

Wolfgang Zimmermann

Märchen, politisches Kino oder Realismus ?

**Robert Guédiguian *Marius et Jeannette – un conte de
l’Estaque* (1996)**

Der Plot von *Marius et Jeannette* ist denkbar einfach und klassisch-narrativ strukturiert. Nach kurzem Prolog steuert er direkt auf das inhaltliche Zentrum zu, die Liebesgeschichte. Bereits in der zweiten Sequenz wird das zukünftige Paar zusammengeführt: Der Wächter einer stillgelegten Zementfabrik, Marius (Gérard Meylan), erwischt Jeannette (Ariane Ascaride) beim Diebstahl von zwei Eimern Farbe. Ihre trotzige Reaktion („Faschist. [...] Du bist doch ein Arbeiter wie ich. Zum Glück bin ich keine Araberin, sonst hättest Du noch auf mich geschossen!“) reißt Marius aus seiner Lethargie und verweist bereits auf eine politische Dimension des Films.

Am Arbeitsplatz, der Kasse eines riesigen, sterilen Supermarktes, wird Jeannette von ihrem Chef Ébrard (Pierre Banderet) tyrannisiert. Umgeben ist sie von unsolidarischen Mitarbeiterinnen. Kreuzschmerzen plagen sie, ein körperliches Gebrechen, das Jeannette mit dem hinkenden Marius zu verbinden scheint. Die ‚harte‘ Realität wird vom Glück des Alltags überstrahlt. Jeannette lebt mit ihren beiden Kindern Magali (Laëtitia Pesenti) und Malek (Miloud Nacer) in einem kleinen Häuschen, Wand an Wand mit den nachbarlichen Freunden Monique (Frédérique Bonnal) und Dédé (Jean-Pierre Darroussin) sowie Justin (Jacques Boudet) und Caroline (Pascale Roberts).

Die drei Paare benötigen keine Intimsphäre, sie tragen ihre Streitereien öffentlich aus und teilen alle Sorgen; Fenster und Türen sind immer offen – ihre eigentlich separierende Funktion haben sie hier verloren. Zentrum des Quartiers ist der enge Innenhof, den die ‚große Familie‘ gemeinsam nutzt. Blicke von außen in die angrenzenden Wohnungen oder in den Hof realisiert Guédiguian, indem er fortwährend Begrenzungen mit in die Cadrange nimmt (Fen-

sterläden, Mauern etc.) – Einstellungen wie auf eine Guckkastenbühne. Der Eindruck eines von der Außenwelt abgegrenzten Mikrokosmos' wird durch ein Detail auf auditiver Ebene verstärkt: Penetrantes Grillenzirpen signalisiert die Hinterhofidylle.

Der Film verläßt l'Estaque, das kleine Hafenviertel im Norden von Marseille, nur ein einziges Mal: Dabei werden Marius und Jeannette im Restaurant mit dem normalen Geschäftstreiben der ‚Welt draußen‘ konfrontiert.

Marius erobert das Herz der Begehrten im Sturm, einer märchenhaften Liebe auf den ersten Blick gleich. Der kurze Traum vom gemeinsamen Glück, dem Jeannette während der Arbeit nachhängt, läßt den Streit mit Ébrard eskalieren und kostet sie schließlich den Job. Jeannette verschafft ihrem Unmut Luft, indem sie die Kunden – Repräsentanten der Konsumgesellschaft – über Supermarktlautsprecher beschimpft:

Jeannette: „Na los, liebe Freunde, kaufen Sie ordentlich ein. Leeren Sie ihre Geldbeutel. Konsumieren Sie. Das bringt neue Arbeitsplätze.“

Am nächsten Morgen verlassen Magali und Malek das Haus in Richtung Schule bzw. Universität. Jeannette bleibt alleine zurück: Ihr langer, trauriger Blick in die Kamera seziert den Film. Das Weggehen der Kinder ist durchaus symbolisch zu werten, plant Magali doch, die Familie endgültig zu verlassen. Der Vorgang erlangt später dramaturgische Funktion, da er Marius' Trauma wieder aufbrechen läßt, hat er doch bei einem Unfall Frau und Kind verloren. Ein running-gag verstärkt den repetitiven Charakter dieser Sequenzen: Bei jeder Verabschiedung wünscht sich Magali, daß ihre Mutter Cola einkauft.

Das Wettrennen auf dem Fabrikgelände desavouiert Marius' ‚Behinderung‘ als Mittel zum Zweck. Um den Job als Wächter zu bekommen, hatte er (zurecht) auf einen Mitleidsbonus gehofft.¹ Bei der Renovierung von Jeannettes Wohnung kommen sich die Protagonisten näher. Einmal mehr kokettiert Guédiguian mit vordergründiger Symbolik, ‚entrümpelt‘ Jeannette natürlich gleichzeitig auch ihre Vergangenheit. Das Tempo der sich manifestierenden Beziehung wird nur kurz gebremst. Nachdem Jeannette mit Marius geschlafen hat, sind ihre Bedenken verflogen, sie wirkt befreit und taumelt vor Glück – eine Freude, die mit (ansonsten sparsam eingesetzter) bewegter Kamera visualisiert wird. Kaum zu Hause, holt Magali ihre Mutter jedoch auf den Boden der Realität zurück. In Umkehrung des Mutter-Tochter-Verhältnisses hält sie Jeannette die Nacht mit Marius vor. Zudem konfrontiert sie ihre Mutter mit dem Entschluß, Marseille zu verlassen und auf die Journalistenschule nach Paris zu

¹ Ironischerweise wird Marius in Zukunft – so der abschließende Off-Kommentar – zum Hinken verdammt sein.

wechseln. Guédiguian's Filme leben von diesen unvermittelten Stimmungsschwankungen: Jeannette bleibt fassungslos zurück, sie findet keine Worte – die Sequenz endet still.

Die Klammer zum Beginn schließt sich mit der Erfüllung von Jeannettes Traum, dem Familientag am Strand. Im Augenblick höchsten Glücks wendet sich jedoch – klassisch-narrativ – die Geschichte, wenn der Umschwung auch nur eine kurze Retardierung darstellt. Marius' Verschwinden gibt Jeannette (und dem Zuschauer) ein Rätsel auf, vielleicht die einzige Form narrativer Spannungserzeugung in dem Film.² Seinen vorübergehenden Rückzug klärt Marius später auf – erschöpft und betrunken, nach der überdreht-schillen, klamaukartigen Schlacht im Bistro:

Marius: Ich bin wegen der Kinder nicht wiedergekommen. Man braucht Kraft, um sich liebevoll um Kinder kümmern zu können. Diese Kraft habe ich nicht mehr.[...] Wie oft habe ich sie betrachtet, Malek und Magali. Und dann plötzlich habe ich meine zwei toten Kinder vor mir gesehen. Und das, das ertrage ich nicht mehr.

