

Esther Zitterl, Wien

Menschenbilder in Szene setzen

Intertextuelle Perspektiven von Malerei, Literatur und Musik in Céline Sciammas *Portrait de la jeune fille en feu*

Wir befinden uns auf einer kleinen, abgelegenen, aber ausgesprochen pittoresken Insel der Bretagne im Jahr 1770. Gerade erst aus dem Kloster entlassen, soll die adelige Héloïse, die auf dem Eiland gefangen ist, nun gegen ihren Willen einen reichen Mann aus Mailand ehelichen. Damit Héloïses Verlobter ihre Schönheit sehen und bis zur Hochzeit getröstet werden kann, beauftragt ihre Mutter eine Reihe an Malern, um ein Portrait von ihr anzufertigen. Alle männlichen Künstler sind allerdings zum Scheitern verurteilt, da sich Héloïse vehement weigert, für sie zu posieren. Not macht bekanntlich erfinderisch, und so greift Héloïses Mutter zu einer List: Die Malerin Marianne soll vorgeben, die neue Gesellschaftsdame ihrer Tochter zu sein, diese aber in Wirklichkeit genau studieren, um klammheimlich ein Portrait von ihr anzufertigen zu können. Dabei entwickeln die beiden Frauen komplexe Gefühle sowie eine tiefe Verbindung, die sich in Mariannes Darstellungen von Héloïse widerspiegeln.

Céline Sciammas Œuvre *Portrait de la jeune fille en feu* (2019) wurde vielfach prämiert, etwa mit dem Prix du scénario, dem Queer Palm sowie dem Prix CST de l'Artiste-Technicien bei den Filmfestspielen in Cannes 2019, dem Prix du cinéma européen 2019 (meilleure scénariste: Céline Sciamma) und dem César de la meilleure photographie (Claire Mathon). Wie kaum ein anderer Film gelingt es Sciammas Werk, Gegensätze geschickt in sich zu vereinen: Tabuthemen wie Homosexualität und klassenübergreifende Liebe werden zelebriert, gleichzeitig thematisiert der Film aber auch die Tragik ihres Scheiterns an den sozialen Normen der Zeit. Zusätzlich zu dem gesellschaftskriti-

schen Aspekt zeichnet Sciammas Film ein hoher Grad an künstlerischer Komplexität aus.

Der Bezug zum Thema unserer diesjährigen Sommerakademie könnte nicht offensichtlicher sein: Marianne wird im Grunde beauftragt, ein (Menschen-)Bild von Héloïse anzufertigen, und es wird schnell klar, dass es dafür nicht ausreicht, ihre physischen Merkmale einzufangen. Ein Mensch ist schließlich mehr als die Summe seiner äußerlichen Teile. Dieser literarische Topos ist nicht neu – man denke etwa an Oscar Wildes wohl bekanntesten Roman, *The Picture of Dorian Gray* (1890). Sciammas Werk sticht allerdings aufgrund seiner medienübergreifenden Intertextualität hervor: Bezüge zu Malerei, Musik und Literatur sind hier nicht nur ästhetische Elemente, sondern narrative Werkzeuge, um die Beziehungen zwischen den *dramatis personae* darzustellen. Der vorliegende Beitrag untersucht, welche Bezüge Sciamma herstellt, wie sie dies tut und welche Bedeutungen sich daraus für das Verständnis von Identität und queeren Beziehungen im historischen sowie zeitgenössischen Kontext ableiten lassen.

Sciammas Historiendrama kann als Hommage an die weibliche Malereitradition im vorrevolutionären Frankreich verstanden werden, weswegen die Tätigkeit des Abbildens von besonderer Bedeutung ist. Die Konstruktion von Mariannes Stil wurde von drei Frauen geleitet, die extensive Nachforschungen zu ebenjener Tradition anstellten: Céline Sciamma, die Kinematografin Claire Mathon sowie die Malerin Hélène Delmaire. Sie schufen eine intertextuelle und intermediale Verbindung zwischen dem kontemporären Kino und der Malerei des späten 18. Jahrhunderts: Als Basis dienten die Werke von Élisabeth Vigée Le Brun (1755-1842)

und Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) (Laffly 2020, Abs. 65). Somit zeichnet sich Sciammas Werk dadurch aus, dass nicht nur (beinahe) ausschließlich Frauen gezeigt werden, sondern dass auch die kinematographische Gestaltung in weiblicher Hand lag.

