

Erschienen in: Christian von Tschiltschke/Ralf Junkerjürgen/Christian Wehr (Hg.): *Klassiker des französischen Kinos in Einzeldarstellungen*. Berlin: Verlag Erich Schmidt (2021), S. 631-652.

Claudia Gronemann

Abdellatif Kechiche: *La Vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2* (2013)

Ruhm und Ehre für einen Sexfilm?

Immer wieder kommt es vor, dass eine einzige Einstellung oder eine Szene die Diskussion über einen Spielfilm dominiert, der Blick in die Gaskammer in Steven Spielbergs *Schindler's List* (1993) etwa oder die Vergewaltigungsszene in Bertoluccis *Last Tango in Paris* (1972), um nur zwei prägnante Beispiele zu nennen. Auch *La Vie d'Adèle (Blau ist eine warme Farbe)* wurde wegen einer sechseinhalb-minütigen Sequenz skandalisiert, in der die sexuelle Begegnung zweier Frauen expliziter als üblich gezeigt wird. Kechiche geriet unter Pornografie-Verdacht, und die Schauspielerinnen kritisierten im Nachhinein die schwierigen Drehbedingungen.¹ Ein unbefangener Blick auf das Werk scheint daher schwierig, ist unter filmästhetischen Gesichtspunkten aber umso nötiger. Steht der Film im Kontext gegenwärtiger Produktionen über lesbisches Begehren wie *La Belle Saison* (Catherine Corsini, 2015) und Céline Sciammas *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), oder ist er vor allem jenseits seiner Thematik einem auf den Leib als Erfahrungsraum gerichteten Kino verpflichtet?²

Abdellatif Kechiche, der einen besonderen Karriereweg zurückgelegt hat, gehört zu den bedeutenden Persönlichkeiten des zeitgenössischen französischen Kinos³ und ist international renommiert. 1960 in Tunis geboren und in Nizza in einfachen Verhältnissen aufgewachsen, gelangte er über die Arbeit als Schauspieler

¹ Vgl. Pierre Murat/Laurent Rigoulet: „Polémique autour de *La vie d'Adèle*: Abdellatif Kechiche s'explique dans Télérama“, in: *Télérama.fr Cinema*, 23.09.2013. Zugang zum Volltext: <http://www.telerama.fr/cinema/polemique-autour-de-la-vie-d-Adèle-abdellatif-kechiche-s-explique-dans-telerama,102550.php>.

² Eine gute Einbettung des Werks in die historische Filmlandschaft bietet Tim Palmer: „Fine Arts and Ugly Arts. *Blue Is the Warmest Color*, Abdellatif Kechiche's Corporate State of the Nation“, in: Lindsay Coleman/Carol Siegel (Hrsg.): *Intercourse in Television and Film. The Presentation of Explicit Sex Acts*, Lanham: Lexington Books, 2017, S. 3–23, hier S. 21. Palmer geht auch auf technische Details und Daten ein, die auf der Seite der Produktion eine Rolle spielen.

³ Michel Marie: „The Veterans of the New Wave, Their Heirs, and Contemporary French Cinema“, in: Alistair Fox et al. (Hrsg.): *A Companion to Contemporary French Cinema*, Chichester: Wiley, 2015, S. 163–183, hier S. 181.

