

**„Female Gaze“
im Film PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN
von Céline Sciamma**

„Die Wirkung eines Kunstwerkes beruht darauf, dass in ihm gleichzeitig ein zwiespältiger Prozess abläuft: das ungestüme progressive Emporstreben auf höhere Stufen des Bewusstseins und zugleich das Eindringen (über die formale Struktur) in allertiefste Schichten sinnlichen Denkens. Das polarisierende Aufspalten dieser beiden Linien schafft jene wunderbare Spannung in der Einheit von Form und Inhalt, durch die sich echte Kunstwerke auszeichnen.“

Sergej M. Eisenstein, Filmregisseur, 1935

Der Film PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN (französischer Originaltitel: PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU) wurde im Jahr 2019 im Rahmen des Wettbewerbs der Filmfestspiele von Cannes uraufgeführt. Die Drehbuchautorin und Regisseurin, Céline Sciamma, erhielt für den Film die *Goldene Palme* für das beste Drehbuch. Danach wurde der Film mit zahlreichen weiteren Preisen ausgezeichnet, darunter dem *Europäischen Filmpreis*. Außerdem wurde der Film für den *Oscar* für den besten ausländischen Film nominiert. Céline Sciamma war bis dahin bekannt geworden mit ihren Filmen TOMBOY (2011) und MÄDCHENBANDE (2014). In ihrem früheren Film WATER LILIES (2007) hatte sie bereits mit der heute insbesondere in Frankreich bekannten und mit mehreren *Cesars* ausgezeichneten Schauspielerin Adèle Haenel zusammengearbeitet, die auch in PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN eine Hauptrolle übernahm. Die beiden Frauen verbindet auch eine private Beziehung und in einem Interview sagte Céline Sciamma, dass sie den Film Adèle Haenel ‚auf den Leib geschrieben‘ habe (Busche & Lange, 2019). Von der französischen und noch deutlicher von der internationalen Kritik wurde der Film äußerst positiv rezensiert und als ein besonderer, ungewöhnlicher Film beschrieben.



Céline Sciamma siedelt die Geschichte, die sie erzählt, Ende des 18. Jahrhunderts, also noch vor der französischen Revolution an. Der Handlungsort ist eine Insel vor der Bretagne. Marianne, eine Malerin (gespielt von Noémi Merland), wird mit einem Boot auf die Insel gebracht, um Héloïse (links im Bild), die Tochter einer dort ansässigen Adelsfamilie, zu malen. Das Portrait soll an den zukünftigen Ehemann in Mailand geschickt werden, damit dieser entscheiden kann, ob er der geplanten Vermählung zustimmt. Die Mutter ist Italienerin und hatte die Heirat für die ältere Schwester von Héloïse