Künstlerische Produktion ist stets geprägt von sozialen Normen, Vorstellungen und Vorschriften. Zwar gibt es Gegenpositionen zu dieser Annahme wie etwa *L'art pour l'art*, jedoch ist die Idee künstlerischer Autotelie äußerst kritisch zu betrachten, da Kunst in einem gesellschaftlichen Vakuum nicht existieren kann. Dies ist deshalb von Belang, weil das Medium Film bestimmte Weltanschauungen, Moralvorstellungen und Hierarchien – etwa zwischen Geschlechtern, Hautfarben, oder Nationalitäten – nicht nur reproduziert, sondern aktiv mitgestaltet. Eindrückliches Beispiel hierfür ist etwa die Darstellung der berühmten Bondgirls, die über Jahrzehnte den Inbegriff der idealen, begehrten Frau darstellten: schön, jung und passiv. Ein Objekt, das nicht um seiner selbst willen existiert, sondern dessen *raison d'être* ist, von Männern angeschaut zu werden und bei diesen hervorzurufen, was die britische feministische Filmtheoretikerin Laura Mulvey „visuelle Lust“ genannt hat. Mulvey begann in den 1970er Jahren ebendieses Phänomen zu untersuchen und prägte schließlich den Begriff des ‚Male Gaze‘, den sie folgendermaßen definierte:

*In a world **ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy [sic] on to the female form which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness.** (Mulvey 1975, S. 11f.; Hervorhebungen der Verf.)*

Mulvey sieht den Male Gaze also als Teil einer Dichotomie, die eine patriarchal geprägte Hierarchie widerspiegelt: In diesem System werden Frauen darauf reduziert, als passive Objekte zu fungie-

ren, während Männer den aktiven Part des Ansehens übernehmen, um visuelle Lust zu empfinden. Diese Aufteilung dient, bewusst oder unbewusst, dem maskulinen Machterhalt innerhalb dieses patriarchalen Systems.

Le Portrait stellt durch die Kameraeinstellung und -führung sowie durch Mariannes Malerei eine performative Subversion des Male Gaze dar. Ein zentrales Beispiel hierfür ist die Szene, als Héloïse zum ersten Mal für Marianne posiert. Sie beginnt mit einer Nahaufnahme von Marianne vor ihrer Staffelei. Sie nimmt die eigentlich männlich konnotierte Position der Person ein, die aktiv beobachtet und, in diesem Fall, malt. Anfänglich scheint Marianne die maskuline Rolle auch auszufüllen, da sie Héloïses Manierismen beschreibt und Aussagen tätigt wie etwa „Je n'arrive pas à vous faire sourire“, „Je ne voulais pas vous blesser“ und „Je n'aimerais pas être à votre place“. All diese Statements wirken stereotypisch männlich: Héloïse soll lächeln, nicht verletzt sein und befinde sich außerdem in einer unvoreilhaften Position. Sie scheinen das Machtgefälle zwischen Marianne und Héloïse zu unterstreichen: hier der aktive, freie Künstler – traditionell ein Mann –, dort die passive, fragile und in ihrem Schicksal gefangene Muse.

Doch die Dynamik der Szene ändert sich schlagartig durch Héloïses entwaffnende Replik: „Nous sommes à la même place. Exactement à la même place. Venez ici. Venez. Approchez-vous. Regardez. Si vous me regardez, qui je regarde, moi ?“ (dt.: „Wir befinden uns in der gleichen Position. Genau in der gleichen. Kommen Sie her. Kommen Sie. Nähern Sie sich. Schauen Sie. Wenn Sie mich betrachten, wen betrachte ich?“). Héloïse zeigt damit auf, dass die weiblich konnotierte Position nur scheinbar passiv ist, sondern in Wirklichkeit genauso aktiv wie die männliche. Zusätzlich ändert sich die Kameraeinstellung auf Halbnah und Marianne, die sich nach Héloïses Aufforderung dieser nähert, tritt auf gleicher Höhe ins Bild. Die Muse tut nun genau das Gleiche wie der Künstler nur wenige Minuten vorher: Sie übernimmt den aktiven Part und beschreibt Mariannes Verhaltensmuster. In dieser Szene vollziehen sich also parallel auf der inhaltlichen und der formalen Ebene Änderungen, die das Machtverhältnis zwischen den beiden Protagonistinnen ausgleichen:

Sie kommen beide in einem Frame zusammen, und Marianne nimmt die Position der Muse ein, während Héloïse ihr durch ihre Beobachtungen zeigt, dass sie – entgegen der Erwartungshaltung, die durch den Male Gaze entsteht – kein (künstlerisches) Objekt, sondern stets ein Subjekt war und ist. Die Szene ist ein Wendepunkt im Film sowie auch im Verhältnis der Protagonistinnen zueinander, weil hier traditionelle patriarchale Rollenbilder durchbrochen werden. Marianne wird zu mehr als dem Künstler, Héloïse zu mehr als der Muse: Es zeigt sich, dass nicht nur beide Teil des künstlerischen Prozesses, sondern dass sie auch beide in gesellschaftlichen Zwängen gefangen sind.

Die Präsentation des ersten Portraits von Héloïse, welches Marianne im Geheimen angefertigt hat, ist eine weitere Schlüsselszene im Film. Die Künstlerin offenbart das Bild ihrer Muse und erwartet offensichtlich eine Rückmeldung, die allerdings ausbleibt. Als Marianne dies anspricht, kommt es zu folgendem Streitgespräch zwischen den beiden, dessen Intensität noch dadurch erhöht wird, dass die Einstellungsgröße zeitweise von Halbnahe auf Nah wechselt, wodurch eine fast unangenehme Nähe zwischen Publikum und Schauspielerinnen entsteht. Die Diskussion verläuft wie folgt:

Marianne: „*Vous ne dites rien?*“ (dt.: „Sie sagen nichts?“)

Héloïse: „*C'est moi?*“ (dt.: „Bin das ich?“)

Marianne: „*Oui.*“ (dt.: „Ja.“)

Héloïse: „*Vous me voyez comme ça?*“ (dt.: „Sie sehen mich so?“)

Marianne: „*Il ne s'agit que de moi.*“ (dt.: „Es geht nicht nur um mich.“)

Héloïse: „*Comment ça, il ne s'agit que de vous?*“ (dt.: „Wie, es geht nicht nur um Sie?“)

Marianne: „*Il y a des règles, des conventions, des idées.*“ [...] (dt.: „Es gibt Regeln, Konventionen, Ideen.“)

Héloïse: „*Que cela ne soit proche de moi, c'est quelque chose que je peux comprendre. Mais que cela ne soit pas proche de vous, voilà ce qui est triste.*“ (dt.: „Dass es mir nicht entspricht [wörtlich: mir nahe ist], das kann ich verstehen. Aber dass es

Ihnen nicht entspricht [wörtlich: Ihnen nahe ist], das ist traurig.“)

Héloïse kritisiert ihr Portrait, indem sie andeutet, sich selbst kaum wiederzuerkennen. Als Marianne sich auf etablierte Regeln und Normen beruft, kontert Héloïse, dass das Gemälde nicht nur kein Ausdruck dessen sei, wie sie sich selbst sehe, sondern ebenso wenig davon, wie Marianne sie sehe. Laut Madeleine Pelling geschieht in diesem Moment Folgendes: „*Sciamma draws viewers' attention to the construction of images and the feminist and queer possibilities in deconstructing and reassembling them*“ (Pelling 2021, S. 3). Die Muse hinterfragt also den Status Quo sowie die Vorgaben und Regeln der Malerei, die so maßgeblich für die Entstehung ihres (Menschen-)Bildes sind. Deutlich wird Héloïses Enttäuschung darüber, dass Marianne nicht nur die patriarchalen Normen über den Willen der Protagonistinnen stellt, sondern im Zuge dessen auch den „code of mutuality“ gebrochen hat, der nach Raymond DeLuca zwischen Künstler:in und Muse gelten sollte. Dieser ist folgendermaßen definiert:

Permission must be granted by the spectated before any sort of spectatorial identification can occur. The relationship between the looker and the looked-at should be one of mutual consent. It's this code of mutuality that Marianne teaches her art students many years into the future where the film begins as she poses, instructing them how best to capture her. The model guides the artist's hand. (DeLuca 2020: 12; Hervorhebung der Verf.).