und Drehbuchautor zum Film⁴ und begann eines Tages, mit doppelt geschultem Blick, selbst Regie zu führen. Gleich seine erste Arbeit, *La Faute à Voltaire* (2000), die im illegalen Emigrantenmilieu von Paris spielt, wird bei den Filmfestspielen in Venedig als Bester Debütfilm ausgezeichnet. Mit weiteren Filmen über antibürgerliche Milieus feierte er Erfolge. Er zeigt eine tief gespaltene, durch Migration, soziale und kulturelle Unterschiede geprägte Gesellschaft, in der enorme Reibungen zwischen individuellen Bedürfnissen und vorhandenen Strukturen entstehen.⁵ So werden Kechiches Arbeiten zum politischen Kino gezählt,⁶ aufgrund seiner Herkunft aber auch dem *cinéma beur* zugerechnet. Sie galten als Nischenprodukte, obgleich sie längst – wie die Arbeiten anderer Regisseure nordafrikanischer Herkunft – die französische Filmlandschaft prägten. Doch Kechiche hat sich nicht nur aus der Rolle des „ethnic minority filmmakers in the eyes of most French producers“⁷ befreit, er war auch einer der Protagonisten jener Wende, die die migrantische Filmproduktion seit den 2000er Jahren in den Mainstream beförderte. *La Graine et le mulet* (2007) und *La Vie d'Adèle* sind inzwischen in die renommierte amerikanische DVD-Reihe *The Criterion Collection* aufgenommen. Filmästhetisch ist er von den naturalistischen Techniken des französischen Regisseurs Maurice Pialat beeinflusst, dessen Filme über die Mischung aus exzessivem Schauspiel und unkonventioneller Aufnahmetechnik dramatische Intensität und Präsenz erzeugen. Auch John Cassavetes, Wegbereiter des neuen amerikanischen Kinos und des *Direct Cinema*, wurde für Kechiches filmischen Naturalismus zum Vorbild. Lange als Teil des jungen französischen Kinos gehandelt,⁸ ist dieser ästhetische Realismus inzwischen nicht nur Symptom des französischen Autorenkinos, sondern selbst „an eruption of invention and desire, as an outburst of confidence in cinema, stimulated by confidence in the system.“⁹

Kechiches filmische Sichtweise löste immer wieder Kontroversen aus. Sein Spielfilm *Mektoub, My Love: Canto Uno* (2017) wurde jüngst in Cannes diskutiert, weil er, so auch die Einschätzung einiger Filmkritiker, sexistische Klischees aufruft, den weiblichen Körper aus einer voyeuristischen Perspektive inszeniert und

⁴ Bekannt wurde er in der Rolle des Algeriers Hamou in der Komödie *Le Thé à la menthe* (Abdelkrim Bahloul, 1985) und spielte u. a. in *Les Innocents* (André Téchiné, 1987) und *Bezness* (Nouri Bouzid, 1992).

⁵ Einen Überblick zu den Filmen bietet Roy Armes: *New Voices in Arab Cinema*, Bloomington: Indiana University Press, 2015, ebenso Maud Hagelstein/Antoine Janvier: „Le problème de la vie dans le cinéma d'Abdellatif Kechiche“, in: *Cahiers du GRM*, 5 (2014). Zugang zum Volltext: <https://journals.openedition.org/grm/416>.

⁶ Martin O'Shaughnessy: „Contemporary Political Cinema“, in: Alistair Fox et al. (Hrsg.): *A Companion to Contemporary French Cinema*, Chichester: Wiley, 2015, S. 117–135, hier S. 122.

⁷ Will Higbee: „Diasporic and Postcolonial Cinema“, in: Fox et al., Anm. 6, S. 136–159, hier S. 146.

⁸ Vgl. Marie, Anm. 3, S. 182.

⁹ Jacqueline Nacache: „Was There A Young French Cinema?“, in: Fox et al., Anm. 6, S. 184–204, hier S. 202.

dabei den Handlungsstrang um die Regiearbeit des jungen Tunesiers Amin überdeckt.¹⁰ Einigen erscheint Kechiche als Vertreter des von Laura Mulvey kritisierten *male gaze*-Kinos,¹¹ in dem Frauen als passive Wahrnehmungsobjekte gelten, der Befriedigung der männlichen Schaulust ausgeliefert. Mulvey ging es dabei allerdings nicht um die Inhaltsebene, sondern die ideologischen Implikationen des Sehens und die Frage, *wie* Frauen mittels innerfilmischer Blicke inszeniert werden. So wird zu diskutieren sein, ob der Vergleich auf Kechiche passt, der seit *Vénus noire* (2009) von der Darstellung migrantischer Milieus und den Porträts männlicher Protagonisten abrückt, um neue Formen des Realen auszuloten und dabei stärker als zuvor auch die Erscheinungsweisen des (weiblichen) Körpers.¹²

