

*CinemAnalyse* ist 2023 dem Thema *Geheimnisse* gewidmet.

Der 8. Film des Zyklus wird am Donnerstag, 26.10.2023 im Lichtspiel/Kinemathek, Sandrainstrasse 3, 3007 Bern gezeigt um 20.00 Uhr (Bar offen ab 19.00 Uhr).

Einführung: Katrin Hartmann, Psychoanalytisches Seminar Bern

### **Dowaha – Les secrets, Tunesien/CH/F 2009, OV/f, 91'**

Regie: Raja Amari, Drehbuch: Raja Amari, Produktion: Serge Lalou, Dora Bouchoucha, Nicolas Wadimoff, Kamera: Renato Berta, Schnitt: Pauline Dairou, Musik: Philippe Héritier, Dekor: Kaïs Rostom, Besetzung: Hafsia Herzi (Aïcha), Soundos Behlhassen (Radhia), Wassila Dari (die Mutter), Rim El Benna (Salma), Dhafer L'Abidine (Ali)

### **Zum Film, seiner Entstehung und seiner Rezeption**

Der Film *Dowaha – Les Secrets* erinnert mich von seiner Machart an das klassische Musikstück *Die Moldau* von *Smetana*. Der Film setzt ein wie ein quirliges, unruhiges Bächlein, schwillt immer mehr an, verliert dabei von seiner oberflächlichen obskuren Lieblichkeit und endet mit gewaltigen Pauken- und Beckenschlägen und einem kurzen Nachhallen.

*Dowaha* ist ein Drama, ein Thriller und ein Kabinettstück über die Beziehungen von vier Frauen. Es geht um Mutter-Tochter-Beziehungen, Familiengeheimnisse und das Zusammenprallen von zwei unterschiedlichen Welten. Und in diesem Geflecht blitzen immer wieder Begehrlichkeit und Leidenschaft auf. Eingepackt ist das Ganze in ein beeindruckendes opulentes, wenn auch in die Jahre gekommenes, oriental-barock wirkendes Dekor.

Von der Produktion her ist *Dowaha* ein multinationales francophones Unternehmen. Für die Realisierung des Werks wurde Unterstützung von Filmproduktionsfirmen in Tunesien, der Schweiz, in Frankreich und in Kanada gefunden. In der Schweiz war der Filmemacher und Produzent Nicolas Wadimoff mit *Acca Films* daran beteiligt. Wadimoff ist ein umtriebiger Genfer Filmschaffender, der u.a. für seine Dokumentarfilme über Palästina, Jean Ziegler oder den Sieg der Alinghi bekannt wurde.

Die Regisseurin und Drehbuchautorin Raja Amari ist 1971 in Tunis geboren, wo sie zuerst Italienisch und später französische Literatur studierte. Zuvor trainierte sie lange Zeit am *Conservatoire de Tunis* Tanz, wofür sie sogar Preise gewann. Zugang zur Welt des Kinos fand sie über das Schreiben von Filmkritiken. Sie absolvierte schliesslich ein weiteres Studium im Drehbuchschreiben an der FEMIS in Paris an. 1995 drehte sie ihren ersten Kurzfilm *Le Bouquet*. 2002 realisierte sie mit *Satin Rouge* ihren ersten Langfilm, der unter anderem bei der Berlinale lief und bei den Filmfestivals in Seattle und Turin mit Preisen ausgezeichnet wurde. *Dowaha* ist ihr zweiter Spielfilm. 2016 erschien ihr dritter Spielfilm *Foreign Body* und vor zwei Jahren ein Dokumentarfilm über eine schwarz-tunesische Aktivistin, die sich der Politik zu verschreiben beginnt. Frauen als Hauptprotagonistinnen ist ein Merkmal ihrer Filme. Sie selbst sagt dazu, dass es damit zu tun haben könnte, dass sie selbst eine Frau sei, möglicherweise aber auch damit, dass sie davon überzeugt sei, dass deren Herausforderungen und Konflikte in der heutigen Welt intensiver seien.