Im Grunde genommen stellt DeLuca's „code of mutuality“ also ein Gegenstück zum oben beschriebenen Male Gaze dar, weil in diesem Fall der weiblich konnotierten Rolle der gemalten Person die Handlungsfähigkeit (*agency*) zuerkannt wird. Anders ausgedrückt wird die beobachtete Frau nicht objektiviert, sondern bleibt ein Subjekt. Dies ist beim ersten Portrait, welches die Künstlerin anfertigt, noch nicht der Fall. Indem Marianne das Gemälde von Héloïse anfertigt, ohne den „code of mutuality“ zu berücksichtigen, reproduziert sie den Male Gaze und ignoriert damit so-

wohl ihre eigenen Wünsche als auch die der abgebildeten Person. Obwohl sie selbst kein Mann ist, reduziert sie Héloïse auf ein Objekt, welches wider Willen abgebildet werden soll, um die Neugierde eines Mannes, nämlich ihres Verlobten, zu stillen. Héloïses Reaktion löst allerdings einen Sinneswandel in der Malerin aus, woraufhin diese das Portrait zerstört, bevor die Mutter es sehen kann. Als sie daraufhin entlassen werden soll, kommt Héloïse ihr zur Hilfe und erklärt sich bereit, für sie zu posieren. Der „code of mutuality“ ist damit etabliert, was eine vollkommen andere Art der persönlichen und künstlerischen Beziehung zwischen den beiden ermöglicht.

Gegen Ende des Films posiert Héloïse schließlich freiwillig für das Portrait. Es hat sich bereits eine tiefe romantische Beziehung zwischen den beiden Protagonistinnen entwickelt, und die Szene stellt in vielerlei Hinsicht das Gegenstück zur ersten Szene dar, die ich oben analysiert habe. Formell betrachtet werden, zumindest anfangs, die exakt gleichen Einstellungsgrößen verwendet. Allerdings findet eine Rollenumkehr statt: Während Marianne sich in der ersten Szene darüber beklagt, dass sie Héloïse nicht zum Lächeln bringen kann, passiert nun das genaue Gegenteil. Die dargestellte Frau fühlt sich offensichtlich so wohl, dass sie Schwierigkeiten hat, eine ernste Miene zu bewahren:

Marianne: „Arrêtez !“ (dt.: „Hören Sie auf!“)

Héloïse: „Quoi ?“ (dt.: „Womit?“)

Marianne: „Ce que vous faites. [...] Soyez sérieuse !“ (dt.: „Mit dem, was Sie tun. [...] Seien Sie ernst.“)

Nach dem kurzen Gespräch bricht die Kamera, parallel zu Mariannes Malerei, aus dem Schema aus und schwenkt in Richtung der Künstlerin, die sich hin zur Muse bewegt, bis schließlich beide im Bild und auf der gleichen Ebene stehen. Héloïse und Marianne befinden sich somit nicht nur physisch, sondern auch metaphorisch am selben Ort, die Hierarchie zwischen den beiden scheint aufgelöst. Folglich werden die Spannungen und Machtverhältnisse zwischen den beiden Protagonistinnen sowie auch ihre Beziehung zueinander nicht nur auf inhaltlicher Ebene (etwa durch die Dialoge), sondern auch auf künstlerisch-formaler Ebene aus-

geglichen, einerseits durch die Einstellungsgrößen und Kameraführungen, andererseits durch die Änderungen in Mariannes Malerei.

Musik spielt in *Portrait de la jeune fille en feu* eine ebenso wichtige Rolle wie Malerei, obwohl Sciammas Œuvre vollkommen ohne den Einsatz extradiegetischer Musik auskommt, mithin im Film nur Musik gespielt wird, die auch die handelnden Personen und nicht nur die Zuschauer:innen hören. Das ist angesichts des Genres ungewöhnlich, weil Romanzen in Historiendramen sehr häufig von Musik unterlegt sind. Es gibt aber einen Grund, warum diese Kunstform in *Le Portrait* so selten vorkommt, wie Céline Sciamma in einem Interview mit Antoine Duplan erklärt:

Le film tient un discours sur l'art, sur son caractère consolatoire et sur le rapport amoureux qu'on peut entretenir avec l'art. Je voulais donc que les occurrences de la beauté, musicale ou littéraire, soient précieuses. Que le spectateur soit à égalité avec les personnages, dans le même état de frustration, dans l'indisponibilité de l'art, alors que nous vivons un moment fabuleux d'accessibilité totale à bien des œuvres. La musique surgit comme un bouleversement. Un film d'amour sans musique peut faire peur puisque les grandes histoires d'amour ont leur chanson. Il importait d'avoir à la fois un morceau très démocratique avec Vivaldi et une composition originale (Le Choeur des femmes, ndlr) qui serait l'hymne du film.¹ (Sciamma Le Temps 2019, Abs. 9; Hervorhebung der Verf.)