arrangiert, die sich jedoch für den Freitod entschieden hat. Héloïse wurde nun aus dem Kloster geholt und soll an denselben Mann verheiratet werden. Es war bereits ein Maler auf der Insel, der Héloïse porträtieren sollte. Ein Vorhaben, das scheiterte, weil Héloïse sich weigerte, ihm Modell zu sitzen, da sie der Heirat nicht zustimmt. Die Mutter hat nun die Malerin Marianne auf die Insel geholt, die Héloïse gegenüber als Gesellschafterin, die sie auf ihren Spaziergängen an der Küste begleiten soll, auftreten und sie heimlich aus dem Gedächtnis malen soll. Die beiden Frauen lernen sich auf den gemeinsamen Spaziergängen besser kennen. Die Inszenierung wechselt lange zwischen den abtastenden Blicken von Marianne, die von Héloïse nicht unbemerkt bleiben, und dem Prozess der Entstehung eines ersten Porträts. Die Kamera fängt die Blicke der beiden Frauen und die zeichnenden Hände der Malerin ein. Adèle Haenel gelingt es, einen vielschichtigen Charakter zum Ausdruck zu bringen: Die junge Héloïse ist nicht nur schön, sinnlich und geheimnisvoll, sondern auch widerständig, neugierig, temperamentvoll und klug. Als Marianne Héloïse gesteht, dass sie sie heimlich gemalt hat und ihr das aus der Erinnerung gemalte Porträt zeigt, betrachtet Héloïse das Gemälde und äußert die vernichtende und auch berechtigte Kritik, dass es Marianne nicht gelungen sei, ihr eigentliches Wesen zu erkennen. Marianne zerstört daraufhin das Portrait. Der Film nimmt nun eine überraschende Wendung. Als die Mutter Marianne wegschicken will, erklärt sich Héloïse bereit, für Marianne Modell zu sitzen. Die Mutter verlässt nun für einige Tage die Insel und die beiden Frauen sind alleine im Landhaus der Adelsfamilie. Nur die junge Haushälterin Sophie ist bei den beiden. Wie sich herausstellt, ist Sophie ungewollt schwanger und möchte das Kind abtreiben. Die beiden Frauen versuchen, sie dabei zu unterstützen und gleichzeitig beginnt Héloïse für Marianne Modell zu sitzen. Das gemeinsame Ansinnen, Sophie zu helfen und gleichzeitig die Sitzungen, in denen Marianne nun Héloïse als Malerin betrachten darf, schaffen eine große, auch körperliche Nähe zwischen den beiden Frauen, wenn etwa Marianne (rechts im Bild) nahe an Héloïse herantritt, um sie als Modell zu positionieren oder um Details zu betrachten. Nun nimmt der Film Fahrt auf und die entscheidende Szene des Films, die die Wendung bringt, ist äußerst ungewöhnlich musikalisch untermalt: Héloïse, Marianne und Sophie gehen auf ein Dorffest, bei dem nur Frauen anwesend sind. Sophie spricht dort mit einer Frau, die später eine Abtreibung vornehmen wird. Die Frauen des Dorfes singen ein a cappella-Lied, das sehr ‚unter die Haut geht‘. Nicht nur die eigens für den Film entstandene Komposition, auch die Tatsache, dass es nur von Frauen gemeinsam vorgetragen wird, trägt dazu bei. Der Gesang steigert sich und auf dem Höhepunkt tauschen Héloïse und Marianne einen ruhigen, tiefen, ‚wissenden‘ Blick aus und auch die Zuschauer*in weiß, dass in diesem Moment zwischen den beiden Frauen die Möglichkeit einer Verbindung entsteht, zumal Héloïses Kleid Feuer fängt - eine eindeutige Metapher. Nun erfolgt ein Schnitt zu Héloïse und Marianne, die sich umeinanderdrehend und haltend die Steilküste hinunter zum Strand laufen. Die durch diese Szene vermittelte Dynamik lässt ahnen, dass die beiden Frauen nun zusammenkommen werden. Héloïse steht unten am



