

Meike Klingenberg, Petra Mioc

## Der weibliche Blick

### Gedanken zum Werk von Patricia Rozema

#### *Wer blickt wen wie an?*

Im Schwarzbild, unter dem Filmtitel, ist eine weibliche Off-Stimme zu hören: „Hallo, ich teste. Eins, zwei, drei. Oh, es läuft schon.“ Die Kamera schwenkt von unten nach oben, das Bild ist grobkörnig, leicht blaustichig, wie bei einem Amateur-Video. Der Blick geht vom Boden nach oben, erfaßt Hausschuhe, Kleidung und schließlich das Gesicht von Polly (Sheila McCarthy), allerdings nur in Ausschnitten, denn ihr Körper verdeckt den Blick der Kamera. Dies wird sichtbar, als sie einige Schritte zurück macht, ganz im Bild erscheint, sich vor der Kamera hinsetzt. Zwischengeschnitten werden die ersten Credits. Dann beginnt Polly, jetzt in der rechten unteren Bildhälfte im Portrait zu sehen, sich vorzustellen. Sie schaut in die Kamera, spricht die Zuschauer direkt an.

So beginnt Patricia Rozemas erster Spielfilm *I've Heard the Mermaids Singing* (1987)<sup>1</sup>, und schon in der ersten Minute zerstört der Film die Illusion des unbeteiligten, verborgenen Zuschauens, durchbricht in extrem augenfälliger Weise die konventionelle Distanz zwischen dem Objekt auf der Leinwand und der Betrachterin<sup>2</sup>. Sogar auf doppelte Weise: denn zum einen wird der



<sup>1</sup> Zuvor drehte Rozema bereits den Kurzfilm *Passion: A letter in 16 mm* (1986).

<sup>2</sup> In diesem Artikel wird für männliche und weibliche Zuschauer durchgehend die weibliche Form verwendet.

Betrachterin explizit die Position hinter der Kamera zugewiesen, zum anderen fordert Polly dazu auf, sie zu betrachten, indem sie die Kamera einschaltet und sich im Bildkader zurechtsetzt. Die Protagonistin macht sich selbst zum Schau-Objekt, aber durch die direkte Ansprache zugleich der Zuschauerin ihr eigenes Zusehen bewußt. Der direkte Blickkontakt drängt dazu, entweder wegzusehen, das Schauen zu rechtfertigen oder den Blick mit demjenigen Pollys zu identifizieren. Eine Identifikation mit ihrem Blick bedeutet gleichwohl, sie als aktive Protagonistin anzuerkennen. Das Bild von Polly vor der Videokamera kehrt im Verlauf des Films mehrfach wieder und verhindert damit ein Zurückfallen der Zuschauerin in ihre Anonymität: Wir befinden uns mitten drin im Geflecht der von Patricia Rozema inszenierten Blickstrategien.

Nous avons tous Polly en nous. Je l'ai créée en prenant des facettes de mon caractère et comme je ne pense pas être si différente du reste du monde, chacun pourra donc la comprendre et se retrouver parfois en elle.<sup>3</sup>

Polly weist als Protagonistin relativ unübliche Charakterzüge auf: Sie ist extrem schüchtern, ungeschickt und entspricht keinem gängigen Schönheitsideal. Diese im wirklichen Leben durchaus bekannten Eigenschaften ermöglichen eine desto stärkere Identifizierung mit dieser Hauptfigur. Auch Pollys Gegenpart - die Galeristin Gabrielle (Paule Baillargeon): klug, selbstsicher, erfolgreich und attraktiv - ist mit einer Frau besetzt; Männer spielen in diesem Film nur am Rande eine Rolle, und so wie der Film angelegt ist, lädt er geradezu zu einer weiblichen Sehweise ein - und zu einer feministischen Interpretation, auch wenn es nicht Rozemas Absicht war, einen feministischen Film zu drehen.

### *Der männliche Blick und das weibliche Objekt der Begierde*

Seit Laura Mulveys Analyse der Blickstrategien des klassischen Hollywood-Kinos ist der Blick (in der Doppelbedeutung von 'look' und 'gaze') für die feministische Filmtheorie von zentralem Interesse.<sup>4</sup> In der patriarchalischen Gesellschaft gilt der Mann als Träger des Blicks: Er sieht Frauen an und macht sie so zum Objekt seines Blicks, nicht selten auch zum Objekt seiner Begierden und Wünsche. Als passives Objekt hat die Frau den eigenen Blick niederschlagen, denn die Lust am Schauen wird geteilt in aktiv/männlich und passiv/weiblich. Traditionelle Zuordnungen dieser Art werden in den Filmen der

3 Danièle Parra, Jacques Zimmer: Chant d'allégresse. Entretien avec Patricia Rozema. In: Revue du Cinéma 431, Oct. 1987, S. 44.

4 Vgl. Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Gisliind Nabokowski u.a. (Hg.). Frauen in der Kunst. Bd. 1, Frankfurt a. M. 1980, S. 30- 46.

Kanadierin Patricia Rozema konsequent in Frage gestellt: Die Regisseurin bricht mit der Ordnung männlicher Blickstrategien, mitsamt ihren kontrollierenden Herrschaftsansprüchen und voyeuristisch-begehrlichen Neigungen. Patriarchalische Strukturen werden destruiert, indem andere Blickstrategien an ihre Stelle gesetzt werden.

