

23. internationales forum des jungen films berlin 1993

12

43. internationale
filmfestspiele berlin

CONTES ET COMPTE DE LA COUR

Geschichten und Geschäfte im Hof

Land	Frankreich 1993
Produktion	Cameras Continentales (Paris) La Sept (Paris)
Regie, Buch, Kamera	Eliane de Latour
Ton	Lardia Tchambiano
Schnitt	Monique Dartonne
Schnittassistent	Sophie Imbert
Produzent	Thierry Garrel
Uraufführung	18. Februar 1993, Internationales Forum des Jungen Films, Berlin
Format	35 mm, Farbe, 1:1.66
Länge	96 Minuten
Sprache	Hawsa (Niger)
Weltvertrieb	Cameras Continentales 24 rue du petit musc F - 75004 Paris Tel.: (00331) 40279900 Fax: (00331) 42728310

hergestellt mit Unterstützung von CNRS AV, AATON, ORTN sowie L'Agence de Culturel et Technique, Canal France International, Centre National du Cinéma, Ministère de la Coopération, Ministère de la Culture, Ministère de la Recherche et de l'Espace

Zu diesem Film

"Männer sind nicht wie Frauen, unsere Narben sind nicht die gleichen", sagt Saha, deren Mutter zusammen mit drei anderen Mit-Ehefrauen hinter verschlossenen Türen lebt. An seinen Aufstieg zum 'chef de canton' (Leiter eines Distrikts, A.d.R.) war für ihren Vater die Pflicht geknüpft, seinen Frauen die Freiheit zu nehmen: in Niger beweisen Männer von hoher sozialer Stellung ihre Würde dadurch, daß sie sich am Beispiel der großen islamischen Führer orientieren.

Mit Hilfe von Unterhändlern können die eingesperrten Frauen auf eigene Rechnung ihren bescheidenen Geschäften weiter nachgehen und so am sozialen Leben teilnehmen, von dem sie ansonsten ausgeschlossen sind. Sie weigern sich jedoch, die Ernährung der Familie zu finanzieren, für die allein der Ehemann verantwortlich ist. Der Verwalter - Stellvertreter des Hausherrn im Harem - ist das Opfer permanenter Sticheleien. Der Groll der Frauen wächst, als eine fünfte, sehr junge Ehefrau hinzukommt, der gestattet wird, in einem anderen Dorf, nicht weit vom Harem entfernt, zu leben.

Eliane de Latour, Filmemacherin und Ethnologin, hat neun Wochen zusammen mit den Frauen hinter den Mauern des Harems verbracht.

Produktionsmitteilung

Eliane de Latour über ihren Film

Als Ethnologin mit dem Schwerpunktthema Afrika habe ich mich Ende der siebziger Jahre der ökonomischen Geschichte von Frauen zugewendet. Ich hatte nämlich das rege Geschäftsleben entdeckt, das hinter den Mauern verborgen stattfindet. Die Hauptperson meines ersten Films, *Les temps du pouvoir* von 1983, ist Samna, 'chef de canton' von Tibiri, mit dem mich eine enge Freundschaft verbindet. Damals hatte ich einige Szenen im Harem seiner Frauen gedreht, in dem der Handel blühte. Später erteilte Samna mir die Erlaubnis, das Thema weiterzuentwickeln - weil es hieß, daß dieser Film niemals in Niger gezeigt werden würde.

Im Zusammenhang mit der Krise, von der das ganze Land betroffen ist, wurden die Aktivitäten der Frauen so sehr eingeschränkt, daß ich zeitweise befürchten mußte, den Film nicht machen zu können. Aber gerade diese Angst schärfte meinen Blick für Kleinigkeiten, ließ ihn förmlich zu einem geistigen Vergrößerungsglas werden: ich war gezwungen, alles wichtig zu nehmen, schnell zu reagieren, die kleinen Ereignisse aufzuspüren, die sich am Ende zu einer Geschichte verbinden. Bei den Geschäften geht es um drei Paprikaschoten oder zehn Pfannkuchen, die täglichen Einnahmen betragen einen Franc; ein heftiger Streit entsteht wegen eines Zwischenhändlers, der 1,50 Francs verloren hat: Wirtschaftsleben *en miniature*, in dem nicht Profit, Leistung oder Reichtum zählt, sondern menschliche Bindungen und die innere Kraft, mit der gegen Abstumpfung und Sinnlosigkeit gekämpft wird. Dieser Handel mit vier Pfennigen setzt Energien frei, bringt Waren in Umlauf, bewirkt ein Kommen und Gehen - macht das Leben aus.

