003: 88). Guédiguian zitiert also nicht von ungefähr Vittorio De Sicas Film *Miracolo a Milano* (1951), der ebenso einen unwirtlich-peripheren urbanen Raum als Schauplatz hat. Wie bei Guédiguian wird dieser von einer Gruppe von solidarischen Protagonis-

tInnen, die nach einer besseren Welt im Diesseits streben, nur bedingt erfolgreich angeeignet und transformiert (Daumalin 2000: 12-31).⁹

Ende gut, alles gut?

Ganz im Sinn symbolischer Versöhnung des kinematografischen Erbes der Stadt wird gegen Ende des Films wieder der Märchencharakter betont: Die drei Paare promenieren nacheinander über eine Fußgängerbrücke, die über die in die Innenstadt führende Autobahntrasse verläuft. Die Szenerie und der statische Bildausschnitt verweisen noch einmal auf das Theater. Aus dem Off schildert eine Stimme die in die Zukunft weisenden Biografien der ProtagonistInnen, die dem Genre des ›conte de l'Estaque‹ entsprechend glücklich verlaufen: Jeannette findet wieder eine Anstellung als Kassiererin und heiratet Marius. Die Kinder schaffen den sozialen Aufstieg, vergessen ihre populäre Herkunft aber nicht. Magali wird Journalistin und beklagt in einem Artikel, dass die Cézanne-Bilder des Arbeiterviertels im Besitz der Reichen sind und wird als weiblicher alter Ego Guédiguian zur Fürsprecherin des Estaque (Cohen 1997: 57).

Nun wird auch die regionale Filmgeschichte herbeizitiert: Die Brückensymbolik verweist auf Carpitass *Le Rendez-vous des quais*, aber der Ästhetik des politischen Realismus, in der der Streik in eine bessere Zukunft führt, steht hier der märchenhaft verbrämte Alltag gegenüber. Die Handlung wird mit keinem ›Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute‹ beendet. Die Märchenmoral aus dem Off nimmt vielmehr auf die konkrete Zukunft sowie den Tod der ProtagonistInnen Bezug und widmet den Film gleichzeitig den toten ArbeiterInnen des Estaque. Noch einmal wird das Viertel als Erinnerungsort einer solidarischen Arbeiterkultur beschrieben: »Marius et Jeannette reposeront en paix dans le petit cimetière de l'Estaque, où reposeront avec eux [...] des millions d'ouvriers inconnus à qui ce film est dédié.«

Das ›O sole mio‹ untermalt nun den Abspann und die Irisblende beschließt als Stilelement des frühen Films das kinematografische Märchen. Ähnlich dem Endkommentar der Figur des Jonathan Jeremiah Peachum in der *Dreigroschenoper* erzeugen diese Verweise auf den Kunstwerkcharakter, aber auch auf die außer-diegetische Welt einen Verfremdungseffekt. Im Sinne einer medien- und genrespezifischen Anwendung der Brecht'schen Ästhetik übernehmen die Stimme aus dem Off und die filmischen Zitate die Funktion des reitenden Boten: »Darum bleibt alle stehen, wo ihr steht, und singt den Choral der Ärmsten und Armen, deren schwieriges Leben ihr heute dargestellt habt, denn in Wirklichkeit ist gerade ihr Ende schlimm. Die reitenden Boten des Königs kommen sehr selten [...].« (Brecht 1989: 97-98)

Guédiguian, ein Estaquer Cineast?

Kontinuität der Transformation

Mit dieser artifiziellen und selbstreferentiellen Anlage seines Films verweist Guédiguian also nicht nur auf die Marseiller Kultur- und die europäische Theatergeschichte, sondern auch auf seine eigene Filmografie. Er thematisiert über seinen Film mit Bilanzcharakter nicht nur den urbanen Wandel, sondern auch den seines Filmstils. Die Zementfabrik Lafarge hat Guédiguian beispielsweise schon in früheren Filmen festgehalten, so dass er über *Marius et Jeannette* u.a. auch seinem ersten Film *Dernier été* Referenz erweist. Die Zementfabrik wird hier als Lärm und Schmutz erzeugende Industriestätte gezeigt, die sich vor dem Fenster der Wohnung des ebenfalls von Gérard Meylan verkörperten Protagonisten befindet. Zentraler Schauplatz ist in diesem Film jener Teil des Estaque, aus dem Guédiguian selbst stammt, der Estaque – Riaux, der hier im Gegensatz zu *Marius et Jeannette* auch von seiner urbanen Seite her in Erscheinung tritt. Der Aspekt der urbanen Transformation erweist sich vor diesem Hintergrund in einem dokumentaristischen und autobiografischen Sinn als ein Anliegen von Guédiguians Filmschaffen. *Marius et Jeannette* zieht somit einerseits Bilanz über den Status quo der ArbeiterInnenkultur im Estaque, andererseits über Guédiguians Laufbahn als Cineast.

Berücksichtigt man Schaffen und Filmpraxis des Cineasten, so wird erkenntlich, dass Guédiguian hier nicht nur einen autobiografisch konnotierten und bereits gefilmten Ort zitiert, sondern dass auf einer Metaebene auch das System Guédiguian zum Thema des Films wird: Der in diesem Film angelegte kollektive Charakter des Wohnensembles spiegelt nicht nur Guédiguians kommunistische Sozialisation wider, sondern auch seine Produktionsweise. Der Cineast schreibt seit Anbeginn die Drehbücher seiner Filme in Teamarbeit, bevorzugt mit dem Autor und Regisseur Jean-Louis Milesi, der an acht seiner vierzehn Filme mitgewirkt hat.¹⁰ Er entwickelt die Filme zudem für seine SchauspielerInnen, die den Wiedererkennungseffekt von Guédiguians Kino ganz wesentlich mitbestimmen. Er bespricht mit manchen von ihnen die im Entstehen befindlichen Szenarien, lässt biografische Elemente einfließen und rekurriert mitunter auch auf Charakteristika alter Filmfiguren. Auf Proben verzichtet der in Paris ansässige Guédiguian generell. Lediglich zu den Dreharbeiten fährt er nach Marseille, wo einzelne Szenen nur in Ausnahmefällen mehr als ein oder zweimal aufgenommen werden.

Zur Entstehungszeit von *Marius et Jeannette* arbeitet er bereits seit über 10 Jahren mit einem festen Kern von SchauspielerInnen und TechnikerInnen zusammen, die er teils aus seiner Estaquer Jugendzeit, teils

aus seiner Pariser Phase kennt. Zwei von ihnen, die zentralen ProtagonistInnen in *Marius et Jeannette*, spielen seit 1981 in allen seinen 13 Filmen mit Marseillebezug mit: Ariane Ascaride und Gérard Meylan. Über das künstlerische Ensemble hinaus wirkt an seinen Filmen auch ein relativ stabiles Team von Produktionsleuten und TechnikerInnen mit. Nicht nur seine sich wiederholenden Drehorte sind so einerseits einem Alterungsprozess unterworfen und andererseits ein Kontinuitätsfaktor, auch die an den Filmen Beteiligten und damit die Figuren Guédiguians sind von den Parametern Wiederholung und Wandel geprägt (Aubert 1999: 150).

In diesem Sinne ähnelt die »bande à Guédiguian« einer Theaterkompanie, sie lebt bis zu einem gewissen Grad Prinzipien der Commedia dell'arte und des Brecht'schen Theaters (Vatrican 1995: 45). Die starken intermedialen Referenzen in *Marius et Jeannette* erhalten vor diesem Hintergrund eine autobiografische, aber auch filmgeschichtliche Bedeutung. Guédiguian greift hier populäre und politische Theatertraditionen auf, die auf unterschiedliche Weise schon im Schaffen von Marcel Pagnol, Paul Carpita und René Allio vertreten waren. Mit Allio und Carpita verbindet Guédiguian so das Interesse am populären Norden der Stadt und an Bertolt Brecht. Mit Allio teilt Guédiguian zudem gemeinsame Produktionserfahrungen (*La Vieille ville indigne*, 1993 bzw. *Rouge midi*, 1983) und Mitwirkende. Guédiguians Frau Ariane Ascaride und sein Jugendfreund Gérard Meylan hatten bereits als junge DebütantInnen – quasi parallel zu den ersten Filmerfahrungen mit Guédiguian – in *Retour à Marseille* (1979) bzw. in *Le Matelot 512* (1984) und *Transit* (1991) mitgewirkt.

Auf der Produktionsebene ist eine Analogie zwischen Guédiguian und Pagnol naheliegend, auch wenn diese Parallele von der Filmkritik regelmäßig überstrapaziert wird: Sie haben beide die Funktionen Drehbuchautor, Regisseur und Produzent am konsequentesten in einer Person ausgeübt. Guédiguian ist zudem wie Pagnol erst in Paris zum Filmemacher und zum internationalen Repräsentanten Marseilles und des lokalen *accented cinema* geworden. Auf unterschiedliche Weise haben sie – im Gegensatz zu Carpita und Allio – nicht nur als Künstler, sondern auch als Unternehmer gewirkt. Guédiguians 1993 gegründete und aus insgesamt acht Produzenten bestehende Produktionsfirma AGAT hat wie Les Films Marcel Pagnol das Ziel, eine von den großen Konzernen unabhängige Produktion im Sinne eines *cinéma d'auteur* zu ermöglichen.

Freilich zeigt sich nicht nur anhand der künstlerischen und ideologischen Orientierung der Filme, für die die symbolischen Orte La Treille und Estaque stehen, dass die Parallelen zwischen den Filmemachern deutliche Grenzen haben. AGAT ist ein Produzentenkollektiv – auch wenn es inzwischen eine der größten französischen Produktionsfirmen

im Bereich des unabhängigen Autorenfilms ist und Streifen von erfolgreichen FilmemacherInnen wie Lucas Belvaux, Claire Devers, Olivier Ducastel und Jacques Martineau sowie (Dokumentar)Filme für das Fernsehen produziert. Die Firma, deren Zentrale sich im inzwischen aufstrebenden elften Pariser Bezirk befindet, hat sich einstweilen erweitert und nennt sich Agat Films et Cie / Ex Nihilo. Die Marseiller Büros sind in einem Kulturhaus, der Friche La-Belle-de-Mai, im popularen Viertel Belle-de-Mai untergebracht. Diese Einrichtung, deren (Ehren)Präsident Guédiguian seit einigen Jahren ist, befindet sich paradigmatischer Weise in einer ehemaligen Fabrik eines Ex-Arbeiterbezirks. (de Baecque/Toubiana 1997: 58-61; Vatrican 1995: 44-45).¹¹

Kritik der Kritik: R.G., cinéaste méditerranéen?