Über Amari wird zudem gesagt, dass sie einen transvergenten Stil in ihrer Arbeit habe, also eine eher postmoderne Filmkonzeption. Transvergentes Filmschaffen

beruht nicht auf Vorstellungen von Kontinuität und Aneinanderreihung, sondern an Kriterien wie der Unvollständigkeit, der Komplexität, des Chaos und der Dynamik von Subsystemen. Das transvergente Kino „macht das Spiel mit der Fremdheit, der Fragmentarität des Textes und der Inkompatibilität der Elemente zum poetischen Prinzip – es durchbricht Konventionen, nutzt Zickzackwege, besteht auf der Unabsehbarkeit, weil darin sein größtes Potential besteht, die Weite des Imaginären abzuschreiten“ (Novak, Marcos: Speciation, Transvergence, Allogenesis: Notes on the Production of the Alien). Keine Sorge, *Dohawa* ist kein unverständlicher, den Zuschauer:innen viel abfordernder Experimentalfilm. Er hat durchaus eine Chronologie. So wurde, was für Filmdrehs nicht selbstverständlich ist, sich hier aber anbot, das Drehbuch in chronologischer Weise abgearbeitet. Dies verhalf dazu, dass sich auch die Schauspielerinnen während der Dreharbeiten weiter entwickeln konnten, da sie die im Drehbuch vorgezeichnete Entwicklung und Veränderung der Filmfiguren fortlaufend reflektieren konnten.

**Rezeption:** *Dohawa* ist ein künstlerisch anspruchsvoller Film. So wurde er beispielsweise auch im Moma in New York gezeigt. Die Regisseurin hat für die Umsetzung gar Anleihen bei Genre der Horrorfilme gemacht. Es ist kein politisch korrekter feministischer Film, auch wenn ihm eine weibliche Emanzipationsgeschichte zu Grunde liegt. Amari zeichnet die Frauengestalten beispielsweise auch als Vollstreckerinnen patriarchaler Vorstellungen.

Der Film wurde auf vielen eher kleineren Festivals gezeigt, unter anderem aber auch im Wettbewerb der *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica* von Venedig im Jahr 2009. Er wurde mit diversen Preisen geehrt wie etwa dem *Grand Prix Arte Mare au Festival méditerranéen de Bastia* 2009; im internationalen Filmfestival von Beyrouth wurde Amari geehrt als beste Regisseurin. Auch der Kameramann des Films, der Tessiner Renato Berta wurde ausgezeichnet für seine Bildsprache anlässlich der *Mostra de Valence* von 2009.

**Tunesiens Filmschaffen:** Im Unterschied zu vielen anderen arabischen Ländern war Tunesien nie eine Kolonie. Frankreich eroberte das Land 1881, schuf dann aber ein Protektorat, das 1956 ein Ende fand. Der Bey blieb offizielles Staatsoberhaupt, wenn auch mit stark beschnittenen Machtbefugnissen. Dieser kleine, aber symbolische Unterschied, nie ganz annektiert worden zu sein, im Vergleich mit anderen Kolonialstaaten, ist für das tunesische Selbstverständnis wichtig. Es mag sein, dass dies zumindest dazu beitrug, dass sich relativ früh eine aktive Filmszene herausbildet, die eine Korrektur des orientalistisch-rassistischen Blicks des Westens etwas entgegen zu setzen versuchte. Die 1990er Jahre gelten als das goldene Zeitalter des tunesischen Film, in der Regisseur:innen narrativ die gesellschaftliche Rolle von Frauen ins Zentrum ihrer Arbeiten rückten. Diese Filme wurden global rezipiert und auch bejubelt (Arbeiten von Moufida Tlatli, Ferid Boughédir und Nouri Bouzid, oder aktueller Leyla Bouzid oder Kaouter Ben Hania). Viele der Regisseur:innen führen wie Amari ein bikulturelles Leben, leben transmediterran und arbeiten sich an den Brüchen und Verbindungen der westlichen und arabischen Welt ab. So auch Amari, die aktuell in Paris lebt.