Die Mitwirkenden

Nach drei Jahren in Frankreich war ich bei meiner Rückkehr nach Niger überrascht, nur vier Frauen im Harem wiederzufinden, während die fünfte weggezogen war. Im Laufe der Zeit berührte mich die Verbitterung der älteren Frauen immer mehr. Ich hatte Verständnis für ihre Eifersucht auf Hadiza, die junge Schönheit, derentwegen sie vernachlässigt wurden. Anfangs dachte ich daran, Hadiza genauso zu filmen wie ich die Frauen im großen Haus gefilmt hatte, aber allmählich setzte sich immer stärker der Blick auf die "Alten", wie der Ehemann sie nennt, durch. Hadiza sollte nicht mehr als selbständige Person vorkommen; sie war nur in ihrem Verhältnis zu den vier anderen zu integrieren. Deshalb taucht sie nur am Ende des Films, wie in einem Traum, auf. Bei der Montage habe ich diesen Grundgedanken hervorgehoben, indem ich ihr Gesicht jedesmal zeige, wenn eine ihrer Mit-Ehefrauen an sie denkt: als Phantasiebild, mit künstlich wirkendem Ton - Echo der verführerischen nackten Verlobten am Anfang des Films; die kleinen Mädchen auf den Klippen denken an ihre zukünftige Heirat, und sie erscheint, wie von einem Windhauch herbeigeweht, zusammen mit ihren Freundinnen, die sie für die acht Tage dauernden Hochzeitsfeierlichkeiten schmücken. Ein geschmeidiger junger Körper, dem der frischverheirateten Hadiza ähnlich, ein Körper, der altern wird wie alle anderen, mit einem Unterschied: "Das Alter der Männer ist anders als das der Frauen", wie Rabi, die zweite Ehefrau, traurig feststellt.

Die Dreharbeiten

Neun Wochen lang (die Zeit in Niamey nicht mitgerechnet) lebte ich mit meinen Freundinnen zusammen.

Zum Bild: Auf einer Matte sitzend, die Kamera immer neben mir, plauderte und beobachtete ich, nahm Anteil, und sobald mich ein Gespräch interessierte, verfolgte ich es mit dem Auge am Sucher. Was passierte, hing ganz vom jeweiligen Tag ab. Es gab keinen Unterschied zwischen den Momenten, in denen ich filmte, und jenen, in denen ich einfach nur zuhörte. Selbst die Szene mit Rabi im Lager, die auf meinen Wunsch gedreht wurde, fügte sich selbstverständlich in unseren Alltag ein; oft bat ich darum, mir dies oder jenes zu erklären, und genauso stellten mir die Frauen Fragen zu meiner Familie, meinen Lieben, meinem Zuhause, meinem Land. Niemand befindet sich in der Situation eines Interviews, unser Zusammenleben setzt sich ganz natürlich in den Film hinein fort. Die drei großen Abschnitte über die Eifersucht (Indo, die dritte Ehefrau; Amaria, die vierte; Rabi) ergaben sich unmittelbar aus dem Moment, aus der Spontaneität unseres Austauschs, unserer Gespräche.

Zum Ton: Allein zu drehen war unmöglich; aber weder gelang es mir, eine Frau für die Tonaufnahmen in Niger zu finden, noch konnte ich jemanden aus Frankreich aufreiben, der die eintönigen Tage in der Klausur verstanden oder auch nur ertragen hätte - vom Essen ganz zu schweigen. Deshalb bat ich um die Erlaubnis, einen männlichen Tontechniker mitbringen zu dürfen, der bereit war, zusammen mit seinen 'Abhängigen' anzureisen - das heißt mit seinen 'yara', seinen Kindern. Ich entschied mich für einen Techniker vom landeseigenen Fernsehen. Lardia stand auf unserem Hof unter meinem Schutz. Das hat ihn aber keineswegs beruhigt, er fühlte sich die ganze Zeit unwohl und fehl am Platze. Es war ihm unmöglich, sich so wie ich inmitten der Frauen aufzuhalten, er hatte Angst vor dem Vorwurf, er hätte sie angeblickt. Sobald eine Szene gedreht war, zog er sich in die Kammer zurück, in der das Material gelagert wurde. Damit stellte er mich vor einige Probleme, denn jedesmal, wenn ich weiterdrehen wollte, mußte man ihn erst suchen.

Die Montage

Ich bin mit zwölf Stunden Material nach Frankreich zurückgekehrt; einige Szenen darunter spielen sich auch außerhalb des Hofes ab: auf den Feldern, in den Gärten und auf den Märkten in der Stadt, wo Männer im Auftrag der Frauen arbeiten, Säcke verladen, mit dem Lastwagen transportieren, Webfäden in den Läden von Niamey kaufen. Ich habe Viehherden gefilmt, den Verkauf eines Schafes, die Frauen bei der Herstellung von Öl, den Weber bei der Anfertigung von Decken. Die Hochzeit, die man aus der Sicht der 'Nebenfrau' erlebt, wurde auch draußen gedreht.