Ein Blick auf die wissenschaftliche Literatur zeigt aber, dass Guédiguian trotz des Produktionsstandortes Paris auf der Ebene des symbolischen Kapitals lange Zeit ein marginalisierter Filmemacher bleibt. Nicht nur seine frühen Filme, die selbst im Rahmen der Programmkinos wenig Widerhall finden, sondern auch die meisten späteren Publikumserfolge der 1990er Jahre werden lange Zeit – über Rezensionen in Zeitungen und Filmzeitschriften – hinaus kaum tiefergehend rezipiert und analysiert (Prédal 1996: 591). Selbst in rezenten Filmgeschichten und Büchern über das französische Kino der 1980er und 1990er Jahre aus dem deutschen, französischen und dem englischsprachigen Raum wird dem Cineasten allenfalls ein peripherer Status eingeräumt.¹²

Jean-Michel Frodon, führender Filmjournalist von *Le Monde* und Chefredakteur der *Cahiers du cinéma*, handelt Guédiguian noch 1995 in seiner 900 Seiten dicken Filmgeschichte in einem Satz ab (Frodon 1995: 769). Bis heute gibt es über Guédiguian und seine Filme, im Gegensatz zu CineastInnen wie Claire Denis oder Patrice Leconte, die der gleichen Generation angehören, weder im französischen, deutschen noch im englischen Sprachraum Monographien oder Sammelbände.¹³ Ist Guédiguians Kino für große Teile der europäischen Wissenschaftslandschaft zu populär, regionalistisch und mediterran? Dieser Eindruck könnte in der Tat entstehen, wenn man die Kluft zwischen der Rezeptionsbereitschaft bzgl. Guédiguians Filmen durch das französische Publikum und die Wissenschaft betrachtet. Bei Berücksichtigung der geografischen Kontexte, in denen Publikationen über Guédiguian entstanden sind, verhärtet sich diese Vermutung. Es ist augenscheinlich, dass sich die mediterrane Wissenschafts- und Filmszene stärker mit Guédiguian auseinandersetzt als die französische oder deutsche. Die einzigen beiden bisher erschienenen Bücher zu seinem Kino stammen nicht von WissenschaftlerInnen, sondern

von zwei Cineasten aus Italien und Spanien, die auch als Drehbuchautoren und Filmemacher bzw. Filmkritiker und Festivalveranstalter aktiv sind (Barisone 1998; Rimbaut 1999). Die AutorInnen der wissenschaftlichen Artikel über Guédiguian haben einen italienisch-irischen bzw. schottischen Hintergrund; sie sind folglich von WissenschaftlerInnen geschrieben, die mit Fragen der kulturellen Hegemonie aus dem eigenen Lebensalltag vertraut sind (Rascaroli 2003/2006; McGonagle 2007).

Bezieht man hier die Rezeption von Carpitass Filmen und Allios Marseiller Streifen mit ein, so kann man ein gewisses Desinteresse der Pariser Filmszene gegenüber einem Regionalkino des Südens feststellen, das sich mehr mit der Peripherie als dem Zentrum auseinandersetzt. Bei Guédiguian kommt hinzu, dass er sich deutlich stärker abseits eines künstlerisch-intellektuellen Kinos bewegt, dessen Ästhetik deutlich von der FEMIS und anderen Filmschulen bestimmt wird (Prédal 2002: 37-39).

In diesem Zusammenhang ist es kein Zufall, dass es der in Caen angesiedelte René Prédal ist, der sich als einziger französischer Filmwissenschaftler etwas ausführlicher mit dem Kino Guédiguians beschäftigt. Er thematisiert so u.a. die späte (Wieder)Entdeckung des Cineasten durch die Kritik mit seinem sechsten Film *A la vie, à la mort*, nachdem sie ihn nach seinem Erstlingsfilm *Dernier été* weitgehend vernachlässigt hatte (Prédal 1996: 591). Gleichzeitig schlägt er im Kontext des Erfolgsfilms *Marius et Jeannette* deutlich kritische Töne an und bemängelt den beabsichtigterweise recht simpel gestrickten Plot aus einer hyperrealistischen Perspektive. Er sieht den Streifen damit durch die Brille der von ihm geschätzten realistisch-dramatischen Anlage von Filmen wie *A la vie, à la mort* und nimmt damit den Tenor der Kritik der *Cahiers du cinéma* auf. Guédiguian wird hier ein mangelndes Herausarbeiten der gesellschaftlichen (Front National) und familiären Konflikte (Mutter-Tochter) vorgeworfen. Die Filmkritiker Antoine de Baecque und Jean-Marc Lallanée konstatieren eine idyllisierende Repräsentation der »petite communauté prolétaire« und bemängeln, dass dem Film ein »lien réel avec le présent« fehle (de Baecque et al. 1997: 48-49).

Abgesehen von einer kritischen Haltung gegenüber Guédiguians Kino, das im Kontext des jungen französischen Kinos einer Claire Denis sicherlich als ästhetisch wenig experimentell gewertet werden kann, gehen sie mit diesen Ansprüchen des Realismus und der Authentizität über den Charakter des Streifens als popularem Theaterfilm regionaler Provenienz, der mit den Referenzen Pagnol, Commedia dell'arte und Brecht spielt, hinweg (Rascaroli 2003: 87). Auch Prédals polemische Kritik lässt vor diesem Hintergrund hegemoniale Denkmuster erkennen. Er blickt vom nördlichen Paris aus auf das südliche Marseille und misst im Rahmen des *jeune cinéma français* das Kino der Peripherie mit Maßstäben

des kinematografischen Zentrums Frankreichs. Prédal spricht u.a. Guédiguian's SchauspielerInnen ab, die Marseiller Figuren darstellen zu können, bezeichnet sie als »figurants du cinéma des régions« und vergleicht sie mit einem Yves Montand, der als Pariser Chansonnier versucht, seinen abtrainierten Akzent zu reaktivieren (Prédal 2002: 132). Auffallend ist also, dass die Kritiker Guédiguian weniger eine antiexperimentelle Ästhetik vorwerfen als einen mangelnden (regionalen) Realismus.¹⁴

Vor diesem Hintergrund kann im Gegensatz zur weitgehend absenten wissenschaftlichen Literatur im Rahmen der Auseinandersetzung der Filmkritik mit Guédiguian von einer »exotistischen« Rezeptionshaltung gesprochen werden. Als Marseiller Filmemacher stehen Guédiguian demzufolge zwei Repräsentationsmuster zur Verfügung, die die Pariser Kritik mit Marseiller Imaginären verbindet, der *film méridional* eines frühen Marcel Pagnol oder das *cinéma militant* eines frühen Paul Carpita. Dafür sprechen u.a. die immer wiederkehrenden Vergleichsparameter sowie die Kategorisierung Guédiguian's als »cinéaste de l'Estaque« und seines Kinos als *cinéma engagé*. Verbunden damit ist eine Charakterisierung seines Kinos über mediterran-touristische Topoi bzw. das politische Engagement. Antoine de Baecque, der als der leitende Filmkritiker der Tageszeitung *Libération* neben Frodon der zweite dominante Filmjournalist Frankreichs ist, versieht Guédiguian in diesem Sinn noch im Jahr 2004 mit der Etikette des Cineasten vom Estaque, bezeichnet dieses Viertel als »lieu unique« seiner Filme und siedelt es am Meer an (de Baecque 2004: 38).¹⁵ Hier werden zudem auf eine Art und Weise Parallelen zu Pagnol angeführt, die Guédiguian's Kino zu Unrecht als ein latent folkloristisch-provinzielles Kino der Reproduktion erscheinen lassen, das aufgrund des mediterranen Flairs attraktiv ist, aber keine Kraft zur Erneuerung hat (de Baecque 2004: 38; Trémois 1997: 275-277).



Mon Père est ingénieur
mit Darroussin + Ascaride



Robert Guédiguian

Diese hegemoniale Perspektive wird umso deutlicher, wenn man den Kontext der Äußerungen de Baecques und die Anlage der nach *Marius et Jeannette* gedrehten Filme betrachtet. De Baecque nimmt diese Charakterisierung im Rahmen eines Interviews vor, das anlässlich der Dreharbeiten von *Le Promeneur du Champ de Mars* (2005) erschienen ist, also eines Films, der fern des Estaque entstanden ist und die letzten Jahre François Mitterrands (Michel Bouquet) ins Zentrum rückt.

Zudem entsteht dieser Film nach einer Schaffensperiode Guédiguians (1998-2003), in der er – mit der Ausnahme von *A l'attaque* (2000) und *Mon Père est ingénieur* (2004) – v.a. das urbane Marseille und nur peripher den Estaque und Umgebung gefilmt hat: *La Ville est tranquille* kann in diesem Kontext als Film betrachtet werden, der eine Wendung in Guédiguians Schaffen einleitet. Er arbeitet zwar auch nach 2000 mit Ariane Ascaride, Gérard Meylan und Jean-Pierre Darroussin, doch dem (Liebes)Paar Ascaride/Meylan, das bis zu *Marius et Jeannette* fast alle Filme prägt, steht ab Ende der 1990er Jahre das Paar Ascaride/Darroussin bzw. eine Dreiecksbeziehung gegenüber. Zudem engagiert Guédiguian neue SchauspielerInnen wie Laure Raoust (*A la place du cœur*), Alexandre Ogou (*La Ville est tranquille*, *A la place du cœur*), Julie-Marie Parmentier (*Marie-Jo et ses deux amours*, *La Ville est tranquille*) für Haupt- wie Nebenrollen. Er verzichtet weitgehend auf eine theatrale Ästhetik und erprobt neue Raum- und Handlungskonstellationen: Guédiguian thematisiert v.a. den urbanen Alltag der Metropole Marseille, die von Prozessen der Internationalisierung und sozialen Fragmentarisierung geprägt ist, und Sujets, wie sie z.B. auch Ken Loach in seinem *cinéma engagé* umsetzt. Die Immigration, der Drogenhandel, die politische Korruption und der Rechtsextremismus werden zu wichtigen Fragestellungen.

Darüber hinaus wechselt er auch ansatzweise das Milieu: Proletarische und kleinbürgerliche Identitäten sowie die Solidarität einer eingeschworenen und familiengleichen Gemeinde im Geist von 1968 spielen in *Marie-Jo et ses deux amours*, *Mon Père est ingénieur* oder *Le Voyage en Arménie* nur bedingt eine Rolle. Dreiecksbeziehungen, Familienalltag und -zerwürfnisse sowie Krankheits- und Todesfälle führen auch zu unerwarteten und dramatischeren Handlungsverläufen, die deutlich über die nördlichen Randbezirke Marseilles hinausführen. Ansätze dazu zeigen sich schon in *A la place du cœur* (1998), der das Immigrationsviertel Belsunce fokussiert. *Marie Jo et ses deux amours* setzt neben der Peripherie v.a. das Viertel Belle-de-Mai, das Meer, die Calanques und die dem Alten Hafen vorgelagerten Inseln in Szene. Der Estaque, der in diesem Rahmen in manchen Filmen wie in *La Ville est tranquille* präsent ist, bricht zudem deutlich mit der Repräsentationspraxis von *Marius et Jeannette* und erscheint als sozialer Brennpunkt (McGonagle 2007).

