Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 26 (1984)
Heft: 135

Artikel: Rue Cases Negres von Euzhan Palcy
Autor: Jula, Rudolf
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-866527

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Französisch; sie ebensowenig Englisch. C' est amusant. Sie lässt ihre Kameradinnen ziehen. Hängt an der Bar. Trinkt Cola. Der Ami steht neben ihr: chewing gum. Der Boden zwischen den spärlichen Grasbüscheln ist derselbe geblieben - nachher sagt er danke, und sie erwidert: C'était gratuit. Er legt seine Jakke auf die Mauer, sie klettert darüber und schleicht sich ins Haus. Er nimmt die Jacke und verschwindet in die Nacht.
Am folgenden Tag kennen sich die beiden nicht wieder. Zurück in Paris ändert sich wenig. Vater tobt mal, wenn sie abends schon wieder weg will oder weil sie schon wieder so spät nach Hause kommt, und Mutter entrüstet sich darüber, dass sie ohne Nachthemd geschlafen hat. Die Schule schwänzt sie häufig, stattdessen liegt sie im Bett oder vertreibt sich die Zeit im Cafe. Die Jungs, mit denen sie sich einlässt, heissen mal Michel, mal Luc, mal Bernard, Jacques, Charlie oder Jean-Pierre. Es ist ganz einfach, mit einem Jungen zu schlafen, aber Suzanne gelingt es nicht, einen von ihnen zu lieben.
Der Vater verlässt die Familie; die Mutter wird nun noch hysterischer; der Bruder schlägt sie: Suzanne hält es nicht mehr aus. Das Internat bringt's auch nicht, deshalb heiratet sie kurzentschlossen Robert. Der kümmert sich immerhin um sie, ist ganz nett und lässt sie wenigstens mit ihrer Traurigkeit nicht allein - auch wenn sie ihn keineswegs liebt. Die Ehe vermag Suzanne allerdings ebenfalls nicht von ihren hergebrachten Gewohnheiten zu heilen: das letzte Bild zeigt sie ihm Flugzeug, unterwegs gen Süden, zusammen mit - Bernard.
An Handlung ereignet sich im Grunde gar nichts.
A NOS AMOURS überzeichnet zwar die Hysterie in Suzannes Elternhaus, überzeugt im übrigen aber gerade durch die Atmosphäre unter den Jugendlichen, die er sehr treffend einzufangen vermochte: ein wehmütiges Sich-verlieren in der Orientierungslosigkeit, durchbrochen von vitalem Aufflackern der Lebensgeister für Augenblicke. Weitgehend zu verdanken ist dies der unerhörten Präsenz von Sandrine Bonnaire, die kam, sah und siegte. Sie meldete sich als Statistin, weil sie darin schon etwas Erfahrung hatte, und konnte die Hauptrolle übernehmen. Maurice Pialat geht sogar noch einen Schritt weiter und räumt freimütig ein, die Anfängerin habe das ganze Team inspiriert - wer hätte das gedacht. Wohlverstanden, er habe ihr die technischen Tricks beigebracht, aber dennoch sei Sandrine der bestimmende Motor gewesen: «Elle a été notre locomotive.»

Walt R.Vian

RUE CASES NEGRES

von Euzhan Palcy

Drehbuch: Euzhan Palcy, nach dem Roman von Joseph Zobel; Kamera: Dominique Chapuis; Dekors: Hoang Thanh At; Schnitt: Marie-Joseph Yoyotte; Ton: Yves Osmu, Pierre Befve; Musik: Groupe Malavoi, Roland Louis ua; Kostüme: Isabelle Filleul.
Darsteller (Rollen): Garry Cadenat (José), Darling Legitimus (M'man Tine), Douta Seck (Medouze), Joby Bernabe (Monsieur Saint-Louis), Henri Melon (Monsieur Roc, Lehrer), Eugène Mona (Douze Orteils), Joel Palcy (Carmen), ua.
Produktion: Sumafa Productions, Orca Productions, N.E.F. Diffusion; Producteur Exécutif: Jean-Luc Ormieres; Direction de produktion: Christine Renaud. Frankreich/ Martinique 1983, gedreht November, Dezember 1982 auf Martinique; Fuji Color 1:1,66; 103 min. Verleih: Rialto Film, Zürich

