

# 10. internationales forum des jungen films

berlin  
19. 2. – 29. 2.  
1980

37

## AL IRS – LA NOCE

### Die Hochzeit

Land Tunesien 1978  
Produktion Le nouveau théâtre de Tunis

Ein Film von Jalila Baccar, Mohamed Driss, Fadhel Jaibi, Fadhel Jaziri, Habib Masrouki

#### Darsteller

Sarra Jalila Baccar  
Fatah Mohamed Driss

Uraufführung November 1978, Journées Cinématographiques Internationales de Carthage

Format 35 mm, schwarzweiß, 1 : 1.33  
Länge 90 Minuten

#### Inhalt

Es ist nach Mitternacht.

Die Handlung beginnt nach dem Abendessen, das, entsprechend tunesischem Brauch, den siebten Tag der Hochzeit abschließt.

Sie spielt in einem alten Haus der Medina, das dem Vater des Bräutigams gehört. Das brüchige Gebäude soll laut behördlicher Verfügung abgerissen werden.

Nachdem die letzten Gäste gegangen sind (Si Ismail, der Chef des Bräutigams, Martine, dessen belgische Gattin, und Stoufa, der langjährige Freund und Hauptgläubiger des Bräutigams), geraten die beiden Gatten in einem grausamen Spiel von Provokationen und Aggressionen aneinander. Lügen, Mißverständnisse, Mißtrauen und gegenseitiger Haß werden bloßgelegt.

Es tritt eine allmähliche Ernüchterung ein. Das Entdecken der grundlegenden Unfähigkeit des anderen, in die Wirklichkeit einzugreifen und Antworten zu finden, verwandelt den Konflikt in eine verzweifelte Abrechnung.

#### Die Protagonisten

*Sie, Sarra:* stammt aus einer armen Familie (ihr Vater ist Nachtwächter). Sie lebte immer in materieller Not und begann sehr jung zu arbeiten, zuerst als Schneiderlehrling, dann als Pflegerin in einem Krankenhaus. Als Fatah um ihre Hand anhielt, war sie Platzanweiserin in einem Kino.

*Er, Fatah:* Archetyp des Kleinbürgers, arbeitet als Steuerbeamter. Seine ganzen Ersparnisse wurden von der Renovierung des alten Familienhauses verschlungen. Um für die Kosten der verschiedenen Feierlichkeiten der Hochzeit aufkommen zu können, war er gezwungen, sich bei Stoufa zu verschulden.

Der Konflikt geht im wesentlichen auf zwei Vorwürfe zurück:

- Die merkwürdige Beziehung zwischen Sarra und Stoufa. An diesem Abend hat sie sich Vertraulichkeiten mit dem Freund herausgenommen, die alle anderen peinlich berührten.
- Der bevorstehende Abriß des Hauses (von Fatah geheimgehalten, um die Heirat nicht in Frage zu stellen; Sarra erfährt davon, als sie zufällig die Verfügung über den Abriß liest).

Die Verzweiflung von Sarra ist nur begrenzt. Sie hofft auf den Tag, da sie über die Mittel zum Handeln verfügt und ihrem Mann die Meinung sagen wird.

Die Verwirrung von Fatah ist nur vorübergehend. Ausgestattet mit der einzigartigen Fähigkeit, die Augen zu verschließen, während er vor dem Untergang steht, zieht er sich aus der Affäre dank seiner außerordentlichen Blindheit.

Produktionsmitteilung

#### Zu diesem Film

Dieser Film ist das Produkt der gemeinsamen Bestrebungen von fünf Produzenten, die das 'Nouveau Théâtre de Tunis' bilden.

Seine Produktion ist bezeichnend für das Bewußtsein, mit welchem seine Autoren an Fragen der Ökonomie, des Schreibens und der Ästhetik herangehen, Fragen, die die Kinematographie in Tunesien heute in scharfer Form aufwirft.

Diese Produktion ist die sicher schwer aufrechtzuerhaltende Verbindung zwischen der notwendigen Herstellung von Filmen und den berechtigten Forderungen nach adäquaten Strukturen (durchführbaren und annehmbaren) von Produktion und Vertrieb. Sie soll keinesweg als Modell verstanden werden, sondern lediglich als eine von zahlreichen Möglichkeiten, Film zu machen.

