

ET DEMAIN . . .

Und morgen . . .

Land	Tunesien 1972
Produktion	Satpec, Aflam Ifriquia
Produktionsleiter	Hassen Daldoul
Regie	Brahim Babai
Buch	A.B.Cheikh, S. Ayadi, B. Babai
Kamera	L. Layouni Abdellatif
Musik	M. Garfi Mohamed
Montage	S. Ben Aicha
Ton	H. Joulak
Darsteller	Bouhada Boudjema Mouna Noureddine Amor Khalfa Samir Ayadi Zohra Faiza Jamil Joudi und Einwohner des Dorfes Zagouan
Uraufführung	2.2.1972, Tunis
Format	35mm, schwarzweiß
Länge	92 Minuten

Zu diesem Film

Ein arbeitsloser junger Mann verläßt sein heimatliches Dorf, in dem man nicht mehr leben kann, und versucht sein Glück in der Stadt, wo man – wie er schnell erfährt – ohne Geld und Verbindungen ebenfalls nicht leben kann. Der Film des jungen tunesischen Regisseurs Brahim Babai repräsentiert eine neue, vom Kurzfilm ausgelöste Tendenz im tunesischen Kino, sich den sozialen Problemen des Alltags zuzuwenden und sie kritisch zu beleuchten.

Babai beschreibt nicht nur sehr eindringlich die konkreten Auswirkungen von Arbeitslosigkeit und Landflucht, er deutet auch die gesellschaftlichen Ursachen an, wenn er zeigt, wie ein technischer Fortschritt, der nicht allen zugute kommt, die Besitzkonzentration nur verstärkt, die ökonomische Abhängigkeit der Besitzlosen vergrößert und so die sozialen Widersprüche noch verschärft.

Die musikalische Behandlung des Themas unterstützt die Absicht des Films, die Welt aus der Perspektive des armen Mannes zu zeigen, in der auch profane Fragen der menschlichen Existenz dramatische Dimensionen annehmen.

Interview mit Brahim Babai

Von Ulrich Gregor

Erzählen Sie mir vom ersten tunesischen Film.

Er heißt *L'aube* (Morgendämmerung), wurde realisiert von einem gewissen Omar Klifi und ist eine Mischung aus Western und tunesischem Widerstandsepos, das in der reinen Tradition ägyptischer Melodramatik eine Art Geschichtsfälschung des Widerstandes liefert. Wichtig daran ist die Tatsache, daß es sich um den ersten tunesischen Film handelt: zum ersten Mal spricht der Tunesier durch das Bild, sei es nun gut oder schlecht. Das Wesentliche ist, daß er endlich zu Wort kam.

Wie ist die Lage des tunesischen Kinos hinsichtlich der Filmtheater?
Ich besitze keine genauen Angaben, aber in Tunis und den großen Städten sind wir ganz gut ausgestattet, auf dem Land hingegen recht schlecht. Wenn man die Normen der UNESCO zugrundelegt, ist die Situation schlecht, aber das ist relativ – verglichen mit den anderen afrikanischen Ländern kann man sagen, daß sie noch ganz gut ist und sich zum Besseren wendet.

Man muß hierzu die Bedeutung des nichtkommerziellen Verleihs hinzurechnen, d.h. die Filmclubs, die es überall in Tunesien gibt, sowie die verschiedenen Kulturhäuser, die ihren eigenen Verleih von kulturellen Filmen haben, und außerdem die Cine-Busse, ambulante Kinos, die in die entferntesten Orte kommen. Man kann zusammenfassend sagen, daß der Film in Tunesien durchaus präsent ist.

Wieviele Filme werden in Tunesien produziert?

Zwei bis drei authentische tunesische lange Spielfilme im Jahr.

Nimmt Ihr Film einen besonderen Platz in der tunesischen Produktion ein?

Ich denke ja, weil es verschiedene Untersuchungen gab. Im tunesischen Kino sind die frappantesten Beispiele einerseits die Filme von Omar Klifi, die die ägyptischen Hollywood-Pappmaches nachahmen, und das hat nicht gut funktioniert; andererseits die extreme Tendenz von Sadok Ben Aicha, dessen Film *Moctar* sich durch einen sehr hermetischen Stil auszeichnet, der nur bei Cinephilen Erfolg hatte, da er sehr schwierig ist.