Strand in einer Felsenhöhle, Marianne geht zu ihr und sie küssen sich. Héloïse läuft nun zurück zum Schloss. Marianne geht davon aus, dass Héloïse Angst bekommen hat oder Unsicherheit empfindet. Aber zurück im Landhaus findet Marianne Héloïse in Mariannes Zimmer stehend und auf sie wartend. Es ist dann nicht mehr nötig zu zeigen, dass die beiden Frauen miteinander schlafen werden. Im Folgenden werden die beiden Frauen in intimen, aber nie sexualisierten Situationen gezeigt. Und auch sonst verhalten sie sich jenseits vermeintlicher Konventionen: sie rauchen, sie nehmen eine Droge, die sie von den Frauen im Dorf bekommen haben und sie stellen die Abtreibung nach, die von einer der Frauen im Dorf bei Sophie vorgenommen wurde. Héloïse fordert Marianne auf, die nachgestellte Abtreibungsszene zu malen. Dies ist zweifelsohne politisch gemeint: Die Abtreibung und mit ihr das Leid von zahllosen Frauen wird ‚festgehalten‘ und damit der Verschwiegenheitsbann gelöst. Die Szene vermittelt ein Gefühl für die Stärke der Frauen, die jedoch in dieser Zeit letztlich dazu führen wird, dass Frauen ihre Liebe, ihre Leidenschaft in der Abgeschiedenheit, in Frauenräumen, aber nicht ‚in der Welt da draußen‘ leben können: Marianne verlässt die Insel und kehrt zurück in ihr Leben, Héloïse ergibt sich ihrem Schicksal. Der Film endet mit zwei Wiederbegegnungen: Einmal sieht Marianne, die unter dem Pseudonym ihres Vaters, der ebenfalls Maler ist, Bilder ausstellt und verkauft, auf einer Ausstellung ein Porträt von Héloïse, die älter geworden ist und mit einem Kind an ihrer Seite portraitiert wurde. Héloïse hält auf dem Bild ein Buch. Mit einem Finger teilt sie die Buchseiten, so dass die Seitenzahl 28 zu erkennen ist. Ein Hinweis darauf, dass sie immer noch an Marianne denkt, die in der Bretagne für Héloïse ein Bild von sich in ein Buch auf die Seite 28 gemalt hatte. Ob und wenn ja welche Bedeutung die 28 hat, bleibt offen. Die rätselhafte Zahl signalisiert, dass es ein Geheimnis gibt, das der Film nicht aufdecken will. Marianne sieht Héloïse noch ein zweites Mal in der Mailänder Oper. Sie beobachtet Héloïse nur. In der langen, sehr authentisch wirkenden Schlusszene ist die Kamera auf Héloïse gerichtet, die von Vivaldis Oper ‚Die vier Jahreszeiten‘ (Sommer) von starken Gefühlen erfasst wird. Auf der Insel hatte Marianne Héloïse dieses Stück auf dem Cembalo vorgespielt. Nach dieser Szene bricht der Film unvermittelt ab.

Der Film lässt die involvierte Zuschauer*in mit Gefühlen, die schwer zu beschreiben sind, zurück: So ruhig der Film anfängt, so nimmt er später Geschwindigkeit auf, die sich zum Ende hin immer weiter steigert. Dass die Beziehung zwischen den beiden Frauen im Film und Ende des 18. Jahrhunderts nicht fortgeführt werden kann, dürfte wohl bei vielen Zuschauer*innen, die aus dem Film in die Gegenwart entlassen werden, Überlegungen dazu motivieren, wie es Frauen heute ergeht und ob wir wirklich so frei und unabhängig sind, wie viele wohl zu denken geneigt sind. Das tieftraurige Ende des Films kann dadurch eine kämpferische Wendung erfahren. Es ist wohl kein Zufall, dass Adèle Haenel einige Monate nach der Uraufführung des Films in einem einstündigen Interview die sexuellen Belästigungen und Zumutungen durch einen französischen Regisseur, mit dem sie im Alter von 12 bis 15 Jahren zusammengearbeitet hat, öffentlich gemacht hat (Mediapart, 2019). Céline Sciamma und Adèle Haenel ist es gelungen, einen Film auf die Leinwand zu bringen, der an keiner Stelle patriarchaler Zumutung Raum gibt, sondern vielmehr durch den achtungsvollen Blick auf Frauen zeigt, welche große Kraft in frauenbestimmten Räumen entstehen kann und wie traurig es für eine Gesellschaft ist, die das nicht erkennt oder sogar systematisch unterbindet.

Der Film ist langsam und ruhig erzählt. Die Kamera verharrt gerade in der ersten Hälfte des Films oft und lange und in Großaufnahme auf den Gesichtern der Protagonistinnen und lädt die Zuschauer*in ein, das Minenspiel genau zu beobachten. Noch die kleinste Ausdrucksbewegung ist erfassbar und versetzt die Zuschauer*in in einen Simulationsmodus unwillkürlicher Mimikry. Das ermöglicht über eine Feedbackschleife zu fühlen, wie die Protagonistin vermutlich fühlt und schafft eine große Nähe zu den Figuren. Auf die Spitze getrieben wird dieser Kunstgriff am Ende des Films in der Mailänder Oper.