Dieser Film ist die Umsetzung einer Summe von Reflexionen über Zeichen und Bilder des Kinos. Er ist auf der Suche nach einer spezifischen Handschrift, nach dem Verhältnis Raum/Person und Personen/Räume, er ist gegen die Willkür und den Okkultismus einer hastigen, oberflächlichen und einengenden filmischen Handschrift.

Seine Fabel bewegt sich auf dem Boden zahlreicher Widersprüche, die der heutige städtische Kleinbürger in Tunesien erlebt. Sie beschreibt den Zustand eines Auf-der-Stelle-Tretens, einer Unbeweglichkeit, die keinerlei Veränderung verträgt.

Produktionsmitteilung

\*

DIE HOCHZEIT ist ein tunesischer Film des Kollektivs vom 'Théâtre Nouveau', dem Jalila Baccar, Mohamed Driss, Fadhel Jaziri, Fadhel Jaibi, Habib Masrouki angehören. Der Film lief kürzlich in der Pariser Cinémathèque, nachdem er einige Monate zuvor am Rande der letzten 'Journées Cinématographiques' von Karthago (November 78) zu sehen war. Abgelehnt von der 'Quinzaine des réalisateurs' und der 'Woche der Kritik' in Cannes, totgeschwiegen von der Kritik, die auf den Film der arabischen Länder und der Dritten Welt 'spezialisiert' ist, hat dieser Streifen durch die Neuartigkeit seines Tons und seiner Machart überrascht.

Um die zugleich beispielhafte und strenge Machart dieses Films zu begreifen, muß man weiter ausholen. Das Kollektiv des 'Théâtre Nouveau' setzt sich aus komplementären Persönlichkeiten zusammen, die ihre unterschiedliche Meisterschaft im Dienst

eines Gemeinschaftswerkes in Übereinstimmung bringen. Wie sein Name besagt, hat dieses Kollektiv seine Arbeit auf der Bühne begonnen. Sein erster Film DIE HOCHZEIT ist von einer seiner drei Theaterinszenierungen inspiriert (die beiden anderen waren 'Die Erbschaft' und 'Der Unterricht'). Der theatralische Ursprung wurde übrigens als Argument gegen den Film benutzt. Nun, wenn tatsächlich gewisse Sprechweisen nicht genug Abstand zur Theatersprache wahren, so lassen doch die Bilder ebenso wie die Bewegungen der Figuren im Raum die Theatervorlage vergessen. Die Filmsprache gewinnt ein durchaus eigenes Profil, selbst im Rahmen der theaternäheren Gegebenheiten (geschlossener Raum, nahezu ausschließlicher Dialog eines Paares).

DIE HOCHZEIT fügt sich in die umfassende Auseinandersetzung des Kollektivs mit der Mythologie des tunesischen Kleinbürgertums ein. Von diesem so besonderen Bereich mit seinen ganz spezifischen Idiomen ausgehend, strebt DIE HOCHZEIT eine Darstellung des Kleinbürgertums überhaupt an.

Schließlich ist die wirksame Produktionsstrategie des Kollektivs zu erwähnen, das sich entschloß, die ökonomische Verwaltung seines Films selbst zu übernehmen. DIE HOCHZEIT, ein langer Film in schwarz-weiß, hat eine Summe gekostet, die 150 000 Francs entspricht. Anstatt wie üblich sich an die SATPEC, die staatliche Produktions- und Verleihgesellschaft zu binden, zog das Kollektiv vor, einen großen Teil des benötigten Geldes bei ihr zu entleihen. Eine solche unabhängige Produktion ist das Zeichen einer symbolischen Abgrenzung vom Staat. Denn dieser, mit seinen Launen, seiner Zensur, seinen Zwängen, ist sehr oft das große Alibi für den Mangel an schöpferischer Kraft.

