



FILMUNIVERSITÄT  
BABELSBERG  
KONRAD WOLF

## BACHELORARBEIT

### Implizite Dramaturgie im Film PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN

—

### Eine themenorientierte Analyse

Verfasserin:	Sarah Lena Steinhauser
Matrikelnummer:	010476
Studiengang:	Bachelor Drehbuch / Dramaturgie
Betreuer:	Carsten Schneider
Weiterer Gutachter:	Prof. Peter Henning
Abgabedatum:	25. April 2022

---

## Inhaltsverzeichnis

<b>1 Einleitung</b> .....	2
<b>2 Ableitung der Themenpaare aus der expliziten Dramaturgie</b> .....	4
2.1 Gleichheit versus Hierarchie .....	7
2.2 Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung .....	7
2.3 Bewegung versus Erstarrung .....	8
<b>3 Themenorientierte Analyse der impliziten Dramaturgie</b> .....	9
3.1 Einstieg in die implizite Dramaturgie .....	9
3.2 Gleichheit versus Hierarchie .....	15
3.3 Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung .....	20
3.4 Bewegung versus Erstarrung .....	25
<b>4 Schluss</b> .....	29
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	II
<b>Anhang</b> .....	III
1. Szenisches Filmprotokoll	
2. Screenshots	

## 1 Einleitung

Es gibt Filme, die berühren. Wenn ich an die Filme zurückdenke, die ich in den letzten Jahren gesehen habe, ist mir besonders *PORTRAIT DE LA JEUNE FILLE EN FEU*, deutscher Titel: *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* (Céline Sciamma, Frankreich, 2019) in Erinnerung geblieben. Weil er genau das getan hat. Mich berührt.

In der vorliegenden Bachelorarbeit soll untersucht werden, wie *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* seine Zuschauenden emotional erreicht. Dagmar Benke und Christian Routh zufolge „können [Sie] sicher sein, dass jeder Film, der Sie als Zuschauer emotional erreicht und bewegt hat, ein gut ausgearbeitetes Thema hatte“ (Benke/Routh 2006, 112f).

Ihrer Definition nach ist das *Thema* nicht weniger als „der emotionale Fokus einer Geschichte, das, worum es wirklich geht, das Herz und die Seele des Films“ (Benke/Routh 2006, 110). Man kann es „als eine Art emotionales Leitmotiv bezeichnen. [...] Es erzählt von universellen menschlichen Gefühlen, die Zuschauer direkt emotional ansprechen“ (Benke 2002, 43). Das *Thema* zeigt sich in den Figuren, in ihren Handlungen, Entscheidungen, Motivationen, Bedürfnissen, Sehnsüchten und in den Dialogen (vgl. Benke/Routh 2006, 112) – kurz: in der *expliziten Dramaturgie*, also dem konkreten Handlungsverlauf, der Figuren- und Konfliktdramaturgie.

Darüber hinaus wird das *Thema* in „den Bildern und Metaphern des Films“ (Benke/Routh 2006, 112) sichtbar. Damit wird auf eine weitere Ebene der Dramaturgie verwiesen, nämlich auf die der *impliziten Dramaturgie*.

Im Gegensatz zur Expliziten Dramaturgie bezeichnet die Implizite die innerhalb der expliziten Erzählung versteckten Dramaturgien. Sie bezieht sich auf jene Elemente der Erzählung, die auf das Weltwissen der Rezipienten referieren und die damit für den erweiterten Wirkungsradius eines Werks verantwortlich sind (Lang/Dreher 2013, 2).

Die *implizite Dramaturgie* spricht das intuitive Denken an, das „Schlüsse auf der Basis von Erfahrungen und leicht abrufbarem, verkörperlichtem Wissen [zieht], das man auch als Intuition bezeichnet“ (Stutterheim 2017, 27).

Die *implizite Dramaturgie* ist insbesondere für die visuelle und auditive Ausgestaltung eines Filmes von großer Bedeutung. Zu den visuellen Gestaltungsmitteln gehören die Besetzung, die Montage, die Farbdramaturgie sowie die *Mise-en-scène*. Laut John Gibbs versteht man unter *Mise-en-scène* „the contents of the frame and the way that they are organized“ (Gibbs 2002, 5). Die *Mise-en-scène* beinhaltet Farbkomposition und Lichtgestaltung, Szenographie, Maske und Kostüm sowie die Kameraführung und die Kadrierung, also die Wahl des Bildausschnittes (vgl. Gibbs 2002, 5). Darüber hinaus spielt die Schauspielführung, also die Blickkonstruktionen sowie das Raum- und Berührungsverhalten eine wichtige Rolle (vgl. Gibbs 2002, 12).

In der vorliegenden Arbeit soll die implizite Dramaturgie im Film *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* themenorientiert analysiert werden.

Hierzu wird im zweiten Kapitel zunächst ein Überblick über die Gesamtdramaturgie unter besonderer Berücksichtigung der Figuren- und Konflikt dramaturgie des Filmes geschaffen. Aus diesem Überblick über die explizite Dramaturgie werden anschließend die Themen des Films abgeleitet. Im dritten Kapitel der Arbeit erfolgt schließlich die themenorientierte Analyse der impliziten Dramaturgie unter Berücksichtigung der abgeleiteten Themen.

Das als Anhang beigefügte Szenische Filmprotokoll mit fortlaufender Szenennummerierung, Timecode und kurzen Szenenbeschreibungen soll als Inhaltsangabe des Filmes dienen und den Verweis auf Filmszenen im Text erleichtern. Alle Szenen, auf die im Text verwiesen wird, sind im angehängten Szenischen Filmprotokoll zu finden. An einigen Stellen der Arbeit wird auf Screenshots aus dem Film *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* verwiesen, die ebenfalls im Anhang zu finden sind. Sie sollen den Lesenden dazu dienen, der themenorientierten Analyse der impliziten Dramaturgie besser folgen zu können.

## 2 Ableitung der Themenpaare aus der expliziten Dramaturgie

In diesem Kapitel soll ein Überblick über die Gesamtdramaturgie des Filmes *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* geschaffen werden, aus dem in den folgenden drei Unterkapiteln die explizit verhandelten Themen abgeleitet werden. Da sich die Themen insbesondere in den „Aktionen und Entscheidungen der Figuren, in ihrem Hintergrund, ihrer Motivation“ (s. Benke/Routh 2006, 112) wiederfinden, liegt das Augenmerk im Folgenden auf der Figurenkonstellation und der Konfliktdramaturgie.

Marianne (gespielt von Noémie Merlant), die inzwischen selbst Schülerinnen im Malen unterrichtet, ist bewegt als sie das Porträt einer jungen Frau in Flammen sieht, das Héloïse (gespielt von Adèle Haenel) zeigt. In einer Rückblende wird die Haupthandlung des Filmes, die tragische Liebesgeschichte zwischen Marianne und Héloïse, aus Mariannes Perspektive erzählt: Marianne reist im Jahr 1770 auf eine Insel in der Bretagne, um die junge Adlige Héloïse zu porträtieren. Marianne ist auf Aufträge dieser Art angewiesen, um ihre finanzielle Unabhängigkeit zu sichern. Auftraggeberin des Porträts ist die Herzogin (gespielt von Valeria Golino), Héloïses Mutter, eine einst selbst zwangsverheiratete Witwe aus italienischem Adelshaus. Die Herzogin will Héloïse in die Heimatstadt der Herzogin, Mailand, verheiraten, um die finanzielle Existenz der beiden zu sichern und um der Einsamkeit der Insel zu entkommen. Um das zu erreichen, braucht sie ein Porträt ihrer Tochter, auf dessen Basis sich der potenzielle Ehemann für eine Ehe entscheiden soll. Héloïse lehnt die Heirat jedoch ab und zieht das Leben im Kloster vor. Sie hat sich geweigert, dem Maler, der sie porträtieren sollte, Modell zu sitzen. Deshalb soll Marianne sich als ihre Begleiterin auf Spaziergängen ausgeben, sie dabei heimlich beobachten und malen.

Während der gemeinsamen Spaziergänge lernen Marianne und Héloïse sich besser kennen. Marianne ist im Gegensatz zu den meisten anderen Frauen zu dieser Zeit durch das Malen finanziell unabhängig. Deshalb kann sie selbst wählen, ob sie heiraten möchte. Marianne hat als autonome Künstlerin schon viel von der Welt gekostet. Sie hat geliebt, Sex gehabt und Konzerte in der Oper besucht, all das, wonach sich Héloïse, die seit dem Suizid ihrer Schwester das Haus nicht mehr ohne Begleitung verlassen darf, sehnt. Héloïse wäre lieber im Kloster geblieben als zu heiraten, weil es dort eine Bibliothek gab, sie singen und Musik hören konnte. Außerdem war sie dort nicht allein und allen gleich.

Marianne bringt Héloïses rebellischer Haltung gegenüber der Zwangsheirat Verständnis entgegen, spricht als Einzige offen mit Héloïse über den Suizid ihrer Schwester und teilt Héloïses Liebe zur Musik. Obwohl Héloïse ahnt, dass Marianne Malerin ist, zeigt sie sich ihr immer mehr. Die beiden Frauen fühlen sich entgegen allen Konventionen zunehmend zueinander hingezogen.

Als das Porträt fertig ist, bittet Marianne die Herzogin, Héloïse selbst sagen zu dürfen, dass sie Malerin ist, und ihr das Porträt zu zeigen. Marianne erfährt von der Herzogin, dass Héloïse sie sehr mag, woraufhin Marianne verzweifelt das Porträt, das der Maler vor ihr von Héloïse gemalt hat, verbrennt. Héloïse reagiert enttäuscht auf den Vertrauensbruch, dass Marianne sie gemalt hat, und äußert sich verächtlich über das konventionell gestaltete Gemälde, woraufhin Marianne, die sich mittlerweile gewiss ist über Héloïses Gefühle ihr gegenüber, es zerstört, um Héloïse durch das Gemälde nicht jemand anderem überlassen zu müssen. Damit riskiert Marianne die Nicht-Bezahlung und opfert einen weiteren Auftrag, da die Herzogin sie einer Freundin als Malerin empfehlen wollte. Héloïse, die in dieser Geste wiederum Mariannes Gefühle für sich erkennt, erwirkt, dass die wütende Herzogin Marianne erlaubt, Héloïse ein weiteres Mal zu porträtieren, indem sie ihre Weigerung, Modell zu sitzen, und damit ihr einziges wirksames Mittel gegen die Heirat aufgibt. Die Herzogin akzeptiert Héloïses Vorschlag, weil es der einzige Weg ist, ein Porträt von Héloïse zu bekommen. Die Herzogin erwartet bei der Rückkehr nach ihrer fünftägigen Reise ein fertiges Porträt.

Während der Abwesenheit der Herzogin leben Marianne, Héloïse und die Zofe Sophie (gespielt von Luàna Bajrami) die Utopie des Matriarchats. Marianne und Héloïse unterstützen Sophie, die ungewollt schwanger ist, bei ihren am Ende erfolgreichen Versuchen einer Abtreibung. Die gesellschaftlich gegebene Hierarchie zwischen ihnen löst sich gänzlich auf und an ihre Stelle tritt eine Verbundenheit in gleichrangiger Freundschaft. Sie spielen Karten und diskutieren gemeinsam die Orpheus-und-Eurydike-Sage von Ovid, genauer Orpheus Entscheidung, der sich verbotenerweise nach Eurydike umdreht und sie damit ein zweites Mal verliert. Héloïse entwirft die Möglichkeit, Eurydike habe Orpheus zugerufen *Dreh dich um* und damit ihr Schicksal selbst gewählt.

Unterdessen sitzt Héloïse selbst Modell für das Porträt. Die Anziehung zwischen Marianne und Héloïse wächst immer weiter. Nachdem Héloïse Marianne ihre Gefühle am Lagerfeuer beim Gesang der Frauen, zu verstehen als der Höhepunkt des Matriarchats, offenbart hat, küssen die beiden sich und schlafen

schließlich miteinander. Während der nun folgenden kurzen Zeit der gelebten Liebe hat Marianne zwei Visionen von Héloïse in einem weißen Kleid, die hinter ihr erscheint und - nachdem Marianne sich zu ihr umdreht - verschwindet, wie Eurydike in der Sage von Ovid. Die Visionen prophezeien Marianne das Ende ihrer Liebe. Als Héloïse das fertige Porträt zufrieden betrachtet, wirft Marianne ihr vor, sich nicht gegen die Heirat zu wehren. Héloïse bestreitet ihre Mitschuld an ihrem Schicksal. Marianne entschuldigt sich wenig später, nachdem sie von der baldigen Rückkehr der Herzogin erfahren hat. Es ist beiden klar, dass ihre Liebe außerhalb dieser Utopie keine Chance hat, nicht nur wegen der strengen Konventionen, die eine gleichgeschlechtliche Partnerschaft nicht zulassen, sondern insbesondere wegen der fehlenden ökonomischen Basis. Héloïse hat nie einen Beruf gelernt und Mariannes Einkommen als Malerin würde kaum ausreichen, um für sie beide zu sorgen.

Nachdem das Gemälde fertiggestellt ist, lieben sie sich und Marianne zeichnet für sich ein kleines Erinnerungsporträt von Héloïse. Héloïse wünscht sich ebenfalls eine Erinnerung an Marianne und diese zeichnet ein nacktes Selbstporträt auf Seite 28 ihres Ovid-Buches, das sie Héloïse überlässt.

Durch die Rückkehr der Herzogin ist die alte gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt und die Zeit, in der Marianne und Héloïse sich lieben konnten, beendet. Der Herzogin gefällt das fertige Porträt. Sie bezahlt Marianne und das Porträt wird verpackt und nach Mailand verschickt. Marianne verabschiedet sich von Sophie und im Beisein der Herzogin auch kurz von Héloïse. Héloïse läuft ihr nach und ruft ihr im Treppenhaus nach: Dreh dich um. Marianne dreht sich um und sieht Héloïse auf der Treppe. Sie trägt das weiße Hochzeitskleid. Marianne schließt die Tür und Héloïse wird von der Dunkelheit verschluckt.