Mit 28 Jahren hat die aus Martinique stammende Euzhan Palcy ihren ersten Spielfilm RUE CASES NEGRES realisiert und damit gleich zwei begehrte Trophäen eingesteckt: in Venedig den Silbernen Löwen und im März den französischen César für das beste Erstlingswerk.
Der Film basiert auf *Joseph Zobels* gleichnamigen Roman, der in Martinique, wo die Geschichte spielt, mehr als zwanzig Jahre lang verboten war.
Anfang dreissiger Jahre: Die Sklaverei ist zwar abgeschafft, aber es sind noch immer die schwarzen Arbeiter, die für einen Hungerlohn die Zuckerrohrernte einbringen auf Plantagen, die den Békés, den Franzosen gehören. Der Kolonialismus hat sich seine Sklaven für wenig Geld zurückgekauft.
Während des Tages gehen die Männer und Frauen zur Arbeit, ihre Kinder bleiben zurück an der Rue Cases Nègres, einer kleinen Strasse, von armseligen Bretterbuden gesäumt. Hier ist José aufgewachsen, und hier würde er auch enden, sorgte nicht seine Grossmutter dafür, dass sein scheinbar so unausweichliches Schicksal in andere Bahnen kommt. Sie schickt ihn zur Schule statt aufs Feld - ein seltenes Privileg für diese Kinder -, damit ihm nicht auch in einer kümmerlichen Existenz das Leben ausgedorrt wird in der Hitze der Plantagen. José ist ein kluges Kind und lernt fleissig die koloniale Bildung, die den Kindern der tropischen Insel Wissen bringt über «die Gletscher der Alpen» oder die Finessen der französischen Sprache (die einen sozialen Aufstieg überhaupt erst ermöglicht). Und abends, wenn die Grillen zirpen und Omi kaputt von der Arbeit im Feld ihre Pfeife stopft, schleicht er sich in die Hütte des alten Médouze, der ihn daran erinnert, dass die Weissen einst seine Vorfahren in Afrika mit Lassos gefangen und nach Martinique verschleppt haben. Und jetzt sitzen die Nachkommen noch immer da und schuften auf dem Boden, der ihnen nicht gehört.
José schafft das Abschlusszertifikat der Grundschule und wird zum Weiterstudium in Fort-de-France zugelassen. Seine Omi zieht mit ihm in die grosse Stadt, wäscht und bügelt die Hemden der Herrenmenschen, um das Schulgeld zusammenzusparen, während ihr Enkel lernt - in der Schule und am Leben. Er sieht, wie die Farbigen kämpfen, versuchen, Identität zu finden - trotz dunkler Haut. Einer versucht's als Gigolo der reichen Madame (Kauf von 'exotischer' Sexualität als besonders subtile Form der Unterdrückung - bis heute), eine Kinokassiererin träumt davon, einen Weissen zu heiraten, und klammert sich an die Illusion, dass es dann wenigstens ihre Kinder besser hätten.
In dieser Welt wird José also leben und sich durchsetzen müssen - allein schliesslich, denn seine Omi stirbt. Sie kehrt noch einmal an die Rue Cases Nègres zurück, um sich aufs Sterbebett zu legen, verbraucht und ausgedient.

Nach dem Fernsehfilm LA MESSAGERE ist RUE CASES NEGRES nun Palcys erster Schritt ins Kino. Im Vorspann werden alte Ansichtskarten von Martinique gezeigt, und das Zusammenspiel von Fernseherfahrung und Postkarte prägt auch den Charakter des Films, obwohl die Regisseurin genau dies vermeiden wollte. Auch wenn in einigen Szenen durchkommt mit wie viel Gefühl sich Euzhan Palcy der Geschichte annahm, oft auch mit feinem Humor, bleibt der Film verhalten und erweckt den Geschmack von «Onkel Toms Hütte» fürs Sonntagnachmittagsprogramm am Fernsehen. Zu gepflegt die Bilder, zu clean der Slum, zu wohlüberlegt die Dialoge - das Elend bleibt fern vom Bauch im naturalistischen Styling. Die fehlende Intensität wirkt sich vor allem beim Spiel der Kinder aus, die Darstellung wirkt oft hölzern wie bei unerfahren geführten Marionetten. Doch woran RUE CASES NEGRES schliesslich vor allem krankt, ist seine ungewollte Harmlosigkeit, die den lustigen und den tragischen Szenen die Ecken abschleift und alles irgendwie ... so nett konsumierbar macht.
Ein Film, der bei den Juries in Venedig und Paris wohl nicht ganz unbewusst überschätzt wurde ...

Rudolf Jula

MARLENE

von Maximilian Schell

Drehbuch: Meir Dohnal, Maximilian Schell; Kamera: Ivan Slaprta; Schnitt: Heidi Genée, Dagmar Hirtz; Ton: Norbert Lill; Bauten: Heinz Eickmeier.
Produktion: Oko Film Karel Dirka; Produktionsleitung: Peter Genée. BRD 1983, Farbe und schwarz/weiss, 35mm 1:1,66; 95 min.
Weltvertrieb: Futura Film, München