Kurz: Guédiguian's Filmen von 1980/81 bis 2003 ist sicherlich gemein, dass in ihnen immer wieder dieselben SchauspielerInnen mitwirken und einige urbane Orte immer wieder neu in Szene gesetzt werden. Gleichzeitig sind aber sowohl der Guédiguian'sche Stadtraum als auch seine Filmästhetik deutlichen Transformationen unterworfen. Die Forderung nach mehr Realismus erscheint vor diesem Hintergrund mindestens genauso viel über die französische Filmszene und den Pariser Zentralismus auszusagen wie über den Filmemacher selbst. Sie würde wohl kaum an CineastInnen wie Claire Denis oder Eric Rohmer gerichtet werden.

Die Global City Marseille: La Ville est tranquille

Filmischer Urbanismus

Vor dem Hintergrund dieser Rezeption soll in der Folge ein Film im Zentrum stehen, der gesellschaftspolitische Fragestellungen im Rahmen eines metropoliten Kinos ins Zentrum rückt, *La Ville est tranquille* (2000). Er versammelt viele Mitwirkende aus *Marius et Jeannette*, bildet aber ein Gegenstück zur antirealistischen und theatralen Märchenästhetik und fokussiert explizit den konfliktuellen Stadtalltag verschiedener Marseiller Milieus. Neben bekannten Innenstadt-Schauplätzen und für Guédiguian typischen Filmorten wie dem Estaque zeigt der Streifen auch Teile Marseilles, die keine ausgeprägte kinematografische Tradition haben. Guédiguian geht damit entschieden auf Distanz zu einer geschlossenen (Viertel)Vision Marseilles. Einer sublokalen und weitgehend ungebrochenen Viertelidentität *à la Marius et Jeannette* steht hier eine Stadt gegenüber, die deutlich von der Globalisierung und von seiner Lage gekennzeichnet ist.

Bereits die erste Einstellung des Films, eine lange vom Meer aus gedrehte Kamerafahrt, visualisiert den heterogenen Charakter Marseilles. In leicht trübem Licht werden der Leuchtturm Sainte-Marie und die Kräne der Docks vor dem Hintergrund der Hochhaussiedlungen des nördlichen Marseille gezeigt. Es folgen im Vordergrund der Containerhafen und die großen Transport- bzw. Fährschiffe sowie das Hafenbassin der Joliette mit seinen auffälligen Gebäuden. Die Kamera richtet sich auf die imposante Kolonialkirche La Major und fährt weiter in Richtung des Alten Hafens; die Festung Saint-Jean und die Vieille Charité erscheinen als markante Punkte der Innenstadt, gefolgt vom historisch intakten West- und Südufer des Alten Hafens. Diese kinematografische Ouvertüre spricht das Publikum nicht nur über eine opulente Ästhetik an, sondern

stimmt es auch schon auf die über die Stadt verstreuten und ästhetisch wie sozial gegensätzlichen Handlungsorte ein.

Innerhalb von wenigen Minuten werden hier anhand der ProtagonistInnen Sarkis, Michèle und Paul drei sehr unterschiedliche Milieus vorgestellt. Zunächst wird der über der Rive-Neuve gelegene Jardin du Pharo, der die Landzunge Richtung Meer säumt, gezeigt. Ein junger Klavierschüler, Sarkis (Julien Sevan Papazian), spielt hier, um sich das Geld für ein eigenes Klavier(Studium) zu verdienen; die Kamera schwenkt über den Alten Hafen, der in Richtung Stadt gefilmt wird. Dieser Panoramaästhetik wird dann ein anderes Marseille entgegengesetzt: Die Protagonistin Michèle (Ariane Ascaride) wird als Verkäuferin in einer sterilen Fischhalle gezeigt, wo sie schottischen Lachs auspackt und mit Eis präpariert. In der Morgendämmerung fährt sie mit ihrem Moped von der in der Nähe des Estaque-Hafens gelegenen Fischhalle heimwärts. In ihrer Wohnung in einer Hochhaussiedlung im Norden von Marseille, die auf einer Anhöhe der Calanques errichtet ist, trifft sie ihre Enkelin Ameline, ein kleines Baby, alleine an. Die zerrüttete und sozial desolate Familiensituation wird sichtbar; Michèles Tochter Fiona (Julie-Marie Parmentier) kommt heim, interessiert sich aber sichtlich nicht für ihr Kind.



La Ville est tranquille: Fiona und Michèle

In einer dritten Sequenz wird ein weiterer Protagonist, Paul, vorgestellt. Er wird als ehemaliger Hafenarbeiter charakterisiert, der die Hafenkarte gegen einen Taxischein eingetauscht hat. Bilder, die ihn reglos unter einer Gruppe von protestierenden Dockern im unbelebten Hafengelände zeigen, werden Einstellungen von einer kleinen und historischen Siedlung mit niedrigen Häusern am Stadtrand gegenübergestellt (Estaque). Paul (Jean-Pierre Darroussin) führt seinen Eltern das eben per Kredit erworbene Taxi vor. Der Vater (Jacques Boudet), ein pensionierter Hafenarbeiter, zeigt sich erfreut über den Jobwechsel und macht seiner Unzufriedenheit über die Docker Luft, die nur noch von den Privilegien profitierten und die Rechtsextremen wählten. Ein Essen auf der Terrasse des Elternhauses schließt sich an, bevor zum ersten Mal die Autobahnhoch-

trasse sichtbar wird, die die nördlichen Viertel mit dem Stadtzentrum verbindet. Sie wird von der Ferne mit brach liegenden Industrieanlagen im Hafengelände, dann in Großaufnahme gezeigt. Schließlich sieht man sie von unten; Paul kommt gerade am Straßenstrich an und zelebriert vor den dort versammelten Prostituierten sein Auto.

Stadtfragmente

Guédiguian versammelt bereits in diesen ersten Sequenzen die städtebaulichen Kontraste der Stadt. Das Milieu der Innenstadt, das an die Côte d'Azur erinnert, steht fast amerikanisch anmutenden Autostraßen gegenüber; archaisch-pittoreske Wohnensembles am Stadtrand verweisen auf das 19. Jahrhundert, die Hochhaussiedlungen und die Docks auf soziale Problemstellungen der Gegenwart. Die Einstellungen und Orte veranschaulichen unterschiedliche urbane Entwicklungsstufen, aber auch verschiedene Milieus. Die ästhetischen Gegensätze gehen in diesem Sinn mit sozialen Differenzen einher, sie machen also innerurbane Spannungen im Sinne eines Wohlstandsgefälles zum Thema. Guédiguian greift damit deutlich Traditionen eines engagierten Kinos im Sinne von Carpiata auf und macht die Stadt Marseille zur eigentlichen Protagonistin.

Gleichzeitig ist auffällig, dass der Film kaum Sequenzen beinhaltet, die Marseille als pulsierende Metropole in Form von Massenszenen zeigen. Sein Interesse richtet sich mehr auf die urbanen Transformationen und residuellen Milieus im Sinne von sozialen Kontrasten. Diesen Fokus hat er schon in den ersten beiden Estagues-Märchen und in den in Martigues angesiedelten Filmen *Dieu vomit les tièdes* und *A la vie, à la mort* deutlich gemacht – wenn auch in einem topografisch stark begrenzten Rahmen. Schon im Jahr der Kinopremiere von *A la vie, à la mort*, 1995, spricht er so diese besondere Struktur Marseilles und deren kinematografische Attraktivität an, die er in den ersten Sequenzen von *La Ville est tranquille* in Szene setzt:

»Je ne crois pas qu'il y ait d'autres villes en France qui réunissent ces deux aspects-là, ce mélange entre quelque chose d'archaïque et d'éminemment moderne. Ça se voit dans un décor: Marseille est autant du petit habitat populaire, presque troglodyte, en particulier à l'Estaque, qu'une autoroute à quatre voies qui va jusqu'au cœur de la ville. Travailler dans un décor qui raconte ça me motive vraiment beaucoup.« (Guédiguian nach Bouquet 1995: 40)

Diese hier festgehaltenen Schauplätze, die zu den zentralen Orten der Filmhandlung werden, dienen Guédiguian in ihrer Gegensätzlichkeit dazu, wichtige soziale Konflikte der Stadt zu thematisieren. Doch dies geschieht nicht nur auf eine unmittelbare Weise. Auch wenn es weniger

augenscheinlich ist als in anderen Filmen, zitiert Guédiguian anhand von ihnen auch die Repräsentationsgeschichte der Stadt. Die Anspielungen an Streifen von Pagnol, Carpita und Allio kommentieren die Orte sowie deren Wandel und lassen auf diese Weise die soziale Fragmentiertheit des zeitgenössischen Marseille noch deutlicher hervortreten: Der Vieux-Port, genauer gesagt der Jardin du Pharo an der Rive-Neuve, wo Sarkis Klavier spielt, ruft Filmbilder aus Pagnols *Fanny* in Erinnerung. Honorine und César sitzen hier mit dem kleinen Césariot auf einer Parkbank und teilen miteinander das Familiengeheimnis, die Tatsache, dass Césariot Marius' und nicht Panisse' Sohn ist.

Dem bürgerlichen Aufstieg Fannys und der scheinbaren Familienidylle bei Pagnol steht bei Guédiguian der immigrierte Pianist Sarkis gegenüber, der sich seinen bürgerlichen Traum von Klavier und Studium erfüllen will. Die Geschichte von Sarkis ist Ausgangspunkt für eine märchenhafte Rahmenhandlung, die eine Art zeitgenössische und ironische Paraphrase der Pagnol'schen Mythographie Marseilles darstellt. Sarkis tritt nur am Anfang, in der Mitte und am Ende des Films kurz auf, ohne in die restliche Handlung involviert zu sein. Die erwähnte Sequenz leitet also von der Panoramafahrt zur eigentlichen Filmhandlung über und zeichnet Marseille einerseits als Kulturstadt, andererseits als Ort der Integration. Über die Figur des Sarkis greift Guédiguian ein stadtschichtlich und autobiografisch relevantes Thema auf – sein Großvater stammt aus Armenien –, dem er einige Jahre später mit *Le Voyage en Arménie* einen ganzen Film widmen wird: der armenischen Immigration nach Marseille. Der Pagnol'sche Mikrokosmos Vieux-Port, der ohne Referenz auf das Marseille der 1930er Jahre auskommt, wird also über die Migrationsfrage rekontextualisiert und politisch aufgeladen.

Gleichzeitig erweist Guédiguian hier wie in *Marius et Jeannette* auch seinem ersten Film *Dernier été* Referenz, den er wiederholt als seinen Lieblingsfilm bezeichnet hat. In beiden Streifen wird die existenzielle Situation von MarseillerInnen aus dem nördlichen Randgebiet der Stadt thematisiert. Über den gewaltvollen Tod von jugendlichen Figuren – Gilbert (Gérard Meylan) bzw. Fiona und Abderramane – wird die Zukunft in der urbanen Peripherie als trostlos gezeichnet. Steht in *Dernier été* die Arbeitslosigkeit im Kontext des Estaque und seiner Fabriken Lafargue und Kuhlmann im Zentrum, in denen die Elterngeneration noch Anstellung gefunden hat, so dominiert in *La Ville est tranquille* die gleiche Thematik im Kontext der sozialen Fragmentierung der globalen Metropole Marseille. Die Filme verbindet aber auch die Verkörperung der ProtagonistInnen durch die gleichen SchauspielerInnen – Ariane Ascaride und Gérard Meylan, die in beiden Streifen Jugendfreunde aus dem Estaque verkörpern. Guédiguian zitiert zudem über den Tod von Gérard am

Ende von *La Ville est tranquille* und Filmausschnitte aus seinem ersten Film, die als nostalgische Rückblenden die Jugendliebe zwischen Michèle/Josiane (Ascaride) und Gérard/Gilbert (Meylan) thematisieren, direkt seinen ersten Film (McGonagle 2007).