In einer Art Epilog wird in zwei Rückblenden erzählt, dass Marianne Héloïse zwei weitere Male gesehen hat. Zunächst bei einer Kunstaussstellung, bei der Marianne unter dem Namen ihres Vaters ein Gemälde von Orpheus und Eurydike eingereicht hat. Hier schickt Héloïse Marianne durch die aufgeschlagene Seite 28 auf ihrem Porträt eine Art Lebens- und Liebeszeichen. In der letzten Rückblende beobachtet Marianne Héloïse in der Oper, die sie beide zufällig besuchen. Héloïse durchlebt einen kathartischen Sturm der Gefühle beim Hören des Stückes *Sommer* aus Vivaldis Vier Jahreszeiten, das ihr Marianne einst auf dem Cembalo vorgespielt hat. Es wird klar, dass Héloïse immer noch von der

Erinnerung an ihre Liebe zu Marianne zehrt, die auf der Höhe ihrer Intensität auseinandergerissen wurde.

In den folgenden Unterkapiteln werden die Themen, die im Film verhandelt werden, aus der expliziten Dramaturgie abgeleitet. Die Darstellung erfolgt in Gegensatzpaaren, da so das Thema besonders gut sichtbar wird (vgl. Benke/Routh 2006, 110).

## 2.1 Gleichheit versus Hierarchie

Das Themenpaar Gleichheit versus Hierarchie lässt sich am deutlichsten aus dem Subplot ableiten. In Anwesenheit der Herzogin werden die gesellschaftlich geprägten Rollenbilder und die damit einhergehende Hierarchie eingehalten. Sophie ist eine Zofe, die ihren Haushaltsaufgaben nachgeht. Héloïse ist eine junge Adlige, die sich an die Vorgaben der Herzogin halten muss und das Haus nicht verlassen darf. Marianne ist eine Künstlerin, die ihrem Auftrag, das Porträt zu malen, nachgeht. In der Zeit, in der die Herzogin verreist ist, verschwimmen die alten Rollenbilder und lösen sich auf. Marianne, Héloïse und Sophie sind nicht mehr nur Künstlerin, Adlige und Zofe, sie sind Frauen, sie sind Menschen. Sie lernen sich auf einer neuen Ebene kennen, die es vorher nicht geben durfte: in gleichrangiger Freundschaft. Auch Héloïses Wunsch im Kloster zu bleiben, anstatt heiraten zu müssen begründet sich insbesondere in ihrem Wunsch nach Gleichheit. Sie sagt, es sei schön, allen gleich zu sein (Szene 20).

## 2.2 Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung

Viele Handlungen, Entscheidungen und Motivationen der Figuren basieren auf den Themen Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung. Héloïse soll verheiratet werden, obwohl sie lieber im Kloster geblieben wäre. Sie darf das Haus nur in Begleitung verlassen. In beidem steht sie unter der Fremdbestimmung durch die Herzogin. Héloïses Weigerung, Modell für das Porträt zu sitzen, ist dagegen selbstbestimmt. Die Herzogin selbst wurde zwangsverheiratet, hat fremdbestimmt ihre Heimatstadt Mailand verlassen. Nun, da sie verwitwet ist und nicht länger der Fremdbestimmung durch ihren Mann unterliegt, trifft sie selbstbestimmt die Entscheidung, wieder nach Mailand zurückzukehren. Marianne ist autonome Künstlerin und kann durch ihre finanzielle Unabhängigkeit weitgehend selbstbestimmt leben und lieben. Doch in ihrer Kunst unterliegt sie Konventionen und Regeln, sie muss Gemälde unter dem



Namen ihres Vaters einreichen und das Porträt, das sie anfertigt, muss der Herzogin als Auftraggeberin gefallen. Sie ist in ihrer Kunst also ebenfalls fremdbestimmt. Auch Sophies Entscheidung, ihre Schwangerschaft zu beenden, ist selbstbestimmt. Deutlich wird das Thema Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung außerdem in Szene 42 anhand der Sage von Orpheus und Eurydike: Eurydike stirbt, weil Orpheus sich umdreht. Orpheus bestimmt Eurydikes Schicksal. Damit stirbt sie fremdbestimmt. Schon ihre Rettung aus der Unterwelt war nicht ihre Wahl, sondern der Wunsch von Orpheus, dem sie daraufhin gefolgt ist. Den Gegenentwurf liefert Héloïse, als sie überlegt, Eurydike habe Orpheus vielleicht gesagt, er solle sich umdrehen. Damit hätte Eurydike ihr Schicksal selbst bestimmt.

### 2.3 Bewegung versus Erstarrung

Das Thema Bewegung versus Erstarrung wird ebenfalls in der Sage von Orpheus und Eurydike sichtbar. Hier wird das Motiv von Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung in einem Bild ausgedrückt: Orpheus dreht sich nach Eurydike um. Eurydike erstarrt. Sie kann Orpheus nicht mehr aus der Unterwelt ins Leben, in die Bewegung folgen. Damit ergibt sich eine Verknüpfung von Selbstbestimmung und Bewegung mit dem Thema Fremdbestimmung und Erstarrung.

„Ein Thema im dramaturgischen Sinne sollte immer verbunden sein mit dem unbewussten Sehnen, dem Bedürfnis der Hauptfigur“ (Benke 2002, 43). Auch im Dialog manifestiert sich das Thema Bewegung versus Erstarrung, nämlich als Héloïse ihre Sehnsucht in Form des Wunsches nach Bewegung ausspricht. Als sie zum ersten Mal im Film zu sehen ist (Szene 11b), sagt sie, sie träume schon seit Langem davon zu laufen. Sie sagt nicht, sie träume davon, frei zu sein, spricht also das Bedürfnis, das hinter dem Satz steckt, nicht aus. Sie äußert den Wunsch nach Bewegung, nach Laufen, so wie sie sich fragt, ob sie schwimmen kann (Szene 17). Durch Mariannes Zwischenfrage *‘Zu sterben?’* (Szene 11b) erhält Héloïses Wunsch *‘Zu laufen’* eine existenzielle Bedeutung. Die Bewegung steht für das Leben, die Erstarrung für den Tod. Héloïse sehnt sich nach Leben, ihre Schwester ist ihrem Schicksal der Zwangsheirat durch den Suizid, also durch die selbstbestimmte Erstarrung entgangen.

### 3 Themenorientierte Analyse der impliziten Dramaturgie

Dieses Kapitel bildet den Kern der vorliegenden Bachelorarbeit. Zunächst erfolgt der Einstieg über eine themenorientierte Analyse der impliziten Dramaturgie in der ersten Szene der Haupthandlung (Szene 2). Da *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* mit einem „starken, [...] thematisch aufgeladenen Bild“ (Benke/Routh 2006, 199) beginnt, eignet sich die Szene besonders gut, um die implizite Dramaturgie in Bezug auf die in Kapitel 2 herausgearbeiteten Themen Hierarchie versus Gleichheit, Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung und Bewegung versus Erstarrung zu analysieren.

#### 3.1 Einstieg in die implizite Dramaturgie

Auf der expliziten Ebene von Szene 2 wird erzählt, dass Marianne, die ein Bündel und eine Holzkiste bei sich trägt, von vier Männern in einem Boot unter dem Kommando eines Steuermanns zu einem den Zuschauenden unbekanntem Ziel über das Meer gerudert wird. Als die Holzkiste, die sie bei sich trägt, ins Wasser fällt und keiner der Männer Anstalten macht, sie zu bergen, springt Marianne selbst ins Meer, um sie zu retten. Erst nachdem dies gelungen ist, setzen sie ihre Fahrt fort. Dadurch erfahren die Zuschauenden, dass Marianne die Kiste sehr wichtig ist, und sie werden sich fragen, was sich darin verbirgt. Diese und die Frage nach Mariannes Ziel sind die beiden aktiven Fragen dieser Szene, die die Neugier der Zuschauenden wecken und sie in die Geschichte mitnehmen. Die Szene erzählt allerdings noch viel mehr. Um den gesamten Bedeutungsgehalt der Szene verstehen zu können, bedarf es eines genauen Blickes auf die implizite Dramaturgie.

Zu Beginn der Szene ist Marianne in einem Establishing Shot auf dem Bug eines Bootes sitzend zu sehen. Im Gegenschuss sind vier rudende Männer und der Steuermann aus Mariannes Perspektive zu sehen. Die Zuschauenden nehmen durch diese subjektive Kamera, die Point-of-View-Einstellung, Mariannes Sicht der Geschehnisse ein, und zwar nicht nur für diese Szene, sondern für die gesamte folgende Handlung. Die Erzählsituation des Films, nämlich die der Rückblende aus Mariannes Perspektive, wird so ins Visuelle übersetzt. Die aufmerksamen Zuschauenden werden dazu eingeladen, den Film auf eine tiefere Bedeutungsebene hin zu befragen und die versteckten Bedeutungsgehalte auf der impliziten Erzählebene zu entschlüsseln.

Die Kadrierung ist so gewählt, dass vom Steuermann, der am Heck des Bootes steht, nur der Unterkörper in der Mitte der oberen Bildhälfte zu sehen ist. Diese Bildeinstellung betont den Unterkörper und damit das Geschlecht des Steuermanns. Sein Geschlecht ist auf Höhe der Gesichter der Ruderer, die ihre Blicke zur Seite wenden und deren Unterkörper nicht zu sehen sind. Aus den Positionen der Schauspieler und der gewählten Kadrierung ergibt sich implizit das Thema der Hierarchie im Patriarchat. Der Steuermann hält in beiden Händen das dicke Steuerruder. Wer hier steht und steuert und wer hier sitzt und rudert: Eine Frage der Potenz.

Erst als die Kamera etwas nach oben schwenkt, wird der Steuermann, der ins Bildzentrum und damit in Mariannes Blickzentrum gerät, komplett sichtbar. Der Kameraschwenk nach oben sowie die daraus resultierende Froschperspektive unterstreichen implizit die Hierarchie zwischen dem Steuermann und den rudierenden Männern und Marianne. Die rudierenden Männer sitzen, sind von hinten zu sehen, bleiben also anonym, und tragen braune Hüte und abgetragene braun-beige Kleidung. Trotz der Gleichheit von Körperhaltung, Kostüm und Aktion sind die vier Männer visuell durch dicke Holzruder voneinander getrennt. Die Gleichheit der Ruderer existiert nur im Kontext der herrschenden Hierarchie. Sie sind nicht in Gleichheit verbunden, jeder rudert für sich. Ihr Rudern dient nicht einer Gemeinschaft, es dient dem Zweck, Geld zu verdienen. Kleidung und Hut des Steuermanns ähneln denen der Ruderer. Dies lässt vermuten, dass auch er einen Vorgesetzten oder Auftraggeber über sich hat, der ihm die Richtung vorgibt. Die Hierarchie endet nicht bei ihm.

Im Gegenschuss ist zu sehen, wie Marianne den Blick abwendet. Dieses Abwenden ist als Kritik an der Hierarchie in der patriarchalen Gesellschaft zu verstehen und verweist auf die thematische Auseinandersetzung des Films mit dieser. Ein Abwenden von etwas bedeutet immer auch ein Zuwenden zu etwas hin. Mariannes Blick geht in Richtung Festland und hin zur Utopie des Matriarchats, das dort für kurze Zeit gelebt werden wird.

Auch die Thematik Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung findet sich in der impliziten Dramaturgie der Szene. Die Holzruder trennen nicht nur die vier Männer voneinander, auch versperrten sie Marianne den Weg zum Heck des Schiffes. Das Steuerruder ist für sie unerreichbar und sie kann weder auf

Geschwindigkeit noch auf Fahrtrichtung Einfluss nehmen. Marianne wird gerudert, ist abhängig von den Männern, fremdbestimmt.

Als das Boot heftig schwankt, greift Marianne nach unten. Die Kamera folgt ihrer Bewegung und eine Holzkiste wird sichtbar. Sie befindet sich am unteren Bildrand und wird so zur Basis des Bildes. Marianne hält die Kiste und stützt sich gleichzeitig auf die Kiste, um das Gleichgewicht im schwankenden Boot zu halten. Erst später im Film erfahren die Zuschauenden, dass sich in der Kiste zwei Leinwände und damit die Grundlage von Mariannes Arbeit befindet. Doch bereits in dieser Szene wird implizit Mariannes Verhältnis zum Inhalt der Holzkiste und dessen Bedeutung für Marianne erzählt. Die Kiste symbolisiert Mariannes finanzielle Unabhängigkeit. Die bis hierher in der Szene herrschende Abhängigkeit Mariannes von den Männern erhält eine neue Färbung: Marianne reist für einen Auftrag, durch den sie Geld verdienen wird. Sie selbst oder die Herzogin hat die Männer beauftragt, Marianne über das Meer zu rudern. Sie wird nicht gerudert, sie lässt sich rudern. Diese Frau ist in der Lage, die Männer zu beauftragen und zu bezahlen. Die Holzkiste, also ihre finanzielle Unabhängigkeit, ermöglicht ihr diese Selbstbestimmung.

In einem unachtsamen Moment, als sie zur Küste blickt, fällt die Kiste aus dem Boot. In der darauffolgenden subjektiven Einstellung ist aus Mariannes Perspektive neben der davontreibenden Kiste ein stillstehendes Holzruder zu sehen. Die Möglichkeit, das Meer mit Hilfe eines Bootes zu befahren, ist den Männern vorbehalten. Diese befördern Marianne, weil sie dafür bezahlt werden. Verliert Marianne ihre finanziellen Mittel beziehungsweise ihren Auftrag, stehen die Ruder still.

Marianne steht sofort auf und blickt in geduckter Haltung in Richtung Steuermann. Bisher war sie passiv, wurde gerudert, hier wird sie zum ersten Mal aktiv. sie verlässt ihre sitzende Position und erhebt sich. Ihr zögernder Blick und ihre geduckte Haltung zeigen, dass sie die ihr zugeteilte sichere Position verlässt und dies nicht ohne Vorsicht tut. Doch sie muss. Im Gegenschuss sind der Steuermann und drei der Ruderer zu sehen, die der Kiste hinterhersehen ohne Anstalten zu machen sie zu bergen. Hierfür fehlt vermutlich der finanzielle Anreiz. Der Steuermann nimmt eine Hand vom Steuerruder.