Die tragisch anmutende Offenbarung wird sogleich humorvoll gebrochen. Dédé und Justin setzen ihre Vorstellung einer starken Bindung im wahrsten Sinne des Wortes um und sorgen für das happy end: Marius überwindet seine Ängste traumhaft leicht, und das glücklich vereinte Paar geht zusammen mit seinen Freunden einer ‚goldenen‘ Zukunft entgegen – bis alle, so der ironisch-distanzierte Off-Kommentar des Epilogs, „irgendwann auf dem kleinen Friedhof von l'Estaque ruhen werden“.

Im deutlich von der ‚Geschichte‘ abgesetzten Finale etabliert Guédiguian einen auktorialen Erzähler ‚oberhalb‘ der diegetischen Ebene, der in die Zukunft der Protagonisten blickt. Eine narrative Instanz, derer sich Guédiguian in seinem gesamten Œuvre mit Vorliebe bedient. Dieser Kniff erlaubt ihm, „de dire des choses abstraites, de faire des digressions par rapport à l'image“.³

So ‚golden‘, wie das weitere Leben der Protagonisten geschildert wird, kann es in l'Estaque wohl kaum sein. Der irrealer Charakter des Finales wird mit überbelichteten Bildern unterstrichen. Zu offensichtlich zeichnet Guédiguian das Bild eines Übergangs in eine andere, bessere Welt (die Paare passieren gar eine Brücke!), als daß man dieses ernst nehmen könnte.

Guédiguian führt mit seinen Paarbindungen verschiedene Spielarten zwischenmenschlicher Beziehungen vor. Marius und Jeannette laufen in der Schlußsequenz vorneweg und repräsentieren junges Glück, gefolgt von Caroli-

² Hinweise, wie die ständige Sorge um Kinder, lassen Marius' Geheimnis jedoch früh erahnen.

³ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert, Éric/Goudet, Stéphane: Entretien avec Robert Guédiguian. In: *Positif*, Nr. 442, 1997, S. 48.

ne und Justin, Protagonisten einer Jahre überdauernden (sexuellen) Beziehung, vor Dédé und Monique, dem Bild der institutionalisierten und trotz (oder dank) ständiger Streitereien funktionierenden Ehe. Als viertes Duo passieren Malek und Magali die Kamera. Sie sind durch ihre Zukunftsvisionen vereint und versinnbildlichen familiäre Bindung. Innerhalb der Paare sind die Frauen der dominante Part, weshalb der Film den Eindruck eines südländischen Matriarchats vermittelt.

Bereits der Filmtitel deutet auf seinen simplifizierten Inhalt voraus. Guédiguian trägt in *Marius et Jeannette* einer einfachen Prämisse Rechnung: „Sur les gens simples, on doit faire un cinéma simple“.⁴

Dementsprechend verläuft der Plot chronologisch und funktioniert ausschließlich mit zeitlich unbestimmten Ellipsen; die erzählte Zeit läßt sich nicht greifen, der Film ist so märchenhaft ‚zeitlos‘ wie seine Figuren.

Dem Zuschauer wird mit der Vereinfachung zugleich die Konstruiertheit filmischer Narrationen an sich vor Augen geführt. Ihm wird vermittelt, daß er die Liebesgeschichte nicht für bare Münze nehmen soll, daß sie nur Prätext ist für das eigentliche Sujet: die mythisch verklärte Darstellung des Alltagslebens in l’Estaque. Anekdotchen, politische, philosophische und zwischenmenschliche Diskussionen, simple Gesten und Tätigkeiten, kurzum: Der märchenhafte Zauber des Alltäglichen rückt in den Mittelpunkt des Films. Und dieser läßt sich nicht – im Gegensatz zur Linearität der vordergründigen Handlung – so leicht domestizieren und in Geschichten zwängen.

Guédiguian s’inscrit dans la stricte filiation d’un certain cinéma moderne, celui qui ne croit plus suffisamment à l’action pour en faire le centre de ses narrations, et qui se replie sur autre chose.⁵

So wird den Konjekturen breite Erzählzeit eingeräumt, wie dem für die ‚love story‘ unbedeutenden gemeinsamen Ailloli-Essen,⁶ das zum heimlichen Zentrum des Films avanciert und die Freunde auf dem Fabrikgelände vereint.

Die Erzählperspektive in *Marius et Jeannette* ist zunächst deutlich dem Blickwinkel Jeannettes angenähert. Die Exposition stellt die Protagonistin gemäß klassischer Narrationsschemata in ihrem Lebensumfeld vor (Wohnung, Familie, Freunde, Arbeitsplatz); ihre Blicke, Träume und Empfindungen werden mit point-of-view-shots und Handkamera visualisiert. Allmählich verlagert sich der Plot auf den männlichen Part, was dem Zuschauer durch den Blick mit

⁴ Robert Guédiguian, zit. n.: Vatrican, Vincent: Portrait: Quartier Guédiguian. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 45.

⁵ Bouquet, Stéphane: Parfois tant d’amour. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 42.

⁶ Den zur Zubereitung benötigten Knoblauch wertet Chris Darke als „[...] plant, that proves the class system still exists“ (vgl. <http://www.filmfestivals.com/cannes97/cnew9.htm>).

Marius gemeinsam durch den Sucher seines Gewehres explizit vorgeführt wird.

Daß Guédiguian Spaß daran hat, das eigene Medium bloßzustellen, ist von Beginn an evident. Geradezu amateurhafte Aufnahmen führen in einigen Sequenzen Film und –technik als schwer zu mätrisierend vor. So integriert der Regisseur in *Marius et Jeannette* bewußt ‚verwackelte‘ Zooms oder ‚unmögliche‘ Schnitte und Parallelmontagen mit dem Ziel, daß „les gens en parlent entre eux à la sortie. J’aime bien les choses maladroites dans les films“.⁷

Auch die stilistische Koketterie der Lochblende setzt das Dispositif des Kinos in Szene. Zudem bewirkt sie einen archaischen Effekt und erinnert an den Ursprung des Mediums – ein wichtiger Bezugspunkt für Guédiguian. Der den technischen Möglichkeiten im Zeitalter der neuen Medien gegenüber anachronistische visuelle Stil von *Marius et Jeannette* reduziert die Kamera auf das, was sie einmal war: bloßes Aufzeichnungsgerät:

Il faut lire l’image, regarder la branche qui bouge, l’oiseau qui traverse le ciel, le piéton qui s’assoit et lit son journal. Il faut recommencer à se dire: ‘Tiens, il y a un rapport au réel’, au lieu de découper immédiatement [...]. Il faut redonner du réel au cinéma! Par exemple, je ne supporte plus la lumière des films à la télévision, que je trouve quasi pornographique. Je parle de ces lumières sans ombre [...]. Ce ne serait pas mal de revenir à un peu de rusticité.⁸

Sequenzen sind oft auf einfachste Art miteinander verknüpft. Bspw. wird die Bildfolge an Jeannettes Arbeitsplatz mit einem Kunden eröffnet, der einen Farbeimer kauft. Ein ebensolcher Eimer sorgte in der vorangegangenen Sequenz erst für das Kennenlernen von Marius und Jeannette.