So unterschiedlich die Anlage der beiden Filme auch in Hinblick auf das Stadtbild sind, es lässt sich doch auch in *La Ville est tranquille* eine Fokussierung auf die Ränder der Stadt feststellen: Denn bis auf Sarkis stellen die zentralen ProtagonistInnen der Spielfilmhandlung MarseillerInnen aus einem popularen Milieu mit wenig Aufstiegschancen dar. Mit Ausnahme des bürgerlichen Ehepaars Forment werden sie nicht in der klassischen Filmszenerie des Stadtzentrums, sondern in der Peripherie verankert: Michèle und Paul, die im Laufe des Films als Freier und Prostituierte »zusammenfinden«, werden hier im Kontext ihres Arbeits- und Wohnumlieus präsentiert. Die Orte, die ihnen zugeschrieben werden, lassen an *Le Rendez-vous des quais* (Docks) bzw. *Retour à Marseille* (Estaque) denken.

Allerdings werden sie deutlich in den Kontext sich auflösender Solidaritäten und Arbeitermilieus gestellt. Die Sequenz mit Michèles Familie in der Hochhaussiedlung zeigt Aspekte des peripheren und sozial deklassierten Marseille im Stil des *cinéma de banlieue*. Michèle ist auf sich alleine gestellt und muss sich neben ihrer körperlich harten Arbeit in der Fischhalle auch um ihre Enkelin und Tochter kümmern; denn Letztere erweist sich als schwer drogensüchtig. Im Gegensatz zu Michèle erscheint Paul zu Filmbeginn noch als sozialer Aufsteiger; er hat nicht den solidarischen Zusammenhalt, sondern persönliches Fortkommen und Ansehen im Sinn. Paul gibt die politische und familiäre Tradition der Arbeit am Kai auf; doch bereits die ersten Einstellungen von der Autobahnhochtrasse deuten an, dass die begehrte Verbürgerlichung, symbolisiert durch das neue Auto, lediglich Wunschtraum ist. Er ist nicht nur Stammgast am Straßenstrich, sondern »prostituirt« sich in einem übertragenen Sinn selbst und wird vom Docker zum Kleinunternehmer.

Guédiguian macht anhand traditionsreicher Filmorte unterschiedlichen Charakters, die er in einen zeitgenössischen Kontext transferiert, die Fragmentierung der Metropole Marseille zum Thema. Die zentralen filmischen Orte stellen hier urbane wie kinematografische Erinnerungsorte dar. Sie sind »langlebige, Generationen überdauernde Kristallisationspunkte kollektiver Erinnerung und Identität« (François/Schulze 2001: 18). Sowohl auf einer kinematografischen als auch urbanistischen Ebene wird hier gleichzeitig deutlich, dass die Orte erst über die Einbettung in sich »neu formierende[r] Konstellationen und Beziehungen« ihren Sinn und ihre Bedeutung als Erinnerungsorte erhalten (François/Schulze 2001: 18). Der Alte Hafen ist also nicht nur ein kinematografi-

scher und touristischer Gemeinplatz, er wird hier zum Sinnbild der Imagepolitik der Stadt, die die Aufwertung der Rive-Neuve für einen Nobeltourismus betreibt, ohne dabei die Traditionen und Bedürfnisse des Viertels zu berücksichtigen. Der Industriehafen wird mit der Entsolidarisierung und Entpolitisierung des Arbeitermilieus in Verbindung gebracht; lediglich in der Erinnerung erscheint er noch als Arbeitsstätte.



La Ville est tranquille: Paul + Hafenarbeiter

Der historische Estaque ist noch ein realer Ort des Rückzugs, aber ebenso ein nostalgischer und transformierter Ort: Paul kommt hierher, um seine Eltern zu besuchen und um ihnen ein glückliches und erfolgreiches Leben vorzutauschen. Für Michèle ist der historische Estaque in der Rückschau ein Identität stiftender Ort, den sie mit ihrer ersten großen Liebe Gérard (Gérard Meylan) verbindet. In der Gegenwart sucht sie diesen Freund hier in dessen Bar Georges auf, um ihrer Tochter Heroin zu beschaffen. Die leere Bar ist nicht Ort des *dolce far niente marseillais* im Sinne der Bar de la Marine, sondern dient als Umschlagplatz für die tägliche Ration an Stoff. Gérard ist kein zweiter César, sondern pflegt Kontakte zum »Marseiller Milieu« und arbeitet als Killer.

Guédiguian beschreibt anhand dieser Filmorte in Auflösung oder Umbruch befindliche Milieus des Marseiller Alltags und zeigt damit auf, dass auch das periphere Marseille von globalen Entwicklungen betroffen ist. Die Orte sind also weniger durch Kontinuität als durch Wandel gekennzeichnet; ihre traditionelle urbane Funktion hat sich weitgehend erschöpft und sie sind für die ProtagonistInnen v.a. in der Rückschau kollektive identitätsstiftende Stätten. Dies wird besonders anhand der Hochhaussiedlung augenscheinlich, in der Michèle wohnt. Sie ist gegenüber dem Alten Hafen, den Docks und dem historischen Estaque auch ein äußerlicher Krisenort, der wenig mit dem archaisch-pittoresken bzw. industriellen Charakter des Marseiller Nordens aus Michèles Kindheit zu tun hat. Die Hochhaussiedlung verkörpert das urbane Drama am deutlichsten, sie ist aber gleichzeitig der einzige Handlungsraum, der auch in

die Zukunft weist. Fiona ist schon vom Tod gekennzeichnet, doch Michèle kann zumindest das Leben ihrer Enkelin retten, der sie den Vornamen Ameline gegeben hat. Der Name, der ihr aus einem Kinderbuch in Erinnerung ist, in dem die Protagonistin Ameline einen Prinzen heiratet, steht für die angesichts der sozialen Verhältnisse traumhafte Hoffnung nach einem bürgerlichen (Büro)Leben. Michèle erweist sich in der Tradition von Paul Carpentier Marcelle als eine neue starke populäre Frauengestalt mit Idealen, auch wenn sie eine entpolitisierte Arbeiterin ist.

Spricht, Guédiguian beschreibt eine sozial wie ästhetisch fragmentierte Stadt im Sinne des Marseiller Dokumentarfilmers und Filmtheoretikers Jean-Louis Comolli. Comolli, ehemaliger Chefredakteur der Filmzeitschrift *Les Cahiers du cinéma*, der sieben Marseiller Wahlkämpfe zwischen 1989 und 2001 mit der Kamera begleitet und dabei ähnliche Milieus, wie z.B. den Estaque eingefangen hat, sieht die Stadt nicht nur als sozial und städtebaulich fragmentiert, sondern als einen Raum, der nur in Form von Fragmenten wahrnehmbar ist: »Cette ville, me dis-je, m'est invisible [...] elle ne m'arrive pas autrement qu'en l'un ou l'autre de ses fragments, lesquels vaudront, c'est ce que j'espère, pour le tout.« (Comolli nach Bouquet 1995: 36)

Orte oder Nicht-Orte

Das Aufbrechen urbaner Milieus wird in *La Ville est tranquille* deutlicher als in Guédiguians anderen Filmen mit sozialen Tragödien verbunden, doch sind die Transformationsprozesse auch hier nicht mit einer völligen Relativierung von Kategorien wie Klasse, Ethnie und Geschlecht verbunden. Guédiguian betont vielmehr, anknüpfend an Erkenntnisse der Globalisierungsforschung, dass die Metropole Marseille gerade im Rahmen zunehmender sozialer und geografischer Mobilität von einer stärkeren innerurbanen Fragmentierung geprägt ist (Korff 1997: 31-32). Die einzelnen Viertel und Orte der Stadt, an denen die ProtagonistInnen zu Hause sind, sind deutlich von dieser Transformation geprägt. Aber als symbolischer Ort für diesen Wandel drängt sich viel mehr die Autobahnhochtrasse auf, die die Innenstadt mit dem Estaque und über den Rove-Tunnel letztlich mit dem Etang de Berre verbindet.

Wie schon ansatzweise in seinen in Martigue bzw. im Viertel Bel-sunce angesiedelten Filmen *A la vie, à la mort* und *A la place du cœur* wird so die urbane Peripherie deutlich im Kontext der Metropole Marseille verortet. Die Trasse dient auf funktionaler Ebene als Verbindungsstrecke zwischen dem Marseiller Norden und der Innenstadt, aber sie ist auch ein Strukturierungselement des Films. Sie wird von allen ProtagonistInnen benutzt, aber sie führt sie im Sinne der urbanen Fragmentie-

rung nicht wirklich zusammen. Sie konfrontiert die ZuschauerInnen mit ästhetischen und sozialen Kontrasten zwischen dem Vieux-Port, dem historischen Estaque und den benachbarten Hochhaussiedlungen. Sie ist sowohl stadtgeografisches Verbindungsstück zwischen den Filmorten als auch eine innerurbane Trennlinie, die den Hafen und seine Industriedenkmäler von der Stadt ›abschneidet‹.

Die Hochtrasse ist so weniger ein Erinnerungsort im Sinne der Historiker Etienne François und Hagen Schulze als ein »non-lieu« im Sinne des Anthropologen Marc Augé. Sie ist für sich genommen kein anthropologischer Ort, ist nicht »identitaire, relationnel et historique«, sie ist »un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère« (Augé 1992: 100-101). Im Gegensatz zu den klassischen Erinnerungsorten steht sie nicht für einen fest begrenzten Ort, dessen Bedeutungsaufladung sich ändert, sondern versinnbildlicht das generelle Aufbrechen klassischer Marseiller Milieus und Identitäten, wie sie der Alte Hafen und die Docks bei Pagnol und Carpita repräsentieren. Ganz in diesem Sinne fahren die ProtagonistInnen auf der Trasse aneinander vorbei, ohne einander wahrzunehmen, oder sie treffen mehr oder minder zufällig und flüchtig aufeinander: Für Michèles Jugendliebe Gérard dient die Hochtrasse als Verbindungsstrecke in Richtung Innenstadt, wo er seine kriminellen Kontakte pflegt; unter der Trasse besorgt er die täglichen Drogenrationen für Michèles Tochter. Paul benutzt sie für seine Taxifahrten und befriedigt unter ihr seine sexuellen Bedürfnisse. Auch die anderen Orte, die er über die Trasse erreicht, symbolisieren keine sozial intakten Milieus: Im Estaque macht er seinen Eltern vor, eine glückliche Beziehung mit Michèle zu führen, die er aber in Wirklichkeit nur sexuell ›gebraucht‹.