Wieder im Gegenschuss steht Marianne vollständig auf. Sie ist jetzt auf einer Ebene mit dem Steuermann und nimmt sprichwörtlich das Steuer selbst in die Hand. Sie nimmt ihren braunen Mantel ab, der der Kleidung der Männer ähnelt,

und unter dem sie ein rotes Kleid trägt. Der Mantel steht symbolisch für Mariannes Anpassung im Patriarchat. Später im Film erfahren die Zuschauenden, dass sie Männermodelle heimlich malen und ihre Gemälde unter dem Namen ihres Vaters einreichen muss. Hier wird bereits durch die implizite Dramaturgie erzählt, welche engen Grenzen Mariannes Selbstbestimmung unterliegt. Sie kann als Frau nicht ihren Mann stehen, sie muss Umwege zum Beispiel über ihres Vaters Namen gehen, um ihre Gemälde präsentieren und verkaufen zu können.

In der folgenden nahen Einstellung ist zu sehen, wie Marianne einen stöckelbeschuhten Fuß auf die Bootswand setzt und über diese hinweg ins Meer springt. Mariannes Selbstbestimmung ist hart erkämpft. Um sie zu bewahren, beweist sie Mut. Sie springt selbst. Der Kameraausschnitt betont dabei den Stöckelschuh, ein weibliches Kleidungsstück, das es ihr erschwert, über die Bootswand zu gelangen.

In der folgenden halbtotalen Einstellung ist zu sehen, wie Marianne durch das Meer schwimmt. Einige Momente ist nur Marianne im Meer zu sehen, was die Gefahr der Situation und das Risiko, das Marianne eingegangen ist, verdeutlicht. Sie ist keine sehr gute Schwimmerin und trotz des nur leichten Wellenganges kostet es sie große Mühe, die Kiste zu erreichen. Die eben gezeigten Stöckelschuhe sowie das Kleid, das sich mit Wasser vollsaugt, also die weiblichen Attribute, erschweren ihr das Schwimmen, sodass sie, als sie schließlich die Kiste erreicht, nicht nur die Kiste rettet, sondern die Kiste wie ein Rettungsring auch sie rettet.

Zwischen dieser Einstellung und der nächsten, in der Marianne frierend, den Männern den Rücken kehrend und in ihren Mantel gehüllt wieder am Bug des Bootes sitzt, befindet sich eine Ellipse. Der Film zeigt nicht, wie Marianne wieder ins Boot gelangt ist. Diese Ellipse begründet sich zum einen in dem Bestreben, kompakt zu erzählen, zum anderen gibt es zwei mögliche inhaltliche Gründe: entweder soll durch die Auslassung angedeutet werden, dass Marianne in ihrer hilfsbedürftigen Situation durch die Männer auf unangebrachte Weise berührt wurde, wozu auch das anschließende Abwenden und Verdecken des Körpers mit dem Mantel passen würde. Oder es wurde bewusst darauf verzichtet, die Männer in einer helfenden Rolle zu zeigen, weil es nicht in die Thematik und Sichtweise des Filmes gepasst hätte.

In dieser vorletzten Einstellung der Szene wirkt Marianne sehr mitgenommen. Dass das eben Geschehene ihr nah gegangen ist, wird durch die nahe Kameraeinstellung betont. Sie wurde gerade daran erinnert, was für sie auf dem Spiel steht. Verliert sie ihre ökonomische Basis, dann verliert sie den Grund dafür, in dem Boot mitfahren zu können, und ohne das Boot wird sie in ihrem Kleid nicht lange schwimmen können und schließlich untergehen. Die Grenzen ihrer Selbstbestimmung sowie ihre Abhängigkeit von dem Auftrag, das Porträt zu malen, werden Marianne hier bewusst und den Zuschauenden implizit erzählt. In der letzten Einstellung der Szene ist in einer Supertotalen der Bug des Bootes, dahinter das wogende Meer und schließlich die Steilküste zu sehen. Beim genauen Hinsehen steuert das Boot auf ein großes Felsentor zu, auf das im weiteren Verlauf der Arbeit noch genauer eingegangen wird. Diese Einstellung ist wieder eine subjektive Einstellung aus Mariannes Perspektive. Die Supertotale verbildlicht Mariannes Gefühl der Hilflosigkeit, das sie an die Holzkiste geklammert gespürt haben muss. Mariannes Blick ist auf das rettende Ufer gerichtet.

Das Themenpaar Bewegung versus Erstarrung wird ebenfalls in der impliziten Dramaturgie dieser Szene erzählt. Allgemein lässt sich sagen, dass in den Bildern der Szene viel Bewegung herrscht. Interessant ist die Frage, wovon die Bewegung jeweils ausgeht. Von der Umgebung (dem Meer), den Figuren oder erzeugt die Kamera selbst Bewegung?

Zu Beginn der Szene ist Marianne am Bug des Bootes sitzend zu sehen. Die Kamera befindet sich hier, wie auch in den anderen Einstellungen der Szene (bis auf eine Ausnahme), im Boot. Die Kamera fixiert Marianne in einer Halbnahen. Das bewirkt, dass Marianne im weiten Meer trotz des Wellengangs stabil und selbstbewusst wirkt, was ihre Position als Auftraggeberin unterstützt. Sie fühlt sich sicher und souverän genug, um aus ihrer Position heraus die Hierarchie, die sie vor sich sieht, durch einen Blick zu kritisieren. Die bewegende Kraft im Bild ist das Meer. Das Meer befindet sich zwar im Bildhintergrund, doch macht es sich durch die starken Bewegungen des Bootes und durch das Auf und Ab des Hintergrundes bemerkbar. Das Meer ist ein gebräuchliches Symbol für die Freiheit, doch es ist keine Freiheit ohne Risiko. Das Meer wirkt wie ein eigenständiger Akteur, der das Boot schaukelt. Dies betont die wichtige Bedeutung der Symbolik des Meeres im Film.

Die Kamera bleibt die Szene hindurch an dieser Position, nämlich im Boot. Nur in der Einstellung, als Marianne durch das Meer zur Kiste schwimmt, verlässt auch die Kamera das Boot. Die Kamera bewegt sich deutlich und produziert ein unruhiges Bild, als Marianne schwimmt. Die Kameraführung wird erst ruhiger und stabiler, als Marianne sich festhält. Dadurch wird Mariannes Perspektive betont. Auch sie wird zunächst vom Meer hin und her gestoßen, bevor sie Halt an der Kiste findet. Es ist, als wären die Zuschauenden selbst über Bord gegangen und schwanken nun zwischen den Wellen. Dies erzeugt Empathie bei den Zuschauenden. Sie können sich in Marianne hineinversetzen. Darüber hinaus wird die Gefahr des Meeres und die Gefahr des Ertrinkens durch die Kamera betont.

In der vorletzten Einstellung befindet sich die Kamera in einer nahen Einstellung wieder im Boot und fokussiert starr auf Marianne. Im Gegensatz zur ersten Einstellung der Szene transportiert die Kamera nicht den Eindruck von Souveränität und Selbstbewusstsein, sondern von Angst und Erstarrung. Das liegt daran, dass Mariannes Körperhaltung und Mimik eine ganz andere sind als zu Beginn der Szene. Die Bewegung geschieht im Hintergrund, in dem der Steuermann das Steuerruder und die Ruderer die Ruder kraftvoll bedienen.

Marianne selbst sitzt zunächst im Boot. Dann steht sie auf, springt über Bord und schwimmt, bevor sie am Ende der Szene wieder sitzt. Hierdurch wird die enge Verbindung der Themenpaare Bewegung versus Erstarrung und Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung deutlich. Je selbstbestimmter Marianne agiert, desto mehr ist sie in Bewegung – sie steht auf, springt, schwimmt. Die Kameraführung unterstreicht dabei die Bewegung. Im Gegensatz dazu steht ihre Erstarrung am Ende der Szene.

Am Beispiel dieser Szene wird klar, wie wichtig die Rolle der impliziten Dramaturgie im Film *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* ist und dass die Themen nicht nur explizit, sondern auch implizit verhandelt werden. Erst wenn die Zuschauenden die implizite Ebene entschlüsseln, werden sie die gesamte Aussage des Films erfassen können. Hiervon ausgehend wird die implizite Dramaturgie des Filmes im Kontext der herausgearbeiteten Themenpaare in den folgenden drei Unterkapiteln genauer analysiert.

### 3.2 Gleichheit versus Hierarchie

Das Themenpaar Gleichheit versus Hierarchie wird im Subplot des Films verhandelt, als sich in Abwesenheit der Herzogin zwischen Marianne, Héloïse und Sophie eine Freundschaft entwickelt. Diese Entwicklung beginnt in Szene 34, weshalb auch die themenorientierte Analyse der impliziten Dramaturgie in dieser Szene startet.

In der ersten Einstellung der Szene, einer Supertotalen, ist zu sehen, wie Sophie am Strand zwischen Marianne und Héloïse, die etwa zwanzig Meter voneinander entfernt stehen, hin und her rennt. Vor Héloïse stoppt sie abrupt, dreht um und rennt zurück zu Marianne. In der Supertotalen wirken die Figuren klein und werden in Beziehung zu den Klippen und dem Strand gesetzt. Auf die Bedeutung des Strandes in der impliziten Dramaturgie wird in Kapitel 3.4 genauer eingegangen.

In der nächsten Einstellung begleitet die Kamera in einer Halbnahen die rennende Sophie. Im Bildhintergrund befindet sich das Meer als Symbol der Selbstbestimmung. Sophie versucht in dieser Szene selbstbestimmt ihre Schwangerschaft zu beenden. Marianne schubst Sophie kräftig mit beiden Händen an, als Sophie bei Marianne ihre Laufrichtung ändert. Der Körperkontakt zwischen den beiden steht im Kontrast zur Art, wie Sophie vor Héloïse umkehrt, nämlich mit Abstand und ohne Körperkontakt. Héloïse steht still und markiert das Ende der Laufstrecke. Der nicht stattfindende Körperkontakt sowie die Tatsache, dass es die erste Szene im Film ist, in der sowohl Héloïse als auch Sophie zu sehen sind, betonen implizit das Verhältnis zwischen den Figuren, das ihren gesellschaftlichen Rollen, der einer jungen Adligen und einer Zofe, entspricht. Es ist distanziert und hierarchisch geprägt.

Nachdem Sophie vor Erschöpfung gefallen ist und im Sand liegt, wechselt die Kameraperspektive zu Héloïse. Sie steht nicht länger, sondern geht auf Sophie zu, um sie herum und stellt sich vor sie, die Hand helfend ausgestreckt. Die Kamera bewegt sich dabei nach unten, sodass Sophie im linken unteren Bildviertel zu sehen ist und der Rock von Héloïses blauer Ordenstracht die gesamte rechte Bildhälfte einnimmt. Hierdurch wird implizit die gesellschaftlich gegebene Hierarchie zwischen den Frauen betont. Sophie kauert am unteren Bildrand, Héloïse ragt weit über den oberen Bildrand hinaus. Doch Héloïse bietet Sophie ihre Hand an, die sich am oberen Bildrand befindet. Sophie wirkt erstaunt



ob der helfenden Geste, nimmt dann H elo ises Hand und lässt sich beim Aufstehen helfen. Die Kamera folgt ihr dabei, sodass nun die Oberkörper beider Frauen im Bild sind. Mit dieser Geste hebt H elo ise Sophie auf ihre Ebene. Diese Veränderung in der Beziehung der Figuren geht klar von H elo ise aus und kann auch nur von ihr ausgehen. Es wäre vermessen von Sophie als Zofe, eine solche Veränderung herbeiführen zu wollen. Die beiden Frauen sind sich nun beinahe auf Augenhöhe und noch dazu hat eine Berührung zwischen ihnen stattgefunden. Abgemildert wird diese deutliche Verschiebung in der Hierarchie dadurch, dass Lu ana Bajrami, die Schauspielerin in der Rolle der Sophie, deutlich kleiner ist als Adèle Haenel, die H elo ise spielt. Bei der Berührung der Hände entsteht durch die Stulpen, die beide Figuren tragen, kaum Hautkontakt. Sophie senkt außerdem den Kopf, als sie neben H elo ise steht, und vermeidet so den direkten Blickkontakt, was als Zeichen der Unterwürfigkeit gilt.

In der darauffolgenden Szene 35 suchen die drei Frauen im hohen Gras nach einer Pflanze. Ihr Tun dient dem Zweck, Sophie bei ihrem Abtreibungsversuch zu unterstützen, es ist also ein kameradschaftliches Tun. In der totalen Kameraeinstellung wird die Hierarchie immer noch formal anerkannt; H elo ise steht über Sophie. Das hohe Gras, in dem alle Figuren stehen, dient jedoch als verbindendes Element, im Gegensatz zu den Holzrudern in Szene 2, durch die die Ruderer visuell voneinander getrennt sind. Das gemeinsame Rudern dient nur dem Zweck, Geld zu verdienen, es ist kein kameradschaftliches Tun. In diesem Bild wird die beginnende Aufhebung der Hierarchie zwischen H elo ise und Sophie implizit erzählt.

In Szene 36 lässt sich Sophie von der Decke hängen, um ihre Schwangerschaft zu beenden. Nur ihr Unterkörper ist im Bild zu sehen, der Oberkörper ragt über den Bildrand hinaus. Diese Einstellung erinnert an die Einstellung in Szene 34, in der H elo ises Oberkörper nicht zu sehen ist. Hier wird eine neue Art der Hierarchie etabliert: Sophie ist in einer misslichen Lage und braucht Hilfe. Ihre Bedürfnisse stehen gerade im Fokus, sind hochgehungen, Marianne und H elo ise helfen ihr. In der folgenden Szene 37 tragen Marianne und H elo ise Sophie in Mariannes Bett. Später schlafen H elo ise und Sophie sogar gemeinsam darin. H elo ises und Mariannes Unterstützung wird ins Bild gesetzt: Sie stützen Sophie. In Szene 39 spielen die drei Frauen gemeinsam Karten. Die Kamera filmt sie in einer nahen Einstellung, was die entstandene Freundschaft betont, sie sind einander nun nah. Gleichzeitig werden alle drei Figuren auf der gleichen Ebene

gezeigt. Die Kamera filmt jede Figur in Normalperspektive, auf Augenhöhe, und verzichtet damit auf Hierarchie, übersetzt also die Entwicklung zwischen den Figuren ins Bild. In einer weiteren Einstellung werden die Hände der drei Figuren gezeigt. Sie spielen ein Kartenspiel, bei dem sich ihre Hände berühren. Hier gibt es zwischen den Figuren direkten Hautkontakt. Deutlich wird dies im Vergleich mit Szene 34, als der Hautkontakt zwischen Héloïses und Sophies Hand durch die Stulpen minimiert wurde. Sophie trägt in Szene 34 und 35 noch eine Haube als Symbol für ihre Rolle als Zofe, in Szene 36, 37 und 39 trägt sie diese nicht mehr. Zwischen den drei Figuren hat sich eine Freundschaft entwickelt, die gesellschaftlichen Rollen geraten in den Hintergrund.