Guédiguian und sein Kameramann Bernard Cavalié erreichen in *Marius et Jeannette* mit einfachsten Mitteln und unter Ausschöpfung der natürlichen Gegebenheiten – z.B. des harten, kontrastreichen Lichts der Sonne des Midi – poetische, liebevolle Bilder. Sie sind von einer ähnlichen Sympathie geprägt wie die in der Dramaturgie exponierten Blicke der Protagonisten aufeinander. Überhaupt funktionieren viele Sequenzen ohne Worte; die Protagonisten kommunizieren vielmehr über Gesten, Körper und Musik: Marius pfeift, Jeannette stimmt singend ein – Momente extremer Stilisierung, aber auch höchster Harmonie.

⁷ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 47.

⁸ Ebd., S. 46.



Guédiguian: „Deux personnages, qui se regardent en gros plan, si c'est bien monté, si ça fonctionne bien dans un récit, ça suffit à faire des choses très belles au cinéma.“⁹

Die ‚Methode Guédiguian‘

Zwei Konstanten prägen das Werk des Marseiller Regisseurs: selbst in l'Estaque geboren, dreht er alle Filme seit seinem Debut (*Dernier Été*, 1980) mit einem festen Schauspieler- bzw. Technikerstab und vor heimatlicher Kulisse.¹⁰

Die ‚große Familie Guédiguian‘

Herzstück von Guédiguians ‚Familie‘ sind Ariane Ascaride und Gérard Meylan, die auch in *Marius et Jeannette* die Hauptrollen spielen: „Tous deux sont

⁹ Robert Guédiguian, zit. n.: Noir, Écran: <http://www.ecran-noir.com/entrevues/intRG.htm>.

¹⁰ Natürlich muß der Regisseur seine Truppe sukzessive verjüngen, wie die Engagements von Laëtitia Pesenti (seit *À la vie, à la mort*, 1994) und Christine Brücher belegen – neu in *À la place du cœur* (1998, in dem Marseille gar kurze Zeit Richtung Sarajevo verlassen wird).

donc ma ‚conscience féminine‘ et ma ‚conscience masculine‘.“¹¹ Während Ascaride – mit Guédiguian liiert – gelernte Schauspielerin ist, war Meylan, engster Kindheitsfreund des Regisseurs, lange Zeit hauptberuflich noch als Krankenpfleger tätig. Die gesamte Gruppe ist bei regelmäßigen Treffen gleichberechtigt an Planung und Produktion der Filme beteiligt – dies erinnert an die Güter- und Seelengemeinschaft aus Jeannettes ‚Hinterhof-Kommune‘.

Stars lehnt Guédiguian grundsätzlich ab, da sie das natürliche Gleichgewicht zwischen den Schauspielern zerstören würden.¹² Seine Methode sieht der Regisseur als „une sorte de pacte. On vieillit ensemble, on raconte notre histoire, donc on tourne ensemble. [...] C’est une fidélité vitale pour moi, un invariant qui le restera“.¹³

Leben und Werk stehen für Guédiguian in enger Wechselwirkung:

Je ne sais jamais si mes acteurs jouent ou ne jouent pas. Il y a des choses qui se passent entre eux. Il y a des moments où je sens que je suis simplement en coïncidence avec du réel.¹⁴

Beispiel für eine solche Interferenz ist die autobiographische Konzeption der Figur Magalis in *Marius et Jeanette*: Wie sie ist auch Guédiguian nach Paris gegangen,¹⁵ um ökonomische Rahmenbedingungen für sein Lebenswerk zu schaffen – in Marseille unmöglich.¹⁶ Seit mehr als 20 Jahren macht er nichts anderes, als in der Art von seiner Heimat zu erzählen, wie es sich Caroline von Magali erhofft:

Caroline: „Wir brauchen Journalisten aus unserem Milieu. Sonst berichten sie nie über uns. Und wenn, dann nur Falsches.“

Aus der konstanten Schauspielerwahl und einem festen Themenkanon resultiert für den Zuschauer ein Wiedererkennungseffekt. Die Figuren werden nicht nur in ihrer dramaturgischen Funktion innerhalb des einzelnen Films,

¹¹ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 47.

¹² Bspw. lehnt Guédiguian eine Zusammenarbeit mit Virginie Ledoyen ab, obwohl er sie als Schauspielerin sehr mag, vgl. Dérobert/Goudet (1997), S. 48.

¹³ Robert Guédiguian, zit. n.: Baecque, Antoine de/Toubiana, Serge: Le goût de l’Estaque. Entretien avec Robert Guédiguian. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 518, 1997, S. 61.

¹⁴ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 48.

¹⁵ Wobei das französische ‚monter à Paris‘ viel stärker eine Grenze impliziert, die mit dem Gang in die Metropole überwunden wird, als die deutsche Begrifflichkeit vermittelt.

¹⁶ Guédiguian weist darauf hin, daß in Marseille noch nie Filmprojekte unterstützt wurden, und daß deshalb nur Regisseure angelockt werden mit einem „[...] vrai désir du lieu, une fascination de l’espace-temps marseillais, une attirance esthétique ou politique“ (Robert Guédiguian, zit. n.: Bouquet, Stéphane: Marseille: les lois de l’attraction. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 36).

sondern auch im Kontext des gesamten Werkes rezipiert. Guédiguian dokumentiert ihre physische und psychische Entwicklung über Jahre hinweg. So arbeitet Meylan in *Marius et Jeannette* auf dem Gelände der Fabrik, von dem er in *Dernier été* noch behauptete, es niemals betreten zu wollen. Überhaupt stehen die einzelnen Filme in Dialog miteinander und mit dem gesamten Œuvre, bspw. ist *Marius et Jeannette* deutlich an *À la vie, à la mort* angelehnt.¹⁷ Daß thematische Konstanten innerhalb Guédiguians Werk durchaus eine Evolution erfahren, zeigt die Darstellung männlicher Trinkgelage. Mit Marius' Striptease haben diese ihren (vorläufigen) Kulminationspunkt erreicht.