Mit welchen Mitteln organisiert Rozema die Blicke und mit welcher Absicht geschieht dies? Die Inszenierung der Protagonistin gestaltet Rozema extrem unerotisch: Pollys bequeme, unattraktive Hausschuhe werden groß ins Bild gerückt, ihre Kleidung ist unvorteilhaft, ihre Bewegungen sind gehemmt und ungeschickt. Die Möglichkeit einer rein fetischisierenden, erotisch konnotierten Schaulust wird von Anfang an verhindert. Allerdings verändert sich Pollys Selbstwahrnehmung im Laufe des Films. Zunächst wirkt sie schüchtern, gehemmt, als sei sie sich der Blicke der Anderen überbewußt, was sie aufgrund mangelnden Selbstbewußtseins verkrampfen und ungeschickt werden läßt. Rozema inszeniert Polly sinnbildlich als im Konflikt der Subjekt-Objektwerdung stehende Persönlichkeit. Fühlt sich Polly beobachtet, verliert sie jegliche elementare Natürlichkeit in Bewegung und Auftreten. Erst allmählich entwickelt sie ein gestärktes Selbstbewußtsein, beginnt mit anderen Augen auf sich zu schauen und verliert die Übersensibilität für die auf ihr ruhenden fremden Blicke. Rozema bebildert diese Entwicklung mit der fabelhaften Sequenz, in der sich Polly in der spiegelnden Fassade eines Hochhauses betrachtet: Schaut sie zunächst noch kritisch in die Spiegelscheibe und schneidet eine Grimasse, so erstarkt ihr Selbstbewußtsein, als sie sich 'in Pose wirft' und – mit sich selbst kokettierend – den Mantel von der Schulter streift.<sup>5</sup> Als ein Mann im Hintergrund in den Bildkader läuft und Polly ihn im Spiegel bemerkt, zieht sie lediglich mit einer knappen Bewegung ihren Mantel wieder zurecht und entfernt sich aus dem Bild. Rozema destruiert hier die Bedeutung des männlichen Schauens: Nicht mit dem Blick des Mannes kokettiert Polly, sondern mit dem eigenen Spiegelbild definiert sie sich und ihr Selbstbild neu.

### *Der Blick einer Flaneurin*

Polly ist eine passionierte Fotografin, und ihr Mangel an Selbstbewußtsein macht sie zu einer aufmerksamen Beobachterin. Zu Beginn des Films, als sie verschiedene Hochhausansichten fotografiert, nimmt sie ihre Umgebung allein durch den Apparat wahr, schaut beim Gehen durch das Objektiv und drückt auf den Auslöser, wenn ihr etwas festhaltenswert erscheint. Sie hat einen sondernden Blick auf ihre Umgebung, und in diesen werden die Zuschauerinnen

---

5 Siehe das Titelbild dieses Heftes

involviert. Jedoch ist ihr Blick zunächst alles andere als linear oder zielgerichtet. Polly fotografiert alles um sich herum, woran teilzuhaben sich für sie anbietet - öffentlich, ohne sich zu verstecken. Sie sieht zu und nimmt an Dingen teil, die ihr selbst verschlossen sind. Selbst wenn ihr Blick einmal heimlich auf ein Pärchen zielt, das sie verfolgt, zum Objekt ihrer Lust am Schauen macht und aus einer Tarnung durch Büsche und Bäume heraus fotografiert, so entspringt ihr Blick nicht Sensationslust oder Machtgefühlen, sondern bleibt der zufällige Blick einer Flaneurin, die allerdings immer stärker ihre eigene Schaulust entdeckt und auslebt.

Als sich Polly emotional zu Gabrielle hingezogen fühlt, verändert sich auch ihr voyeuristisches Begehren. Als Mary (Ann-Marie MacDonald) Gabrielle besucht, ist Polly neugierig und eifersüchtig, und sie schaltet die in einem Kunstobjekt installierte Videokamera mit dem Vorsatz ein, heimlich zuzusehen und zuzuhören, was Gabrielle und Mary miteinander besprechen. Anders als bei ihren vorherigen, eher zufälligen Blicken besteht in dieser Situation ein unmittelbarer Zusammenhang mit ihrer Person, und das heimliche Spionieren steht zudem in Gefahr der Entdeckung. Doch gerade dieses traditionelle Spannungselement voyeuristischer Situationen wird von Rozema anders eingesetzt. Als Polly in der Kirche zufällig mitanhören kann, daß die „Goldenen Bilder“ von Mary und nicht von Gabrielle stammen, wird sie keiner wie auch immer gearteten Gefahr ausgesetzt, sondern ihr Glaube an Gabrielles Begabung wird zerstört - und diese Entdeckung wird zugleich zur endgültigen Befreiung Pollys, die ihren Blick nun von der äußeren Welt abwenden und ihrem Inneren selbstbewußt zuwenden kann.

### *Der innere Blick*

Polly etabliert in ihrer Phantasie ein alternatives Dasein, indem sie in dieser imaginären Welt all das verkörpert, was ihr in der realen Welt nicht gelingt. Sie blickt in sich hinein, um die Dinge sehen zu können, für die in ihrer äußeren Welt kein Platz ist. Diese Phantasievorstellungen werden in drei Traumsequenzen verbildlicht.