Die Entwicklung erreicht ihren Höhepunkt in Szene 41. In der ersten Einstellung schwenkt die Kamera von einem blühenden Strauß Blumen, einem Symbol für die blühende Freundschaft der Figuren, über Sophies stickende Hände - der Strauß ist das Modell – über ihr Dekolletée zu ihrem Gesicht. Die Einstellung betont ihre weiblichen Attribute und verweist auf das Matriarchat.

In der nächsten Einstellung wird klar, dass Sophie stickend an dem langen Tisch vor dem Feuer in der Küche sitzt. Sie trägt weder eine Haube, noch eine Schürze. Marianne kommt hinzu, stellt 3 Gläser auf den Tisch und schenkt Wein ein. Links auf dem Tisch befindet sich ein Schneidebrett mit Pilzen und Kräutern. Héloïse kommt von links ins Bild. Sie trägt ein Gefäß mit Butter in der Hand, eine Schürze über der Ordenstracht und beginnt, die Pilze zu schneiden. Anhand der Tätigkeiten – Héloïse kocht, Sophie stickt – sowie anhand des Kostüms – Héloïse trägt die Schürze, Sophie nicht – wird deutlich, dass in diesem gelebten Matriarchat die gesellschaftlichen Rollen von Zofe und Adliger aufgelöst wurden. Es kommt hier sogar zu einer Rollenumkehr.

Der lange Tisch erstreckt sich über die gesamte Länge des unteren Bildrandes. Diese gemeinsame Basis der Aktivitäten der Figuren betont die nun herrschende Gleichheit. Die Kamera filmt die Szene von vorne, weder aus Froschperspektive noch aus Vogelperspektive. So sind auch die Zuschauenden auf Augenhöhe und stehen in keiner Hierarchie zu den Figuren, sondern auf gleicher Ebene.

Im Kamin prasselt ein großes Feuer. Auch auf der Tonebene ist es sehr präsent, es knistert und knackt. Das Feuer hat eine wichtige Bedeutung im Film und wurde bereits in Szene 5 symbolisch aktiviert. In Szene 4a öffnet Sophie, die eine Kerze bei sich trägt, Marianne die Tür und führt sie in Szene 4b hinauf in das Empfangszimmer, wobei die Kerze die einzige Lichtquelle ist. In Szene 5 zündet

Sophie das Kaminfeuer an, damit Marianne ihre Kleidung trocknen und sich aufwärmen kann. Mariannes Kleidung ist nass durch ihren Sprung ins Meer, mit dem sie ihre Kiste gerettet hat. Sophie erkennt, dass Marianne friert, und entzündet ein wärmespendendes Feuer. Sophie erkennt Mariannes Bedürfnis und kümmert sich darum, dass es ihr gut geht. Die Wärme, die vom Feuer ausgeht, ist Symbol für die menschliche Wärme, für Solidarität und Kameradschaft, die zwischen den Frauen herrschen. Auch in Szene 9, als die Herzogin und Marianne sich kennenlernen, brennt ein durch eine Stoffwand gedämpftes Kaminfeuer. Ein Verweis darauf, dass auch sie die menschliche Wärme des Matriarchats in sich trägt, obwohl ihr Handeln den sie umgebenden patriarchalen Strukturen angepasst ist.

Betrachtet man die Positionen der Figuren in Szene 41, so ist zu erkennen, dass Marianne das bindende Element ist. Zuerst steht sie, geht dann zu Sophie, beobachtet sie mit einer Hand auf Sophies Schulter beim Sticken, setzt sich dann zwischen Sophie und Héloïse in die Bildmitte. Héloïse steht und kocht in der linken Bildhälfte, Sophie sitzt und stickt in der rechten. Das Feuer brennt hinter Marianne. Von ihr geht die menschliche Wärme aus, die diese Aufhebung der Hierarchie möglich macht.

In beinahe jeder Szene des Films ist Marianne darauf bestrebt, Hierarchien aufzuheben. Sie passt sich überwiegend dem Stehen oder Sitzen der anderen Figuren an. Beispiele dafür sind insbesondere Szene 17, in der Héloïse sich in den Sand setzt und Marianne es ihr gleichtut, Szene 5, als Sophie auf Mariannes persönliche Frage hin aus ihrer Hocke aufsteht – Marianne holt hier Sophie auf ihre Ebene, beide stehen – und Szene 6, als Marianne Sophie bedeutet, sich zu ihr zu setzen.

Bevor nun als Kontrast zu den oben analysierten Szenen, in denen die Gleichheit im Vordergrund steht, zwei weitere Szenen betrachtet werden, in denen die Utopie des Matriarchats und die gelebte Gleichheit durch die Rückkehr der Herzogin und die Anwesenheit des Steuermanns ein jähes Ende finden, soll kurz auf Szene 43 eingegangen werden. In dieser Szene brennt das größte Feuer, ein Lagerfeuer. Es herrscht Gleichheit zwischen den Frauen, alle Altersgruppen und Stände sind willkommen. Das gemeinsame Gesangstück, das angestimmt wird, ist eine Hymne auf die Schönheit der Gleichheit, die aus dem atonalen Summen der Einzelnen erwächst. In dieser Szene offenbart sich Héloïse, offenbart ihre Gefühle für Marianne; Héloïse hat Feuer gefangen. Diese Offenbarung kann nur

im Rahmen des Matriarchats und der menschlichen Wärme geschehen. Doch wird nicht näher auf diese Szene eingegangen, weil der Fokus dieser Analyse auf die Entwicklung zum Matriarchat hin und den Kontrast des Patriarchats bei der Rückkehr der Herzogin gelegt wurde.

In Szene 61 sind die gesellschaftlichen Rollen wiederhergestellt. Implizit wird das unterstrichen, indem Sophie wieder ihre Haube und Schürze trägt. Sie bedient den sitzenden Steuermann. Das Feuer brennt nicht so stark wie in Szene 41 und wird durch einen Kochtopf verdeckt. In Szene 41 war dieser Kochtopf neben dem Feuer. Hier wird implizit betont, dass das Feuer in Anwesenheit des Steuermanns nicht länger Symbol für die menschliche Wärme ist. Es wurde nutzbar gemacht, es dient einem Zweck. Sophie nutzt es, um für den Steuermann zu kochen und ihre Arbeit zu verrichten. In Anwesenheit des Mannes steht nicht sie als Mensch, sondern ihre Arbeit und der Zweck des Geldverdienens im Vordergrund.

In Szene 64 verabschieden sich Sophie und Marianne. Während der Steuermann im Raum ist, befindet sich die Kamera in einer Halbtotale. Marianne steht am linken Bildrand, trägt ihren Mantel, Sophie, wieder Haube und Schürze tragend, am rechten Bildrand. Der Steuermann steht zwischen ihnen. Sofort, als er den Raum verlässt, ändert sich die Kameraeinstellung in eine Halbnahe. Sophie geht zu Marianne, die Kamera begleitet sie. Menschliche Nähe, die beiden sind nun in Freundschaft verbunden, ist erst jetzt, wo der Steuermann weg ist, wieder möglich. Zumindest für einen letzten kurzen Moment. Sophie umarmt Marianne und tritt ein letztes Mal aus ihrer Rolle Zofe heraus. Die Umarmung geht klar von Sophie aus und wird von Marianne erwidert. Sie verabschieden sich als Freundinnen, doch tragen sie die Symbole ihrer gesellschaftlichen Stellung wieder. Die alte Ordnung ist wiederhergestellt.

Was der Film nicht zeigt ist eine Verabschiedung von Héloïse und Sophie. Auch die beiden Frauen verbindet nun eine Freundschaft. Doch jede Art von Lebewohl von Héloïse gegenüber einer einfachen Zofe und damit das Bekenntnis zu einer tieferen beziehungsweise überhaupt existierenden Beziehung freundschaftlicher Art ist in Anwesenheit der Herzogin undenkbar und nicht darstellbar.

In dem Kapitel wurde gezeigt, wie präzise die Mittel der impliziten Dramaturgie eingesetzt wurden, um das Thema Gleichheit versus Hierarchie im Film zu verhandeln und darzustellen.

### 3.3 Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung

In diesem Kapitel wird die implizite Dramaturgie genau in Bezug auf das Themenpaar Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung analysiert. Das deutlichste Symbol für die Fremdbestimmung ist das grüne Kleid, in dem Héloïse porträtiert werden soll. Es erhält seine symbolische Aufladung in Szene 8, weshalb mit dieser Szene auch die Analyse in diesem Kapitel beginnen soll.

In der ersten Einstellung zeigt die Kamera zunächst nur den Saum des Kleides und zwei gehende Füße in Damenschuhen, sodass bei den Zuschauenden die Erwartung geweckt wird, gleich zum ersten Mal Héloïse zu sehen. Die Kamera wandert nach oben und es wird gezeigt, wie Sophie das grüne Kleid vor sich trägt. Hierdurch wird die Spannung in Bezug auf Héloïse gesteigert. Die Art, wie Sophie das Kleid trägt, in Kombination mit der durch das Korsett schon annähernd menschlich wirkenden Form des Kleides, geben dem Kleid ein Eigenleben. Es gibt, ohne getragen zu werden, bereits eine Form und Haltung vor. Diejenige, die es trägt, wird seiner Form angepasst, wird fremdbestimmt. Sophie sagt, es sei das einzige Kleid von Héloïse, die ansonsten noch die Ordenstracht trage. Damit hat Héloïse keine andere Wahl als dieses Kleid und das Schicksal, für das es steht.

Marianne betrachtet den Faltenwurf des Kleides im Tageslicht, das durch das Fenster fällt, und befühlt es ausgiebig. Die Aufmerksamkeit der Zuschauenden wird auf das Kleid, das sich in der Bildmitte befindet, gelenkt und sie werden dazu eingeladen, das Kleid wie Marianne genau zu betrachten und dessen Symbolik zu verstehen. Die symbolische Aufladung erfolgt also nicht nur über den Dialog, sondern auch implizit.

Nachdem Marianne es als farblich passend zu Héloïses blondem Haar befunden hat, trägt Sophie das grüne Kleid hinüber zu Mariannes ungemachtem Bett und legt es darauf ab. Der Konflikt zwischen Héloïses Schicksal der Heirat, symbolisiert durch das grüne Kleid, und Marianne, die ihre Liebe frei ausleben kann, symbolisiert durch das zerwühlte Bett, wird hier präzise in der impliziten Dramaturgie erzählt. Es wird klar, dass die Thematik der Selbstbestimmung und Fremdbestimmung sich insbesondere auf die Liebe bezieht: Wer darf sie selbstbestimmt leben, wer nicht?

Im Verlauf des Filmes tragen sowohl Héloïse als auch Marianne (Szene 22) und Sophie (Szene 23) das grüne Kleid. Die beiden genannten Szenen sowie

Szene 31, in der Héloïse das grüne Kleid zum ersten Mal trägt, sollen in Bezug auf die implizite Dramaturgie untersucht und miteinander verglichen werden.

Die Erste, die das grüne Kleid trägt, ist Marianne. Sie sitzt in Szene 22 selbst Modell (Screenshot 1). Die Kameraeinstellung ist eine Halbtotale. Marianne sitzt in der Bildmitte. Ihr Blick ist nach vorne unten gerichtet. Im Bildhintergrund befindet sich auf Höhe ihres Schlüsselbeines eine breite braune Linie an der Wand. Diese Linie trennt optisch Mariannes Körper von ihrem Kopf. Implizit wird hier betont: Dieses Kleid ist nicht Mariannes Schicksal. Ihr Kopf gehört nicht auf dieses Kleid. Im Gegenschuss (Screenshot 2) nimmt die Kamera Mariannes Perspektive ein und es wird klar, dass Mariannes Blick auf ihr Spiegelbild gerichtet ist, beziehungsweise auf ein Spiegelbild des grünen Kleides, denn ihr Kopf ist darauf nicht zu sehen. Erneut wird betont, dass Marianne das Schicksal einer Heirat nicht trägt, sondern hier lediglich Modell sitzt. Als sie hastig aufsteht, ist für einen Moment zu sehen, dass sie unter dem grünen Kleid ihr rotes Kleid trägt (Screenshot 3). Rot ist die Farbe der Liebe. Das rote Kleid referiert auf dieses Weltwissen und ist ein Symbol dafür, dass Marianne frei lieben kann. Sie trägt das rote Kleid unter dem grünen, sie lässt das grüne Kleid, die Zwangsheirat von Héloïse, nicht zu nah an sich heran. Sie grenzt sich von der Fremdbestimmung ab. Sie möchte hier lediglich in ihrer Arbeit als Malerin dem grünen Kleid eine Form geben, um es malen zu können. Das Kleid gibt nicht ihr die Form. Sie ist sich ihrer Selbstbestimmung gewiss. Deshalb kann sie sich auch lange betrachten. 24 Sekunden lang ist Marianne im Bild, trägt das grüne Kleid und betrachtet es.