Auf auditiver Ebene ist Wiedererkennung noch deutlicher gewollt. Breiter Akzent, Dialoge in höchster Geschwindigkeit und Musikauswahl stellen Interferenzen zu anderen Filmen Guédiguians her. So finden sich sowohl das Ritornell *Il pleut sur Marseille* als auch Strauß' *Donauwalzer* bereits in *À la vie, à la mort*, die *Vier Jahreszeiten* von Vivaldi schon in *Dernier été*.

Guédiguian dreht auf spezifische Art und Weise den gleichen Film immer wieder neu, „en posant sa caméra juste à côté de l'endroit où il l'avait placée la fois précédente“.¹⁸

Mit den schon bekannten Musikstücken will er auch provozieren, Guédiguian: „parce que ce n'est pas parce que c'est connu que ce n'est pas bon“.¹⁹ Dabei steht die auditive Ebene in *Marius et Jeannette* dem Bild oft paradox gegenüber: So übertönt Pavarottis *O Sole Mio* den Baustellenlärm, die possenhaft-derbe Schlägerei im Bistro wird von den *Vier Jahreszeiten* kontrapunktisch gebrochen, während des gesamten Films ertönt *Il pleut sur Marseille*, obwohl doch durchgehend die Sonne scheint.

Auffällig ist der zweimalige on-screen-Einsatz der Musik: Maleks Kassettausch stimuliert die Freunde, zur Rock'n'Roll-Version von *Il pleut sur Marseille* zu tanzen. Marius erträgt mit *O Sole Mio* seinen Arbeitsalltag besser – dankend grinst er in die Kamera. Gerade das Accelerando von Pavarottis Lied (insgesamt acht Mal eingesetzt²⁰) und der tosende Beifall dafür am Ende

¹⁷ Die beiden Filme verarbeiten zwar gleiche Themen, bedienen sich aber unterschiedlicher Ästhetik, allein schon bedingt durch die Opposition der zentralen Handlungsorte (tagheller Hof vs. dunkles Kabarett). Die Prologe nähern sich dementsprechend Marseille von verschiedenen Seiten, (vgl. bspw. Cohen, Clélia: *Le rêve du bonheur*. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 518, 1997, S. 55-57).

¹⁸ Cohen (1997), S. 56. Vgl. auch Frodon, Jean-Michel, zit. n.: *L'Avant-Scène: Marius et Jeannette*. Paris 1998, S. 101: „Et c'est en affichant bien clairement ses choix formels [...] que le réalisateur peut jouer sa partition, inventer de nouvelles harmoniques à partir d'un air connu.“

¹⁹ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 43. Guédiguian ist der Auffassung, mit seinen Figuren und Geschichten das gleiche Anrecht auf einen „rapport au sacré“ (ebd.) zu haben, wie die „Großen“ der Filmgeschichte.

²⁰ Vgl. Rahayel, Oliver: *Marius et Jeannette*. In: *filmdienst* 2/1998, S. 20. Rahayel (ebd.) be-

des Films wirken verfremdend – eine auditive Strategie, die schon aus *À la vie, à la mort* (mit Strauß' Walzern) bekannt ist.

Seine unabhängige Arbeitsweise verdankt Guédiguian der Produktionsgesellschaft *Agat Films/Ex Nihilo*, einer Kooperation von sieben Produzenten (neben Guédiguian sind dies Nicolas Blanc, Yvon Davis, Alain Guesnier, Blanche Guichou, Gilles Sandoz und Patrick Sobelman), deren Ziel es ist,

[...] de résister aux années 90 pour faire du cinéma indépendant et de la télévision.²¹

Guédiguians Raum: Marseille

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, ma ieu m'en fouti...

Poetischer Einstieg ...



Mit einem Kurzprolog führt Guédiguian ‚zoomend‘ in *Marius et Jeannette* ein: Ein aufgeblasener Wasserball-Globus (die Welt) treibt herrenlos im Hafen (Marseille, vgl. auch das Ritornell) und folgt einem Wegweiser – Fähren und Brücken passierend – an Land (l'Estaque). Auf poetische Weise wird so dem Zuschauer vorgeführt, daß er auf eine Welt im Kleinen schaut, auf den friedlichen Mikrokosmos l'Estaque – abgeschieden vom stürmischen Treiben, das die Erde außerhalb des Quartiers auf den Kopf stellt (vgl. den umgedrehten Globus). Dreh- und Angelpunkt des Quartiers ist der eng begrenzte Hinterhof; eine Enge, die, ambivalent konnotiert, sowohl Armut als auch ‚heile Welt‘ symbolisiert.

Den Gegenpol zum träumerisch-leichten Einstieg und der Hinterhofidylle stellt das weitläufige Fabrikgelände dar, das von monströsen Baggern dem Erdboden gleich gemacht wird. Die stillgelegte Zementfabrik repräsentiert den wirtschaftlichen Niedergang des Viertels. Gleichzeitig ist sie auch letzte Ruhestätte von Jeannettes verunglücktem Vater – und symbolisiert somit den Fried-

zeichnet den Film als „operettenhafte Enklave, die an die Filme Jacques Demys erinnert.“

²¹ Robert Guédiguian, zit. n.: *L'Avant-Scène* (1998), S. 94.

hof der Arbeiterklasse an sich.²²

Zwischen beiden Polen pendeln Marius und Jeannette hin und her. Zu Beginn muß sie gar über Schienen steigen, um zum Fabrikgelände zu gelangen. Jeder Schritt aus den eigenen vier Wänden hinaus birgt ein Abenteuer in sich.



Enge, heile Welt und ihr Gegenpol.

Paradoxerweise gibt Marius, der dem Zementwerk in Statur und Kraft, aber auch in Nutzlosigkeit und Fragilität ähnelt,²³ gerade dieses Terrain Arbeit; zumindest soll er so tun, als würde er die Fabrik bewachen.²⁴ Auf dem Boden des wirtschaftlich ruinierten l'Estaque sprießt die Saat der Hoffnung auf Liebe und besseres Leben.

Obwohl mit Baustelle und Hinterhof schwerpunktmäßig zwei Räume fokussiert sind, die – für sich betrachtet – in dieser Form überall auf der Welt existieren könnten, ist *Marius et Jeannette* doch überdeutlich in Marseille veror-

²² Cimenterie (deutsch: Zementwerk) und cimetièr (deutsch: Friedhof) sind im Französischen morphologisch verwandte Wörter.

²³ Vgl. Cohen (1997), S. 55.