In der Sequenz, in der Paul die betrunkene Michèle vor der Bar des Docks aufliest und mit ihr über die Trasse in Richtung Estaque fährt, singt er ihr die ›Internationale‹ in vier Sprachen vor; im Hintergrund wird das Hafengelände sichtbar. Das Lied ist nur noch ein Versatzstück, über das Paul gegenüber der Fischverkäuferin Michèle seinen Weg vom Docker zum Chauffeur rechtfertigt. Der Hafen wird nicht als Ort des Arbeiterkampfes, sondern als entindustrialisierter und leerstehender Platz gezeigt und für Paul zum Bordellersatz. Mit Augé lässt sich diesbezüglich festhalten: »Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance [...]« (Augé 1992: 101-102)

Euro-Méditerranée

Im Verlauf von *La Ville est tranquille* wird immer deutlicher, dass die innerurbane Fragmentierung das Leitmotiv des Films darstellt und die Stadt nur aus der Vogelperspektive ruhig aussieht. Guédiguian thematisiert in diesem Sinn anhand der Rive-Neuve die Transformation der Innenstadt zum stadtpolitischen Spekulations- und Prestigeobjekt. Von einer Dachterrasse des Ufers, auf der gerade eine Party der Marseiller Highsociety stattfindet, wird der Panoramablick über den Alten Hafen ausführlich in verschiedenen Lichtstimmungen in Szene gesetzt. Die Forts und der Panier werden gezeigt; die Kamera fährt den ganzen Alten Hafen ab – bis hin zur Meeröffnung beim napoleonischen Pharo-Palast. Mit einem Wort: Es wird das gesamte symbolische Kapital der Stadt aufgefahren; die multikulturelle Untermalung mit Raï-Musik thematisiert das von der Stadtverwaltung gerne betonte Image Marseilles als »ville de métissage« (Leboutte/Roth 1999: 28).

Mit dieser Postkartenästhetik wird also nicht nur der modernisierte Marseiller Exotismus Pagnol'scher Provenienz zitiert, sondern auch die Stadtpolitik kritisiert. Die Party auf der Dachterrasse ist Ort der Verbrüderung der Politiker aller Couleurs, inklusive der Rechtsextremen. Ihnen scheint das »neue« Image Marseilles – fern des Rufs der »Kriminopolis« – mehr am Herzen zu liegen als die realen Probleme der Stadt, die im Film über die nördlich des Vieux-Ports gelegenen Viertel erörtert werden. Die Feier auf der Dachterrasse ist in diesem Sinn Symbol für die große Stadtfeier Massalia anlässlich der 2600-jährigen Gründung der Stadt. Sie hat 1999 stattgefunden, ein Jahr vor der Filmpremiere, und Marseille als friedliche und multikulturelle Metropole inszeniert. Das zerrüttete Ehepaar Froment, das an der Feier auf der Terrasse teilnimmt, ist ein Sinnbild für diesen identitären Konflikt Marseilles, das von einer Industrie- und Hafenstadt in eine moderne, wirtschaftlich und touristisch attraktive Metropole umgestaltet werden soll. Das Penthouse von Viviane (Christine Brücher) und Yves Froment (Jacques Pieiller) an der hinter der Rive-Neuve befindlichen Place Estiennes d'Oves, Ort der edlen Fischlokale und Boutiquen, steht paradigmatisch für dieses (neu)reiche »provenzalische« Marseille. Die Terrasse ist mit Olivenbäumchen gesäumt und gibt den Blick auf Notre-Dame-de-la-Garde frei. Während Viviane als Musikpädagogin mit behinderten Kindern arbeitet, ist ihr Mann als Architekt an der Umstrukturierung der Hafenlandschaft beteiligt.

Die Rahmung der ersten Sequenz mit dem Ehepaar durch Aufnahmen von Paul am Straßenstrich und von der sich zu Hause prostituierenden Tochter Michèles verweist deutlich auf die sozialen Schieflagen in der Stadt. In diesem Kontext beschränkt sich die Assoziation Pagnol

nicht auf den angesprochenen Charakter der Rive-Neuve. Der Name wird im Rahmen der städtebaulichen Aufwertung der Innenstadt ab den 1990er Jahren, die durch eine an Großprojekten orientierte Kulturpolitik begleitet wird, Sinnbild für eine lediglich rhetorische Beschwörung der Öffnung der Stadt in Richtung Mittelmeer. In diesem Kontext wird die *pagnolisation* Marseilles auch in politischen Debatten zum geflügelten Wort, u.a. in Repliken zwischen dem konservativen Marseiller Bürgermeister Jean-Claude Gaudin und dem linken Chef des Departements Bouches-du-Rhône Jean-Noël Guérini.

Guédiguian kritisiert so die zunehmende tourismuspolitische Ausrichtung der Marseiller Kulturpolitik unter Bezug auf das (multi)kulturell »blühende« Marseille der Zwischenkriegszeit. Seine Kritik weist freilich auch auf die Nostalgie des »altlinken« Cineasten gegenüber dem populären Charakter der Stadt als Inbegriff der Arbeiterkultur hin. Doch sie wird von zahlreichen Intellektuellen geteilt, wie z.B. dem wie dem Philosophen Jean-Paul Curnier, der die zunehmende folkloristische Inszenierung und Vermarktung der Stadt anprangert: »La Massalia n'est qu'un pauvre bal de travestie, de gens forcés de se travestir pour les besoins d'une image de télévision, parce que la municipalité a décidé qu'une bonne image médiatique pouvait rapporter quelques sous.« (Leboutte/Roth 1999: 31-32)

La Ville est tranquille bringt über den weiteren Handlungsverlauf das Milieu der Rive-Neuve auch visuell mit der Politik der urbanen Erneuerung in Verbindung. Yves hält so vor der Kulisse der alten Hafenbaracken des Joliette-Bassins einer jungen Frau einen Vortrag über die Umstrukturierung der Stadt und spricht das Projekt Euroméditerranée an. Dieses Unternehmen wurde 1995 von fünfzehn EU-Ländern beschlossen und 1998 in Marseille lanciert.¹⁶ Euroméditerranée gibt dem Areal zwischen der Joliette im Süden, dem Arenc-Bassin im Norden sowie dem Viertel Belle-de-Mai im Osten seinen Namen und umfasst auch das Bahnhofsviertel, insgesamt eine Fläche von 313 Hektar. Bis zum Jahre 2010 sind drei Milliarden Euro an Investitionen geplant, die für die grundlegende Sanierung der Altstadt, die wirtschaftliche Neustrukturierung des Hafengeländes und seine stärkere Anbindung an die Stadt genutzt werden sollen. Die jahrzehntelange wirtschaftliche Krise sowie die im Vergleich mit anderen Städten Frankreichs sehr hohe Abwanderung und Arbeitslosigkeit sollen damit bekämpft werden: Zwischen 1975 und 1990 stieg die Arbeitslosigkeit von 25.000 auf 62.000 Personen an. Gleichzeitig nahm die Bevölkerung der Stadt, die sich bis Mitte der 1970er Jahre in Richtung einer Millionenmetropole entwickelte, bis Anfang der 1990er Jahre kontinuierlich auf unter 700.000 ab. Der Großraum Marseille, zu dem die Gebiete um Aix-en-Provence, Vitrolles, Fos –

Martigues und Aubagne – Gèmenos gezählt werden, hat demgegenüber im gleichen Zeitraum demografisch und wirtschaftlich deutlich zugelegt (Donzel 1998: 17; Morel 1991: 58-59). Ein neues Verwaltungs- und Wirtschaftszentrum sollte also, gepaart mit kulturellen Attraktionen, die Stadt selbst dynamisieren: Die Docks der Joliette wurden an einen großen nationalen Immobilienunternehmer (SARI) verkauft; der Landungskai der Joliette aus dem Jahr 1930 sollte durch einen maritimen Passagierhafen für den Kreuzfahrtverkehr ersetzt werden. Zwischen dem Fort Saint-Jean und der Cathédrale de la Major wurde auf dem Wasser eine Cité de la Méditerranée geplant. Das Ziel sollte sein, dass die Stadt im Verbund mit der TGV-Linie Méditerranée näher an Paris rückt und ihre Attraktivität als Ort des Tourismus, aber auch als Arbeitsmarkt für Hochqualifizierte steigert (Bertoncello/Rodrigues Malta 2001: 405-414; Donzel 1998: 158-159).

Diese Umgestaltungspolitik wird im Film durch das Einfahren eines SNCM Ferrytérannée-Schiffes symbolisiert. Trocken referiert Yves, dass diese Umorientierung der Marseiller Wirtschaft v.a. Arbeitsplätze für höher Qualifizierte von außen, aber nicht für die weitgehend populäre Marseiller Bevölkerung bringen wird. Eine offene Kritik an dieser Stadtpolitik wird in einer späteren Sequenz in der Auseinandersetzung von Viviane mit ihrem Mann formuliert. Sein Standpunkt der Unabwendbarkeit der Globalisierung und so des Zwangs der Umstrukturierung gipfelt in dem Argument, dass das Projekt eine Antwort auf die extreme Rechte sein könne, da es Arbeitsplätze schaffe.

Die Replik der Ehefrau setzt diesem Argument als alter Ego Guédiguian eine politisch linke Moral gegenüber: »Je préfère les pauvres gens qui votent extrême droite au petit bourgeois de ton espèce qui prétend travailler pour ces même pauvres gens.« Sie betont damit sowohl die eigenen wirtschaftlichen und politischen Interessen der am Projekt Beteiligten, die sich nicht mit denen der »kleinen Leute« decken, als auch dessen Prestigecharakter. Damit zitiert Guédiguian zentrale Kritikpunkte der öffentlichen Debatte um das Projekt Euroméditerranée. Neben der mangelnden Beteiligung der Bevölkerung an den Planungen wird insbesondere die Funktion des zu 50 Prozent vom Staat finanzierten Projekts für die Stadt und die Region hinterfragt. Die Ausrichtung des neuen Hafens auf internationale Großunternehmen (v.a. Tertiärbetriebe) und den Tourismus wird von einigen WissenschaftlerInnen ökonomisch als wenig zielführend angesehen. Denn die Strategie der Implantation eines isolierten Areals, das der ganzen Stadt Impulse geben soll, wurde bereits in anderen Mittelmeerstädten wie Barcelona wieder aufgegeben. Kritisiert wird auch, dass das Projekt die sozialen Ungleichheiten in der Stadt nicht wirklich berücksichtige. Die Konzentration auf Sektoren wie den High-

tech-Bereich negiere letztlich die vorhandenen ökonomischen Netzwerke und den Arbeitsplatzbedarf der minder qualifizierten (ImmigrantInnen) Bevölkerung in den (nördlichen) Vierteln. Andere BeobachterInnen betonen demgegenüber, dass im Laufe des Projekts zahlreiche Missstände behoben wurden. Der Anteil der Bürogebäude sei deutlich gesenkt, der der Wohnungen stabil gehalten und der der Infrastruktur – Handel, Hotelgewerbe, öffentlicher Dienst – angehoben worden. Zudem wird angeführt, dass sich in Marseille seit Mitte der 1990er Jahre eine demografische Kehrtwende eingestellt habe, was die Sinnhaftigkeit des Projekts deutlich mache: Die Stadt zählt heute 820.900, der Großraum Marseille ca. 1,2 Millionen EinwohnerInnen. Damit nimmt Marseille, trotz aller anderslautender Gerüchte, deutlich vor Lyon (466.400 EW) die Position der zweiten Metropole Frankreichs ein (Bertoncello/Rodrigues Malta 2001: 405-414; Peraldi 2000: 123-125)¹⁷.