Musik ist in *Le Portrait* also deshalb rar, weil es Sciamma ein Anliegen war, dem Publikum des 21. Jahrhunderts die Rarität sowie den Wert von Kunst im 18. Jahrhundert näherzubringen. Nichtsdestotrotz hat die Liebesgeschichte von Héloïse und Marianne zwei Hymnen, die im Folgenden genauer betrachtet werden sollen: Einerseits den „Sommer“ von Vivaldi (den Sciamma aufgrund seiner Bekanntheit ein sehr „demokratisches Stück“ nennt) sowie ein neu komponiertes Accapella-Stück von Arthur Simonini, das den gleichen Titel trägt wie der Film.

Die Seltenheit von Musik wird nicht nur durch ihre Abwesenheit über weite Strecken des Films ausgedrückt, sondern auch von den Protagonistinnen thematisiert. Héloïse erzählt Marianne, dass sie nur Orgelmusik kenne, woraufhin diese meint: „L’orgue, c’est beau mais c’est la musique des morts. Vous n’avez jamais entendu un orchestre ?“ (dt.: „Die Orgel ist schön, aber sie spielt die Musik der Toten. Sie haben noch nie ein Orchester gehört?“). Héloïse bittet Marianne daraufhin, ihr zu erklären, was Orchestermusik ist, woraufhin diese ein zuvor von einem Tuch verdecktes Cembalo enthüllt und einige Takte von Vivaldis „Sommer“ spielt. Interessant ist dabei, dass die beiden Frauen zunächst halbnah beziehungsweise „amerikanisch“ dargestellt werden; während Marianne spielt, zoomt die Kamera jedoch langsam an sie heran, zuerst von hinten und schließlich auch frontal.

Meiner Interpretation nach fungiert Vivaldis Musik in dieser Szene als Metapher für queeres Begehren: Beide Protagonistinnen kommen sich während der Szene immer näher und auch die Kamera zoomt heran, wodurch man die Gefühlsregungen gut erkennen kann. Zusätzlich wird Héloïse wortwörtlich von einem Lichtstrahl erleuchtet, was als Sinnbild für ihre Erkenntnis beziehungsweise ihren Erfahrungsgewinn gesehen werden kann. Héloïse gesteht Marianne später im Film, dass sie sie in diesem Moment zum ersten Mal küssen wollte. Interessant ist die Szene auch deshalb, weil ein Rollenwechsel stattfindet: Héloïse, die vorher stets die Betrachtete war, ist nun diejenige, die betrachtet. Diesmal wird der Blick allerdings nicht von Malerei, sondern von Musik bestimmt. Marianne war durch ihre Aufgabe *de facto* von Anfang an dazu verpflichtet, Héloïse genau zu betrachten, sie zu studieren und sie künstlerisch abzubilden – selbst, oder gerade dann, wenn sie sich dessen nicht bewusst war. Umgekehrt ist die Cembalo-Szene Héloïses erste Gelegenheit, die konzentriert spielende Marianne zu beobachten. Die Musik ist hierbei für Héloïse auf ähnliche Art und Weise ein Vehikel für queeres Begehren, wie es das Malen und Betrachten für Marianne ist.

Die nächste Szene, in der Musik eine zentrale Rolle spielt, diente als Inspiration für den Titel des Films. Die beiden Protagonistinnen, die Zofe und

ein Frauenchor singen und tanzen um ein Feuer, das meines Erachtens für Leidenschaft, Verlangen und emotionale Intensität steht. Zugleich symbolisiert es die wachsende Verbindung zwischen den beiden Protagonistinnen Marianne und Héloïse, die eindeutig homoerotischer Natur ist. Feuer wird oft mit Wärme, Erleuchtung und transformatorischer Kraft assoziiert, steht aber auch für „the force around which the women gather in the heart of the domestic homosocial space“ (Pelling 2021, S. 8). Das Feuer kreiert also einen Ort, wo Frauen ‚homosozial‘, also unter sich sein können. Meiner Interpretation nach ermöglicht es demnach die Entfaltung der homoerotischen Beziehung der beiden Hauptcharaktere. Zentral ist in diesem Zusammenhang vor allem, dass das Feuer tatsächlich auf Héloïse überspringt, sie also von der sapphischen Passion, die es symbolisiert, erfasst wird.