²⁴ Tatsächlich paßt Marius mehr auf die Jugend des Quartiers auf. Dabei dient ihm sein (nie geladenes) Gewehr als Fernrohr. Die Affinität zum Helden aus *Rio Bravo* (1958) ist allerdings nur äußerlich bedingt (vgl. Toubiana, Serge: *Marius et Jeannette*. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 514, 1997, S. 25).

tet. Nicht nur in Stadtbild (*Port de Plaisance*, Brücken) und Musik, auch in Akzent, Fußball (natürlich *Olympique*) und den Aversionen, die man gegen Paris bzw. Aix-en-Provence hegt, ist Marseille omnipräsent. Guédiguian bedient sich vor allem der mediterranen Atmosphäre, die Stadt bedeutet für ihn mehr als bloße Kulisse:

Je me dis de plus en plus que Marseille est mon langage. Pas forcément la réalité marseillaise, mais la lumière de la ville, les roches blanches, la végétation, la présence de la mer, les corps, les gestes, évidemment la langue, l'accent.²⁵

Das Meer verleiht Marseille einen mythischen und archaischen Charakter, auch wenn das Wasser seine ursprünglich vitale ökonomische Bedeutung für die Hafenstadt längst verloren hat: lebensspendend und todbringend, verkörpert das Mittelmeer natürliche Grenze, Landeplatz für mögliche Invasoren und lockenden Zugang zum Orient in einem.

Das Zusammenwirken von alt und neu im Marseiller Stadtbild fasziniert Guédiguian, wie die letzte Einstellung in *Marius et Jeannette* zeigt:



Guédiguian: „Marseille est autant du petit habitat populaire, presque troglodyte, en particulier l'Estaque, qu'une autoroute à quatre voies qui va jusqu'au cœur de la ville.“²⁶

Die Fixierung auf Marseille rückt das Œuvre Guédiguians in die Nähe von Marcel Pagnols Filmen.²⁷ Sehr zu seinem Verdruss, sieht er sich doch eher Pagnols unabhängiger Produktion und dem Einsatz gleicher Schauspieler als des-

²⁵ Robert Guédiguian, zit. n.: Bouquet (1995), S. 36. Mit der Stadt verbindet der Zuschauer auch ihre anarchische Stadtgeschichte, Arbeitslosigkeit, Unterwelt etc. Vor allem das Verhältnis der Einwohner zur Immigration (vgl. Maleks und Magalis Abstammung) ist sehr komplex, Robert Guédiguian (ebd.): „C'est une ville où il y a toujours eu une xénophobie très forte et en même temps une intégration dix fois plus rapide qu'ailleurs.“ Zur (film)politischen Historie Marseilles vgl. auch: Baecque, Antoine de: État des lieux. Marseille, mémoires politiques. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 521, 1998, S. 54-59.

²⁶ Robert Guédiguian, zit. n.: Bouquet (1995), S. 40.

²⁷ Bereits der Filmtitel erinnert an Pagnols *Marius*-Trilogie.

sen „folklore marseillais“²⁸ verpflichtet:

Marseille était une ville qui bougeait dans tous les sens. Pagnol, au contraire, ramenait Marseille à la place d'un village, avec trois boutiquiers, Panisse, Machin et Chose. Mais tout cela restait un folklore d'épiciers. [...] On se sent trahi par ça. Il n'y a pas un ouvrier...²⁹

Theatralität

Der enge Innenhof wirkt aufgrund der Begrenzungen, die Guédiguian immer mit ins Bild nimmt, wie eine Guckkastenbühne, auf der die Figuren nacheinander und in verschiedenen Konstellationen eigenständige, zuweilen bewußt überzogene, theatrale Auftritte haben.³⁰



²⁸ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 60.

²⁹ Ebd.

³⁰ Die Struktur des ‚Bühnenbildes‘ mit seitlichen Zugängen verstärkt die theaterhafte Dimension. Justin muß bspw. für ‚seine Szenen‘ immer erst über die Treppe den Innenhof betreten.



Guckkästen

So ist die Erzählung Carolines über ihre Zeit im Konzentrationslager bspw. nicht mit der Handlung verzahnt. Sie unterbricht die Liebesgeschichte episodisch, stellt eine Art Interludium dar. Erst als die Freundinnen allmählich am Ende der Sequenz ins Bild rücken, wird evident, daß Caroline keinen inneren Monolog hält – wie ihr Blick in die Kamera lange suggeriert. Auch Justins ‚Auftritte‘ funktionieren nach dem gleichen Prinzip:

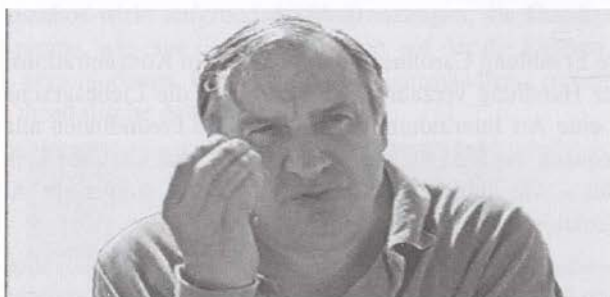
J'ai écrit les interventions de l'ancien instituteur comme des adresses au public, vraiment à la manière de Brecht quand un personnage vient en avant-scène pour parler de la révolution aux spectateurs.³¹

Der direkte Blick in die Kamera exponiert den Film in selbstreflexiver Manier als Artefakt und beraubt ihn in Brecht'scher Manier seines fiktionalen Charakters. Dessen Literatur- und Theatertheorie verlangt von einem Kunstwerk, daß es seine Bauprinzipien offenlegt, um eine Verfremdung zu erreichen, die den Zuschauer aktiviert, und ihm schließlich zu einem vertieften Verständnis verhilft. Zusammen mit den theaterhaften Auftritten der Figuren und dem Spürbar-Machen des Mediums bzw. seiner artifiziellen Konstruktion (vgl. Lochblenden etc.) etabliert Guédiguian mit den direkten Adressierungen des Zuschauers eine Metaperspektive in *Marius et Jeannette*.³² Er verzichtet in keinem Film auf derartige selbstreflexive Brechungen.³³

³¹ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 60.

³² Das Medium wird auch verbal denunziert: Monique glaubt nicht, daß Marius oft ins Kino geht, da er sonst doch schon früher mit Jeannette geschlafen hätte.

³³ *Marius et Jeannette* verweist mit seinen direkten Zuschaueradressierungen auch auf Pascale Ferrans *L'âge des possibles* (1995). Dieser Bezug wird geradezu exponiert: Der Text, den Marius Malek diktiert, entstammt Ferrans Film. Guédiguian ist von der narrativen Struktur des Films begeistert (vgl. Dérobert/Goudet (1997), S. 45). In *L'âge des possibles* greift eine Off-Stimme erst nach etwa einer halben Stunde ordnend in den récit ein.



Direkte Adressierungen des Zuschauers im ‚petit théâtre Guédiguian‘.