Die erste Tagtraum- bzw. Wunschtraumsequenz wird durch eine Großaufnahme von Pollys Gesicht mit einer Rotblende eingeleitet. Polly, die sich in ihrer Dunkelkammer befindet, schließt die Augen, das Bild wird überblendet in eine geometrisch unterteilte Fläche. Ein rechteckiger Rahmen wird sichtbar, das Bild in eine weiße Fläche überblendet, in die von unten ein Arm mit einer Art Saugnapf in der Hand geschoben wird. Das Bild ist nun schwarzweiß, die Fläche offenbar Teil einer spiegelverkleideten Hochhausfassade, an der sich Polly emporarbeitet. Als sich einer der Saugnäpfe löst, stürzt sie in die Tiefe,

aus dem Bild heraus. Wieder ist die leere weiße Fläche zu sehen, vor der Polly mehrfach hintereinandergeschnitten vorbeifällt und in die sie von rechts unten wiederholt hinein fliegt. Dieser Traum vom Fliegen über den Hochhäusern der Stadt wird auf der Tonebene jäh unterbrochen durch einen Signalton. Rotblende: Polly zuckt zusammen, öffnet die Augen und befindet sich wieder in ihrer Dunkelkammer.

Die zweite Traumsequenz wird ebenfalls durch eine Rotblende eingeführt. Vorausgegangen ist ein kulturtheoretisches Wetteifern zwischen Gabrielle und einem Kunstkritiker, das Polly heimlich durch einen Türspalt verfolgt. Dann schließt sie die Tür hinter sich, die als Fläche groß im Bild bleibt. Überblendung zu einem vollständig roten Bild. Die Szene in der Dunkelkammer, in der Polly die Augen schließt, wird wiederholt. Erneute Rotblende und Überblendung auf die Oberfläche eines Sees. Das Bild ist wieder schwarzweiß. Polly sitzt mit Gabrielle am Ufer des Lake Ontario in altmodischer Kleidung und legt geschliffen ihren Standpunkt zur kulturellen, politischen Situation dar. Während Gabrielle bewundernd zum Ausdruck bringt, daß Polly in ihrer Argumentation erleuchtet und durchgeistigt klinge, schreiten beide über das Wasser. Auch diese Traumsequenz wird durch ein akustisches Signal unterbrochen: Ein Telefon klingelt. Schnitt: Polly sitzt an ihrem Schreibtisch in der Galerie und hebt den Telefonhörer ab.

Der dritten Traumsequenz geht ein langes, intensives Betrachten eines ihrer Fotos voraus: Polly start in einer langen Einstellung auf das Foto, Musik setzt ein, es wird umgeschnitten auf das schwarzweiße Bild der sich in einer Straßenbahn hinsetzenden Polly. Nach einer langen Fahrt durch die Stadt steigt sie aus und geht zum Seeufer. Sie setzt sich auf einen Stuhl und blickt auf den Lake Ontario. Sie steht auf, geht zum Wasser und während sich ihr ein Blick bis zum Horizont mit der Sonne über dem Wasser bietet, wird den Bildern auf der Tonspur ein gelöstes Lachen und der „Gesang der Meerjungfrauen“ unterlegt. Verschiedene Einstellungen von der Brandung an Felsen werden ineinander überblendet. Polly fährt nachts mit der Bahn zurück in die Stadt. Von der Skyline Torontos wird abrupt wieder zurückgeschnitten auf Polly, die in der unveränderten Einstellung noch immer auf ihre Fotografie sieht. Schnitt: Einer ihrer Hausschuhe schwimmt in einer Großaufnahme in der Toilettenschüssel. Dieser harte Übergang in die Realität, aus Harmonie und Glück des Wunschtraumes, verdeutlicht die Diskrepanz zwischen Pollys Wunschbild und Wirklichkeit.

## *Der männliche Blick - ein Gegenentwurf*

Gabrielle wird als Gegenbild zu Polly eingeführt. Ihr Blick ist streng, fixierend, überlegen. Es ist im klassischen Sinne ein männlich dominanter Blick, den Gabrielle bei ihrer ersten Begegnung auf Polly richtet, als diese sich in der Galerie um eine Stelle bewirbt. Gabrielle spielt ihre Machtposition gegenüber Polly bis zu einem gewissen Grad aus. Sie ist die erfolgreiche Frau, die sich in einer Männerdomäne etabliert hat und sich auch gegenüber einem männlichen Kritiker behaupten kann - ein kunsttheoretischer Diskurs, den Polly heimlich und mit Bewunderung verfolgt.