Ich nehme an, daß Sie sich an ein anderes Publikum wenden?

Ich habe nachgedacht. Ich bin als Letzter unter den Letzten in die Produktion gekommen. Ich habe versucht, daraus zu lernen, und ich habe festgestellt, daß man Filme machen müßte, die mit der nationalen Wirklichkeit zu tun haben, und daß man von da her zu einer allgemeinen Wahrheit gelangen kann.

Was die Technik betrifft, so wollte ich anfangs Experimente machen, mit der Kamera spielen; ich merkte jedoch, daß die breiten Massen, an die ich mich wende, mich dann nicht verstehen würden. So zog ich eine einfache Technik vor, erzählte eine einfache Geschichte, damit sie von einer möglichst großen Zahl von Menschen verstanden werden konnte.

Haben Sie ein Vorbild unter den Regisseuren?

Nein. Wenn Sie wollen, habe ich ein Vorbild in folgendem Sinne: Deutsche Cineasten haben mir kürzlich in München die Frage gestellt "Warum hat der deutsche Film keinen Erfolg?" Meine Antwort ist: Solange sich der deutsche Film auf eine Nachahmung des amerikanischen oder französischen Films beschränkt, wird er nur eine Karikatur sein und keinerlei persönlichen Charakter haben.

Nachahmung ist niemals die exakte Wiedergabe dessen, was man nachahmt. Es genügt, den Erfolg von Filmen wie *Jagdszenen in Niederbayern* oder *Der junge Törless* zu sehen, um die Anwendung, die ich daraus ziehe, zu verstehen, d.h. die Suche nach einer eigenen Authentizität. Wenn man bei seinen eigenen Problemen bleibt, kann man die allgemeine Wahrheit erfassen. Wie bei dem Film von Tanner, den ich sehr liebe, *Le Retour d'Afrique*, der den Schweizern sagt: Geht nicht nach Afrika, beschäftigt Euch mit Euren Schweizer Problemen. Von da aus kann man dann weitergehen.

Haben Sie das Szenario Ihres Films geschrieben mit dem Ziel der Synthese verschiedener Probleme, die Sie für wichtig hielten, oder gingen Sie von gewissen konkreten Verhältnissen und Ihrer eigenen Erfahrung aus?

Ich war vom Elend im Land stark beeindruckt, wie auch von der Blindheit gewisser Leute gegenüber dem Elend. Es spielt sich vor ihren Augen ab, sie leben es, aber sie sehen es nicht. Tunesien ist zu 90 Prozent ein Agrarland und trotzdem, wenn Sie mit tunesischen Bürgern sprechen, ignorieren sie total, was vor sich geht. Das Elend ist da, und sie sehen es einfach nicht. Es gibt Bettler in den Straßen . . .

Ich wollte durch die Probleme der Bauern und vor allem das Absterben der Dörfer, das wir beobachten können, das Gesicht des Tunesien von 1972 zeigen. Dieses Tunesien, das ich sehe, das ich am eigenen Leib erlebe, ist nicht das Tunesien, das Neckermann verhökert, sondern das Tunesien der Armen, die um ihr tägliches Brot und für eine bessere Welt kämpfen.

Sie können in Tunesien Dörfer durchqueren, in denen Sie nur Frauen sehen. Und wenn Sie neugierig genug sind, Fragen zu stellen, so werden Sie erfahren, daß alle Männer nach Frankreich oder Deutschland ausgewandert sind. Sie können das ganze Dorf durchqueren und es sehr schön finden: die Frauen in ihrer typischen Aufmachung und die schmutzigen kleinen Kinder, die einen so schönen Blick haben; es kommt darauf an, was Sie sehen wollen. Ich habe aus meinem Film die Folklore verbannt, um die Probleme der Leute zu zeigen.