Ich habe daran gedacht, den Film auf dem Gegensatz Innen/Außen aufzubauen, aber die Faszination der verschlossenen Türen dominierte: sobald ich mich von den Hauptpersonen abwandte, entstand eine Befangenheit, ein Mangel; die Gespräche bekamen etwas Beliebiges oder Belehrendes.

Es gab eine erste Fassung von 135 Minuten, die mit akribischer Detailgenauigkeit wiedergab, was ich erlebt hatte. Die beiden Hauptthemen des Films - der Handel hinter den Mauern und die Eifersucht - waren eng miteinander verquickt durch den Verlauf von drei fiktiven Tagen, an denen die alltäglichen Gewohnheiten des Morgens übergehen in die des Abends und die Phasen der Zuversicht sich mit den Momenten der Leere abwechseln; das Feilschen um den Salat ist nicht mehr zu trennen vom Spekulieren mit Gefühlen etc.

"Kopiert nicht das Spiel der Augen", riet einst Wertow. Ein solch *naturalistischer* Ansatz nähme der Erzählung die Kraft. Ich habe ihn dennoch aufgegriffen, um damit den großen Abstand zwischen den beiden Themen deutlich zu machen; dieselbe Funktion hat auch die lange Nachtsequenz, in der uns die Qualen des Herzens, die Dramen vorgeführt werden, mit denen der Film endet.

Bleibt ein Problem: wie läßt sich, wenn die Außenwelt ganz wegfällt, die Eingeschlossenheit in einem Hof fühlbar machen,

der in seiner Weitläufigkeit die Mauern vergessen läßt, die ihn umgeben? (Die Frage stellte sich umso dringender, als viele abendländische Zuschauer angesichts der Themen des Films - Islam, Abgeschiedenheit, Harem - darauf eingestellt sein mögen. Eunuchen gezeigt zu bekommen, die in schattigen Labyrinthen dicken, tragen Frauen 'dienen'.) Ich habe das Problem mittels Einstellungen von der Tür gelöst, die zur Eingangshalle führt, als letzte Schwelle zur Welt der Frauen, als Grenze zu den grünen Mauern, hinter denen sich der Aufseher aufhält: ein Bild, das, unterlegt mit Männerstimmen, wieder und wieder über das Verbotene spricht, wie ein Echo des Lebens im Dorf, von dem die Frauen ausgeschlossen sind.

In der zweiten, gekürzten Fassung gewinnt die Erzählung an Dichte, allerdings auf Kosten von Szenen, in denen es um das Leben mit den Nachbarinnen oder dem Aufseher und anderer Personen geht, wie beispielsweise der Hausmagd, der Nichte beim Sticken, Manga, der Mutter der jungen Ehefrau...

Gewinn oder Verlust? Das unmittelbare Entwickeln eines Films ist immer ein Kompromiß zwischen der Achtung vor den gefilmten Personen und der Subjektivität des Autors (...). Vor diesem Hintergrund bekommt das Großformat eine interessante Bedeutung. Es zwingt den Dokumentarfilmer nämlich, *Abstand zu wahren*, das Beschreibende zurückzunehmen zugunsten der Dramaturgie: ein abendfüllender Spielfilm kann keine Aneinanderreihung von Einstellungen mit Kommentar sein, die Montage muß "wie eine fortwährende Explosion sein, die den Wagen vorwärtsbewegt" (Eisenstein).

Biofilmographie

Eliane de Latour, Filmemacherin und Ethnologin, Forscherin am 'Centre National des Recherches Scientifiques' (CNR, Paris); Lehrtätigkeit an der Universität (EHESS) in Paris; begann sich Ende der 70er Jahre verstärkt für die ökonomische Geschichte der Frauen Afrikas zu interessieren. Diverse Veröffentlichungen. Seit 1984 dreht sie Filme, die vielfach ausgezeichnet wurden.

Filme:

- | | |
|------|--|
| 1984 | <i>Les temps du pouvoir</i> , 16 mm, Farbe, 90 Min. und 58 Min. (engl. und frz. Sprachfassung) |
| 1989 | <i>Tidjane ou les voies d'Allah</i> , 35 mm, Farbe, 60 Min. <i>Le reflet de la vie</i> , 16 mm, Farbe, 54 Min. |
| 1993 | CONTES ET COMPTES DE LA COUR |