Auch die Lust am Vermengen verschiedener Stile erinnert an Brecht: Zum Abschluß des Ailloli-Essens tanzen die Freunde (jeder für sich) auf dem Gelände der Zementfabrik. Die Kamera blickt von oben auf die Tänzer, die sich allmählich in revueartiger Manier zu einem Kreis formieren; die Sequenz ist dem Straßentheater entlehnt:

Je pense beaucoup à Brecht en écrivant mes scénarios. [...] Ce que j'aime [bei Brecht] c'est le mélange des genres, le passage du burlesque au tragique et les chansons bien sûr. Je retiens surtout la dimension spectaculaire chez lui [...].³⁴

So steht auch die klamaukartige Schlacht im Bistro in krassem Gegensatz zum ‚realistischen‘ visuellen Stil des sonstigen Films und erinnert an harmlose Westernschlägereien. Guédiguian entlarvt hier (Film-)Klischees, derer er sich an anderer Stelle überspitzt ironisch wieder bedient: Jeannettes Ex-Mann wurde angeblich beim Zigarettenholen vom Baugerüst erschlagen.

Bestimmte Methoden der Stilisierung in *Marius et Jeannette* verweisen ebenfalls auf Brecht.³⁵ Den gegensätzlichen Charakteren wird mit der Attribu-

³⁴ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baeque/Toubiana (1997), S. 60.

³⁵ Vgl. Burdeau, Emmanuel: 68/98: Retours et détours. In: *Cahiers du cinéma*, Spezialausgabe zum Thema 1968, 1998, S. 44. Burdeau bezeichnet auch die Szenen an Jeannettes Arbeitsplatz,

tion verschiedener Farben Rechnung getragen: geschwätzige Jeannette (blau) vs. schweigsamer Marius (rot).³⁶ Die Seelenverwandtschaft von Marius mit Jeannettes Kindern Magali und Malek, die ihren ‚neuen Vater‘ sogleich akzeptieren, wird bereits durch die gleich anlautenden Namen signalisiert. Die Lebensgeschichten von Marius und Jeannette sind artifiziell konstruiert, sie wirken wie Abziehbilder von Biographien typischer Filmhelden: Beide erlitten ein Trauma, das sie erst dann märchenhaft leicht überwinden, als die neue Beziehung zu scheitern droht. Auf dem Weg zum Glück brechen beide Tabus: Marius trinkt, Jeannette raucht wieder.

Die Figuren sind allesamt relativ invariable Charaktertypen und verweisen in gleichem Maße auf Brecht wie auf die Tradition der *commedia dell'arte* (an die auch die feste Schauspielertruppe und die Unterteilung in theaterhafte ‚Einkakter‘ erinnern). Die typisierten Guédiguian'schen Helden repräsentieren die französische Arbeiterklasse: Monique verkörpert deren politisches Engagement, Dédé steht für drohendes Unheil bzw. Dummheit, die Kommunistin Caroline für Erinnerung bzw. Moral und Justin – als ehemaliger Lehrer – für Wissen. Dementsprechend hält Justin ‚Religionsstunden‘ für Malek, Caroline führt politische Diskussionen (meist mit sich selbst), Monique und Dédé streiten fortwährend über seine einmalige Stimmabgabe für den *Front National*.

Der Typologisierung trägt Guédiguian auch in Details Rechnung: Justin – mit Brille – liest ein Sachbuch über Gaudi oder *Le Monde diplomatique*, Caroline *L'Humanité*, Dédé – mit Hut – einen Comic, aber selbst darauf kann er sich nicht konzentrieren. Für seine Dummheit wird Dédé schließlich bestraft, getreu dem Motto ‚Wer nicht hören will, muß fühlen‘.

Auch die Figur des Monsieur Ébrard paßt in den Rahmen der *commedia dell'arte*. Er übernimmt den Part des Arlecchino, des Hanswurst (bspw. ‚Des-sous-Verkaufsshow‘) und schlüpft gleich in mehrere Rollen: „Ébrard est le monde extérieur tout seul.“³⁷

Bei der Figurenzeichnung ist ihm der von der Kritik aufgezwungene Rekurs auf Pagnol hilfreich, er ermöglicht, so Guédiguian,

[...] de faire passer ce qui m'intéresse chez Brecht et dans la *commedia dell'arte*.
 [...] Il y a tout un travail préalable de stylisation que je peux éviter de faire parce que Pagnol l'a fait pour moi. Alors, je peux démarrer plus directement avec mes

den Einsatz der Musik als Kommentar und das übertriebene Spiel der Protagonisten als brechtisch.

³⁶ Die Zuteilung scheint spiegelverkehrt, impliziert doch das Jeannette zugeordnete Blau Distanz bzw. Verslossenheit – und damit eher Marius' Charakter. Mit Verlassen des Quartiers (Restaurant, Träume) wird das Prinzip außer Kraft gesetzt.

³⁷ Jeancolas, Jean-Pierre: Marius et Jeannette. In: *Positif*, Nr. 442, 1997, S. 40.

personnages, je n'ai plus besoin de les présenter.³⁸

Die Gemeinschaft der Nachbarn ist an den Chor griechischer Tragödien angelehnt, der – die Rezeptionshaltung des Zuschauers antizipierend – das Agieren der Hauptpersonen deutet und wertend kommentiert. Ihm gegenüber öffnen sich die Helden und ermöglichen Einblicke in ihr Seelenleben. Marius dienen die Männer, Jeannette die Chor-Frauen als Ansprechpartner. Final fungiert das Kollektiv als Katalysator des happy ends.

Mit seiner linearen Handlung und der weitgehenden Konformität von Ort und Zeit entspricht *Marius et Jeannette* der klassischen Doktrin der drei Einheiten. Auch *bienséance* und *vraisemblance* sind fast durchgehend gewährleistet, da von der Abbildung ‚anstößiger‘ Handlungen, mit Ausnahme der Schlacht im Bistro, entweder gänzlich abstrahiert, oder diese durch Teichoskopie realisiert werden – ein weiterer Beleg für die theaterhafte Dimension des Films. So berichtet bspw. Monique ihren Freundinnen aus dem Fenster heraus von Dédés Mißgeschicken.

„*Pain, amour et idéologie*“³⁹

Je ne crois pas dur comme fer à ce que je raconte.⁴⁰

Guédiguian's Film ist als Märchen (vgl. den Untertitel) konzipiert und entspricht in seiner anschaulichen und formelhaften Gestaltung von menschlichen Konflikten, der einfachen Sprache und Moral sowie der Ausrichtung sämtlicher Figuren auf Held und Heldin weitgehend den Grundprinzipien der Gattung. Die generische Vorgabe nimmt Guédiguian zudem insofern ernst, als daß er nur positive Gestalten abbildet;⁴¹ der Zuschauer wartet mehr oder weniger vergeblich auf den Einbruch des Bösen. Einem Realismus sieht sich der Regisseur keineswegs verpflichtet:

Ce que je fais n'est pas réaliste du tout [...]. On me renvoie toujours [...] une authenticité du Midi. Mais je préfère dire que je fais des films extrêmement sty-

³⁸ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 61.