In Szene 23 trägt Sophie das grüne Kleid und sitzt für Marianne Modell. Die Kamera ist lange auf Marianne gerichtet, die malt (Screenshot 4). Marianne trägt dabei ihren Malerkittel, betrachtet also professionell das grüne Kleid. Die Kamera ist in einer halbnahen Einstellung auf sie gerichtet; Marianne ist konzentriert, betrachtet genau. Sophie als Modell zu sehen, geht ihr aber nicht emotional nahe. Im Gegenschuss, also aus Mariannes Perspektive, ist Sophie im grünen Kleid auf dem Hocker sitzend zu sehen (Screenshot 5). Sophie ist in der Bildmitte positioniert. Ihr Kopf wird ebenfalls durch die dicke braune Linie im Hintergrund von ihrem Körper und dem grünen Kleid getrennt. Sophie kann frei lieben und tut dies auch. Die halbnaher Kameraeinstellung zeigt jedoch, dass ihr das Tragen des grünen Kleides näher geht als Marianne, die in einer Halbtotalen gezeigt wurde. Sophie ist schwanger. Und würde sie das Kind nicht abtreiben, müsste

sie vermutlich dessen Erzeuger heiraten. Sophie wird ihre Schwangerschaft selbstbestimmt abbrechen. Ihre emotionale Reaktion auf die Abtreibung (Szene 50) lässt jedoch die Vermutung zu, dass sie diese Wahl trifft, um nicht heiraten zu müssen und nicht, weil sie keine Kinder bekommen möchte. Sophie ist in Szene 23, als sie das grüne Kleid trägt, mit ihrem möglichen Schicksal, den Kindsvater heiraten zu müssen, konfrontiert. Bedrückt und nachdenklich richtet sie ihren Blick zu Boden (Screenshot 6). Sophie ist etwa 7 Sekunden lang im Bild zu sehen, wie sie das grüne Kleid trägt. Marianne kann sie lange betrachten, ohne davon emotional beeinflusst zu werden, insbesondere weil sie noch nichts von Sophies Schwangerschaft weiß.

Héloïse trägt in Szene 31 zum ersten Mal das grüne Kleid und sitzt selbst Modell für das Porträt. Sie hat die Verweigerung, sich malen zu lassen, aufgegeben, für die Möglichkeit, noch ein paar Tage mit Marianne verbringen zu können. Damit gibt sie ihr einziges wirksames Mittel gegen die Heirat - abgesehen vom Suizid, den ihre Schwester gewählt hat - auf. Nachdem Marianne Héloïse in Position gebracht hat, was ein Akt der Fremdbestimmung ist und damit implizit die Symbolik des Kleides betont, geht sie zur Leinwand und blickt Héloïse an. In der folgenden Einstellung (Screenshot 7) nimmt die Kamera wieder Mariannes Perspektive ein. Es ist eine nahe Kameraeinstellung, was zeigt, dass es Héloïse nah geht, das Kleid zu tragen und sich malen zu lassen. Da der Hocker nun auf einem Podest steht, ist die braune Linie an der Wand viel weiter unten und trennt Héloïses Kopf nicht vom grünen Kleid. Die Linie ist außerdem nur noch verschwommen im Hintergrund zu sehen. Héloïses Kopf gehört auf dieses Kleid. Es ist ihr Schicksal. Sie muss das Kleid tragen, sie muss nach dem Tod ihrer Schwester deren Schicksal tragen. Im Gegenschuss ist Marianne zu sehen (Screenshot 8). Marianne trägt nicht ihren Malerkittel, sondern das rote Kleid. Sie hat hier nicht wie bei Sophie die Distanz einer Malerin zu ihrem Modell. Sie hat Gefühle für Héloïse. Deshalb geht es ihr nah, sie so zu sehen, was durch die nahe Kameraeinstellung betont wird. Héloïse ist als Modell nur 2 Sekunden im Bild. Sie blickt dabei direkt in die Kamera, durchbricht die vierte Wand, blickt direkt Marianne an, blickt direkt die Zuschauenden an. Héloïse willigt in ihr fremdbestimmtes Schicksal ein für die Möglichkeit einer, wenn auch kurzen, so doch gelebten Liebe mit Marianne.

In den Szenen 38, 40 und 52 malt Marianne das Porträt von Héloïse im grünen Kleid. In Szene 38 gelingt es Marianne nicht, Héloïse lächelnd zu malen. In

Szene 40 flirten die beiden miteinander. In Szene 52 ist Héloïse so heiter, dass Marianne sie sogar ermahnt, still zu sitzen. Diese Entwicklung sorgt dafür, dass Héloïse in dem Porträt nicht nur die fremdbestimmte Ehe sieht, wie es ihre Mutter in ihrem eigenen Porträt tut (Szene 9), sondern auch die selbstbestimmte Liebe zu Marianne, die sich während der Entstehung des Gemäldes entwickelt hat. In Szene 56 sagt Héloïse, ihr gefalle das Porträt. Hier ist in einer nahen Einstellung zu sehen, wie Héloïse die grüne Farbe selbst mischt. Das symbolisiert die Selbstbestimmung, zu der sie gefunden hat. Zwar muss sie heiraten und das ist nicht ihre Wahl. Aber die Haltung, mit der sie ihr Schicksal trägt, die bestimmt sie selbst. Ihre Liebe zu Marianne ist selbstbestimmt. Und das Glück, sie erlebt zu haben, wird symbolisiert durch die gelbe Farbe, die sie in den Grünton mischt.

Das Themenpaar Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung wird in der impliziten Dramaturgie durch Variationen der Motive der „Orpheus und Eurydike“-Sage verhandelt. Diese Motive werden im Folgenden anhand der ersten Begegnung von Marianne und Héloïse (Szene 11a) sowie des Abschieds der beiden im Treppenhaus voneinander (Szene 66) analysiert.

In Szene 11a läuft Marianne durch das Treppenhaus zur Treppe und steigt hinunter. Die Kameraeinstellung wechselt und aus Mariannes Perspektive ist die Treppe zu sehen und der Hauseingang zu erahnen. Es fällt kaum Licht hinunter. Unten steht eine dunkle Gestalt. Im Vordergrund ist ein Kronleuchter zu sehen, dessen Kerzen nicht brennen. Dieses Fehlen des Feuers, das die menschliche Wärme symbolisiert, und die Dunkelheit, in der Héloïse steht, erzählen implizit von ihrer Isolation und Einsamkeit. Im Gegenschuss ist Marianne zu sehen, die sich langsam, vorsichtig Héloïse nähert. Der Hintergrund ist hell. Wie in der Sage Orpheus, so steigt hier Marianne zu Héloïse hinab, in die Unterwelt, in Héloïses Isolation. Diese Parallele zur Sage wird unterstrichen durch Mariannes dunkles Haar und ihre Arbeit als Künstlerin. Der Name Orpheus leitet sich vom altgriechischen Ὀρφεύς ab, was Dunkelheit bedeutet. Orpheus ist also der Dunkle. Er war ein sehr begnadeter Sänger und Dichter, ein Künstler also. Marianne ist die Figur des Orpheus, die hier zur erstarrten Eurydike hinabsteigt. Im Gegenschuss ist zu sehen, wie Héloïse die Tür öffnet. Tageslicht fällt von außen herein und sie tritt ins Licht. Dadurch wird implizit von ihrer Sehnsucht erzählt, frei zu sein. Héloïse darf das Haus nur in Begleitung von Marianne verlassen.



Marianne ermöglicht Héloïse, ins Licht zu treten, und sie wird ihr für einige Zeit ermöglichen, ihre Isolation zu verlassen und zu lieben.

Um den Abschied in Szene 66 besser verstehen zu können, müssen zunächst Mariannes Visionen von Héloïse im weißen Hochzeitskleid in Szene 47 und in Szene 54 betrachtet werden. In beiden Szenen erscheint Héloïse in unwirklichem, künstlichem Licht, das visuell deutlich macht, dass es sich um eine Erscheinung handelt, in einigem Abstand hinter Marianne und wird von der Dunkelheit verschluckt, nachdem Marianne sich umgedreht hat. Héloïse verschwindet fremdbestimmt, weil Marianne sich - wie Orpheus - umdreht. Diese beiden Szenen dienen dem Foreshadowing. Héloïses Schicksal der Heirat wird sich erfüllen.

In Szene 66 läuft Marianne eilig die Treppe hinunter zur Eingangstür und öffnet diese. Die Kamera folgt ihr dabei. Wieder ist das Treppenhaus unten dunkel, noch einmal erinnert es an Héloïses vergangene und vielleicht künftige Einsamkeit. Marianne öffnet die Tür, Licht fällt in die Dunkelheit. Hinter ihr ruft Héloïse: Dreh dich um. Héloïse und Marianne haben sich den ganzen Film über gesiezt. Doch zum Abschied wählt Héloïse das Du und bekräftigt so die erlebte Nähe. Marianne dreht sich um, weil Héloïse ihr zuruft, sie solle sich umdrehen. Damit wird Héloïse zur Eurydike-Figur, die ihr Schicksal selbst bestimmt. Besonders deutlich wird ihre Selbstbestimmung im Kontrast zu den beiden Visionen Mariannes, in denen Héloïse von der Dunkelheit verschluckt wird, sozusagen in ihrem Schicksal der Fremdbestimmung untergeht, nachdem Marianne sich umgedreht hat. So zeigt diese Szene des Abschieds: Die Sage von Orpheus und Eurydike wird nicht bloß nacherzählt. Héloïse schreibt ihre eigene Geschichte. Sie findet eine Haltung der Selbstbestimmung in ihrem Schicksal. Sie mischt ihr eigenes Grün.

Als Marianne sich umdreht und zurück zu Héloïse blickt, gibt es im Bild Licht und Schatten. Der linke Bildrand ist dunkel, durch die offene Tür wird der Großteil des Bildes erhellt, eine Hälfte von Mariannes Gesicht ist erhellt, die andere liegt im Schatten. Dadurch wird die Gleichzeitigkeit von beidem betont, von Licht und Schatten, von Selbstbestimmung und Fremdbestimmung. In der letzten Einstellung aus Mariannes Perspektive ist zum dritten Mal Héloïse im Hochzeitskleid zu sehen, die von der Dunkelheit verschluckt wird. Mariannes Vision wird erfüllt.

### 3.4 Bewegung versus Erstarrung

In diesem Kapitel wird die implizite Dramaturgie in Bezug auf das Themenpaar Bewegung versus Erstarrung analysiert. Das Themenpaar Bewegung versus Erstarrung scheint Céline Sciamma in vielen dramaturgischen sowie ästhetischen Entscheidungen im Film beeinflusst zu haben. So steht dem Korsett, also der Erstarrung, und insbesondere dem grünen Kleid, also der Erstarrung in der arrangierten Ehe, die Bewegung der nackten Körper entgegen. Marianne und Héloïse sind in einigen Szenen nackt, lieben sich, sind durch kein Korsett gebunden. Héloïses Wunsch, schwimmen zu können, das heißt selbstbestimmt leben zu können, erhält durch das Bild des Schwimmens die Dimension der Bewegung. Auch die Thematik der Erinnerung, die im Film diskutiert wird, ist mit dem Themenpaar verknüpft: Die Flüchtigkeit eines Momentes wird in einem Gemälde oder einer Stickerei festgehalten. Erinnerung bedeutet Erstarrung.

Der Fokus in diesem Kapitel liegt auf der Symbolik der Landschaft, in der sich das Themenpaar Bewegung versus Erstarrung eindrücklich spiegelt. Ausgangspunkt der Analyse ist Szene 58b. In dieser Szene eilt Marianne, nachdem sie erfahren hat, dass die Herzogin am nächsten Tag zurückkommen wird, zum Strand, an dem sie Héloïse zurecht vermutet. Die Kamera nimmt Mariannes Perspektive ein und in einer Totalen ist Héloïse am Strand zwischen felsigen Klippen und Meer zu sehen. Die linke Bildhälfte wird dominiert von felsigen Klippen im Vordergrund und der fernen Steilküste im Hintergrund. In der rechten Bildhälfte dominiert das aufgewühlte Meer. Héloïse steht in der Bildmitte, ihr Kopf ist genau im Bildzentrum. Hierdurch wird deutlich, dass dieses Bild Héloïses Situation erzählt. Sie trägt das grüne Kleid. Sie ist von schräg hinten zu sehen, ihr Blick geht in Richtung Meer. Das Meer ist die Quelle der Bewegung im Bild. Es steht für die Freiheit, für die Selbstbestimmung. Im Kontrast dazu stehen die felsigen Klippen der Steilküste. Sie sind ein Element der Erstarrung und symbolisieren die Konvention, die Fremdbestimmung, Héloïses Schicksal der Heirat. Héloïses Blick ist auf das Meer gerichtet, was ihre Sehnsucht nach Freiheit ins Bild setzt. Doch ihr Weg dorthin wird von einem Stein versperrt, der sich vor ihren Beinen befindet. Sie trägt das grüne Kleid. Dadurch wird implizit gezeigt, dass sie sich dafür entschieden hat, ihre einzige Wahl anzunehmen und die Heirat einzugehen.

Die Landschaft wurde symbolisch aktiviert und so trägt die Wahl des Schauplatzes der einzelnen Szenen etwas zum Erzählten und der Aussage des Filmes bei. Bereits in Szene 2 wird das Meer als Symbol der Bewegung und Selbstbestimmung etabliert. In Szene 3a betreten Marianne und der Steuermann den Strand durch das große Felsentor, das Marianne in Szene 2 bereits vom Boot aus sieht. Der Steuermann verlässt den Strand durch das Tor. Zum einen kann das Felsentor als Tor zur Geschichte verstanden werden, zum anderen ist es das Tor zur Freiheit, zum Meer.