Die Anwesenheit eines weiblichen Chors am Feuer kreiert eine zusätzliche Bedeutungsebene. Er etabliert einen geschützten, rein weiblichen Raum (englisch ‚space‘), der Gemeinschaft, Kameradschaft und Solidarität zelebriert. Dieser Schutz vor patriarchaler Einflussnahme ermöglicht die endgültige Erforschung des sapphischen Verlangens zwischen den beiden Protagonistinnen. Die Zusammenkunft von Héloïse und Marianne rund um das Feuer scheint beinahe prophetisch, da die Frauen „non fugere possum“ singen, was auf Deutsch „Ich kann nicht fliehen“ bedeutet. Dieser lateinische Text kann unterschiedlich ausgelegt werden: Einerseits beschreibt er die Lage der beiden Frauen, die die Anziehung, die sie füreinander empfinden, nicht länger verleugnen und somit nicht vor ihr fliehen können. Andererseits ist die Aussage auch Ausdruck von Héloïses Situation: Nach dem Tod ihrer Schwester kann sie ihrem Fatum, mit einem ihr unbekanntem Mann verheiratet zu werden, nicht enttrinnen. Außerdem kann der Liedtext auch als eine von mehreren intermedial-intertextuellen Referenzen an Ovids *Orpheus und Eurydike* im Film verstanden werden, indem Héloïse, nachdem sie Marianne über das Feuer hinweg erblickt, in Ohnmacht fällt – genau wie die dahingeschiedene Eurydike, die zurück in den Hades stürzt, als Orpheus sich, kurz bevor sie die Oberfläche erreichen, nach ihr umsieht. Der dramatische Effekt wird durch den Kontrast zwischen

dem hellen Feuer und der dunklen Nacht verstärkt, welcher an den Chiaroscuro erinnert, wie er etwa in Caravaggio und Rembrandts Werken zu finden ist.

Musik spielt auch in der letzten Szene des Films eine tragende Rolle. Marianne erblickt Héloïse in der gegenüberliegenden Loge eines Theaters in Mailand. In der ersten Einstellung sieht man Marianne in Nahaufnahme, wie sie quer über den Theatersaal blickt. Dann folgt ein Schnitt. Die Kamera zoomt nun langsam auf Héloïse zu und wechselt peu à peu von einer Halbtotale zu einem Close-Up Shot, bei dem man ihre Mimik sowie auch ihre Tränen klar erkennen kann. Ähnlich wie in der Szene, in der die Frauen sich um das Lagerfeuer versammeln, sind auch hier Merkmale des Chiaroscuro und somit eine Anspielung auf Malerei erkennbar: Der Hintergrund ist dunkel gehalten, während beide Protagonistinnen, insbesondere aber Héloïse, vom Licht der Bühne erhellt werden, wo Vivaldis „Sommer“ gespielt wird. Die intradiegetische Musik im Theater stellt einen plot device dar, der einen narrativen Bogen zu der Cembaloszene herstellt: Die starken Emotionen, die Héloïse offensichtlich verspürt, scheinen von der Musik und der Erinnerung an die unmögliche Liebe zu Marianne hervorgerufen zu werden. Musik fungiert also auch in dieser Szene als Ausdruck queeren Begehrens.

Die Szene im Theater kann neben den Referenzen an Malerei (Chiaroscuro) und Musik (Vivaldi) abermals als intermediale Anspielung auf Ovids *Orpheus und Eurydike* gesehen werden: Während Marianne, die als Künstlerin die Position des Orpheus einnimmt, Héloïse zwar erblicken kann, ist diese wie Eurydike in einer anderen Welt gefangen – allerdings nicht im Hades, sondern in einer arrangierten Ehe. In einer anderen Szene des Films, als die Protagonistinnen gemeinsam mit der Magd *Orphée et Euridice* in französischer Übersetzung lesen, spricht Marianne vom „choix du poète“. Sie meint damit, dass Orpheus sich bewusst – obwohl er weiß, dass er Eurydike dadurch verlieren wird – dazu entscheide, sie anzusehen, weil er die Erinnerung an sie festhalten möchte. Héloïse meint dazu: „Peut-être que c’est elle qui lui a dit « retourne-toi »“ (dt.: „Vielleicht ist sie diejenige, die ihm gesagt hat, «