Gabrielle hat sich den dominanten, männlichen Blick zu eigen gemacht, diesen fixierenden, besitzergreifenden Blick internalisiert: Das zum Objekt gemachte Angesehene wird nicht nur seiner Individualität beraubt, sondern auf einen einzigen Punkt reduziert und als Lustobjekt konsumiert. Deshalb sieht Gabrielle in Pollys Fotos nur „the trite made flesh“, fleischgewordene Abgedroschenheit. Ihr fehlt jeglicher Zugang zu Pollys Sichtweise, ihr „Blicksystem“ ist in sich geschlossen, sie kann nicht mehr mit anderen, facettenreicheren Augen sehen. Mit ihrem abwertenden Urteil zerstört sie zunächst Pollys individuelle Sichtweise. In einem Akt des 'Sich-blind-machens' verbrennt Polly ihre Fotos auf ihrer Terrasse und stößt den Fotoapparat über das Geländer. Dieses symbolische Erblinden bedeutet nicht eine Kapitulation vor dem dominant-männlichen Blick, sondern einen Wendepunkt für Polly: Sie kommt heraus aus ihrer introvertierten, rein privaten Sichtweise, bezieht Stellung zu den Bildern Gabrielles, die mit dem goldenen Lichtschein für das Visionäre an sich stehen. Rozema läßt Polly geltend machen, daß bei den Bildern nicht allein der Wert der Arbeit eines Individuums im Vordergrund stehe, sondern die Legitimation des weiblichen Blicks gegen die männliche Verleugnung dieser Legitimation. In dieser Sequenz legt Rozema ausdrücklich die Betonung darauf, daß die Autorität des männlichen Blicks herausgefordert werden muß, bevor eine Veränderung eintreten kann. Allerdings ist keine radikale Destruktion der Dominanz des männlichen Schauens beabsichtigt, vielmehr sollen weiblicher und männlicher Blick gleichwertig nebeneinander bestehen.

Polly übernimmt die Verteidigung des weiblichen Blicks in den kritisierten Arbeiten, die sie für Produktionen des privaten (und darum wieder weiblichen) Blicks von Gabrielle hält. Diese kann jedoch weder aus ihrer dominanten Rolle als Repräsentantin einer männlichen Position heraustreten und zu einer Verteidigung der Bilder ansetzen, noch kann sie eingestehen, daß die „Goldenen Bilder“ nicht ihre eigenen Kunstwerke sind. Als sich Polly später von Gabrielle als Identifikationsfigur lösen kann, wird sie zu dem selbstbewußten Subjekt, das die Kamera aus der Galerie mitnimmt, um ihre Geschichte in ihrer Perspektive und aus ihrem Blick zu erzählen. Für die Regisseurin bedeutet die

Akzeptanz von Pollys Sichtweise einen Sieg über die Autorität Gabrielles.

[...] it was a kind of allegorical story about an individual confronting authority - in this case artistic authority, which is similar to the religious authority of my own background - and realising that there are no absolutes.<sup>6</sup>

In diesem Zusammenhang sind auch die 'sprechenden' Namen von Bedeutung: Die Galerie heißt *The Church Gallery*, die Eigentümerin *Gabrielle Saint Père* und ihre Geliebte *Mary Joseph*. Bis zu ihrem 16. Geburtstag wurde Patricia Rozema, die Kanadierin holländischer Abstammung, von ihrem streng calvinistischen Elternhaus geprägt, erst auf dem College konnte sie sich davon lösen und beginnen, ihre calvinistische Erziehung kritisch zu hinterfragen. Die Auseinandersetzungen ihrer Protagonistinnen mit ihrem Selbst sind vor diesem Hintergrund besonders bedeutsam, denn es sind die eigenen inneren Zustände und Entwicklungen, die Patricia Rozema in ihren Filmen darstellen möchte:

J'essaie donc de mettre des images sur des états intérieurs et je choisis de raconter des histoires qui me le permettent.<sup>7</sup>

### *Eine klassisch-voyeuristische Situation?*

Geheime Beobachtungen werden in unzähligen Filmen thematisiert. Zur Standardsituation gehört dabei der männliche Voyeur, der eine Frau beobachtet, deren Körper für ihn zu einem erotisch-fetischisierten Bild wird. Dabei wird der Reiz dieses unerlaubten Aktes des Schauens häufig noch durch ein Verbrechen gesteigert, in das der Voyeur involviert wird. Durch die stumme indirekte Teilnahme an dem Verbrechen, wird der Voyeur selbst zum Opfer einer latenten Bedrohung: Er ist plötzlich der Gefahr ausgesetzt, entdeckt und bestraft zu werden, gleichzeitig wird er zum Opfer seiner eigenen Schuldgefühle. Genau in dieser Situation befindet sich der männliche Protagonist von Patricia Rozemas zweitem Spielfilm *White Room* (1990): Norm (Maurice Godin) beobachtet auf den Streifzügen durch seine nächtliche Heimatstadt wiederholt eine schöne Frau, die berühmte Sängerin Madelaine X (Margot Kidder). Eines nachts wird diese in ihrem Haus ermordet, während Norm sie beobachtet. Er ist unfähig, etwas zu unternehmen und verliert nach der schrecklichen Tat fast den Verstand.

Jedoch nur in den ersten Szenen des Films dominiert das Voyeuristische die Rolle Norms. Danach gerät der Mann immer mehr in die Position des Beobachteten, und zwar von den beiden Frauen Zelda (Sheila McCarthy) und Ja-

<sup>6</sup> Peter Brunette: Shut up and just do it! In: Sight and Sound, Winter 1990/91, S.56.

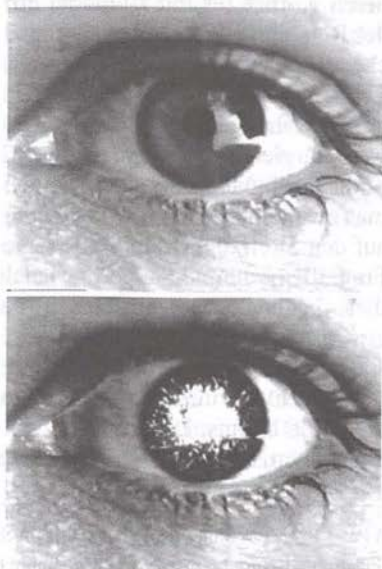
<sup>7</sup> Caroline Benjo: Le mystère de la chambre blanche. Cinéma 471, Nov. 90, S.29.

ne (Kate Nelligan) sowie von der Zuschauerin. Rozema betont deren voyeuristische Positionen. Norms Körper wird auf solche Weise den Blicken der Zuschauenden ausgesetzt, wie es sonst zumeist nur Frauenfiguren zukommt: sei es, daß der Blick der Zuschauerin direkt auf ihn gelenkt wird, sei es, daß wir mit dem Blick Janes dem Spiel seiner Muskeln folgen.