Das Thema des Wassers gibt es seit der Zeit des Gottes Ea in Mesopotamien, und der phönizischen Göttin Tanit, wie im Judentum und im Christentum. Hier in ET DEMAİN ist das Wasser, diese Quelle des Lebens, die verschwindet, symbolisch gemeint. Mich interessiert vor allem, von den Dorfbewohnern zu sprechen, die gezwungen sind, ihr Dorf zu verlassen. Das ist die erste Dimension meines Films.

Die zweite Dimension ist die politische Dimension, denn die politische Analyse drängt sich auf. Was mich interessierte, war das Fernsehen und seine Wirkung als Werkzeug der Entfremdung, was den Tod der Verrückten erklärt, die wir am Ende vor dem Fernsehen sterben sehen. Das war die Anwesenheit des Reichen, der das Land an sich reißt. Das war der Lehrer, der als Symbol für die Verwaltung steht, die sich im völligen Widerspruch mit der Bevölkerung befindet. Das war die ganze Modernisierung, die man den Menschen um jeden Preis aufdrängen will, ohne dem Faktor Mensch Rechnung zu tragen. Das war auch der langsame Rhythmus im ersten Teil des Films. Der Teil auf dem Lande, der eine Situation des Wartens wiedergibt, eine Situation, in der sich die Tunesier augenblicklich befinden: ein Warten, ich weiß nicht, wovon, aber sie warten. Und diese Verrückte, die gleichzeitig eine Hure ist und in der ich ein wenig mich selbst und meine technischen Mitarbeiter wiedererkenne: sie ist das schlechte Gewissen des Dorfs. Wie froh bin ich, daß der Film als das schlechte Gewissen Tunesiens angesehen worden ist.

Es gibt auch in der Stadt Kontraste, die ich zeigen wollte: den übertriebenen Luxus der Hiltons gegenüber dem Elend von Zimmern, in denen sechs Personen zusammengepfercht leben. Es ist die Revolte der Menschen, die ich mit einem zornigen Schrei begleite, die aber auf keiner revolutionären Bewußtseinsbildung beruht. Diese Hure im zweiten Teil des Films, die schreit: "Ich habe Durst nach dem Leben, ich will leben". Es genügt nicht, die Prostitution zu verurteilen; man muß verstehen, warum eine Frau sich prostituiert. Es ist, um nicht den ganzen Film zu erzählen, ein Zusammenspiel von Situationen, es ist das Tunesien von 1972, so wie ich es sehe.

Ich möchte trotzdem von einer Szene sprechen, deren Erfolg in Tunis, Algier und Ouagadougou mich sehr überrascht hat, und die sehr einfach ist: Der Held des Films spricht arabisch, aber in einem bestimmten Moment sagt er auf Französisch 'merci' zum Kellner, weil er einen Anzug trägt und in einem bürgerlichen Cafe sitzt. Der Erfolg dieses 'merci' auf Französisch ist ein Symbol der kulturellen Entfremdung, in der sich die Dritte Welt befindet. Denn als Bourgeois benutzt man die Sprache seiner ehemaligen Herren, und die kleinen Leute haben das ganze Problem sehr genau begriffen. Denn Französisch ist eine Sprache, die man beherrscht, wenn man die Mittel dazu hat, die herrschende Klasse

spricht sie. Diese Reaktion ist wunderbar und beweist, daß das Volk sehr intelligent ist; sie haben Frantz Fanon nicht gelesen, sie sind Analphabeten, aber sie haben es verstanden.

Ist dies eine Ablehnung des Westens und der westlichen Zivilisation generell?

Nein, denn das Problem, das Sie stellen, ist nicht das Problem Tunesiens, sondern der gesamten Welt. Die Herrschaft einer Kultur zerstört die Nation, die beherrscht wird. Wenn man von der kulturellen Entfremdung spricht, vom kulturellen Imperialismus und Neokolonialismus, so ist das alles so alt wie das Streben nach der römischen Staatsbürgerschaft. Die Völker haben seit Rom ein Bewußtsein der kulturellen Macht, besser gesagt der fremden Kultur als Quelle der Herrschaft. Was die Länder der ganzen Welt benötigen, ist eine objektive Beurteilung der westlichen Zivilisation, ohne Komplexe, indem man das annimmt, was nützlich ist und alles Künstliche verwirft.