In Szene 17 zeigt die Kamera in einer totalen Einstellung Marianne und Héloïse am Strand vor dem Felsentor (Screenshot 9). Im Vordergrund sitzt Marianne vor einem Stein, der sie von Héloïses Blicken abschirmt, damit sie heimlich Héloïses Hände skizzieren kann. Der Bildhintergrund wird dominiert vom mächtigen Felsentor, durch dessen Öffnung warmes Sonnenlicht fällt. Durch diese Öffnung kann Héloïse aus ihrer Perspektive das Meer, das sich am linken Bildrand befindet, also die Freiheit sehen. Héloïse wirkt sehr klein vor dem riesigen Tor. Sie geht einige Schritte auf die Toröffnung zu und bleibt stehen. Héloïse läuft im Schatten und bleibt auch im Schatten stehen. Das Sonnenlicht auf der Felswand bildet eine Art optische Grenze, die Héloïse nicht übertritt. Hier wird implizit erzählt, dass sie nicht durch das Tor der Freiheit gehen kann. Sie ist umgeben vom Fels, von Erstarrung und Konventionen, denen sie zu folgen hat. Ihre Einsamkeit und Isolation werden durch den Schatten, in dem sie steht, deutlich. Das Felsentor hat zwei Eigenschaften. Es besteht aus Gestein, ist also starr, ist ein Symbol für die Konventionen und die Fremdbestimmung. Gleichzeitig ist es die Lücke im Fels, durch die es in die Selbstbestimmung, die Freiheit geht, hin zum Meer und zur Bewegung. Auf Mariannes Gemälde, das die Verabschiedung von Orpheus und Eurydike, also von Marianne und Héloïse zeigt (Szene 68a), überspannt im Bildhintergrund das Felsentor die gemalte Szene. Orpheus ist vor der Öffnung positioniert. Hinter der fallenden Eurydike befindet sich Fels. Die Situation des Abschieds zwischen Marianne und Héloïse, nämlich der weiteren Selbstbestimmung von Marianne und des fremdbestimmten Schicksals von Héloïse, wird hier implizit erzählt. Das Felsentor verweist dabei gleichzeitig auf Héloïses Erkenntnisgewinn durch ihre Liebe zu Marianne, nämlich die Selbstbestimmung in der Fremdbestimmung, die Öffnung im Fels, zu finden. Neben dem Meer, den Klippen und dem Felsentor gibt es einen weiteren wichtigen Schauplatz im Film, nämlich den Strand. Der Strand kann als eine Art

Zwischenort verstanden werden. Er ist nicht Fels, nicht Erstarrung, aber auch nicht Meer, nicht Bewegung und Freiheit. Der Strand ist der Ort der Möglichkeiten. Hier beginnt die Überwindung der Hierarchie (Szene 34). Hier lernen sich Marianne und Héloïse kennen (Szene 17, Szene 20, Szene 28). Hier findet der erste Kuss zwischen den beiden statt (Szene 44).

Szene 44 ist mit Szene 43, in der Héloïse Marianne am Lagerfeuer implizit ihre Gefühle offenbart hat, durch einen Match Cut verbunden. Die Verbindung, die zwischen den beiden Figuren entstanden ist, wurde in Szene 43 ins Bild gesetzt, indem Marianne Héloïse die Hand reicht und ihr aufhilft. Diese Verbindung bleibt über die Szene hinweg bestehen. Sie halten einander fest, während sie sich die Klippen hinunterhelfen. Ihre Körper kommen sich bereits sehr nah, ihre Münder sind durch Schals verdeckt. In der nächsten Einstellung fokussiert die Kamera auf die Hände der beiden, die einander halten, bevor Héloïse loslässt und nach rechts aus dem Bild geht. Die Kamera schwenkt in einer Viertel Drehung auf Höhe von Mariannes Gesicht. Marianne blickt nach rechts, Héloïse hinterher. Im Hintergrund ist Fels.

Als die Musik aus der vorhergehenden Szene endet, fährt die Kamera in Richtung von Mariannes Blick das mächtige Gestein entlang. Die Bewegung der Kamera bildet dabei einen Kontrast zu dem massiven Gestein, das zu sehen ist. Für einige Momente besteht das gesamte Bild nur aus Gestein, bevor die Kamera in eine höhlenartige Öffnung fährt und hinter dem Fels Héloïse zum Vorschein kommt, die im Bildmittelpunkt steht. Nach der Verbindung, die die beiden Figuren eingegangen sind, und die durch ihr Berühr- und Raumverhalten unterstrichen wurde, wird durch die Kamerafahrt die Unmöglichkeit dieser Liebe betont. Tonnen von Gestein, jahrhundertelange Konvention und Erstarrung, trennen die Liebenden voneinander. Die Abwesenheit der Herzogin und das kurze gelebte Matriarchat sind die Höhle, die kurze Lücke in der Konvention, die diese Liebe für eine kurze Zeit ermöglichen. Tief verborgen zwischen Gestein traut sich Héloïse, ihren Schal abzulegen. Marianne tut es ihr gleich und sie küssen sich. Die Kamera filmt die Figuren dabei in einer Großaufnahme, sodass die felsige Umgebung im Hintergrund kaum noch zu sehen ist. Héloïse bricht den Kuss ab und verlässt das Bild. Marianne schaut ihr nach.

Am Ende des Kapitels soll nun eine weitere Dimension des Themenpaares Bewegung versus Erstarrung gezeigt werden, nämlich die der emotionalen

Bewegung. Der Film beginnt und endet mit der Erinnerung an die Liebe zwischen Marianne und Héloïse. Marianne sitzt Modell für ihre Schülerinnen (Szene 1), ist äußerlich bewegungslos, erstarrt, doch innerlich bewegt beim Anblick des Gemäldes von Héloïse, der jungen Frau in Flammen. Mariannes emotionale Bewegtheit steht im Kontrast zur äußeren Erstarrung.

In der letzten Szene des Filmes (Szene 69) bemerkt Marianne Héloïse in einer Opernaufführung von Vivaldis Vier Jahreszeiten, die sie zufällig beide besuchen. Marianne betritt die Loge, geht zu ihrem Platz, der weiter entfernt von der Bühne ist, und setzt sich. Als sie Héloïse erblickt, nimmt die Kamera im Gegenschuss Mariannes Perspektive ein und es ist zu sehen, wie Héloïse sich in der gegenüberliegenden Loge allein an den Platz direkt bei der Bühne setzt. Zum einen wird hier implizit erzählt, dass Héloïse sich diesen teuren Platz leisten kann, ihr die Heirat also wie erwartet finanziellen Wohlstand ermöglicht hat. Zum anderen erfahren die Zuschauenden implizit, dass Héloïse die Erinnerung an die Liebe zu Marianne immer noch sehr nah geht; sie sitzt direkt an der Bühne, auf der das Stück gespielt wird, dessen Melodie ihr Marianne einst vorgespielt hat. Am Rand der Bühne und in einem Kronleuchter darüber brennen zahlreiche Kerzen. Marianne ist im Gegenschuss in einer nahen Einstellung zu sehen. Es geht ihr nahe, Héloïse zu sehen. Doch sie sitzt weiter von der Bühne entfernt, hat nicht mehr den starken emotionalen Bezug zur Erinnerung. Im Gegenschuss, der letzten Einstellung des Films, zoomt die Kamera näher an Héloïse, bis aus der totalen Einstellung eine Großaufnahme geworden ist. So wie die Musik Héloïse immer mehr ergreift, kommen die Zuschauenden ihr näher, was betont, wie berührt sie ist. Der Zoom der Kamera entspricht dabei Héloïses Bewegung in die Vergangenheit. Héloïse erlebt einen Sturm der Gefühle, ihr Gesicht erhellt vom Kerzenschein, der menschlichen Wärme, die die Erinnerung an Marianne für sie bedeutet. Während Héloïses starker emotionaler Reaktion auf die Musik ist die Kamera so nah, dass das Korsett, das sie trägt, nicht mehr zu sehen ist. Für ihren Mut, die Liebe entgegen aller Konvention zuzulassen, wird Héloïse belohnt mit der Erinnerung, die sie im Inneren, im starren Korsett ihres Schicksals lebendig hält. In ihr ist trotz der äußeren Erstarrung emotionale Bewegung. Marianne hat vermutlich noch andere Lieben gehabt. Für Héloïse wird die nie abgegebte Liebe zu Marianne, die auf der Höhe ihrer Intensität auseinandergerissen wurde, nie in Konkurrenz zu anderen Lieben stehen. Die Erinnerung daran hält sie lebendig, in Bewegung.

## 4 Schluss

In der vorliegenden Arbeit wurde das filmische Werk *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* von Céline Sciamma auf seine emotionalen Leit motive, die verhandelten Themen, hin befragt. Aus der expliziten Dramaturgie wurden in Kapitel 2 die Themenpaare Gleichheit versus Hierarchie, Selbstbestimmung versus Fremdbestimmung und Bewegung versus Erstarrung abgeleitet.

Daraufhin wurde analysiert, inwieweit die identifizierten Themen in der impliziten Dramaturgie mitgedacht und umgesetzt wurden. Bereits die Analyse von Szene 2 in Kapitel 3.1 hat gezeigt, dass die Ebene der impliziten Dramaturgie in *PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN* von wichtiger Bedeutung ist. Die filmischen Gestaltungsmittel wurden nicht willkürlich, sondern zielgerichtet eingesetzt, um die Themen implizit zu erzählen und damit das intuitive Denken der Zuschauenden anzusprechen.

In der weiteren Analyse in den Kapiteln 3.2, 3.3 und 3.4 wurde die implizite Dramaturgie in Bezug auf jedes einzelne Thema genau untersucht und das Ergebnis aus Kapitel 3.1 bestätigt.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Céline Sciamma, die sowohl das Drehbuch geschrieben als auch Regie geführt hat, ihr Werk thematisch völlig durchdrungen hat. Die Themen finden sich nicht nur in den expliziten, sondern insbesondere auch in den impliziten dramaturgischen Entscheidungen.

Sciamma hat sich das implizite Potenzial ihres Drehbuchs nutzbar gemacht und den emotionalen Fokus in Zusammenarbeit mit den einzelnen Gewerken in Szene gesetzt. Entstanden ist ein Film, der alle ihm verfügbaren dramaturgischen und filmästhetischen Gestaltungsmittel nutzt, um den emotionalen Fokus der Geschichte sichtbar und fühlbar zu machen. Entstanden ist ein Film, der berührt.

## Literaturverzeichnis

Benke, Dagmar (2002): *Freistil: Dramaturgie für Fortgeschrittene und Experimentierfreudige*. Bergisch Gladbach: Lübbe.

Benke, Dagmar/Routh, Christian (2006): *Script Development: Im Team zum guten Drehbuch*. Konstanz: UVK.

Gibbs, John (2002): *Mise-En-Scène: Film Style and Interpretation*. London: Wallflowerpress.

Lang, Christine/Dreher, Christoph (2013): *Breaking Down Breaking Bad: Dramaturgie und Ästhetik einer Fernsehserie*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Stutterheim, Kerstin (2017): *„Game of Thrones“ sehen: Dramaturgie einer TV-Serie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

## Filmographie

PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU IN FLAMMEN (Céline Sciamma, Frankreich 2019).