Ganz nah an seinem Körper sind wir zum ersten Mal, während er sich selbst mit Rosen schlägt. Nach dem Mord an der Sängerin fühlt er sich schuldig, da er die Tat beobachtet, aber nichts unternommen hat. Die Szene gleicht einem religiösen Ritual. Wie ein Besessener reißt Norm sich die Kleider vom Leib, greift nach den dornigen Rosen, schlägt sich damit. Die Kamera ist die ganze Zeit sehr dicht an seinem Körper, fährt ihn langsam von oben nach unten ab, erst den Rücken, dann die mit Schweißperlen bedeckte Brust. Ein sehr erotischer Blickwinkel. Deutlich wird das Anspannen der Muskeln während der Schläge sichtbar. Dann folgt der Umschnitt auf sein Gesicht: Stoisch erträgt er den Schmerz. In seiner zur Faust geschlossenen Hand preßt er einen dornigen Rosenstil, bis drei Blutstropfen fallen. Die dunklen, warmen, anziehend wirkenden Farben und die extremen Nah- und Detailinstellungen verleihen der Szene eine düstere, mystische und zugleich faszinierende Wirkung. Die Kirchenmusik gibt der Geißelung einen feierlichen, fast sakralen Charakter. Dieses Bild erinnert an die Leiden Christi, der für die Sünden der Welt Buße tut.

Mit dieser Inszenierung seines Schmerzes und seiner Schuldgefühle löst Rozema nicht nur den männlich dominierenden Blick auf, sondern auch das noch immer als gängig betrachtete geschlechterspezifische Rollenverhalten: Norm darf leiden, seine Gefühle zeigen und bis ins Extreme ausleben. Wie in *I've Heard the Mermaids Singing* entwickelt Rozema einen zerbrechlichen Helden, eine untypische männliche Identifikationsfigur. Im Verlauf des Filmes wird genau zu diesem Thema ein treffender Kommentar gegeben: Zelda kritisiert die Kurzgeschichte, die Norm verfaßt und reflektiert damit das Problem der Identifikation mit den Figuren einer Geschichte: „You can't have a wimp in the middle of the story, guys won't identify and girls won't be attracted.“

Norm wirkt harmlos, hilflos und unschuldig, trotz seiner anfänglichen voyeuristischen Neigungen. Alle anderen





(weiblichen) Figuren im Film zeigen sich ihm überlegen, sind stärker als er. Über seine Augen erhalten wir Kenntnis seiner Gedanken und Phantasien, Zugang zu seiner Seele: Als Norm endlich die richtigen Worte gefunden hat, um seine Geschichte niederzuschreiben, explodiert in seinen Pupillen ein Feuerwerk. Der Kamerablick taucht ein in sein bildfüllendes Auge und damit in die Geschichte; in Form von videoclipartigen Bildern nehmen wir am Entstehungsprozeß teil. Danach schließt sich das Auge: Die Geschichte ist zu Ende.

Dadurch, daß die Zuschauerin Norm nicht nur durch seine Geschichte begleitet, sondern auch in seiner Seele liest, entsteht eine sehr enge Bindung an ihn. Diese bricht Rozema immer wieder bewußt auf und macht zudem die Zuschauerin auf ihren Status als Voyeurin aufmerksam, indem sie die Handlung von einer Erzählerin raffend und kommentierend läßt.

### *Die Inszenierung des weiblichen Körpers*

Es gibt in *White Room* nur wenige Bilder, die Jane und Zelda alleine in Szene setzen. Den beiden Frauen kommt gemäß der Handlung hierbei eine unterschiedliche Gewichtung zu. Norm lernt Zelda in Toronto kennen, nach der überstürzten Abreise aus seinem Elternhaus. Mit Zelda treffen wir eine verrückte, überdrehte, lebensfrohe, immer Kaugummi kauende junge Frau, die ohne Rücksicht auf Verluste durchs Leben saust, immer auf der Suche nach dem großen Erfolg. Gefühle zeigt sie nur in einem winzigen Moment mit einer liebevoll tröstenden Handbewegung, als Norm sich nachts neben ihr in den Schlaf weint. Sie verhält sich Norm gegenüber, wie sich - normalerweise - ein Mann gegenüber einer Frau gegenüber verhält. Durchgehend wird sie in einem 'männlichen' Rollenverhalten inszeniert, was sich unter anderem bei der Konfrontation mit dem Tod der Sängerin zeigt: Cool und sensationslüstern reagiert sie auf den Artikel, während Norm erneut zusammenbricht. Zelda dominiert diese erste Begegnung und 'überfährt' mit ihrer Art gleichermaßen Norm wie die Zuschauerin. Auf Grund ihres sehr weiblichen Äußeren, das im Gegensatz zu ihrem schroffen, männlichen Verhalten steht, läßt sie sich zunächst nicht einordnen. Die Kamera ist sehr dicht an ihrem Gesicht, beobachtet sie aus einer Untersicht heraus. Das unterstützt ihre Dominanz. Beherrscht wird dieses Gesicht von einem niemals geschlossenen Mund: Entweder kaut Zelda Kaugummi oder sie redet ununterbrochen oder sie tut beides gleichzeitig. Hinzu kommen diese großen, weit aufgerissenen Augen und natürlich ihre Haare! Zelda gibt vor, Künstlerin zu sein, inszeniert sich selbst als Kunstwerk. Ihr Streben und ihr Charakter kehren sich über ihre Art und ihr Aussehen nach Außen. In der Beziehung zwischen Norm und Zelda wird die Blickrichtung umgekehrt. Nicht mehr die Frau ist das erotische Objekt, sondern der Mann!