Es sind eine Reihe erzählerischer und stilistischer Kunstgriffe, die den ungewöhnlichen und lange Zeit nachhallenden Effekt des Films möglich machen. Von übergeordneter Bedeutung ist dabei, dass der Film in einer anderen Zeit angesiedelt ist, dass er auf einer Insel spielt und dass schließlich die moralische Instanz der Mutter den Film ‚verlässt‘. All das trägt dazu bei, dass sich die Frauen begegnen können. PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN ist kein Film über eine Malerin. Die Malerei ist ein Vehikel für die Inszenierung des Blicks: Zunächst ist Marianne gezwungen, Héloïse heimlich zu beobachten und sich ‚ein Bild von ihr zu machen‘. Marianne gelingt es so jedoch so nicht, dass Wesen, die Seele von Héloïse auf die Leinwand zu ‚bannen‘. Erst als Héloïse sich aktiv dafür entscheidet, sich malen zu lassen, sich erkennen zu geben, entsteht zwischen den beiden Frauen eine Verbindung. Der ‚männliche‘, außenstehende Blick wird zum ‚weiblichen‘, gleichberechtigten Blick.

Zu Beginn des Films wird Marianne als handelndes Wesen gezeigt: Sie springt bei der Überfahrt mit dem Boot kurz entschlossen ins Wasser, um ihre über Bord gegangenen Leinwände zu retten. Dann trägt sie das schwere Gepäck alleine die Klippen hoch. Im Anwesen der Adelsfamilie angekommen, nimmt sie sich selbst in der Küche zu essen usw. Héloïse, zunächst das Opfer, die (Er-)Leidende, die verheiratet werden soll, ergreift jedoch bald die Initiative und erweist sich in vielfältiger Weise als eigenständiger, aktiver Charakter: Sie erwidert auf Mariannes Fragen und Aussagen überraschende Überlegungen und Ansichten. Sie geht schwimmen. Sie kocht selbst. Sie liest ‚Orpheus und Eurydike‘ und liefert eine eigene Interpretation der Sage. Héloïse sagt Marianne ihre vernichtende Meinung zum ersten Porträt. Sie ist es, die entscheidet, dass Marianne bleiben soll. Sie hat die Idee, die Abtreibung als Zeichnung festzuhalten. Sie besorgt die Droge von den Frauen am Feuer usw. Trotzdem Marianne insofern privilegiert ist, als dass sie einen Beruf ausüben kann, ist es im Verlauf des Films Héloïse, die bestimmt, was geschieht und was zu tun ist. In einem Interview sagte Adèle Haenel, dass es ihr darum ging, die Transformation von Héloïse vom Objekt zum Subjekt zu zeigen (Deschanel, 2020). Stilistisch wird die Komplementarität der beiden Frauen durch die dominierenden Farben der grünen Kleider von Héloïse und der roten Kleider von Marianne unterstrichen. Die Entwicklung von Héloïse wird noch durch eine weitere inszenatorische Idee untermauert: Die Authentizität, die Strahlkraft, kurzum die Präsenz von Héloïse wird deutlich, wenn sie ‚einfach nur dasteht‘ – wie eine Statue - und zwar in entscheidenden Situationen: gleich am Anfang, wenn man sie von hinten sieht, am Feuer, am Strand in der Felsenhöhle, danach in Mariannes Zimmer, am Strand nach einem Streit.

Neben den für die Zuschauer*innen offensichtlicheren Wendepunkten der Handlung ist die narrative Struktur des Films wie eine DNA angelegt: zwei miteinander verwobene Reihen, ein