Der Vorwurf, dass das Projekt nur auf das mediterrane Prestige der Stadt und nationale Interessen ausgerichtet sei, wird in diesem Sinn auch vom Soziologen André Donzel entkräftet: »Au-de-là, le projet est empreint d'un souci de concertation avec la population. L'objectif poursuivi est donc moins celui d'une ›reconquête‹ du centre par des forces économiques extérieures que d'une ›réappropriation‹ du centre par les Marseillais eux-mêmes.« (Donzel 1998: 160-162)

Blicke

Guédiguian beschränkt sich aber nicht auf Kritik, er entwirft in seinem Film auch ein alternatives, integratives Konzept der Stadterneuerung und wählt als symbolischen Ort dafür die im Viertel Panier gelegene Alte Charité. Sie ist bei ihm kein elitäres Kulturzentrum, sondern er macht sie zum Raum einer an den Bedürfnissen des Viertels ausgerichteten Kulturpraxis. Viviane gibt hier nicht nur behinderten Kindern Musikunterricht, das Zentrum wird auch zum Ort des Wiedersehens zwischen ihr und einem ihrer ehemaligen Schüler. Abderramane, ein junger Mann komorischer Herkunft, hatte einst bei ihr im Rahmen der Resozialisierung im Marseiller Gefängnis Les Baumettes Musikunterricht erhalten. Vor drei Monaten aus dem Gefängnis entlassen, arbeitet er nun im Schnellimbiss-Betrieb eines Einkaufszentrums und will den Musikunterricht wieder aufnehmen.

Mit dieser Sequenz der Wiederbegegnung, aus der sich eine Liebesbeziehung entwickelt, thematisiert Guédiguian indirekt die heftigen öffentlichen Proteste gegen die Sanierung des Panier. Der von Guédiguian gewählte Schauplatz, die Alte Charité, wurde im Rahmen der Aufwertung des Viertels einer Generalsanierung unterzogen und zum Inbegriff

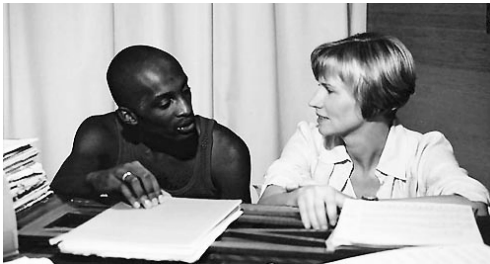
der an kulturellem Prestige orientierten Stadtpolitik; u.a. wurden hier eine prestigereiche Dependance der EHESS (Ecole des hautes études en sciences sociales), eine wissenschaftliche Buchhandlung und das INA (Institut national de l'audiovisuel) untergebracht. Das Viertel hat in diesem Kontext starke Mietsteigerungen, Umsiedlungen von BewohnerInnen und charakterliche Transformationen erfahren. Im Rahmen der touristischen Umgestaltung wurden immer mehr Galerien und regionalistische Kunsthandwerksgeschäfte eröffnet; der Platz vor der Alten Charité wurde aufwendig zur Piazza umgestaltet; moderne Bänke und ein Tourismusbüro wurden installiert.¹⁸ Die trotz hoher Arbeitslosigkeit und sozialer Konflikte starke Viertelidentität sahen viele BewohnerInnen so bedroht. Dieser Stadtanierung, symbolisiert durch die Funktion des Gebäudes, stellt Guédiguian mit der geschilderten Sequenz eine Kulturpolitik gegenüber, die auf die Bedürfnisse und den Charakter des Viertels eingeht und der Alten Charité eine soziokulturelle Funktion verleiht. Vivianes und Abderramanes Engagement für die jugendlichen Behinderten und ImmigrantInnen sind in diesem Sinn als Gegenmodelle zur realen an Prestige und Tourismus orientierten Stadtpolitik zu verstehen (Peraldi 2000: 123-125; Rosello 2001: 27-29).

Doch Guédiguian thematisiert die Spannung von lokal und global anhand dieses Liebespaares nicht nur auf der Ebene der konkreten urbanen Transformationsprozesse, sondern auch in theoretischer Hinsicht. Die Liaison mit dem jungen Abderramane bringt Viviane, im Gegensatz zu den restlichen ProtagonistInnen, in einen wirklichen Kontakt mit einer anderen Kultur, im Sinne einer anderen Generation, einer anderen ethnischen Herkunft und eines anderen sozialen Milieus (Korff 1997: 31). Beim ersten Zusammentreffen in Vivianes Wohnung und somit in einer privaten Sphäre wird in Form einer einleitenden Kamerafahrt von der Dachterrasse über das abendliche Marseille an die Rive-Neuve-Sequenz angeknüpft. Abderramane blickt von der Terrasse auf die Stadt und hat das Panorama vom Panier über Notre-Dame-de-la-Garde bis zu den die Stadt begrenzenden Calanques vor sich.

Wird zu Filmbeginn das Panorama des Vieux-Ports nur im Kontext der Marseiller Highsociety gezeigt, wird hier die Frage von Zentrum und Peripherie aufgeworfen. Abderramane thematisiert seinen und Vivianes Blickstandpunkt auf die Stadt sowie die damit verbundenen soziopolitischen Aspekte. Abderramane argumentiert, dass man von hier oben aus alles gut sehe, jedes städtische Detail schön und Marseille großartig erscheine. Er vergleicht die Panoramaperspektive auf die Stadt mit einem Poster in der Wohnung seiner Eltern, das den Sonnenuntergang auf den karibischen Inseln zeigt. Ähnlich wie die Ästhetik des Posters erzeugt der Ausblick auf die unten liegende Stadt den Eindruck, dass in der Welt

alles in Ordnung sei. Die Stadt erscheint von hier aus nicht als alltäglicher Ort, sondern als ein mediterranes und exotisches Panorama. Damit wird der Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie nicht nur über die Kamera visualisiert, sondern gleichzeitig problematisiert.

Abderramane macht im Sinne einer »Geographie ›from the edge« einen Dezentrierungsanspruch auf einer innerurbanen Ebene geltend, wie ihn die Postcolonial Studies im interkontinentalen Kontext formulieren. Er weist auf die »Simultanität unterschiedlichster, ja ungleicher Lebenssphären und auf die Erfahrungen asymmetrischer Machtverteilung« hin (Bachmann-Medick 1996: 64). Das dem gutgestellten Ehepaar Froment eingeräumte Recht des (Über)Blicks erweist sich als Gettoperspektive, die den sozialen Alltag der städtischen Peripherie ignoriert. Im Dialog mit Viviane wird deutlich, dass sie, obwohl sie dem ›Milieu des Zentrums‹ angehört, Abderramanes Sichtweise teilt. Sie übt Kritik an der Selbstgerechtigkeit ihres Milieus und bestätigt, dass man ›hier‹, im urbanen und westlichen ›Zentrum‹, dem Trugschluss eines objektiven, neutralen Blicks aufsäße. Dabei werde aber vergessen, dass der *point de vue*, der eigene Standpunkt, v.a. den Ort bezeichne, von dem aus man blicke. Die Sequenz verweist so in Form einer theoretischen Auseinandersetzung auf den Filmtitel; nur von der Dachterrasse des wohlhabenden Ehepaars Froment aus erscheint die Stadt als harmonisch und ruhig.



La Ville est tranquille: Abderramane + Viviane

In memoriam Ibrahim Ali

Über die Beziehung der beiden ProtagonistInnen greift der Film aber nicht nur die Frage der urbanen Fragmentierung auf, sondern auch die der Relativität von Kategorien wie Ethnie, Generation, Milieu und Klasse. Selbst wenn sie beide nicht vom gleichen Standpunkt aus auf die Welt blickten, so meint Abderramane, seien sie über viele Dinge einer Meinung. Damit werden das unterschiedliche Alter sowie der verschie-

dene soziale und ethnische Hintergrund gegenüber der Seelenverwandtschaft zu einem sekundären Merkmal. Die Beziehung von Abderramane und Viviane kann so als Sinnbild dafür gesehen werden, dass die Globalisierung eine stärkere Mobilität zwischen den Kontinenten und eine deutliche kulturelle Internationalisierung der Metropolen impliziert. Die Welt ist im Sinne der Metapher des *global village* kleiner geworden und traditionelle Kategorien wie die der Nationalität scheinen eine geringere Rolle zu spielen (Korff 1997: 26-28).

Doch Guédiguian inszeniert Marseille nur auf den ersten Blick analog zum Gründungsmythos als nationaler »exemple en matière de multiculturalité« (Rosello 2001: 24). Die kulturelle Symbiose, symbolisiert durch das Paar Abderramane/Viviane, ist nur von kurzer Dauer. Guédiguians Marseille ist kein Ort, an dem Menschen verschiedener ethnischer Herkunft dauerhaft zusammenfinden und neues Leben hervorbringen können. Diese Skepsis gegenüber der Verwirklichbarkeit einer Gesellschaft ohne soziale und ethnische Fragmentierung wird im Film über zwei Zitate verdeutlicht.