Es gibt nichts Lächerlicheres als einen Unterentwickelten, der nach Europa geht, nach Eden, und der mit einem Hut auf dem Kopf zurückkommt. Gegenwärtig gibt es bei den Afrikanern, bei allen Leuten afrikanischer Kultur eine Bewußtwerdung und eine Suche nach dem Verständnis des afrikanischen Charakters unserer Völker, von der die westliche Kultur uns entfremdet hat, die gleichzeitig auch die große Mehrheit der afrikanischen Führer zu Entwurzelten gemacht hat.

Wollten Sie in Ihrem Film auch diese Art der Nachahmung des Westens angreifen?

Unter anderem auch das. Ich bin voller Bewunderung, die Politik einmal beiseite, für die Chinesen, die um jeden Preis chinesisch bleiben wollen, die Vietnamesen, die vietnamesisch bleiben wollen. . . Man darf sich freilich nicht national abkapseln, sondern muß zu einem Kulturaustausch kommen, der allen viel geben wird, ein bißchen wie Euer *internationales forum*, diese multi-rassische, eher multi-kulturelle Begegnung.

Es hat den Anschein, daß die feudale Struktur oder besser die Struktur der Klassengesellschaft den Fortschritt im Dorf verhindert, wodurch es dazu kommt, daß die Reichen die Erde aufkaufen und die anderen sie verlassen müssen.

Ja, alles ist eine Klassenfrage, alles ist das Resultat des Klassenkampfes, und wenn es nicht die Resultate des Kampfes selbst sind, so sind es Resultate der Bedingungen des Klassenkampfes.

Haben Sie mit Berufsschauspielern gearbeitet?

Ja, ein Teil der Darsteller waren Berufsschauspieler, andere waren Dorfbewohner. Die Hauptdarsteller sind professionelle Schauspieler, da es bei meinen sehr begrenzten Drehbedingungen (4 1/2 Wochen) nur ein Zeitverlust gewesen wäre, mit Laiendarstellern zu arbeiten, und außerdem wird ein guter Schauspieler immer Besseres liefern als ein anderer. Aber es ist eine falsche Voraussetzung, von Schauspielern und Nicht-Schauspielern zu sprechen, in Wirklichkeit wird jeder vor der Kamera zum Schauspieler, falls man ihn nicht ohne sein Wissen filmt, was bei meinem Film nicht der Fall ist.

Wie ist das Verhältnis zwischen benutztem und aussortiertem Material?

Eins zu vier.

Sie sagen, daß Ihre Drehbedingungen schwierig waren. Worin bestanden diese Schwierigkeiten?

Es gibt Sequenzen, die mir nicht gefielen, aber die ich ohne Änderungen akzeptieren mußte. Alle Leute arbeiteten mit einem minimalen Gehalt, die einzelnen Leiter der Equipe gaben bis zu einem Viertel ihres Gehalts als Beitrag in die Kasse zurück. Wir waren sehr schlecht untergebracht, schlecht ernährt etc.

Es war eine Frage des Budgets?

Ja, ich durfte keinen einzigen Tag verlieren, das hätte den Film aufgehoben und vielen Leuten Schwierigkeiten gemacht.

Ich würde gern wissen, ob der Film bereits allgemein vorgeführt und wie er aufgenommen wurde.

Er lief sehr gut in Tunis, weil ich die Pressearbeit gemacht und die Aufführung organisiert habe. Der Film ist mit mehr oder weniger

Glück durch das ganze Land gereist. In den Städten, wo ich ihn persönlich unterstützt habe, d.h. seine Aufführung organisiert habe, ging es gut; in den Städten, wo ich nicht dabei war, wurde er zusammen mit amerikanischen Western aufgeführt, was alles verpfuscht hat. Aber auf jeden Fall ließ er die Menschen nicht gleichgültig. Die einen fanden ihn sehr gut, die anderen sehr, sehr schlecht. Man sagte mir sogar, ich solle zuerst mal das Filmmachen lernen.

Wie erklären Sie diese Reaktion?