In : Cahiers du Cinéma, Nr. 302, Paris, Juli/August 1979

### Interview mit dem Kollektiv des 'Nouveau Théâtre'

Sie haben DIE HOCHZEIT zu fünf gemacht. Sie beantworteten die Fragen von 'Deux Ecrans' zu fünf. JalilaBaccar, Fadhel Jaibi, Habib Masrouki, Fadhel Jaziri und Mohamed Driss arbeiten seit 1975 zusammen. Durch die Gründung des 'Nouveau Théâtre', einer privaten Produktions- und Vertriebsgesellschaft, haben sie nicht nur mit einer starren Struktur, sondern auch mit einer bestimmten Ästhetik gebrochen.

*Frage:* Es gibt in DIE HOCHZEIT einen deutlichen Einfluß von Brecht; Expressionistisches ebenfalls in der Arbeit mit dem Licht ...

*Antwort:* Was Brecht betrifft, so beziehen wir uns auf 'Die Dreigroschenoper'. Eigentlich ist es ein Zeichen der Dankbarkeit, ein Zeichen von Zugehörigkeit zu einer gewissen Theatertradition, deren Dramaturgie und Beziehung zum Publikum.

Was den Film betrifft, so gibt es bei uns ein Streben nach Kargheit des Bildes. Das Licht ist nicht dazu da, um die Schauspieler hervorzuheben. Es ist ein Licht, das ausschneidet, ausmeißelt. Es verwandelt den Raum in eine Person ...

Es geht hier um eine besondere Auffassung von der Beleuchtung. Im Raum kommt das Licht von einer sichtbaren Quelle, es steht in einer engen Beziehung zum Blick, zur Empfindlichkeit der Netzhaut und der des Filmstreifens. Der ausgeleuchtete Raum steht immer in Beziehung zu den Personen. Das Licht als Zeichen ist ein dramaturgisches Element, gebunden an das Fortschreiten der Geschichte. Es wird nicht als konventionelles Zeichen benutzt, es hat nicht seine normale 'hollywoodianische' Funktion. Jedes Schlüssel-Licht (z.B. eine Glühbirne) hat Anteil am Zustandekommen der Beleuchtung, die selber zum Element des Bühnenbildes wird.

Das Licht ist nicht nur zum Beleuchten da, sondern auch zum Verbergen. Auch die Dunkelheit spielt eine Rolle in Bezug auf die Person als Objekt, als Raum ... der Grundgestus der Figur ist ihr Körper im Verhältnis zum Raum ...

Das Licht ist bei uns immer mit Schatten verbunden und entwickelt ein Feld von widersprüchlichen Zeichen im Verhältnis zur Handlung. Denn es geht darum, die Handlung in ihr Gegen-

teil zu verkehren, in Nicht-Handlung oder ergebnislose Handlung. Beim Drehbuchschreiben waren wir versucht, aus dieser Eingeschlossenheit auszubrechen, schließlich entschieden wir uns aber für den geschlossenen Raum und für seinen Einsatz als Zeichen. Die Terrasse des Hauses, der einzige offene Ort, ist nur ein falscher Ausbruch, ein lächerliches Symbol.

Es gibt eine weitere Dimension in der Wahl dieser Beleuchtung, ein Apriori: die Ökonomie. In dem von uns beschriebenen Universum liegt eine wesentliche Komponente der Architektur des Raums darin, daß die Lichtquellen (Nachtischlampe, Glühbirnen auf dem Flur, im Bad, im Schlafzimmer) in den Blickbereich gerückt werden. Das heißt, die Ökonomie der Schreibweise mit der der Figur verbinden, die Licht anmacht, ohne zu beleuchten. Das ist das Universum einer sozialen Kategorie, das eine soziologische Gegebenheit, desgleichen die Geschichte der Möbel und der Gegenstände.

Eine Zunahme an Unnützem, die kaputten Kühlschränke, ein Fahrrad, die Schränke ... für die Personen gibt es jedoch eine sehr genaue Lokalisierung der Gegenstände trotz der augenscheinlichen Unordnung. Dieses junge Paar erschafft den Raum der Eltern auf Neue. Eine Überfülle an Möbeln, an nutzlosen Gegenständen und hier und da sehr wertvolle Stücke, aber das am meisten geputzte Möbelstück ist aus Plastik...