Guédiguian thematisiert in einer Sequenz die Parole *fiers d'être marseillais*, die u.a. Marseiller Fußballfanklub-Seiten ziert und auch Refrain eines Fußballersongs ist, der im Marseiller Stadion Vélodrome gesungen und als Erkennungsmelodie für Handys eingesetzt wird.¹⁹ Gleichzeitig wird hier Marseille als Stadt der Rapkultur, die Gruppen wie IAM oder Psy 4 de la Rime hervorgebracht hat, zitiert: Abderramane wird in einer Szene mit Jugendlichen gezeigt, die er im Rahmen einer *cité*-Initiative betreut. Sie führen ihm ihren neuesten Rap vor, der diesen Slogan beinhaltet, und singen »Fier d'être marseillais, fier d'être humilié, fier d'être coréen, fier d'être fils de rien«. Statt der erwarteten Anerkennung ernten die Jugendlichen Kritik. Abderramane kritisiert das Lied, das lokale, soziale und ethnische Barrieren betont. Zudem stört ihn die kommerzielle Ausrichtung der Jugendlichen, die als Sänger Karriere machen wollen, um sich teure Autos leisten zu können. Sie bedienen sich in ihrem Rap eines Ausdrucks, der eigentlich eine Werbeparole eines Wirtschaftsunternehmens war und heute der Vermarktung der Stadt Marseille dient: »Fiers d'être marseillais: ce fut le slogan d'Adidas, c'est maintenant le mot d'ordre du maire.« (Leboutte/Roth 1999: 31)

In den weiteren Handlungsverlauf, der Marseille deutlich als eine fragmentierte Stadt zeichnet, rekurriert Guédiguian auf ein konkretes Ereignis aus dem Marseiller Alltag. Er integriert in die Figurenzeichnung Abderramanes das Schicksal des 17-jährigen Franzosen komorischer Herkunft Ibrahim Ali, der am 21. Februar 1995, auf dem Nachhauseweg von einem Rapkonzert im 15. Marseiller Bezirk von einem von drei Plakatierern des Front National erschossen worden war; ihm hatte bereits

Jean-Claude Izzo seinen Kriminalroma *Chourmo* gewidmet (Izzo 1996: 15).²⁰ Im Film wird, nachdem Abderramane mit seinen Freunden vom Baden in einer Calanques-Bucht zurückkehrt, ein leerstehendes Gelände sichtbar, wo eine Gruppe von Parteianhängern der *Préférence Nationale*, darunter Michèle Mann, Plakate affiziert. Diese zeigen im Umriss des *hexagone* Frankreichs einmal Marseille mit Notre-Dame-de-la-Garde unter dem Parteititel und einmal unter dem Titel »immigration invasion« eine Moschee. Das Medium des Plakates spiegelt die klischeebehaftete Repräsentationspolitik der Stadt in der Tradition von Pagnol wieder, problematisiert aber anhand der rassistischen Wahlkampagnen des Front National (bzw. von Bruno Mégrets Abspaltung MNR) auch Konsequenzen eines übertriebenen Lokalpatriotismus. Jean-Marie Le Pen hatte hier u.a. die Parolen der »reconquête du centre-ville« und der »libération du pays« ausgegeben (Temime 1999: 389-391).

Demzufolge wird mittels der Plakate auch auf das Kommende verwiesen: Abderramane und seine Freunde kommen von einem abendlichen Badeaufenthalt in einer Calanques-Bucht nach Marseille zurück und steigen hier bei Raï-Musik aus einem Auto aus. Einer der Plakatierer fängt zu schießen an, Abderramane fällt tot um. Damit wird die theoretische Diskussion um den Blickstandpunkt auf die reale politische Ebene transferiert. Die innerstädtische Fragmentierung gipfelt in der Frage um Leben und Tod. Abderramane und seinen Freunden wird das Recht auf Präsenz und Sichtbarkeit in der Stadt verwehrt. Guédiguian setzt mit dieser Sequenz dem Mythos der »ville de métissage« die urbane Realität als »ville de conflict« entgegen (Leboutte/Roth 1999: 28). Damit wird noch einmal die Kluft zwischen der – Befriedungsrhetorik der *métissage* auf der einen Seite und den realen sozialen und ethnischen Konflikten auf der anderen Seite deutlich gemacht. Im Sinne von Curnier wird in *La Ville est tranquille* auf die soziopolitische Gefahr der Inszenierung der Stadt als Ort der Multikulturalität hingewiesen, die ein Ignorieren sozialer Spannungen mit sich bringt und das Entwickeln urbaner Lösungsstrategien verunmöglicht (Leboutte/Roth 1999: 30-32).

The final countdown

Dieser politischen Positionierung entsprechend ergreift die menschliche Katastrophe gegen Ende des Films alle Handlungsmilieus. Noch einmal wird der Non-lieu der Autobahnhochtrasse als Symbol für die Fragmentierung und Anonymität der Stadt aufgegriffen. Sie führt alle zentralen ProtagonistInnen in die *cité*, in der Michèle und Abderramane wohnen, aber die Passagen der Figuren sind vom Moment der Isolation geprägt: Viviane verlässt zum ersten Mal das Zentrum der Stadt in Richtung Nor-

den und will Abderramane besuchen. Sie trifft in der Wohnsiedlung ein und erkundigt sich bei Michèle, die sie vor einer Telefonzelle trifft, nach dem Weg zum Häuserblock ihres Freundes. Die aufeinandertreffenden Personen sind sich nicht bekannt und Michèle ist auch über den Tod Abderramanes nicht informiert, obwohl er in derselben *cité* wohnte. Viviane findet die Wohnungstür geöffnet vor und sieht die Angehörigen um das Bett versammelt, auf dem Abderramane aufgebahrt ist. Sie wagt es aber nicht, das Trauerritual zu stören und die Wohnung zu betreten. Während Viviane die *cité* wieder verlässt, telefoniert Michèle mit ihren Freund Gérard, um ihn über das bei ihr Vorgefallene zu informieren: Sie hat, selbst von der Kündigung bedroht, ihre Tochter, nachdem sie für deren Drogenrationen sogar auf den Strich gegangen war, mit einem goldenen Schuss   erl  st  . Gérard eilt ebenso wie Paul, der dessen Machenschaften auf die Spur gekommen ist, über die Autotrasse herbei, bevor Michèle die Polizei verstandigt.



La Ville est tranquille: Michèle + Gérard

Paul verh  rrt allerdings in ihrer Wohnung und will bezahlten Sex. Beide Männer sind gescheiterte Existenzen: Paul hat seinen Taxischein verloren und ist arbeitslos, was er vor seinen Eltern verheimlicht. Gérard kehrt über die Autobahnhochtrasse in die Stadt zurück; ein letztes Mal wird das Hafengelände sichtbar. In der Nähe des Alten Hafens angekommen, hält Gérard an. Eine Erinnerungssequenz, die ihn jung und verliebt mit Michèle zeigt, unterbricht die Handlung kurz. Dann z  ckt er seinen Colt und erschießt sich. Die Erinnerung an eine glückliche Jugend kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass er für den Tod von Michèles Tochter mitverantwortlich ist und aufgrund seiner Laufbahn kaum mehr eine Chance auf ein Leben abseits der Kriminalität hat. Der Handlungsverlauf verweist auf das Zur  ckgeworfensein auf Kategorien wie Klasse, Ethnie und Milieu; das Ende markiert die globalen Freiheiten der Mobilität und Flexibilität als Freiheiten der finanziell wohlhabenden und gebildeten Schichten (Korff 1997: 32). Die aus der Perspektive der Dachterrasse der Place Estiennes d'Oves ruhig erscheinende Stadt scheint an ihren R  n-

dern zu explodieren. *La Ville est tranquille* straft in diesem Sinne die urbanen Mythen der multikulturellen Metropole, die über ihren Hafen in Kontakt mit der (Wirtschafts)Welt steht, Lügen.

»Un rêve est un conte possible plausible«²¹

Erst die Schlusssequenz deutet über die Rahmenhandlung eine hoffnungsvollere Zukunft an. Guédiguian verweist hier darauf, dass Marseille nicht nur im Zuge der Globalisierung eine sozial fragmentierte Metropole ist, sondern auch eine Stadt mit Integrations- und Aufstiegschancen für soziale und ethnische Randgruppen. Während die Marseiller ProtagonistInnen Michèle und Paul einen sozialen und emotionalen Abstieg durchmachen sowie mit drei Todesfällen konfrontiert sind, erreicht das armenische Wunderkind Sarkis am Ende sein Ziel: Ein Flügel wird zum Verzweiflungsschrei des ›Cry baby‹ Janis Joplins durch die engen Gassen des Estaque gefahren und im Hof eines Wohnhauses aufgestellt. Der auffällige, aber atmosphärisch einnehmende Innenhof wird wie in *Marius et Jeannette* zur Bühne – die BewohnerInnen verschiedenster Nationen versammeln sich um das Klavier und auf den Pawlatschen.²²

Selbst die drei Transporteure, die zuvor noch die Front National-Plakate affiziert hatten, erliegen dem Spiel des Jungen. Die Verlagerung der Hoffnung auf eine gegenseitige Verständigung über soziale und ethnische Grenzen hinweg in die Rahmenhandlung erinnert an die Estaque-Märchen Guédiguians. Doch anders als in *Marius et Jeannette* und *L'Argent fait le bonheur* wird hier nicht in postmodernem Sinn an Brecht'sche Modelle angeknüpft; der Schluss verweist nicht über eine plötzliche Wendung der Handlung oder eine Moral ins Märchenhafte. Guédiguian deutet über die Rahmenhandlung an, dass es immer auch Ausnahmen von der Regel gibt, dass einzelne Menschen aufgrund glücklicher Fügung soziale und ethnische Barrieren durchbrechen können. Doch das Schicksal der ProtagonistInnen wird damit nicht gewendet.

Mit dem hier zumindest angedeuteten Aufstieg des Immigrantenkindes zum respektierten Künstler verweist Guédiguian allerdings in selbstreferentieller Manier über den Film hinaus auf sich selbst. Als Kind armenisch-deutscher Vorfahren im Marseiller Norden aufgewachsen, schafft er trotz widriger Verhältnisse den sozialen Aufstieg vom Arbeiterkind im Estaque zum Cineasten in Paris. 1997, im Jahr der Kinopremiere seines Films *Marius et Jeannette*, reflektiert er in einem Essay für die Filmzeitschrift *Trafic* diese Karriere und thematisiert dabei die biografische Kluft zwischen seiner Kindheit und seinem aktuellen Leben. Dabei wird deutlich, dass er aufgrund seiner Tätigkeit als Produzent von Paris aus auf die Stadt seiner Jugend blickt. Er dreht zwar seine Filme

nach wie vor mit einem mehr oder minder festen Kern von TechnikerInnen und DarstellerInnen, aber sie sind inzwischen alle keine Laien mehr, sondern in der Pariser Filmszene gefragte Profis und arbeiten mit verschiedenen CineastInnen zusammen. Dies gilt insbesondere für den vielgefragten Schauspieler Jean-Pierre Darroussin, der inzwischen selbst zum Filmemacher geworden ist und mit *Le Pressentiment* (2006) seinen ersten Langfilm gedreht hat. Bei den Verpflichtungen von Ariane Ascaride und Gérard Meylan fällt hingegen auf, dass es sich v.a. um Produktionen von RegisseurInnen handelt, die Marseille oder einem regionalen *cinéma engagé* persönlich oder ideologisch verbunden sind. Sie spielen so in Oliver Ducastels und Jacques Martineaus *Drôle de Félix* und *Ma vraie vie à Rouen* (2000/2002; Ascaride), Claire Denis' *Nénette et Boni* (1996; Meylan), Martin Provosts *Le Ventre de Juliette* (2002; Ascaride) oder Jean-Henri Rogers *Lulu* (2002; Ascaride, Guédiguian, Meylan). Insbesondere der Laienschauspieler Meylan, der Krankenpfleger ist, ist in seinem regionalen Engagement besonders konsequent und spielt nach wie vor v.a. in Guédiguians Filmen.