³⁹ Ein Vorschlag Guédiguian's als Alternativtitel, vgl. Guérin, Nadine: Rencontre avec Robert Guédiguian. In: *jeune cinéma*, Nr. 246, 1997, S. 21. – Er ist eine Anspielung auf den bekannten italienischen Film *Pane, amore e fantasia* (1953) von Luigi Comencini, eine Komödie, die im Bergdorf spielt, mit Vittorio de Sica und Gina Lollobrigida. Es gab zwei Sequels.

⁴⁰ Robert Guédiguian, zit. n.: Dérobert/Goudet (1997), S. 46.

⁴¹ Dies brachte Guédiguian viel Kritik ein; seinem Film wurde gerade von den *Cahiers du cinéma* Eindimensionalität und allzu positive Darstellung der sozialen Realität vorgeworfen (vgl. vor allem Table ronde. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 514).

lisés.⁴²

Die Hofgemeinschaft ist als Bebilderung eines (kommunalistischen) Ideals, als Schimäre zu verstehen – nicht als mimetische Darstellung der Realität:

Den Hof mit den Nachbarn, die sich lieben und sich gegenseitig unterstützen, zeige ich nicht, weil er existiert, sondern damit er existiert, um den Leuten Lust zu machen, daß es ihn gibt.⁴³

Die politische und soziale Realität wirkt ständig in den Film hinein.⁴⁴ Zusammen mit der eindeutig lokalisierbaren Handlung sprengt Guédiguian den märchenhaften Rahmen; auch die Vergangenheit der Figuren, die immer wieder wie eine alte Narbe aufbricht, widerspricht den Gesetzen der Gattung. Mit Dédé als Medium macht sich Guédiguian über den *Front National* und seine Wähler lustig, der in l'Estaque etwa 35 Prozent der Stimmen hält. Die Schlange von Frauen, die auf ein Vorstellungsgespräch warten, versinnbildlicht Arbeits- und Perspektivlosigkeit im Marseiller Stadtteil. Die Beschreibung des städtischen Raumes außerhalb der Hinterhofidylle ist schon im Vorspann von *À la vie, à la mort* vorweggenommen (und gilt für alle Filme Guédiguians):

Marseille est une ville en déclin. La misère y est grande. Les solidarités petites. Elle incarne aujourd'hui la problématique de l'Occident. Elle a perdu tout père. Elle a perdu ses points cardinaux. Il ne reste que quelques familles, quelques amis, quelques lieux... Nos personnages sont comme cette ville.

Die Figuren in *Marius et Jeannette* sind allesamt ‚Ehemalige‘: Ex-Lehrer, Ex-Kommunistin, Ex-*Front-National*-Wähler, Ex-Streikende (auch Guédiguian ist ein ‚Ehemaliger‘, er war KP-Mitglied). Ihre Rebellion besteht nur noch aus Gesten oder Diskursen⁴⁵ – die Aktion ist längst den Worten gewichen, wie die Figur Moniques verdeutlicht. Nach dem Rückzug in die eigenen vier Wände fordert sie Streik um jeden Preis. Die exemplarisch vorgeführte Arbeiterklasse hat keine gemeinsame Perspektive (mehr) und (hat) resigniert; Solidarität ist in dieser Gesellschaft – wie von Jeannettes Kolleginnen demonstriert – ein Fremdwort.

Die Armen sammeln sich zu keinem Marsch, an keiner Barrikade, nicht einmal an einer Streikfront. Und Jeannette, so sehr sie auch den Mund gegen das Sy-

⁴² Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 59.

⁴³ Robert Guédiguian, zit. n.: Naddaf, Roswitha: ‚Echte Menschen‘. Zwei neue französische Filme repräsentieren eine Art soziales Kino. In: *filmdienst* 3/1998, S. 12.

⁴⁴ Caroline mokiert sich über Castros Versuche, französische Investoren nach Kuba zu holen, Dédé weigert sich zu streiken, die Jugend im Quartier hat keinerlei Perspektive und träumt von einer Fußballerkarriere etc. Daß Justin Céline als Vorbild nennt, kann als Reflex auf seine eigene Biographie als Instituteur (und damit Kollaborateur?) gewertet werden.

⁴⁵ Vgl. Burdeau (1998), S. 44.

stem aufreißt, hat keine Ambition, als heilige Johanna der Hinterhöfe voranzuziehen.⁴⁶

Vor diesem Hintergrund scheint die Hinterhofidylle und das stilisierte konfliktfreie Zusammenleben verschiedener Generationen, Rassen und Religionen umso utopischer. Trotzdem wirken die Figuren ‚echt‘;⁴⁷ man möchte ihrer kindlichen Liebe glauben, die alle Probleme in Luft auflöst, und sich von ihrer Lebenslust anstecken lassen. Vielleicht liegt gerade darin die politische Dimension des Films:

Je veux continuer à tenir un discours de classe. Je pense toujours que, fondamentalement, il n'y a pas de véritable communication entre les classes. Je ne filme pas une communauté transclassiste, je filme des gens qui se ressemblent, qui s'aiment, qui ont des choses profondes à se dire. Mes films peuvent être vus comme un encouragement à se vivre comme classe.⁴⁸

Trotzdem signalisiert Guédiguian, daß er seinen Film nicht allzu ernst genommen wissen möchte: Die *Marius et Jeannette* abschließende Widmung an „Tausende von unbekanntem Arbeitern“ stellt die politische Attitüde eher ironisch zur Schau.

Marius et Jeannette knüpft an den poetischen Realismus französischer Tradition an.⁴⁹ Die Arbeiter werden als gewöhnliche, ‚gute Menschen‘ mit ‚reinen‘ Geföhlen dargestellt, die Erzählung ist im Alltag situiert, und ihre märchenhafte Ausprägung geht mit der genauen Beobachtung sozialer Realität einher. Poesie und Realität sind spielerisch zu einer zeitlosen Utopie mit sozialistischen Elementen verbunden, zu einem modernen Märchen. So ‚mutiert‘ *Marius* streckenweise gar zum Poeten:

Marius: „Wir sollten jetzt schweigen... Den Himmel anschauen. Die Luft atmen. Was uns passiert, ist absolut nichts Neues für uns.“

Fazit:

Marius et Jeannette ist mit seiner einsträngigen Haupthandlung und der kausalen Struktur klassischen Narrationsmustern verpflichtet. Mehr noch: Guédi-

⁴⁶ Rother, Hans-Jörg: Wozu Bettlaken gut sein können. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2.2.1998. Rother's Wortspiel verweist auf Brechts *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1930).