Auch bei Jane legt Rozema wenig Wert auf die Inszenierung des Körpers: Die für den Mann erotischen Anziehungspunkte wie Po und Brust bleiben unter weiter schwarzer Kleidung verdeckt. Trotz der schwarzen Sonnenbrille ist das Gesicht in der ersten Begegnung der wichtigste Blickfang: Der Blick der Kamera, in diesem Falle identisch mit Norms Blick, ruht fasziniert in einer Naheinstellung auf Janes Gesicht. Es handelt sich hierbei aber nicht um ein einseitiges Mustern durch Norm, vielmehr erlangt man das Gefühl, daß Jane Norm gleichermaßen mustert und direkt anblickt. Dieser Blick, genau auf Norm und in die Kamera gerichtet, bezieht auch die Zuschauerin direkt mit ein. Wie ist das möglich, da man doch auf Grund der Sonnenbrille ihre Augen überhaupt nicht sehen kann? Es ist diese leichte Verzögerung in ihren Bewegungen: Sie übergibt das Taschentuch mit einer langsamen, fast einladenden Geste und verharrt mit dem Kopf noch ein wenig in seiner Richtung, während sie ihren Körper bereits abwendet. Diese Gebärde hat etwas Lockendes, sie scheint zu sagen: „Folge mir!“ und noch eindeutiger wird diese Lockung vermittelt, während Norm ihr durch die Stadt folgt: Ganz langsam läßt sie ihre Hand um eine Hausecke gleiten, ein fast zärtliches Streicheln, was durch den hinterher schmeichelnden Schleier noch verstärkt wird.

Beide Frauen werden nicht im traditionellen Sinn als erotisches Objekt inszeniert, Zelda noch weniger als Jane. Auch die Blickrichtung ist nicht mehr einseitig durch den Mann dominiert, und zugleich macht der Film auf den Inszenierungsprozeß und den Status der Zuschauerin als Voyeurin aufmerksam. Häufig benutzt Patricia Rozema starke, auch metaphorische, Bilder als Ausdruck des Inneren ihrer Figuren, die Bildersprache ist ihr sehr wichtig: „I am very image-oriented and sometimes I resent it that I have to have a story, but I know, I do.“<sup>8</sup> Es gibt immer wieder Sequenzen, die Rozema aus der Handlung herauslöst. Wichtig wird in solchen Momenten die Ästhetik der Körper: Sie werden zu einem Bestandteil eines Komplexes aus Bewegung, Farbe, Form und Musik.

Ein Beispiel hierfür ist eine 'Verfolgungsszene': Die Straßen und Häuserfronten, an denen sich Norm und Jane vorbeibewegen, sind so fotografiert, daß sie Kompositionen abstrakter Malerei gleichen. Zwischen ihren Linien und farbigen Flächen herrscht eine ebenso große Spannung wie zwischen Norm und Jane. Daraus ergibt sich ein ganz besonderes Zusammenspiel zwischen den beiden Körpern und ihrer Umgebung, das über die eigentliche Handlung hinaus weist. Die Szenen sind rhythmisch aufeinander abgestimmt und bauen sich immer wieder nach dem gleichen Schema auf: Die Kamerabewegung verläuft stets von oben nach unten. Einer der beiden Protagonisten kommt ins Bild, dann folgt, immer im gleichen Rhythmus, der zweite. Ihre Bewegungen sind genau aufeinander und auf die Umgebung abgestimmt. Die Musik gibt der

---

<sup>8</sup> Peter Brunette: Shut up and just do it! In: Sight and Sound, Winter 1990/91, S. 56.

Sequenz eine sakrale Feierlichkeit, die die Handlung über die eigentliche Bedeutung hinaus überhöht und sie aus dem Handlungsrahmen herauslöst. So entsteht ein perfektes Zusammenspiel zwischen Körper und Raum. Durch die betont artifizielle Inszenierung wird die Zuschauerin aus der Identifikation mit dem Protagonisten herausgerissen. Es wird eine bewußte Distanz geschaffen.