Wechselspiel zwischen der gezeigten Fremd- und Selbstbestimmung der Frauen. Dass die Frauen in dieser Zeit Einschränkungen hinnehmen müssen, wird etwa deutlich, wenn Héloïse sagt, dass sie bisher nicht schnell laufen durfte oder Marianne erzählt, dass sie keine männlichen Akte zeichnen darf. Auf der anderen Seite stehen all die Momente befreiten Handelns, die insbesondere dann möglich sind, wenn die moralische Instanz, die Mutter, die Szenerie verlassen hat. Sophie, die Bedienstete, fungiert in dieser Konstellation wie ein Scharnier. Eindrucksvoll ins Bild gesetzt ist diese Funktion, wenn Sophie am Strand zwischen den beiden Frauen hin und her läuft. Die drei Frauen sind in ihrer Selbstbestimmtheit Komplizinnen, die gemeinsam lesen, musizieren, spielen, kochen, Wein trinken, Drogen nehmen und sich gegenseitig unterstützen, wenn es gilt, Probleme zu lösen wie Menstruationsbeschwerden oder eine ungewollte Schwangerschaft und sich dabei die Unterstützung von anderen Frauen suchen.

Die Aufnahmen an der bretonischen Steilküste, die raue See, die Felsformationen, der Sand – all das erinnert sehr an den Film *DAS PIANO* von Jane Campion (1992). Teilweise sind die Analogien so offensichtlich, dass sie wie Zitate wirken. Dem Film wird so auch eine Kritik an der frauenfeindlichen Welt des Film-Business eingeschrieben, denn er zitiert den einzigen Film von einer Frau, der in den 25 Jahren bis 2019 die *Goldene Palme* in Cannes gewonnen hatte. Sehr augenfällig ist der Bezug zum Film *DAS PIANO* gleich zu Beginn, wenn Marianne mit dem Boot auf die Insel gebracht wird. Auch Ada, die Hauptfigur in *DAS PIANO* wird mit einem Boot und ihrem ‚Handwerkszeug‘, in diesem Fall einem Piano, auf eine Insel, in diesem Fall Neuseeland, gebracht. Aber noch weitere Bilder im Film von Céline Sciamma wirken wie aus *DAS PIANO* kopiert, z.B. wenn die drei Frauen auf ihrem Weg zum Dorffest im Dämmerlicht über die Hügel laufen. Auf inhaltlicher Ebene gibt es eine weitere Übereinstimmung: Sowohl Ada als auch Héloïse müssen sich in eine arrangierte Ehe fügen. In einem Interview sagte Céline Sciamma, dass sie dem Film *DAS PIANO* ‚die Hand reichen‘ wollte (IONCINEMA, 2019).

Im gleichen Interview erwähnt sie auch den spielerischen Umgang mit Metaphern. Der Film arbeitet mit mehreren sprachlichen Bildern, die audiovisuell umgesetzt werden. Wenn Héloïse am Strand in der Felsenhöhle auf Marianne wartet und es zum ersten Kuss kommt, könnte das vor dem Hintergrund der Orpheus und Eurydike-Sage als der Eingang zur Unterwelt gesehen werden. Im Übrigen eine Sage, in der es um den zerstörerischen, männlichen Blick geht. Oder wenn die beiden Frauen nach der Szene am Feuer ‚umeinanderkreisend‘ und sich gegenseitig stützend hinunter zum Strand laufen. Am Ende des Films, wenn ein Mann das Porträt in eine Holzkiste einnagelt, denkt man angesichts des ausführlichen gezeigten Einhämmerns der Nägel an das Sprachbild des ‚Sargnagels‘, der das Schicksal besiegelt.

Eine andere latente, wenig offensichtliche, narrative Struktur im Film ist das Spiel mit Genrekonventionen. Gemeint sind stereotype, bildhafte Inszenierungen, die in bestimmten Filmgenres häufig eingesetzt werden. Wenn beispielsweise Héloïse am Anfang des Films von hinten mit der Kamera aufgenommen zum Strand läuft und dabei ein Cape mit Kapuze trägt, die langsam herunterrutscht, fühlt man sich an *STARS WARS* erinnert – tatsächlich wirkt die Szene irgendwie ‚galaktisch‘ (vgl. die Aussagen von Adèle Haenel im Presseheft zum Film). Ich lese darin ein selbstreferentielles Aufgreifen filmischen Erzählens, eine latente und

gleichzeitig überdeutliche Liebeserklärung an das Kino. Für viele Zuschauer*innen, mit denen ich gesprochen habe, wirken die mehrfach eingeschnittenen kurzen Aufnahmen, der im Dunkeln stehenden Héloïse im Hochzeitskleid rätselhaft und deplatziert. Möchte die Leser*in meiner Interpretation folgen, sind diese Bilder inszenatorische Mittel des Horrorfilms, die ja tatsächlich den Horror einer Zwangsvermählung mit einem fremden Mann aktualisieren.