### **Inhalt des Films (Achtung Spoiler)**

Aïcha, Radhia und ihre Mutter leben in einem abgelegenen palastartigen Haus, in dem sie früher als Haushälterinnen tätig waren. Die Besitzer haben den Prunkbau auf dem Lande jedoch verlassen. Das Haus ist am Verlottern und es herrscht kein

Leben mehr darin – mit Ausnahme des drei Frauen-Haushalts im ärmlichen Halbdunkel des Souterrains des Hauses, die dort klandestin wohnen geblieben sind. Das Haus ist ihr Zufluchtsort, der ihnen eine karge Existenz bietet. Ihr Alltag gerät ins Wanken, als der heutige Besitzer des Hauses mit seiner Freundin zurückkehrt. Die drei Frauen halten ihre Existenz vor dem Paar geheim, aus Angst verjagt zu werden. Aïcha, die jüngere der beiden Schwestern, in ihrer Entwicklung etwas kindlich zurück geblieben, ist fasziniert von der sich so anders verhaltenden, so anders in der Welt stehenden Salma, der Freundin des Besitzers: eine nach westlicher Art lebende Tunesierin, die selbstbestimmt ihr Leben führt, wo auch die Sexualität ihren Platz hat. Radhia und die Mutter sind der jungen freien Frau, die ein Leben auf der prallen und sinnlichen Sonnenseite des Lebens zu führen scheint, hingegen feindlich gesinnt. Als die drei Frauen von Salma entdeckt werden, nehmen Radhia und die Mutter sie in Beschlag, berauben sie ihrer Freiheit, machen sie zu ihresgleichen, in dem sie ihr die symbolisch-femininen Attribute ihres Frauseins wegnehmen. Das geht nicht lange gut, es kommt zu einem blutigen Ende innerhalb des weiblichen Quartetts. Der Motor der sich hochschaukelnden Ereignisse bis zum tödlichen Finale ist die Enthüllung von Familiengeheimnissen – des Ausgrabens begrabener Hunde im wortwörtlichen Sinn. Der Film endet mit dem Auslöschen dreier Leben.

Die Regisseurin Amari sagt in einem Interview zur Idee ihres Films, dass ihr als Drehscheibe des Films eine weibliche Figur vor Augen schwebte, die ein Bewusstsein ihrer Weiblichkeit entwickelt. Diese lebt jedoch in einem Universum, in dem die keimende Identität als sexuell-sinnliche Frau völlig ausradiert wird. Dies ist die Ausgangslage für die Emanzipationsgeschichte der jungen Aïcha. Man taucht in die Verrücktheit dieses Universums ein und begleitet sie in ihrer Entwicklung. Ergänzend zu sagen ist, dass dieses Bewusstwerden eine Ereigniskaskade entfesselt, die nicht mehr zu stoppen ist. Das zaghafte Aufflackern weiblichen Begehrens wird zu einem Flächenbrand.

Im Unterschied zum ersten Film von Amari, der ebenfalls von einer Frau handelt, die aufbegehrt gegen die ihr zugewiesene Frauenrolle und die ein Doppelleben als Tänzerin in einem Nachtclub zu führen beginnt, legte die Regisseurin bei diesem Werk den Fokus bewusst auf ein *huis clos*: Figuren, die von der Gesellschaft isoliert sind und mit wenigen Kontakten zur Aussenwelt ihr Dasein gestalten. Von dieser Grundidee ausgehend, war es Amari wichtig, ein Gebäude zu finden, in dem diese „geschlossene Gesellschaft“ den richtigen Platz findet. Als sie auf das tunesisch-koloniale Herrenhaus stiess, sei es ein *coup de coeur* gewesen. Ein Haus mit einer Persönlichkeit, die der Story den angemessenen Rahmen verlieh: Es ist ein Ort, wo man sich verstecken kann, es gibt ein Oben und ein Unten, was durchaus auch metaphorisch aufzufassen ist für soziale Unterschiede und soziale Ungleichheit.

### **Psychoanalytischer Kommentar**

Freud schrieb 1930 im *Unbehagen in der Kultur*, dass „der Eremit dieser Welt den Rücken kehrt, er will nichts mit ihr zu schaffen haben. Aber man kann mehr tun, man kann sie umschaffen wollen, anstatt ihrer eine andere aufbauen, in der die unerträglichsten Züge ausgetilgt und durch andere im Sinn der eigenen Wünsche ersetzt sind.“