---

## Anhang



**Anhang: Szenisches Filmprotokoll für den Film "Porträt einer jungen Frau in Flammen"**

Szenennummer	Timecode	Szenenbeschreibung
	0:00:00-0:00:47	<b>Vorspann.</b>
1	0:00:48-0:03:11	<b>Kunstraum. Tag.</b> Marianne unterrichtet junge Frauen im Portätieren und sitzt Modell für sie. Ein von ihr vor langer Zeit angefertigtes Gemälde, das eine ihrer Schülerinnen aus dem Depot in den Kunstraum geholt hat, bewegt sie sichtlich. Es trägt den Titel "Porträt einer jungen Frau in Flammen".
		<b>Beginn der Rückblende.</b>
2	0:03:12-0:04:42	<b>Boot, Meer. Tag.</b> Marianne wird in einem schwankenden Boot von vier Männern und einem Steuermann über das Meer gerudert. Die Holzkiste, die sie bei sich hat, fällt über Bord. Die Männer sehen der davontreibenden Kiste nach. Marianne legt ihren Mantel ab, springt ins Wasser, erreicht gegen das Gewicht ihres nassen Kleides anschwimmend die Kiste und hält sich an ihr fest. Die frierende Marianne wieder an Bord setzen die Männer den Weg in Richtung der Steilküste fort.
3a	0:04:43-0:05:21	<b>Strand. Sonnenuntergang.</b> Der Steuermann, der Marianne durch ein Felsentor zum Strand gefolgt ist, legt ein Bündel und die Holzkiste hinter Marianne ab, erklärt auf ihre Nachfrage hin den Weg und geht zurück in Richtung des Felsentors, hinter dem das Meer ist.
3b	0:05:22-0:05:44	<b>Steilküste. Sonnenuntergang.</b> Marianne kämpft sich beladen mit Bündel und Holzkiste die Steilküste hinauf.
4a	0:05:45-0:06:18	<b>Herrenhaus. Nacht.</b> Marianne nähert sich einem steinernen Herrenhaus. Sie klopft. Das Hausmädchen Sophie, das eine Kerze bei sich trägt, öffnet und lässt sie hinein, nachdem Marianne sich vorgestellt hat.
4b	0:06:19-0:07:01	<b>Treppenhaus. Nacht.</b> Marianne folgt Sophie, die die Kerze trägt, die dunkle Treppe hinauf.
5	0:07:02-0:09:03	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Sophie zündet das Kaminfeuer im lange ungenutzten Empfangszimmer an. Marianne stellt ihr Gepäck ab und legt ihren Mantel über das Bett. Sophie sagt, Marianne solle erstmal trocken werden und verlässt das Zimmer. Marianne zieht ihren Rock aus. Marianne, nun nackt, hebt die Holzkiste auf und nimmt zwei nasse Leinwände heraus. Vor dem Kamin sitzend zündet sie sich eine Pfeife an, während die Leinwände und ihre Kleidung am Feuer trocknen.
6	0:09:04-0:12:40	<b>Treppenhaus, Küche. Nacht.</b> Marianne, eine Kerze in der Hand, geht die Treppe hinunter in die Küche. Sie nimmt sich Lebensmittel aus dem Schrank und isst hungrig. Sophie kommt in die Küche, gibt ihr Wein und setzt sich zu ihr. Marianne erkundigt sich nach Sophies junger Herrin Héloïse. Laut Sophie sei sie erst vor ein paar Wochen aus dem Kloster der Benediktinerinnen hierher geholt worden, nachdem ihre Schwester, die verheiratet werden sollte, zu Tode gekommen sei. Der Maler, der vor Marianne den Auftrag hatte, Héloïse zu malen, habe es nicht geschafft.
7	0:12:41-0:14:03	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Marianne deckt die Klaviatur eines Cembalos auf und spielt einen Ton. Sie zieht ein Tuch von einem Spiegel, erblickt sich selbst darin und hinter sich den Rücken einer Leinwand. Sie dreht die Leinwand um und schreckt zurück. Es ist das Porträt einer Frau. Sie trägt ein grünes Korsettkleid. An der Stelle des Gesichtes befindet sich jedoch nur verwischte Farbe.
8	0:14:04-0:15:02	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Sophie präsentiert Marianne das grüne Kleid, in dem Héloïse gemalt werden soll. Laut Sophie sei es Héloïses einziges Kleid; noch trage sie die Ordenstracht. Marianne sagt, sie halte es für passend. Sophie legt es auf Mariannes Bett.
9	0:15:03-0:16:51	<b>Salon. Tag.</b> Mariannes Vater, der auch Maler ist, hat einst als Auftragsarbeit ein Porträt der Herzogin gemalt, das deren arrangierte Ehe besiegelte, wegen der sie Mailand verlassen musste und hierher gebracht wurde. Marianne erfährt von der Herzogin, die die Mutter von Héloïse ist, Héloïse werde nach Mailand verheiratet, wenn dem potenziellen Ehemann Héloïses Porträt gefalle. Héloïse lehne die Heirat ab und habe sich deshalb Mariannes Vorgänger nicht gezeigt. Marianne willigt ein, Héloïse auf gemeinsamen Spaziergängen zu beobachten und heimlich zu porträtieren. Laut der Herzogin freue sich Héloïse auf die Spaziergänge, weil sie seit dem Tod ihrer Schwester das Haus nicht verlassen dürfe.
10	0:16:52-0:19:01	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne nagelt ein Tuch vor das Fenster, trifft Vorbereitungen zum Malen und beginnt den Hintergrund auf der Leinwand zu malen. Es klopft. Sie versteckt ihre Malutensilien hinter einem Vorhang und öffnet die Tür. Es ist Sophie. Héloïse wolle spazieren. Laut Sophie habe Héloïses Schwester mutmaßlich Suizid begangen, indem sie sich die Klippen hinunter gestürzt habe.
11a	0:19:02-0:19:50	<b>Treppenhaus, Wald. Tag.</b> Marianne geht hinunter in den Eingangsbereich, wo eine vermummte weibliche Gestalt, Héloïse, wartet. Héloïse öffnet die Haustüre und geht hinaus. Marianne folgt ihr. Héloïse verliert ihre Kapuze. Ein blonder Dutt kommt zum Vorschein.
11b	0:19:51-0:20:33	<b>Steilküste. Tag.</b> Immernoch folgt Marianne Héloïse. Diese rennt auf den Abgrund zu, stoppt im letzten Moment und dreht sich zu Marianne um. Marianne sieht zum ersten Mal Héloïses Gesicht. Sie ist schön. Sie sagt, sie träume seit Jahren davon. Zu sterben, fragt Marianne. Zu laufen, sagt Héloïse.
12	0:20:34-0:21:35	<b>Steilküste. Tag.</b> Marianne folgt Héloïse und beobachtet sie genau. Héloïse erwidert Mariannes Blicke zunehmend misstrauisch.
13	0:21:36-0:23:07	<b>Treppenhaus, Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne folgt Héloïse die Treppe hinauf und studiert heimlich ihre Ohrmuschel. Héloïse will sich ein Buch ausleihen und folgt Marianne in ihr Zimmer. Marianne holt hastig das Buch hinter dem Vorhang, der ihre Malutensilien verbirgt, und gibt es ihr. Héloïse bemerkt, es sei seltsam, dass Marianne hier schlafe.
14	0:23:08-0:23:41	<b>Mariannes Zimmer. Abend.</b> Marianne betrachtet vor dem Kaminfeuer unvollständige Skizzen von Héloïses Gesicht.
15	0:23:42-0:25:42	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne versucht, Héloïse aus dem Gedächtnis auf der Leinwand zu skizzieren. Sophie unterbricht sie; Héloïse erwarte Marianne. Marianne zieht den Malerkittel aus. Sophie gibt ihr einen Schal gegen den Wind.

**Anhang: Szenisches Filmprotokoll für den Film "Porträt einer jungen Frau in Flammen"**

Szenennummer	Timecode	Szenenbeschreibung
16	0:25:43-0:26:29	<b>Küste. Tag.</b> Marianne folgt Héloïse und beobachtet sie, während sie an den Klippen spazieren. Beide haben ihre Gesichter mit Schals verhüllt. <b>Strand. Tag.</b> Héloïse sagt Marianne, sie würde gerne baden. Marianne enthüllt ihr Gesicht. Marianne antwortet auf Héloïses Nachfrage, sie werde noch 6 Tage bleiben. Ob Héloïse schwimmen könne?
17	0:26:30-0:28:39	Héloïse enthüllt ihr Gesicht. Sie wisse nicht, ob sie schwimmen könne. Marianne studiert Héloïses Hände und skizziert sie versteckt hinter einem Felsen, während Héloïse durch das Felsentor aufs Meer blickt.
18	0:28:40-0:29:28	<b>Küche. Abend.</b> Sophie bereitet ein Tablett mit Abendessen vor, während Marianne isst. Sie unterhalten sich kameradschaftlich.
19	0:29:29-0:30:26	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Marianne versucht, Héloïses Gesicht aus dem Gedächtnis zu malen.
20	0:30:27-0:33:07	<b>Strand. Tag.</b> Héloïse beschäftigt sich gedankenverloren mit einer unfertigen Stickerei ihrer toten Schwester. Héloïse spricht das erste Mal mit jemandem über deren Suizid. Sie sagt, sie müsse nun das Schicksal ihrer Schwester tragen und eine Ehe mit einem Mann eingehen, über den sie nichts wisse, was ihr Angst mache. Sie habe das Klosterleben wegen seiner Freiheiten und der herrschenden Gleichheit bevorzugt. Marianne sagt unbedacht, sie zeichne. Da sie das Geschäft ihres Vaters übernehme, müsse sie nicht heiraten. <b>Salon. Tag.</b> Marianne berichtet der Herzogin vom schleppenden Malfortschritt und schlägt vor, Héloïse könne einmal allein das Haus verlassen. Sie spricht italienisch mit der Herzogin, die sich sehr auf ihre Heimatstadt Mailand freut. Auch Marianne kennt Mailand. Marianne solle Héloïse erzählen, wie schön es dort sei. Die Herzogin bietet an, Marianne mit nach Mailand zu nehmen, damit sie eine Freundin von ihr porträtiere. Marianne bringt die Herzogin nach langer Zeit der Einsamkeit zum Lachen.
21	0:33:08-0:35:07	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Das grüne Kleid fehlt noch auf dem Porträt. Marianne nutzt einen Spiegel und sitzt selbst Modell auf dem Hocker im grünen Kleid. Héloïse klopft und tritt ein, Marianne versteckt sich. Als sie umgezogen hervortritt, sitzt Héloïse für einen Moment auf dem Hocker, schaut sie an und steht auf. Héloïse fragt nach Tabak und setzt sich auf Mariannes Bett. Marianne zündet die Pfeife an, reicht sie Héloïse und setzt sich neben sie aufs Bett. Héloïse raucht. Héloïse darf am nächsten Tag allein das Haus verlassen. Sie will in die Messe, um Musik zu hören. Sie hat noch nie ein Orchester gehört und möchte, dass Marianne ihr davon erzählt. Marianne setzt sich ans Cembalo und spielt ihr ein Stück aus Vivaldis Vier Jahreszeiten vor. Héloïse setzt sich zu ihr und beobachtet sie fasziniert. Es knistert. Marianne schwärmt von Mailand. Héloïse freut sich nicht auf Mailand.
22	0:35:08-0:40:38	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne malt das grüne Kleid auf die Leinwand. Sophie sitzt Modell.
23	0:40:39-0:41:55	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne versteckt ihre farbverschmierte Hand vor Héloïse, die in ihr Zimmer kommt. Héloïse war in der Messe. Marianne habe ihr gefehlt.
24	0:41:56-0:42:58	<b>Mariannes Zimmer. Abenddämmerung.</b> Marianne betrachtet unglücklich das fertige Porträt.
25	0:42:59-0:43:21	<b>Salon. Abend.</b> Die Herzogin gewährt Marianne die Bitte, Héloïse zuerst das fertige Porträt zeigen zu dürfen. Sie sagt, dass Héloïse Marianne sehr mag.
26	0:43:22-0:44:21	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Marianne sieht sich im Licht einer Kerze das Porträt, das ihr Vorgänger gemalt hat, genau an. Dabei fängt das Porträt dort Feuer, wo das Herz ist. Marianne ist ergriffen. Sie verbrennt das Porträt im Kamin.
27	0:44:22-0:46:03	<b>Strand. Tag.</b> Marianne gesteht Héloïse, dass sie Malerin ist, ein Porträt von gemalt hat und später mit der Herzogin abreisen wird. Héloïse wirkt nicht überrascht. Heute sei der Tag, an dem sie baden werde. Sie legt Kleid und Korsett ab, geht im Unterkleid einige Schritte ins ruhige Meer und geht unter. Frierend setzt sie sich wieder neben Marianne. Sie wisse immer noch nicht, ob sie schwimmen könne. Héloïse fragt Marianne, ob das Porträt der Grund für Mariannes Blicke war?
28	0:46:04-0:49:12	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne zeigt Héloïse das Porträt. Héloïse ist enttäuscht von dem konventionell gestalteten Gemälde und verletzt, weil Marianne sie verraten und ihr den wahren Grund für die Spaziergänge verheimlicht hat. Héloïse verlässt das Zimmer, um ihre Mutter zu holen. Marianne verwischt daraufhin mit einem Lappen das Porträt-Gesicht.
29	0:49:13-0:51:32	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Die Herzogin ist wütend über das zerstörte Porträt und will, dass Marianne geht. Héloïse will, dass Marianne bleibt und verspricht Modell zu sitzen. Die Herzogin willigt ein. Bis zu ihrer Rückkehr in 5 Tagen muss das neue Porträt fertig sein. Die Herzogin wünscht sich von Héloïse, sie möge sich von ihr verabschieden, wie sie es als Kind getan habe. Héloïse gehorcht.
30	0:51:33-0:53:16	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne positioniert Héloïse, die das grüne Kleid trägt, und beginnt, Héloïses Konturen zu zeichnen.
31	0:53:17-0:55:28	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Marianne liegt wach im Bett. Sie hat Schmerzen und tastet zwischen ihre Schenkel. Sie steht auf.
32	0:55:29-0:56:01	<b>Küche. Nacht.</b> Sophie gibt Marianne ein wärmendes Säckchen für ihren Schoß. Sophie vertraut Marianne an, dass sie schwanger ist und das Kind abtreiben möchte, sobald die Herzogin weg ist.
33	0:56:02-0:57:00	<b>Strand. Tag.</b> Sophie rennt zwischen Marianne und Héloïse hin und her bis sie vor Erschöpfung hinfällt. Héloïse reicht Sophie die Hand und hilft ihr auf.
34	0:57:01-0:57:55	<b>Wiese. Tag.</b> Marianne, Héloïse und Sophie suchen nach einer Pflanze.
35	0:57:56-0:58:44	<b>Küche. Abend.</b> Sophie trinkt einen selbstgebrauten Trank und lässt sich von der Decke hängen. Marianne zündet sich eine Pfeife an. Héloïse will von ihr wissen, wie es sich anfühlt zu lieben. Die beiden sehen sich tief in die Augen. Sophie fällt.
36	0:58:45-1:00:30	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Marianne und Héloïse legen Sophie in Mariannes Bett. Später, als Héloïse und Sophie im Bett schlafen, zeichnet Marianne Héloïse. Héloïse wacht auf und wendet sich Marianne zu, die lächelnd weitermalt.
37	1:00:31-1:03:56	