Der Film baut über weitere, ungewöhnliche Mittel Spannung auf. Da ist zunächst die über Blicke aufgebaute Spannung zwischen den beiden Frauen und der damit verbundenen immer wieder gebrochenen Subjektivierung von Héloïse. Dann eine Art körperliche Spannung, ein motorisches Involvement der Zuschauer*in, etwa durch das Umeinander-Kreisen auf dem Weg hinunter zum Strand, aber auch durch die vertikalen Bewegungen bei der Suche nach Kräutern für eine Abtreibung, wenn Héloïse, Marianne und Sophie sich abwechselnd aus dem Dünen-Gras aufrichten. Und nicht zuletzt entsteht eine visuelle Spannung durch Verhüllungen, die als Einspruch gegen die Objektivierung gelesen werden können: Gleich zu Beginn des Films rutscht die Kapuze der von hinten gefilmten Héloïse herunter und enthüllt das blonde Haar. Kurz darauf sieht man zum ersten Mal ihr Gesicht. Im weiteren Verlauf des Films tragen die beiden Frauen leichte Schals vor dem Mund, die vor dem ersten Kuss heruntergezogen werden müssen. Aber auch Möbel, Spiegel und Leinwände sind mit Laken verhüllt und müssen erst ‚befreit‘ werden.

Der im klassischen Kino so nicht aufzufindende ‚weibliche‘ Blick verzichtet darauf, die sexuelle Beziehung der beiden Frauen zu zeigen. Das ist ein offensichtlicher Gegensatz zu dem Film BLAU IST EINE WARME FARBE (französischer Originaltitel: LA VIE d'ADÈLE) von Abdellatif Kechiche, der 2013 in Cannes die *Goldene Palme* gewonnen hat. In diesem Film lässt der Regisseur die Kamera minutenlang die beiden Frauen beim Sex beobachten. Céline Sciamma dagegen erteilt dem (männlichen) Voyeurismus eine deutliche Absage. In PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN wird lediglich in einer Szene Héloïse mit einer entblößten Brust gezeigt wird. Diese Szene kann als Zugeständnis an die Malerei, in der kämpferische Frauen (Göttinnen, Amazonen) häufig mit einer entblößten Brust gezeigt werden, gelesen werden.

Ich möchte es folgendermaßen zusammenfassen: Der Film PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN nutzt die Mittel des Kinos, um den dominierenden, männlichen Blick zu brechen. Dass namenlose Männer nur am Rande auftreten oder gar nicht in Erscheinung treten, ist dabei nur das Offensichtliche. Zuschauer*innen, die sich auf diesen Film einlassen können, werden mit einem ungewöhnlichem und hoffentlich für das Kino wegweisenden Seherlebnis belohnt. Heute kann man sagen, dass der Film bereits Wirkungen für das Kino hat: Im November 2021 kommt der Film AMMONITE von Francis Lee, der vor allem durch den Film GOD'S OWN COUNTRY (ein Film über eine schwule Beziehung) bekannt geworden ist, in die deutschen Kinos. Auch in AMMONITE wird die Entstehung einer Liebesbeziehung zwischen zwei Frauen, einer Fossilien-sammlerin, gespielt von Kate Winslet, und einer jungen Frau aus besserem Hause, gespielt von Saoirse Ronan, gezeigt und in der Zeit zurückversetzt. Und auch in diesem Film ist der Handlungsort, (jedoch) die (englische) Meeresküste. Ein genauerer Blick in das *Queer Cinema* zeigt, dass in der jüngeren Vergangenheit eine ganze Reihe von Filmen über die lesbische Liebe als Historiendramen

inszeniert wurden. Die Filme weisen auffällige Übereinstimmungen auf hinsichtlich der bildgewaltigen Ästhetik und der langsamen Erzählweise. Und all diese *Lesbian Period Pieces* (The Take, 2021) haben kein Happy End. Dieses (popkulturelle) Phänomen und dessen gesellschaftspolitische Implikationen ‚zu entblättern‘, wäre ein interessanter Gegenstand für eine weitere Betrachtung.