⁴⁷ Vgl. den Titel von Naddaf (1997).

⁴⁸ Robert Guédiguian, zit. n.: de Baecque/Toubiana (1997), S. 59.

⁴⁹ Vgl. Horlacher, Pia: Engagierte Winkel-Advokaten. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 13. 3. 1998.

guian exponiert die Simplifizierung geradezu als erzählerische Strategie. Damit hat der Film, so Ascaride, anscheinend den Zeitgeist getroffen: „nous sommes à une époque où le public a envie d’histoires simples fondées sur l’évidence“.⁵⁰

Das eigentliche Sujet tritt bald hinter der vordergründigen Liebesgeschichte hervor: Die augenzwinkernd idealisierende Darstellung des Alltagslebens einer längst ausgestorbenen, solidarischen Arbeitergemeinschaft avanciert zum zentralen Thema von *Marius et Jeannette*. Der Film wandelt dabei ständig auf dem Grat zwischen realistischem Ansatz (visueller Stil und soziale Wirklichkeit) und artifizieller Inszenierung, zwischen Märchen und *cinéma engagé*. Der atmosphärische Zauber im Hinterhof kann nur kurz über die triste Realität hinwegtäuschen.

Für Ariane Ascaride ist *Marius et Jeannette* eng mit der gesellschaftlichen Realität verquickt:

Un certain nombre de réalisateurs français recommencent à se préoccuper du réel. On a le sentiment que le public français est très heureux de cette mouvance, où chacun s’exprime dans son style propre mais sans rester isolé. Il y a une coïncidence de ce conte [*Marius et Jeannette*] avec l’histoire actuelle de la société française et des mouvements sociaux successifs qui ont commencé depuis 1995.
51

Auffallende filmische Mittel sind von Guédiguian auf ein Minimum reduziert, und wird – falls doch eingesetzt – sogleich denunziert. Die Szenen im engen Hinterhof funktionieren nach Theaterregeln, wobei sich Guédiguian an Brecht orientiert, in dessen Tradition auch Adressierungen des Zuschauers und Stilisierung der Figuren stehen. Der einzelne Film gewinnt über den Gesamtkontext des Werkes, durch Wiedererkennen von Figuren, Themen bzw. Orten, zusätzlich an Bedeutung.

Seine ‚Methode‘ reiht Guédiguian in die Strömung eines zunehmenden Regionalismus im gegenwärtigen französischen Kino. Die Hauptdarsteller sind in der Region verwurzelte Menschen, sie sprechen mit Akzent und sind alles andere als makellose Schönheiten.

Sandrine Veyssets *Y’aura t-il de la neige à Noël?* (1997), Manuel Poiriers *Western* (1996) oder Erick Zoncas *La vie rêvée des anges* (1997) sind weitere

⁵⁰ Ariane Ascaride, zit. n.: *L’Avant-Scène* (1998), S. 3.

⁵¹ Ebd., die Regisseure des jungen französischen Kinos engagieren sich politisch. Bspw. hat eine von Guédiguian, Ferrand und Bertrand Tavernier initiierte Unterschriftenaktion gegen die Immigrantengesetzgebung, mit der sich 66 französische Filmemacher solidarisierten, eine nationale Debatte ausgelöst. Vgl. zum politischen Engagement der Regisseure: *L’Express*: Des jeunes réalisateurs très engagés (<http://www.lexpress.presse.fr/dossiers/cinema/sommaireengage.htm>).

Beispiele für diese Tendenz, die allesamt Erfolg hatten, obwohl sie zusammen nicht mehr als die Garderobe von Luc Bessons *Le cinquième élément* (1997) gekostet haben dürften.⁵² Die Filme des jungen französischen Kinos fliehen verstärkt die

[...] urbane Gleichförmigkeit der Postmoderne, wo die Menschen jung, schön, verloren und gewalttätig sind und entweder ein globales Grunge-Label oder einfach teuren Pariser Chic tragen.⁵³

Sie entwerfen fernab in der Provinz ein Gegenbild zu Paris, „un espace alternatif à la capitale, une autre géographie urbaine, un rythme neuf“.⁵⁴

Literatur:

- Bouquet, Stéphane: Parfois tant d'amour. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 42.
- de Baecque, Antoine: État des lieux. Marseille, mémoires politiques. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 521, 1998, S. 54-59.
- de Baecque, Antoine/Toubiana, Serge: Le goût de l'Estaque. Entretien avec Robert Guédiguian. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 518, 1997, S. 61.
- Bouquet, Stéphane: Marseille: les lois de l'attraction. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 36).
- Burdeau, Emmanuel: 68/98: Retours et détours. In: *Cahiers du cinéma*, Spezialausgabe zum Thema 1968, 1998, S. 44.
- Cohen, Clélia: Le rêve du bonheur. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 518, 1997, S. 55-57
- Darke, Chris (<http://www.filmfestivals.com/cannes97/cnew9.htm>).
- Dérobot, Éric/Goudet, Stéphane: Entretien avec Robert Guédiguian. In: *Positif*, Nr. 442, 1997, S. 48.
- Écran Noir: <http://www.ecran-noir.com/entrevues/intRG.htm>.
- Guérin, Nadine: Rencontre avec Robert Guédiguian. In: *jeune cinéma*, Nr. 246, 1997, S. 21.
- Horlacher, Pia: Engagierte Winkel-Advokaten. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 13. 3. 1998.
- Jeancolas, Jean-Pierre: Marius et Jeannette. In: *Positif*, Nr. 442, 1997, S. 40.
- L'Avant-Scène: Marius et Jeannette. Paris 1998.
- L'Express: Des jeunes réalisateurs très engagés (<http://www.lexpress.presse.fr /dossiers/cinema/sommaireengage.htm>).
- Naddaf, Roswitha: ‚Echte Menschen‘. Zwei neue französische Filme repräsentieren eine Art soziales Kino. In: *filmdienst* 3/1998, S. 12.
- Rahayel, Oliver: Marius et Jeannette. In: *filmdienst* 2/1998, S. 20.
- Rother, Hans-Jörg: Wozu Bettlaken gut sein können. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 2.2.1998.
- Toubiana, Serge: Marius et Jeannette. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 514, 1997, S. 25).
- Vatrican, Vincent: Portrait: Quartier Guédiguian. In: *Cahiers du cinéma*, Nr. 495, 1995, S. 45.

⁵² Vgl. Horlacher (1998).

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Bouquet (1995), S. 35.