### *Der geheime Ort der Selbstfindung*

Aufgelöst wird die bisher beschriebene Einheit von Körper und Raum in der ersten Sequenz im weißen Zimmer. Jane ist verwirrt, enttäuscht, fühlt sich von Norm betrogen. Sie zeigt ihm ihr Tonstudio, das weiße Zimmer, das einem 'heiligen Raum' gleicht; an dessen Kopfseite wie ein Altar ein weißes Bett steht. Schon die Art und Weise wie Jane Norm das Zimmer vorführt, bedeutet eine Entweihung des Raumes als den Ort ihrer geheimen Wünsche, wie ihn jede Frau in sich trägt: „C'est ce jardin secret que nous cultivons tous et où se niche ce qui reste en nous d'authentique.“<sup>9</sup>

Norm ist verzweifelt und verstört durch Janes selbstzerstörerische Handlungsweisen. Dies entspricht nicht mehr seiner Geschichte! Jane scheint alles vernichten zu wollen, was er mühsam aufgebaut hat. Er schafft es nicht mehr, den Zugang zu ihr zu finden. Jetzt ist sie es, die die Fäden der Inszenierung in den Händen hält: einer Liebesszene, die sich zu einer Opferung entwickelt, die an die Kreuzigung Christi erinnert. Norm steht mit ausgestreckten Armen vor dem Bett, Jane kniet vor ihm und zieht ihn aus. Auch wie er sich danach auf das Bett gleiten läßt, erinnert eher an jemanden, der seine gerechte Strafe empfangen will und nicht die Liebe einer Frau. Die beiden Protagonisten sind die einzigen farbigen Objekte in dem weißen Raum. Die Aufmerksamkeit wird auf sie gelenkt, und die bisher sehr auffällige Einheit zwischen den Körpern und ihrer Umwelt ist aufgehoben, genauso wie diejenige zwischen Norm und Jane. Dies läßt sich vor allem an der Darstellung der Liebesszene festmachen. Jane agiert wie eine Puppe, mechanisch und gefühllos. Sie bleibt angezogen, Norm ist nackt, er ist verletzbar und sie quält ihn mit ihren Fragen. Er ist ihr völlig hilflos ausgeliefert, und wüßte man nicht, daß er sie immer noch liebt und begehrt, könnte man meinen, daß sie ihn vergewaltigt. Mit der Schilderung der Ermordung erreicht die Szene ihren Höhepunkt, die totale Verschmelzung von seelischem Schmerz und Lust. Diese Szene ist der Höhepunkt des Films, und zugleich wird hier die Umkehrung der Rollen auf die Spitze getrieben: Norm ist nackt, ausgeliefert, unterlegen. Jane bekleidet, dominant, stark.

---

9 Benjo: *Le mystère de la chambre blanche*, a.a.O., S.29.

## Strategien und Beziehungsentwürfe

Wer blickt wen wie an? Die Fragestellung hat gezeigt, daß Patricia Rozema männliche und weibliche Sichtweisen und Blickstrategien kontrastierend nebeneinander stellt und dergestalt geschlechtsspezifische Konditionierungen des Blicks sichtbar macht. Dabei bricht sie den Vorrang des männlichen Blicks und legitimiert den weiblichen. Rozemas filmische Organisation der Blicke ist eine besondere, unbeantwortet blieb bisher jedoch, ob damit eine eigene, speziell weibliche Ästhetik konstituiert wird.

Von einer eigenen Ästhetik Rozemas läßt sich angesichts dieser beiden Filme durchaus sprechen: *I've Heard the Mermaids Singing* und *White Room* sind beide sehr selbstbewußt erzählte Fabeln über Betrug und Aufrichtigkeit, über den kreativen Prozeß und die Angst vor dem objekthaften Ausgestelltwerden vor den Blicken einer fremden Öffentlichkeit. In den Traumsequenzen von *I've Heard the Mermaids Singing* und mit den metaphorischen Bildern, die in *White Room* den kreativen Prozeß des Schreibens visualisieren, konfrontiert Rozema ihr Publikum mit klaren, einfachen Symbolen. Diese korrespondieren in ihrer Natürlichkeit mit der Inszenierung der Filmcharaktere, die ebenfalls auf eine starke Natürlichkeit und eine unaufgesetzte Schauspielkunst ausgelegt sind. Deutlich sind beide Filme darauf angelegt, Beziehungsgeflechte zwischen den Geschlechtern und daraus resultierende Verhaltensmuster vor Augen zu führen und in gewisser Weise auch zu destruieren.

In ihrem dritten Spielfilm *When Night is Falling* (1994) konstruiert Rozema eine einfache Dreiecksbeziehung mit plakativen Rollenzuweisungen: Die Dozentin Camille (Pascale Bussières) verläßt ihren Verlobten Martin (Henry Czerny), einen Theologen, um mit der Zirkuskünstlerin Petra (Rachel Crawford), davonzulaufen und ein anderes, freieres Leben zu führen. Demonstrativ werden hier Anpassung und religiös-moralisierende Unterdrückung sexueller Wünsche mit künstlerischer und persönlicher Freiheit kontrastiert. In einer ungetrübten Liebesgeschichte finden diese beiden Frauen nicht nur zueinander, sondern auch zu sich selbst. Was zunächst sehr einfach strukturiert klingt, gewinnt vor allem durch Rozemas Bildwelt an Charme: Es entfaltet sich zuweilen eine verführerisch glitzernde Zirkuswelt, die Raum zu innerer Freiheit bietet. Die Leichtigkeit des unbeschwerten Daseins wird spielerisch in Szene gesetzt: Petra fliegt am Trapez durch die Luft, und in einer schönen Komposition schneidet Rozema direkt zu der romantischen Liebesszene der beiden Frauen. Aber auch das Riskante, sich ganz auf diese Partnerschaft einzulassen, bebildert Rozema mit einem Flug: mit einem Paraglider schweben die beiden über kanadische Landschaften, bevor sie in einer schwierigen Landung auch ein Stückweit zurück auf den Boden der Realität fallen. Durch die schauspielerische Präsenz der Akteure gewinnen die Klischees, die im Film plakatiert wer-