*Frage:* Im Film gibt es ein geschlossenes Universum, aber mit einer Vielzahl von Türen, Fenstern, Wandschirmen, die sich nicht nach außen öffnen, sondern wiederum zu anderen geschlossenen Räumen führen ... ein durch das Spiel von Spiegeln verstärkter Effekt ...

*Antwort:* Der Bezug der Personen zu den Türen ist eines der zahlreichen Mittel des Schutzes, der Zensur. Dieser Ort, dieses Haus gehören ihm. Er wäscht das Geschirr, räumt auf ... Sie ist der Eindringling. Alles, was ihr gehört, befindet sich in ihrer Handtasche, als wäre sie gleichsam ständig bereit, fortzugehen. Ja, das Öffnen und Schließen der Türen ist durchaus das Zeichen der Zensur.

*Frage:* Zwei Figuren, die sich gemeinsam entwickeln, eine durch die andere, eine gegen die andere ...

*Antwort:* Ein Verfahren, das mit der üblichen Konstruktion der Personen im Theater ebenso wie im Film bricht. Im allgemeinen wird die Person/Figur durch Worte getragen, sie ist kein Bewußtsein, nichts Gelebtes. Für uns ist die Figur ein lebendiges Wesen im Alltag. Und wenn man jemanden sieht, so ist er nicht nur das, was man sieht, sondern auch das, was man dahinter aufdecken kann, wenn er handelt, wenn er spricht ... Die verschiedenen Etappen ihres Lebens, ihre Geschichte, das alles ist eine Figur. Mit dem von uns Erlebten, mit unserer gesellschaftlichen Erfahrung bauen wir eine Figur auf.

Die ideologische arabische Produktion bietet Figuren an, die allorts und allzeit Gültigkeit haben. Unsere Personen sind 'historisch geprägt', festgelegt durch Produktionsbeziehungen. In unserer Arbeit werden sie nicht vergewaltigt, sie werden entblößt, in intime Situationen gestellt, die nur innerhalb der Wände ihres Zimmers vorstellbar sind. Gewöhnlich dient die Figur zur Illustration einer Idee ... sie ist wie eine Flasche, die man mit Milch oder Wein füllen kann, wenn man sie reinigt.

Wir erzählen die Figur, wir entdecken sie, geben ihr eine Biographie, eine Geschichte, ein Bewußtsein, einen seelischen Raum, bevor wir sie mit anderen in Verbindung bringen. Wir bestimmen sie durch Ideen, aber auch durch kleine Dinge.

Technisch gesehen, ist die Figur etwas Empirisches, jedenfalls am Beginn des Prozesses. Danach muß sie gespielt werden, muß man sie spielen lassen ... Man nimmt sie an, identifiziert sich aber nicht mit ihr, der Schauspieler ist nicht die Figur ... Er konstruiert die Figur durch Improvisationen. Der Schauspieler wird stimuliert, aber man läßt ihn mit den Elementen arbeiten.

*Frage:* Sie arbeiten mit realer Zeit?

*Antwort:* Die Zeit ist chronologisch, also leichter zu meistern. Ein Prozeß kann sich in einem Raum, in einer kurzen Zeitspanne, verdichtet auf allen Ebenen vollziehen. Es gibt keinen qualitativen

Sprung im Diskurs der Personen, er ist gleichförmig. Es wäre ein Leichtes gewesen, die Handlung über eine Woche auszudehnen. Für uns war das insofern nicht wichtig, als wir andere Zeiten erfanden. Die Zeit wird in die Zukunft projiziert (wir werden ein Geschäft eröffnen, wir werden Geld haben ...). Sie verbindet sich mit der Zukunft, niemals mit der Vergangenheit, sehr selten mit der Gegenwart. Die Zeit der Einstellungen ist eine grundlegende Gegebenheit. Wollte man ein Gesicht oder Hände in Großaufnahme zeigen, würde die Handlungszeit, die Zeit von Figur-Körper verschwinden.

Wir haben versucht, dem üblichen Prinzip der Bildkomposition entgegenzuhandeln. Wir arbeiten sowohl mit der Leere wie mit dem Schatten. Die Bewegungen der Personen in dem Haus sind nicht mechanisch, sie haben eine gewisse dramatische Kraft, daher ist es wichtig, die Personen kommen und sich bewegen zu sehen. Es muß gezeigt werden, daß sie einen Weg zurückzulegen haben.