Ich möchte dazu sagen, daß mir auch die Reaktion derjenigen Zuschauer gefallen hat, die den Film nicht mochten. Jene, die ihn mochten, sind diejenigen, die mit mir einverstanden sind, aber diejenigen, die ihn nicht mochten, habe ich jedenfalls aus ihrer Ruhe aufgestört.

Freunde haben eine Umfrage gemacht und festgestellt, daß jene, denen der Film nicht gefiel, politisch nicht Interessierte sind, die ihre tägliche Dosis an Sex wollen, und Italowestern mit viel Blut. auf jeden Fall wird sich die Karriere des Films in den Filmclubs fortsetzen.

Sie haben Ihren Film in Schwarzweiß gedreht. Aus finanziellen oder aus ästhetischen Gründen?

Ich habe mir diese Frage gar nicht gestellt, da es in Tunesien nur Laboratorien für Schwarzweiß-Filme gibt, aber wenn ich mich gefragt hätte, hätte ich in Schwarzweiß gedreht, da das Elend in Farbe schön wird, exotisch: Elend in Technicolor.

Für Sie ist Schwarzweiß essentiell?

Ja.

Kritik

Endlich habe ich einen Film sehen können, der eben in Tunesien herausgekommen ist, und den ich persönlich für den Besten von allen halte, die man mir zu entdecken erlaubte. Es handelt sich um den ersten langen Spielfilm von Brahim Babai: ET DEMAINE (Und morgen). Es ist ein lyrisches und bitteres Dokument über den Übergang von einer landwirtschaftlichen zur industriellen Zivilisation. Es ist das Porträt eines Jungen, der in seinem Dorf innerlich erstickt. Er träumt davon, in die Stadt zu gehen. Er kommt nach Tunis, kämpft um seinen Lebensunterhalt und endet, da er auf diesen Kampf schlecht vorbereitet ist, als Wrack.

ET DEMAINE ist ein harter Film ohne Konzessionen. Er geht das schmerzliche Problem der Landflucht an und öffnet den Blick für eine Wunde Tunesiens (und vieler anderer Länder). Es ist ein nützlicher Film, der nachdenken macht. Ich bewundere die tunesische Zensur, die den Mut gehabt hat, ihn herauskommen zu lassen. Er öffnet den Weg für ein realitätsnahes Kino, leistet die Vorarbeit für den echten politischen Film. Er kann zum Prototyp werden für eine Produktion, die sich weder in der Nostalgie einer revolutionären Vergangenheit einrichtet noch in der Nabelschau einer behüteten Kaste. Die Redlichkeit dieses Films wird das Ansehen des tunesischen Films mehr fördern als jeder Versuch einer ästhetischen und illusionistischen Produktion. Die nackte Wahrheit gewinnt immer. Man muß den Mut zur Wahrheit haben.

Solche Filme müßten auch über die Grenzen ihres Landes hinaus bekannt werden. ET DEMAINE könnte, müßte in Frankreich vorgeführt werden. Das hier beschworene Drama betrifft uns. Es ist leicht, sich eine Fortsetzung zu dieser Geschichte vorzustellen, die Verlagerung des Exils in den Norden, wo es den Helden nach Marseille, Paris oder Italien führen würde, als ungelerten Gastarbeiter, ausgeschlossen, hier wie in Tunis, aus der Konsumgesellschaft, aber ausgebeutet zu allen Arbeiten, die den anderen zu schlecht sind.

Aus: Jean Collet, *Cinema, liberte d'expression et tiers-monde*, in *Journal de Tunisie, Etudes*, Paris, August – September 1972

Zur Person

Brahim Babai, geboren 18.12.1936 in Beja, Tunesien. Ausbildung am IDHEC, Paris, zusammen mit Th. Angelopoulos. Mitbegründer des tunesischen Fernsehens (1966); sechs Jahre Tätigkeit als Kameramann beim Fernsehen; Regie von sieben Kurzspielfilmen für das Fernsehen. Regieassistent bei italienischen Superproduktionen in Tunesien. Regieassistent bei Yves Boisset (rien a signaler). Vizepräsident der Federation Panafricaine des Cineastes (Fe Pa Ci) 1972, 1. Spielfilm ET DEMAINE