Die Vorgaben waren, schenkt man den Äusserungen Maximilian Schells Glauben, denkbar schlecht. Er sollte eine filmische Dokumentation über «Marlene» zusammenstellen, was immer das heissen mag, und er selbst hatte keine Lust dazu, da er nicht Dokumentarfilmer sei. «Der Produzent und Marlene haben dann immer wieder insistiert - es ging natürlich auch um finanzielle Dinge.» MARLENE, das Dokument, scheint in erster Linie ein Projekt des Produzenten Karel Dirka gewesen zu sein, das dieser jahrelang verbissen durchzustieren suchte. Von allem Anfang an war klar und vertraglich ausgemacht: Die Dietrich kommt «live» nicht ins Bild - «I've been photographed to death», sie fühlte sich «zu Tode fotografiert». Also musste ein anderer Weg gefunden werden, ein Weg - was liegt näher -, der mitunter über Filmausschnitte aus besseren Tagen führte. Auch in der Wahl des Gesprächspartners war die Dietrich nicht leicht zufriedenzustellen; von Bogdanovitch über Fassbinder bis hin zu Schroeter wollte sie nichts wissen, und ob Orson Welles oder Billy Wilder eine Absage gaben oder sie, bleibt Nebensache. Den Maximilian Schell, an dessen Seite die heute Dreiundachtzigjährige in JUDGMENT AT NUREMBERG (1961) unter der Regie von Stanley Kramer gespielt hatte, wollte sie haben, und genaugenommen weiss man auch nach dem Film nicht, weshalb.
Marlene Dietrich lebt seit Jahren zurückgezogen in ihrer Pariser Wohnung. Aktuelle Aufnahmen von ihr gibt es nicht, auch nicht in Schells Experiment. Auf der Grundlage einer mehrtägigen Tonband-Aufzeichnung musste das Ganze bildlich ergänzt werden, da im Kino definitionsgemäss auch der optische Eindruck eine Rolle spielen sollte. Maximilian Schell, der kein Dokumentarfilmer sein will und auch als Spielfilmer kaum je was zu bieten hatte, sieht sich also vor Tatsachen gestellt, denen er nicht gewachsen sein kann. Wenn er am Schluss als der grosse Verlierer das Zelluloid-Feld räumt, so tut er dies immerhin eingestandenermassen. Er ist der Dietrich nicht gewachsen - ich weiss aber nicht, ob überhaupt jemand seine Ausdauer aufgebracht hätte. Die Dame verweigert sich da nämlich über weite Strecken mit erstaunlicher Härte, und letztlich bleibt nach dem Film ein einziger Eindruck stark haften: derjenige der Widersprüchlichkeit. Sie kennzeichnet die ältliche Dame mindestens so stark und bei weitem überzeugender als die Verweigerung, an der sich Schell den Kiefer wundbeisst.
Die beiden hatten von Anfang an ganz verschiedene Vorstellungen von dem, was sie «gemeinsam» erarbeiten wollten. Das Hauptproblem Schells sind seine vorgefassten Meinungen, sein Schemendenken, in das hinein er «seine» Marlene zwängen wollte. Das ging nicht auf, die Marlene hatte bereits genug von all den Leuten, die sie besser kannten, als sie selbst das tut. Aber die Unbedarftheit des Herrn Schell, die sich auch optisch über weite Strecken mit dem Tondokument paart, erscheint letztlich genaugenommen als eine der Stärken des Dokuments, soweit jedenfalls, als es die Persönlichkeit der Dietrich anbelangt. Da scheint tatsächlich einer vonnöten gewesen zu sein, der sich opfert, der das Spiel der Lady «mitspielt». Das Gespräch hört sich hart an, macht den Eindruck, dass die beiden sich nie näherkommen - und schliesslich geht das Licht im Kino wieder an, und man weiss vielleicht gleichviel wie zuvor, aber dennoch bleibt ein Eindruck haften, der von Dietrichs ganzen Widersprüchlichkeit lebt.
Die Dietrich will von ihrer Vergangenheit nichts wissen, sie will auch keine Filmausschnitte anschauen und kommentieren: das ist alles vorbei, das interessiert sie nicht. So montiert Schell halt jene Ausschnitte aus Dietrich-Filmen, die sein Produzent zusammengekauft hat, über Gesprächspassagen nach seinem Gusto: DER BLAUE ENGEL, MOROCCO, TOUCH OF EVIL, WITNESS FOR THE PROSECUTION und andere mehr - vor allem natürlich auch seinen be-oscar-ten Auftritt in JUDGMENT AT NUREMBERG.
Ist das alles noch nachvollziehbar, war das auch gar nicht anders zu erwarten, so macht ein Grossteil des Rests dem Zuschauer dann doch seine liebe Mühe. Um die Ausschnitte aus alten Filmen zu überbrücken, hat sich Schell zwei Varianten einfallen lassen. Zum einen wird die Wohnung Marlenes, die wie die Person selbst auch nicht ins Bild kommen darf (so vernimmt man es zumindest aus dem Kommentar), in einer im Studio rekonstruierten Fassung gezeigt, zum andern muss man im (abgefilmten) Schneideraum immer wieder darauf warten, bis die Leinwand wieder etwas zu bieten hat. Das mündet am Schluss sogar darin, dass sich Kameras nur noch durch ein ambitiös aufgebautes und inszeniertes Zelluloidwirrwarr bewegen: Selbsteinsicht ist ja bekanntlich der este Schritt zur Besserung.
Als Ausweg bleibt aber die Möglichkeit, sich anderswo die alten Filme *starring Marlene Dietrich* in voller Länge zu betrachten.

Walter Ruggle