Das Radio und der Wassertropfen skandieren die Zeit des Films, in dem es keine Musik gibt.

*Frage:* Und der Platz der Kamera in Bezug auf die Personen? Sie ist immer weit entfernt, einige Male aber scheint sie sie zu erdrücken; sie werden von oben gesehen ...

*Antwort:* Die Kamera wirft das Problem des Blickes auf. Wir haben versucht, dem Film eine bestimmte Schreibweise zu geben. Sie entwickelt sich aus der Reflexion über den Blick. In DIE HOCHZEIT werden die Figuren auseinandergenommen, es ist unnötig, eine andere Dynamik zu schaffen als die der Einstellung; eine analytische Montage ist nicht vonnöten ...

So wird beispielsweise in der Sequenz, in der er nach dem Fortgehen der Gäste den Tisch abwischt, nicht sein Gesicht, seine Emotion gezeigt. Hier stellt sich das Problem nicht in Form von Einstellungswinkeln. Wir wollten sowohl den Raum als auch die Situation einfangen, daher das maximale Zurückweichen der Kamera. Das erlaubt uns, eine Situation von Anfang bis Ende zu filmen.

*Frage:* Sie haben einen Film mit sehr geringen Mitteln gemacht.

*Antwort:* Seit vier Jahren arbeiten wir außerhalb jeglicher ökonomischen Fixierung. Wir sind unsere eigenen Produzenten: Ökonomie der Mittel, ein maximal reduziertes Team. Wir sind gegen die Hollywood-Produktionsweise. Die Ökonomie unserer Arbeitsweise (unseres Diskurses) ist auch die Ökonomie des Films.

Die Einheit der Zeit und des Orts ist nicht nur eine ästhetische, sondern zugleich auch eine ökonomische Entscheidung.

Das Gespräch führte Mouny Berrah

In : Les deux écrans, Nr. 9, Algier, Januar 1979

## Die Truppe

Angesichts des Fehlens einer gesetzlichen Regelung für den Theaterberuf, angesichts des Schweigens des Gesetzgebers über die Existenz der Institution Theater, angesichts des Wartens der Theaterleute auf eine Wunderlösung, beschlossen einige Überläufer des Berufs- und Universitätstheaters, dieser Situation ein Ende zu bereiten, indem sie de facto die Theatertätigkeit in die soziale und legale Praxis einführten.

So entstand das 'Nouveau Théâtre', die erste private Theatertruppe des Landes, die durch ihre Existenz als GmbH eine dringende Aktion der Theaterproduzenten forderte, um in ihrem Bereich mit unterschiedlichen Mitteln und Zielvorstellungen zu intervenieren:

- Aneignung der für unsere Tätigkeit erforderlichen Produktionsmittel, derart, daß das materielle Abhängigkeitsverhältnis gegenüber dieser oder jener Einrichtung oder Institution aufgehoben wird.
- Suche nach neuen Förderungssystemen oder einer Subvention für das Theater.

- Umformung der konventionellen Theatersprache und -form durch Verlassen der eingetretenen Pfade und Abkehr von den westlichen Modellen.
- Unsere Arbeit ist kollektiv, ohne Puscherei und ohne Demagogie.
- Wir sind die Autoren, wir tragen die Verantwortung bei der erforderlichen Verteilung der Aufgaben unseres Produkts.

## Produktionen des 'Nouveau Théâtre':

*La noce* (Die Hochzeit) März 1976

*L'héritage* (Das Erbe) Inszenierung zur Eröffnung des Internationalen Festivals von Hammamet, Juli 1976

*L'instruction* (Die Ermittlung) Inszenierung zur Eröffnung des Internationalen Festivals von Hammamet, Juli 1977

LA NOCE, Film (1978)

*Première pluie* (Erster Regen) 1979 - 80 Eröffnungs-Inszenierung für das Lido-Theater in Tunis, das vom 'Nouveau Théâtre' kürzlich erworben und in eigener Regie betrieben wird.