Guédiguians Text macht gleichzeitig seine nach wie vor starke Identifikation mit dem popularen Marseille deutlich. Er beschreibt hier das Filmemachen in Marseille und nicht zuletzt in seinem Herkunftsviertel Estaque als einen Moment des Glücks, der eine im Alltag nicht (mehr) existierende Gemeinschaft herstellt: »Le cinéma sauvait notre tribu, sauvait son histoire [...] Je m'aperçois que je passe du ›je‹ au ›nous‹ sans cesse. [...] Mais lorsque nous nous retrouvons, se remet en place en un clin d'œil une communauté étonnante, un moment d'utopie où nous allons à nouveau confronter notre histoire à l'Histoire, c'est-à-dire continuer à vivre.« (Guédiguian 1997: 19)

Über das Arbeiten vor Ort mit seinen ›Marseiller‹ KollegInnen scheint für Guédiguian ein Teil der hier gemeinsam verbrachten Vergangenheit für einen Moment reinszeniert und zurückgewonnen zu werden. In diesem Sinne sind die Marseiller Drehorte für ihn und seine Truppe deutlich Erinnerungsorte. Denn es handelt sich um Orte, an denen sich die Erinnerung an ein Milieu, das nicht mehr existiert, konkretisiert (Nora 1984: XVII). Allerdings zeigen die Filmwelten Guédiguians zum Teil auch (solidarische) Marseiller Milieus, die einen deutlich projektiven Charakter tragen. Denn Guédiguians ›Ensemble‹ ist nicht zuletzt auch eine mediale Konstruktion. Dies gilt zum einen, wenn man bedenkt, dass einige Mitwirkende wie beispielsweise Jean-Pierre Darroussin, der Ariane Ascaride erst in der gemeinsamen Pariser Schauspielschule kennengelernt hat, aus der Pariser Region stammen. Zum anderen ist der Topos der Truppe, die erst in Guédiguians Pariser Studienzeit zum Film ge-

funden hat, auch ein Aspekt, der das letztlich marginale Kino des Produzenten Guédiguian unverwechselbar und vermarktbar macht.

Das Verlangen, nicht nur die eigene Herkunft kinematografisch zu thematisieren, sondern auch eine retrospektiv als glücklich betrachtete Vergangenheit über das Filmemachen für sich selbst und das Publikum erfahrbar zu machen, zeichnet Guédiguians Kino aus. Steht auf der einen Seite das Verlangen des Cineasten, mit seinem Kino politisch etwas bewirken zu können, so steht auf der anderen Seite der Wunsch, sich selbst und das Publikum über das Erzählen einer Geschichte für einen Moment lang glücklich zu machen – wenn schon der eigene soziale Aufstieg nicht für breite Massen verwirklicht ist.

Die Inszenierung des Endes von *La Ville est tranquille* und der Truppe können vor diesem Hintergrund auch als Anzeichen für eine neue Marseiller Mythographie gewertet werden. Die Biografien von Sarkis und Guédiguian stehen für märchenhafte Karrieren, die nach amerikanischem Muster verlaufen sind. So gesehen schließt *La Ville est tranquille* mit der Marseiller Variante des amerikanischen Traums; er könnte in leichter Abwandlung zur Tellerwäscher-Legende mit dem Motto »vom Docker zum Künstler« überschrieben werden. Das französische Modell scheint allerdings stärkeren Zwängen unterworfen zu sein als das amerikanische Vorbild. Bildet Marseille nicht selten die *porte d'entrée*, so scheint für den großen künstlerischen Erfolg an Paris kein Weg vorbeizuführen. Das zeigt nicht nur der Karriereverlauf zahlreicher Marseiller Künstler wie Guédiguian, Pagnol, Verneuil oder Montand.



Corniche, Plakat Nr. 1



Das Motto des OM



»Zizou« und Plakat Nr. 2

Auch Mireille Rosellos Blick von Chicago auf Marseille macht dies deutlich. Sie thematisiert die schon angesprochene politische Instrumentalisierung der »Tellerwäscherkarriere« Zinedine Zidanes und schildert die mediale Inszenierung seines Aufstiegs aus armen Migrantenverhältnissen zum Paradebeispiel für eine gelungene Integration – besonders nach dem Sieg Frankreichs bei der Fußballweltmeisterschaft 1998. Dabei beschreibt sie ein überdimensionales Schwarz-Weiß-Foto des Fußball-

spielers, das in Form einer Adidas-Werbung ab 1998 ein Marseiller Gebäude über der Uferpromenade geziert hat. Es war von weit her sichtbar, wurde zu einer TouristInnenattraktion und 2001 durch ein Farbportrait des Fußballers und schließlich durch Cola-Werbung ersetzt. Allerdings ›verleiht‹ Rosello dem Bildnis den Schriftzug »made in France« – in Wirklichkeit lautete er ›made in Marseille‹ (Rosello 2001: 28). Dieser Freud'sche ›Verschreiber‹ macht also auf noch einmal die (unbewusste) Schlagkraft des Zentralismus in Frankreich deutlich, der das Regionale allenfalls duldet, wenn es sich in den Dienst des Nationalen stellt.

Anmerkungen

- 1 Nach Bouquet (1995: 40)
- 2 Vgl. das Interview mit Guédiguian auf der DVD *Marius et Jeannette* (DVD-Box ›Tout Guédiguian‹, ARTE 2002).
- 3 Es sind acht Figuren, wenn man die kurzen Auftritte von M. Ebrard, Jeannettes Chef, sowie von Moniques und Dédés Kindern ausnimmt.
- 4 TNS-sofres (1995): »Résultats des élections municipales de 1995 à Marseille«, <http://www.tns-sofres.com/etudes/dossiers/muni2001/munimarseille1995.htm>, 23.02.2007.
- 5 Der Film wurde von Bettina Thierig und Reinhard Göber adaptiert und 2001 in den Kammerspielen des Schauspielhauses Lübeck uraufgeführt.
- 6 Neben den beiden Schauplätzen spielen einige kurze Sequenzen in einer Bar, am Estaque-Hafen, auf dem örtlichen Markt, in einer verwilderten Ruinensiedlung, in einem Supermarkt und im Containerhafengelände. Eine einzige Sequenz spielt offensichtlich abseits des Marseiller Nordens: Marius und Jeannette essen in einem Restaurant beim Parc Borély, der im Süden der Stadt liegt und auf das Pagnol'sche Marseille verweist.
- 7 Vgl. Thomas, Francine (o.A.): »Enseigner l'étude de cas au lycée professionnel. L'Estaque au XIXe et au XXe siècle Age industriel, mémoire ouvrière, patrimoine culturel«, www.aix-mrs.iufm.fr/formations/filieres/hge/gd/gdhistoire/etudecas/estaque/estaquedefault.htm, 22.10.2007.
- 8 Vgl. Lay, Conrad (1997): »Die unerwartete Wiedergeburt. Neues Selbstbewusstsein in Neapel«. In: Zibaldone. Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart 24, S. 7-32.
- 9 Vgl. Thomas, Francine (o.A.): »Enseigner l'étude de cas au lycée...«, s.o.
- 10 Guédiguian hat nur das Drehbuch zu *Ki lo sa?* (1986) alleine verfasst.
- 11 Kahn, Fred (2002): »Robert. Guédiguian. L'homme de la situation«. In: Mouvements. Journal programme de la Friche La Belle de Mai, Oktober/Dezember, S. 3.
- 12 Vgl. z.B. Powrie, Phil (Hg.) (1999): *French Cinema in the 1990ies. Continuity and Difference*, Oxford: University Press; Mio, Petra (2000): *Das junge französische Kino. Zwischen Traum und Alltag*, St. Augustin: Gardez; Trémois, Claude-Marie (1997): *Les enfants de la liberté. Le jeune cinéma français des années 90*, Paris: Seuil.

- 13 Claire Denis' Kino erfüllt zudem die Erwartungen eines akademischen Publikums sowie einer ebensolchen Kritik weitaus mehr als Guédiguian. Ihr wurden dementsprechend bereits drei Biografien gewidmet: Beugnet, Martine (2004): Claire Denis, Manchester/New York: Manchester University Press; Mayne, Judith (2005): Claire Denis, Illinois: University Press; Omasta, Michael / Reicher, Isabelle (2005): Claire Denis. Trouble Every Day, Wien: Synema.
- 14 Der Cineast selbst reagiert darauf in einem langen Interview, das er den *Cahiers* im Jahr der Filmpremiere von Marius et Jeannette gibt: »Mais je préfère dire que je fais des films extrêmement stylisés. Cela est vrai des personnages, des lieux, des histoires, des gestes. Et d'autant plus dans Marius et Jeannette qui se veut une sorte de parabole, avec des archétypes et une narration très simple. [...] Je ne fais pas de la sociologie de l'Estaque. L'Estaque, pour moi, c'est avant tout une esthétique: une couleur, des courbes, une lumière, des corps.« (de Baeque/Toubiana 1997: 59)
- 15 Der Estaqueur Hafen spielt bei Guédiguian nur eine bescheidene Rolle und wird v.a. in Form von kurzen Sequenzen kontrastiv eingesetzt. Von einem »quartier de Marseille descendant vers la mer« kann nicht die Rede sein (de Baeque 2004: 38). Guédiguians Filme *Dieu vomit les tièdes* und *A la vie, à la mort* inszenieren zwar einen dem Norden Marseilles ähnlichen Mikrokosmos, aber, anders als von Prédal behauptet, zeigen sie nicht den Estaque, sondern die Gegend von Martigues (vgl. Prédal 1996: 591).
- 16 Vgl. Brandner, Judith et al. (2003): Stadtportrait Marseille. Die Durchgangsmetropole, Rundfunksendung, Österreich 1, 23.03.2003.
- 17 Vgl. die Volkszählungen 2004-2006, Institut national de la statistique et des études économiques, www.insee.fr/fr/recensement/nouv_recens/resultats/grandes-villes.htm, 24.10.2007.
- 18 Diese Entwicklung illustriert der 49 Minuten-Film von Hervé Cohen *Les Minots du Panier dégainent leurs automatiques* (1995). Aus Ärger über die als Zerstörung empfundene Umgestaltung des Bezirks attackieren einige Kinder einen kleinen Touristenzug, der regelmäßig durch das Viertel fährt.
- 19 Vgl. z.B. TousPhocéens.com – Le web est fier d'être marseillais, www.tousphoceens.com, 24.10.2007.
- 20 Vgl. Fleury, Elisabeth (1998): »Assises des Bouches-du-Rhône. Le meurtrier d'Ibrahim Ali condamné à quinze ans de prison«. In: L'Humanité, 23.06.1998, www.humanite.presse.fr/journal/1998-06-23/1998-06-23-418772, 24.10.2007.
- 21 Ardjoum, Samir (1999): »Entretien avec Robert Guédiguian. »Je fais en quelque sorte du cinéma politique mais je n'oublie jamais une chose. Faire du cinéma avant tout!««, www.fluctuat.net/cinema/interview/guedigui.htm, 24.10.2007.
- 22 Der Ausdruck stammt aus dem Tschechischen und bezeichnet im Wiener Dialekt einen im Innenhof eines Hauses befindlichen Balkon, der mehrere Wohnungen miteinander verbindet und auch als Eingangsflur dient.

Abbildungen

Notre-Dame-de-la-Garde: Fotografie + © Frank Orsoni 2007, Quelle:
<http://marseilleen9lettres.free.fr/index.php?tag/ports>, 24.10.2007.

Zinedine Zidane-Portraits an der Corniche: Fotografien o.A., Quelle:
<http://lionel.le.taltec.free.fr/z.htm>, 24.10.2007.