Die drei Eremitinnen im Film haben sich ebenfalls von der Gesellschaft abgewendet. Sie führen ein Leben, fern von der Gesellschaft, fern aber auch von den Liebesspielen zwischen Frauen und Männern. Männer sind verbannt aus dem Leben der Frauen, und damit auch der als böse wahrgenommene männliche Sexualtrieb,

der nur verletzend und missachtend sein kann. Nach dem väterlichen Inzest, durch den die ältere Tochter, so zumindest kann der Film interpretiert werden, schwanger wird, bringt die Mutter und /oder die Tochter den Vater um und verscharrt ihn wie einen räudigen Hund in der Erde. Um den Säugling, den die Tochter und zugleich Halbschwester schliesslich zur Welt bringt, kümmern sich die beiden, verheimlichen ihm aber die Wahrheit. Das kleine Baby wächst in einer Frauenwelt auf, die auf einer Lüge basiert. Es bekommt stattdessen eine Halbwahrheit erzählt. Die Mutter habe der Schwester geholfen, ein Kind loszuwerden, nachdem diese schwanger wurde. Die Mutter sei geübt darin. Der Vater wie der Säugling seien gestorben und auf dem Grundstück beerdigt worden.

Die Wahrheit zu verdrängen, kostet einen Tribut. Das Verdrängte oder Verleugnete drängt dazu, wieder ans Licht zu kommen. Im psychoanalytischen Denken wird von einem Auftrieb ausgegangen. Darf dies nicht geschehen, müssen psychische Kräfte aktiviert werden. Verdrängung ist eine Leistung, die der Psyche Energie abverlangt. Als Salma auftaucht, verändert sich das Gleichgewicht. Aïcha, die diffus wohl gespürt hat, dass etwas in der Luft schwebt, dass es mehr gibt, als das von der Mutter und Schwester gezeigte und gelebte trieb- und männerfeindliche Narrativ. Bei kurzen Erledigungen in der Stadt sieht sie ja, dass es noch anderes gibt in der Aussenwelt, das wohl aber auch im Inneren des Körpers und der Seele angelegt ist.

Sinnlichkeit und Eros gäbe es eigentlich auch bei der Mutter und der Schwester Radhia. Nur im Badezimmer, dem Ort der Intimitäten, wo körperliche Bedürfnisse gestillt werden und der Körper gepflegt und versorgt wird, ist es möglich, sich diesen hinzugeben. Das Bad ist der einzige Raum, der eine Privatsphäre ermöglicht, wo auch die Mutter und Radhia die strikten lustfeindlichen Rollenvorgaben für kurze Zeit fallen lassen und sich von einer anderen Seite zeigen.

Die Abwehr der Wahrheit gelingt nicht mehr wie gehabt, als Salma zu den drei Frauen stösst. Aïcha ist im Bann von ihr, während die Mutter und die Schwester Radhia mit geeinten Kräften versuchen, wenn auch etwas planlos, die alten Strukturen wieder aufzurichten und Salma in diese einzufügen – was misslingt.

Das Auftauchen des Verdrängten wird im Film auch metaphorisch dargestellt. Die Frauen betreten das feudale Obergeschoss des Herrnsitzes. Mit der Geisel in der Hand wagen die Frauen dort oben Platz zu nehmen. Sie speisen wie diejenigen, die sie früher bedient haben. Kurz wird der Hoffnung Raum gegeben, dass es eine Lösung für alle vier Frauen geben wird. Die Regisseurin zeichnet jedoch einen anderen Weg. Aïchas Emanzipation gelingt nur über – um den Ausdruck von Freud aufzunehmen – „die Austilgung der unerträglichsten Züge“. Aïcha hat der Wahrheit ins Gesicht gesehen. Dass ihre MutterSchwester und ihre GrossMutter sie betrogen haben. Ihr ganzes Sein stürzt wie ein Kartengebäude zusammen. Das, auf das sie gebaut und dem sie vertraut hat, entpuppt sich als Makulatur. Sie tilgt die beiden aus, bringt deren Stimmen zum Schweigen und geht in ein neues Leben. Aïcha, deren Name auf arabisch „die Lebendige“ bedeutet, wird damit zu einer Art Elektra, die in der Jungschen Psychoanalyse als Gegenfigur zu Ödipus konzeptualisiert wird, die nur durch rächenden bzw. befreienden Mord zu weiblicher Autonomie finden kann (vgl. Julia Freytag (2013), Die Tochter Elektra).