**Anhang: Szenisches Filmprotokoll für den Film "Porträt einer jungen Frau in Flammen"**

Szenennummer	Timecode	Szenenbeschreibung
38	1:03:57-1:06:40	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Héloïse sitzt Modell. Héloïses Gesicht auf dem Porträt ist fertig. Marianne ist unzufrieden damit, weil es ihr nicht gelingt, Héloïses Lächeln einzufangen. Marianne weiß Héloïses Regungen mittlerweile sehr gut zu lesen. Héloïse kennt Marianne jedoch genauso gut. Sie beide seien an derselben Stelle, sagt Héloïse.
39	1:06:41-1:07:53	<b>Küche. Nacht.</b> Marianne, Héloïse und Sophie spielen ausgelassen Karten. Marianne und Héloïse blicken sich verliebt an.
40	1:07:54-1:10:10	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Héloïse sitzt Modell. Auf Mariannes Aufforderung legt sie ihr Dekollete frei. Marianne erklärt, sie dürfe keine Aktbilder von Männern malen. So würden Malerinnen daran gehindert, große Kunst zu schaffen. Die beiden flirten miteinander.
41	1:10:11-1:11:16	<b>Küche. Tag.</b> Sophie stückt. Als Vorlage dient ihr ein frischer Blumenstrauß. Marianne schenkt drei Gläser Wein ein. Héloïse trägt eine Schürze und kocht.
42	1:11:17-1:14:49	<b>Küche. Nacht.</b> Héloïse liest eine Stelle in Ovids Orpheus und Eurydike, in der Orpheus Eurydike aus der Unterwelt zurückholt und sich im letzten Augenblick verbotenerweise umdreht, woraufhin Eurydike für immer in der Unterwelt versinkt. Sophie und Marianne hören zu. Die drei diskutieren miteinander. Sophie ist aufgebracht, weil Orpheus sich nach Eurydike umdreht. Marianne glaubt, Orpheus treffe vielleicht die Wahl eines Poeten, nämlich die der Erinnerung an Eurydike. Héloïse sagt, vielleicht habe Eurydike ja zu Orpheus gesagt; Dreh dich um.
43	1:14:50-1:18:42	<b>Fest. Abenddämmerung.</b> Marianne und Héloïse folgen Sophie zu einem großen Lagerfeuer, um das sich Frauen und Mädchen in einfacher Kleidung versammelt haben und unterhalten. Sophie erfährt von einer alten Frau, dass sie immer noch schwanger ist. Marianne will sie zur Abtreibung begleiten. Niemand schenkt Héloïse in ihrer feinen Kleidung besondere Beachtung. Die Frauen sammeln sich, ihr atonales Summen erwächst zu einem Gesangstück. Zwischen Marianne und Héloïse brennt das Feuer. Ein Funke setzt den Saum von Héloïses Kleid in Flammen. Héloïse löscht das Feuer nicht, sondern sieht Marianne an. Frauen löschen ihren Kleidsaum mit Decken, wobei Héloïse fällt. Marianne hilft ihr auf.
44	1:18:43-1:20:25	<b>Strand. Tag.</b> Marianne und Héloïse helfen sich einander umfassend die Klippen hinunter. Sie tragen Schals über ihren Mündern. Am Strand angekommen, lässt Héloïse Mariannes Hand los. Marianne bleibt stehen, Héloïse läuft weiter. Marianne geht in eine Höhle im Fels, in der Héloïse auf sie wartet. Héloïse nimmt zuerst ihren Schal ab, Marianne tut es ihr sofort gleich. Sie küssen sich. Héloïse senkt ihren Blick und geht. Marianne sieht ihr nach.
45	1:20:26-1:20:35	<b>Herrenhaus. Tag.</b> Marianne eilt auf den Eingang des Herrenhauses zu.
46	1:20:36-1:21:45	<b>Küche. Tag.</b> Sophie schöpft Essen für Marianne und sich. Laut Sophie fühle sich Héloïse nicht wohl und wolle nichts essen.
47	1:21:46-1:24:46	<b>Treppenhaus, Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Marianne geht die Treppe hoch. Vor ihrem Zimmer hält sie abrupt inne und dreht sich um. Am Ende des Gangs steht eine geisterhafte Héloïse in einem weißen Hochzeitskleid, regungslos und traurig blickend. Als Marianne sich ihr nähert, wird sie von der Dunkelheit verschluckt. Marianne geht in ihr Zimmer, wo die echte Héloïse wartet. Marianne legt ihren Kopf an Héloïses Schulter. Héloïse umarmt sie. Héloïse sagt, sie habe Angst, und legt ihren Kopf an Mariannes Schulter. Marianne dreht sich um, Héloïse steht nun nah hinter ihr. Ihre Finger wandern über Mariannes Dekollete zu ihren Lippen, streicheln ihren Hals. Marianne gibt sich ihren Berührungen hin. Marianne fragt, ob Héloïse von ihr geträumt habe. Héloïse antwortet, nein, sie habe an sie gedacht. Héloïse küsst Marianne. Im Kuss dreht Héloïse Marianne zu sich und Marianne sich zu Héloïse. Der Kuss wird leidenschaftlicher. Marianne umfasst Héloïses Schultern.
48	1:24:47-1:25:18	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne und Héloïse liegen nackt im Bett. Sophie klopft. Marianne steht auf. Sie will Sophie begleiten.
49	1:25:19-1:25:44	<b>Vor dem Haus. Tag.</b> Marianne, Héloïse und Sophie warten. Die Tür wird von einem kleinen Mädchen geöffnet. Sophie tritt vor Héloïse und Marianne ein.
50	1:25:45-1:28:00	<b>Im Haus. Tag.</b> Sophie zieht ihr Korsett aus. Héloïse und Marianne beobachten das Geschehen. Die alte Frau vom Fest rührt eine Paste an. Sophie legt sich auf den Rücken auf das Bett, in dem auch ein kleines Mädchen und ein Baby liegen. Die alte Frau fasst zwischen Sophies angewinkelte Beine. Héloïse sagt Marianne, die den Blick abgewendet hat, sie solle hinsehen. Sophies Gesicht verzerrt sich vor Schmerz, sie weint. Das Baby hält ihre Hand.
51	1:28:01-1:30:39	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Héloïse stellt mit Sophies Hilfe die eben erlebte Abtreibung nach, indem sie Sophie auf eine Matratze vor dem Feuer bittet, Sophies Hände und Beine entsprechend platziert und sich selbst an die Stelle der alten Frau begibt. Sie fordert Marianne auf, die Szene zu malen. Marianne gibt Instruktionen und malt.
52	1:30:40-1:32:00	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Héloïse sitzt Modell. Sie sitzt nicht still, sie schmunzelt, lächelt, bewegt sich leicht. Marianne fordert sie auf, ernst zu sein und sich nicht zu bewegen. Marianne geht zur regungslosen Héloïse, nähert sich ihr. Héloïse hält still. Marianne küsst sie. Héloïse erwidert den Kuss.
53	1:32:01-1:33:35	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne und Héloïse liegen nackt im Bett. Héloïse reibt sich Rauschmittel unter die Achsel, das sie von einer Frau auf dem Fest gekauft hat, in der Hoffnung es möge die Zeit verlängern. Eine Hand reibt Rauschmittel unter Mariannes Achsel. Sie küsst Héloïse. Héloïses Pupillen sind extrem geweitet.
54	1:33:36-1:34:08	<b>Küche. Nacht.</b> Marianne schenkt ein Glas Wasser ein und verlässt die Küche. Wieder erscheint hinter ihr die geisterhafte Héloïse in einem weißen Hochzeitskleid. Marianne dreht sich um. Héloïse verschwindet.
55	1:34:09-1:35:06	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Marianne beugt sich über die berauschte, im Bett liegende Héloïse. Marianne trinkt einen Schluck Wasser, lässt es in Héloïses Mund rinnen und küsst sie. Mariannes Blick fällt auf Héloïses fertig aussehendes Porträt.

**Anhang: Szenisches Filmprotokoll für den Film "Porträt einer jungen Frau in Flammen"**

Szenennummer	Timecode	Szenenbeschreibung
56	1:35:07-1:38:30	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Héloïse trägt das grüne Kleid und mischt grüne Farbe auf der Palette. Marianne steht bei ihr, sie sind sich nah. Héloïse mag das Porträt, das Marianne von ihr gemalt hat. Marianne entfernt sich von Héloïse. Sie würde das Bild am liebsten zerstören, weil sie Héloïse damit jemand anderem überlässt. Héloïse entfernt sich von Marianne. Héloïse weint, weil Marianne Héloïse eine Mitschuld für ihre Heirat gibt und will, dass Héloïse sich gegen ihr Schicksal wehrt. Héloïse fragt, ob sie das von ihr erwarte. Marianne verneint mit Tränen in den Augen. Héloïse verlässt aufgebracht das Zimmer.
57	1:38:31-1:39:15	<b>Küche. Tag.</b> Sophie sticht. Der Blumenstrauß, der ihr als Vorlage dient, ist verblüht. Marianne eilt in die Küche und fragt, wo Héloïse sei. Laut Sophie ist sie nicht in ihrem Zimmer. Die Herzogin werde am nächsten Morgen zurückkommen.
58a	1:39:16-1:39:25	<b>Steilküste. Tag.</b> Marianne rennt an den Klippen entlang und steigt hinab.
58b	1:39:26-1:40:44	<b>Strand. Tag.</b> Héloïse steht im grünen Kleid am Strand vor den Klippen und blickt auf das aufgewühlte Meer. Marianne rennt zu ihr und umarmt sie von hinten. Beide weinen. Marianne bittet um Verzeihung. Héloïse streichelt ihren Arm. Marianne sagt, dass Héloïse Mutter am nächsten Tag zurück kommt. Héloïse dreht sich zu ihr um. Marianne küsst sie. Héloïse erwidert den Kuss. Sie streicheln ihre Gesichter, wischen einander die Tränen weg, die nicht versiegen wollen. Hinter ihnen tost das Meer.
59	1:40:45-1:42:38	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Héloïse sitzt ein letztes Mal Modell. Marianne bittet sie zu sich. Beide betrachten das Porträt, Marianne setzt ein paar letzte Pinselstriche. Es ist fertig.
60a	1:42:39-1:44:39	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne und Héloïse liegen nackt im Bett. Marianne malt für sich ein kleines Porträt von Héloïse, das genauso aussieht wie das Porträt, das sie als Auftragsarbeit gemalt hat. Auf Héloïses Wunsch hin zeichnet Marianne ein Selbstporträt, wie sie in diesem Moment im Bett liegt, auf Seite 28 von Héloïses Ovid-Buch. Der Spiegel, in dem sie sich selbst Modell ist, lehnt vor Héloïses Schoß.
60b	1:44:40-1:47:26	<b>Mariannes Zimmer. Nacht.</b> Marianne und Héloïse liegen im Bett. Marianne hält Héloïse mit einem Kuss wach. Héloïse fühle Bedauern. Marianne sagt, sie solle nicht bedauern, sondern erinnern. Sie teilen ihre Erinnerungen an die gemeinsame Zeit.
60c	1:47:27-1:47:49	<b>Mariannes Zimmer. Morgen.</b> Marianne richtet sich im Bett auf und lässt Héloïse weiterschlafen.
61	1:47:50-1:48:18	<b>Treppenhaus, Küche. Tag.</b> Marianne geht die Treppe hinunter und betritt die Küche. Beim Anblick des Steuermanns, der von Sophie bedient wird, erstarrt sie. Marianne grüßt ihn, verlässt gefasst die Küche und eilt dann die Treppen empor.
62	1:48:19-1:48:58	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Marianne setzt sich zu Héloïse, die noch im Bett liegt, und sagt, dass die Herzogin zurück ist. Héloïse steht auf und zieht ihr Korsett an, Marianne schnürt es zu.
63	1:48:59-1:49:49	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Die Herzogin ist zufrieden mit dem Porträt und reicht Marianne unter Héloïses Blick einen Umschlag. Marianne nimmt ihn dankend entgegen. Die Herzogin besteht darauf, dass Héloïse mit ihr kommt. Sie habe ein Geschenk für Héloïse. Héloïse verlässt das Zimmer und dreht sich in der Tür noch einmal um.
64	1:49:50-1:50:46	<b>Mariannes Zimmer. Tag.</b> Der Steuermann nagelt die Holzkiste, in der Héloïses Porträt liegt, zu. Marianne und Sophie beobachten, wie er die Kiste und Mariannes Gepäck nimmt und den Raum verlässt. Sophie geht zu Marianne und umarmt sie zum Abschied. Marianne erwidert die Umarmung.
65	1:50:47-1:51:29	<b>Salon. Tag.</b> Marianne trägt ihren Mantel. Sie betritt den Salon und erstarrt. Héloïse trägt ein weißes Kleid, das aussieht wie das in Mariannes Vision, darüber einen Umhang, den die Herzogin gerade mit einer Schleife zubindet. Die Herzogin wünscht Marianne eine gute Reise. Marianne umarmt die irritierte Herzogin. Dann umarmt sie kurz und innig Héloïse ein letztes Mal.
66	1:51:30-1:51:56	<b>Treppenhaus. Tag.</b> Marianne eilt die Treppe hinunter zur Eingangstür. Hinter ihr sagt Héloïse: Dreh dich um. Marianne dreht sich um. Dort steht Héloïse im weißen Kleid. Ein letzter Blick zwischen den beiden, dann wird Héloïse von der Dunkelheit verschluckt. <b>Ende der Rückblende.</b>
67	1:51:57-1:52:35	<b>Kunstraum. Tag.</b> Marianne sieht sich die Porträts an, die ihre Schülerinnen von ihr gezeichnet haben. Eines davon zeigt sie traurig. Marianne sagt der Schülerin, sie sei nicht mehr traurig. <i>Voice Over Marianne:</i> Ich habe sie ein erstes Mal wiedergesehen.
68a	1:52:36-1:53:26	<b>Beginn der Rückblende.</b> <b>Kunstaussstellung. Tag.</b> Marianne bekommt von einem alten Ausstellungsbesucher eine positive, lobende Reaktion auf ihr Orpheus-und-Eurydike-Gemälde, das sie im Namen ihres Vaters eingereicht hat. Es zeigt den Moment des Abschieds.
68b	1:53:27-1:54:36	<b>Kunstaussstellung. Tag.</b> Marianne entdeckt etwas im Programmheft. Sie drängt sich durch den Raum voller Besucher zu einem Bild. Es ist ein Porträt von Héloïse, das sie mit einem kleinen Mädchen zeigt. Héloïse hält ein Buch in den Händen. Ein Finger, der zwischen den Seiten liegt, offenbart die Seitenzahl 28. Marianne ist ergriffen. <i>Voice Over Marianne:</i> Ich habe sie ein letztes Mal wiedergesehen.
69	1:54:37-1:58:44	<b>Oper. Abend.</b> Marianne betritt die Loge und geht zu ihrem Sitzplatz, der recht weit von der Bühne entfernt ist. Sie bemerkt Héloïse, die in der gegenüberliegenden Loge zu ihrem Sitzplatz ganz vorne an der Bühne, die von Kerzenlicht erleuchtet ist, geht. Marianne beobachtet Héloïse, die sie nicht sieht. Das Orchester spielt das Stück aus Vivaldis Vier Jahreszeiten und Héloïse erlebt einen Sturm der Gefühle. <b>Ende der Rückblende.</b>
	1:58:45-2:01:43	<b>Abspann.</b>

Anhang: Screenshots aus dem Film „Porträt einer jungen Frau in Flammen“



Screenshot 1: Marianne im grünen Kleid (00:35:52)



Screenshot 2: Marianne im grünen Kleid im Spiegel (00:35:53)



Screenshot 3: Marianne trägt das rote unter dem grünen Kleid (00:36:00)

Anhang: Screenshots aus dem Film „Porträt einer jungen Frau in Flammen“



Screenshot 4: Marianne betrachtet Sophie im grünen Kleid (00:41:49)



Screenshot 5: Sophie im grünen Kleid (00:41:50)



Screenshot 6: Sophie im grünen Kleid (00:41:56)

Anhang: Screenshots aus dem Film „Porträt einer jungen Frau in Flammen“



Screenshot 7: Heloise im grünen Kleid (00:54:53)



Screenshot 8: Mariannes Reaktion auf Heloise im grünen Kleid (00:54:54)



Screenshot 9: Heloise vor dem Felsentor (00:28:16)

## Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre hiermit ehrenwörtlich, dass

- ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe,
- die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken als solche kenntlich gemacht sind und
- diese Arbeit bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht wurde.

Potsdam, den 25. April 2022

---

Sarah Lena Steinhauser