Abschließend möchte ich Auszüge aus zwei Interviews mit Céline Sciamma zitieren:

„Als Kino-Zuschauerin und Filmemacherin bin ich (...) ein Produkt des männlichen Blicks. Ich bin damit aufgewachsen und kannte es kaum anders. Ich bin damit groß geworden, mich mit Superman zu identifizieren und mich in heterosexuelle Männer hineinzusetzen, denn nur die hatte das Kino zu bieten. Und selbst mein Frauenbild, mein Empfinden, was sexy ist, ist geprägt vom männlichen Blick, schließlich hat der auch all die Frauen geschaffen, die ich auf der Leinwand gesehen habe. Man könnte durchaus sagen, dass ich als Frau mein Leben lang Filme geliebt habe, die mich als Frau eigentlich verachtet haben. Aber gerade deswegen haben wir Frauen hinter der Kamera so viel zu bieten. Unser Blick hat eine Hybridität: wir kennen den männlichen Blick, weil wir in ihm leben, aber wir sind nicht in ihm gefangen, sondern können ihn kritisch betrachten und uns auch davon freimachen.“ (Heidmann, 2019).

„Die Dynamik des Biopics – eine erfolgreiche Frau, die den gesellschaftlichen Verhältnissen trotzt – hat mich nie interessiert. Mein Film ist ein Manifest des weiblichen Blicks. In diesem Prozess steckt aber auch eine Melancholie, weil wir etwas wiederherstellen müssen, was lange ignoriert wurde. (...) Es macht mich traurig, weil mir diese Perspektive mein Leben lang vorenthalten worden war. (...) All diese Überlegungen sind politisch, aber sie sind auch ein Angebot ans Publikum: für neue Empfindungen, für Überraschungen. Gleichheit schafft Freiräume, weil soziale Regeln aufgehoben sind. Diese Solidarität unter Frauen ist nicht leicht zu finden, man muss sich diese Räume erschaffen. (...) Darum habe ich mich dafür entschieden, auf eine männliche Figur zu verzichten. Auch das, was ich aus der filmischen Einstellung ausschließe, definiert das, was im Bild zu sehen ist. Darin liegt die Macht des Kinos.“ (Busche & Lange, 2019).

Referenzen

Busche, A. & Lange, N. (2019, 29. Oktober). Regisseurin Sciamma im Interview : „Wir haben einen Kulturkampf begonnen“. *Der Tagesspiegel*.

<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/queerspiegel/regisseurin-sciamma-im-interview-wir-haben-einen-kulturkampf-begonnen/25168054.html>

Deschanel, B. (2020, 8. Februar). *What Portrait of a Lady on Fire Tells Us About „the Gaze“* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DMUC584ppNQ>

Heidmann, P. (2019, 1. November). „*Ich habe mein Leben lang Filme geliebt, die mich als Frau eigentlich verachten*“. queer.de. https://www.queer.de/detail.php?article_id=34801

IONCINEMA (2019, 6. August). *Interview: Céline Sciamma - Portrait of a Lady on Fire* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fbAPiHEN3g>

Mediapart (2019, 4. November). *#MeToo: Adèle Haenel explique pourquoi elle sort du silence* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QFRPci2wK2Y>
The Take (2021, 7. Juli). *Why There Are So Many Lesbian Period Pieces* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=qfSEDi8_03E

Die beiden Illustrationen stammen von Nora Marleen (www.noramarleen.de).

Monika Suckfüll
Berlin, September 2021