dreh dich um »“). Diese Thematik des (bewussten) Ansehens und Verlierens ist ein wiederkehrendes Motiv: Gegen Ende des Films, nach der Fertigstellung des Porträts, muss Marianne das Anwesen von Héloïses Familie verlassen. Als sie im Begriff ist, die Türschwelle zu überschreiten, hört sie Héloïse rufen: „retourne-toi“. Man sieht daraufhin Héloïse in ihrem weißen Hochzeitskleid vor dunklem Hintergrund. Dann folgt eine rasche Abblende ins Schwarze, wodurch Héloïse im Nichts (beziehungsweise in den Hades) zu verschwinden scheint. Analog dazu verbindet auch die letzte Szene den Akt des Erblickens mit Verlust beziehungsweise Unerreichbarkeit: Marianne kann Héloïse zwar aus der Ferne betrachten, weiß aber, dass sie für immer verloren ist, während Vivaldis „Sommer“ die Erinnerungen an ihre unerfüllte Liebe heraufbeschwört.

Bibliographie

Dieter Burdorf, Christoph Fasbender & Burkhard Moeninghoff: Metzler Lexikon Literatur. Neuauflage der 3. Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2007.

Raymond De Luca: Portrait without a Face: Face and Facelessness in Céline Sciamma’s Portrait of a Lady on Fire. In *Bright lights film journal*, online, 2020. <https://brightlightsfilm.com/portrait-without-a-face-faces-and-facelessness-in-celine-sciammas-portrait-of-a-lady-on-fire/#.ZD8RC-xBz0s> [zugegriffen 16.06.2024]

Antoine Duplan & Céline Sciamma: Céline Sciamma: «Portrait de la jeune fille en feu» est un film totalement dédié à l’amour». In: *Le Temps*, 17. Sept, 2019. <https://www.letemps.ch/culture/ecrans/celine-sciamma-portrait-jeune-fille-feu-un-film-totalement-dedie-lamour> [zugegriffen 16.06.2024]

Tomris Laffly: Portrait of a Lady on Fire Cinematographer, Costume Designer on the ‘Painterly’ 18th-Century Look. *Variety* 21 Feb 2020. <https://variety.com/2020/artisans/production/portrait-of-a-lady-on-fire-costume-designer-cinematographer-1203508292/> [zugegriffen 16.06.2024]

Céline Sciamma: *Portrait de la jeune fille en feu*. Paris: Lillies Films, 2019.

Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: *Screen* 16 (3), S. 6-18, 1975.

Pelling, Madeleine: *Recentring Peripheral Queerness and Marginal Art in Portrait of a Lady on Fire* (2019). In: *Humanities* 10, S. 73-87, 2021.

Fußnote

¹ „Der Film hält eine Rede über die Kunst, über ihren tröstenden Charakter und über die liebevolle Beziehung, die man zur Kunst haben kann. Ich wollte daher, dass die Vorkommen von Schönheit, sei es musikalisch oder literarisch, kostbar sind. Dass der Zuschauer auf gleicher Augenhöhe mit den Figuren steht, im selben Zustand der Frustration, in der Unverfügbarkeit der Kunst, während wir einen fabelhaften Moment der totalen Zugänglichkeit zu vielen Werken erleben. Die Musik tritt als eine Erschütterung auf. Ein Liebesfilm ohne Musik kann Angst machen, da die großen Liebesgeschichten ihr Lied haben. Es war wichtig, sowohl ein sehr demokratisches Stück von Vivaldi als auch eine Originalkomposition (*Der Frauenchor, Anm. d. Red.*) zu haben, die die Hymne des Films sein würde.“ (Übersetzung: E.Z.)

ESTHER ZITTERL hat Anglistik, Romanistik und Lehramt an der Universität Wien studiert (drei Bachelor-, zwei Masterabschlüsse mit Auszeichnung), wo sie auch als Tutorin und wissenschaftliche Projektmitarbeiterin gearbeitet hat. Für ihre Bachelor- und Masterarbeit in Anglistik hat sie zwei Mal den Student Award for Academic Excellence erhalten (2020, 2024). 2024 hat sie ein Auslandssemester an der Sorbonne Nouvelle absolviert. Im September 2024 beginnt sie ihr Doktorat an der University of St Andrews. Sie ist seit 2023 PRO SCIENTIA Stipendiatin.