den, an Tiefe: Kirche und Zirkus, Mann und Frau stehen sich auf der Suche nach individueller Freiheit gegenüber. Rozema stellt auch in diesem Film die Binarität männlich/weiblich als Rahmen dar, in dem die Besonderheit des Weiblichen erkennbar wird. Diese Besonderheit ist jedoch aus allen sozialen Zusammenhängen herausgelöst, die konkrete Identität konstituieren. Und damit stellt sich erneut die Frage, ob es überhaupt ein Gebiet des spezifisch Weiblichen gibt, das vom Männlichen als solchem unterscheidbar ist, und ob eine solche Differenzierbarkeit überhaupt erstrebenswert oder notwendig erscheint. Etabliert nicht vielmehr eine allgemeine Tendenz zur Universalität männlicher und weiblicher Kultur neue Blickstrategien?

Die Brechung und die Dekonstruktion patriarchalischer Blickkonzeptionen und die Forderung nach einer neuen Sprache des Begehrens erscheinen speziell vor dem Hintergrund der Schlußsequenz von *White Room* als postmoderne Inszenierungsweisen, die nicht einer speziell weiblichen Ästhetik entstammen müssen. Die Inszenierung der 'Liebesszene' mit Zitaten unterschiedlichster filmischer und filmgeschichtlicher Elemente und die Verabschiedung jeglicher Realitätserfahrungen in der Wiederbelebung einer Toten durch die bloße Kraft des Wunsches sind Elemente ironischer Rezeption der Postmoderne.

Rozemas Plädoyer für die Legitimation des weiblichen Blicks neben dem männlichen und ihre inhaltliche Betonung der weiblichen Andersartigkeit des Blicks (reichere Blicke größerer Vielfalt) sollen abschließend also nicht gleichgesetzt werden mit der Ästhetik ihrer Inszenierung. Denn gerade die Dekonstruktion ist wesentliches Element postmoderner Produktion und die feministische Kritik des Patriarchats und die postmoderne Kritik an der Repräsentation fallen nach Craig Owens in folgendem Punkt zusammen:

Die Repräsentationssysteme der westlichen Welt lassen nur eine Sichtweise zu - die des konstitutiven männlichen Subjekts. Das Subjekt der Repräsentation wird als absolut im Zentrum stehend, einheitlich und männlich definiert. Das postmoderne Werk versucht, diese Herrschaftsposition zu Fall zu bringen. [...] Die Wirkungsstrategien der Postmoderne werden in dem regulativen Grenzbereich zwischen Darstellbarem und Nichtdarstellbarem inszeniert, um jenes Machtssystem aufzudecken, das bestimmte Repräsentationsweisen autorisiert, während es andere blockiert, verbietet oder für ungültig erklärt.<sup>10</sup>

Und zu jenen von unserem Repräsentationssystem Ausgeschlossenen zählen die Frauen, deren Darstellungen und Produktionen eine eigene Legitimität abgesprochen wird. Die Herrschaftsstruktur der Repräsentation schließt die Frau prinzipiell aus und lasse sie erst wieder zu im Modus einer Darstellung des Nichtdarstellbaren von Natur, Wahrheit oder des Erhabenen, argumentiert

---

<sup>10</sup> Craig Owens: Der Diskurs der Anderen - Feministinnen und Postmoderne. In: Andreas Huysen, Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hamburg 1986, S.174.

Owens, der die Verknüpfung zwischen Postmoderne und Feminismus herstellt, um die Thematik des Geschlechterunterschieds in die Debatte einzubringen. Der Ausschluß der Frauen, den Owens konstatiert, bezieht sich wiederum vorwiegend auf die Frau als Subjekt, denn ein Mangel an der Frau als Objekt der Darstellung ist in der Menge der Bilder *von* oder *über* Frauen natürlich nicht festzustellen.

Rozema inszeniert den Schluß von *White Room* also vielleicht auch im Hinblick auf die feministische Forderung nach neuen Blickstrategien postmodern, um die herrschenden des Patriarchats zu destruieren.

### *Filmografie:*

- Passion: A letter in 16mm* (1986)  
*I've Heard the Mermaids Singing* (1987)  
*White Room* (1990)  
*When Night is Falling* (1994)

### *Literatur:*

- Benjo, Caroline: Le mystère de la chambre blanche. In: *Cinéma* 471, November 1990. S. 27-30.  
 Brunette, Peter: Shut up and just do it! In: *Sight and Sound*. Winter 1990/91. S.55-57.  
 Deliste, Martin: Le chant de la sirène. Entretien avec Patricia Rozema. In: *24 Images*, 36. Winter 1987/88. S.22-23.  
 Parra, Danièle/ Zimmer, Jacques: Chant d'allégresse. Entretien avec Patricia Rozema. In: *Revue du Cinéma* 431. Oct. 1987. S. 43-46.  
 Posner, Michael: *Canadian Dreams. The Making and Marketing of Independent Films*. Vancouver/Toronto 1993. Darin: The little Movie that did - *I've Heard the Mermaids Singing*. S. 1-21.