Vor dem Hintergrund der aktuellen Kontroversen lohnt die Betrachtung seines Spielfilms *La Vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2*¹³, der die weibliche Sexualität ins Zentrum rückt und die Liebesbeziehung zweier junger Frauen erzählt. Der knapp dreistündige Film wurde 2013 in Cannes gefeiert. Gemeinsam mit den Hauptdarstellerinnen Adèle Exarchopoulos und Léa Seydoux erhielt der Regisseur die Goldene Palme, eine der höchsten Auszeichnungen im Filmgeschäft.¹⁴ Steven Spielberg lobte den Film für seine starken physischen Bilder, die v. a. in den USA üblicherweise durch eine Altersbegrenzung aus den großen Kinosälen verbannt werden.¹⁵ Einen Zusammenhang mit der Legalisierung der gleichgeschlechtlichen Ehe in der Woche der Verleihung in Frankreich hingegen bestritt die Jury. Kechiches Film zählt mittlerweile zu den modernen Klassikern und erfährt in Deutschland mit Leonie Krippendorffs Coming-of-Age-Film *Kokon* (2020), der die (homo-)sexuelle Selbstfindung der 14-jährigen Nora im Kreuzberger Kiez erzählt, gerade eine Art Remake.

¹⁰ Vgl. hierzu den Beitrag in der französischen Ausgabe des amerikanischen Online-Magazins *Slate* (The Washington Post Company): Zugang zum Volltext: <http://www.slate.fr/story/177657/cinema-festival-cannes-mektoub-my-love-intermezzo-abdellatif-kechiche-male-gaze>.

¹¹ „[A] new voice for the same old male gaze“, so Mayer im Untertitel ihrer Rezension. Sophie Mayer: „Review: Blue is the Warmest Color“, in: *Sight & Sound* (Dezember 2013). Zugang zum Volltext: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/blue-warmest-colour>.

¹² Vgl. Armes, Anm. 5, S. 171.

¹³ Drehbuch: Abdellatif Kechiche und Ghalia Lacroix.

¹⁴ Zuletzt hatte ein afrikanischstämmiger Filmemacher diesen Preis 1975 erhalten, der algerische Regisseur Mohammed Lakhdar-Hamina für *Chronique des années de braise* (1975).

¹⁵ Vgl. Thomas Sotinel: „Cannes 2013: Spielberg et ses jurés osent *La Vie d'Adèle*“, in: *Le monde* (26.5.2013), Zugang zum Volltext: https://www.levmonde.fr/festival-de-cannes/article/2013/05/26/cannes-2013-une-palme-d-or-pour-abdellatif-kechiche-et-ses-deux-actrices_3417750_766360.html; Palmer, Anm. 2, hier S. 21, betont deutlich offensiver, dass Kechiche die ästhetischen Grenzen des amerikanischen Kinos aufzeigt.

Die Handlung: Vom Comic über Marivaux zum Filmskript

Kechiches Film basiert – ohne dessen erzählerische Verschachtelung – auf Julie Marohs Comic *Le Bleu est une couleur chaude* (2010),¹⁶ der vom Erwachsenwerden der Schülerin Clémentine, der Entdeckung ihres lesbischen Begehrens und ihrer Liebesbeziehung erzählt. Wie Clémentine durchlebt Adèle (Adèle Exarchopoulos) in Kechiches Film diverse Krisen im Verlauf ihrer sexuellen Selbstfindung. Erst in der Beziehung mit der Kunststudentin Emma (Léa Seydoux) findet sie Erfüllung, entfremdet sich aber in der Beziehung von ihr. Wegen eines Seitensprungs wird sie von Emma verlassen und stürzt in eine existentielle Krise.

Im Unterschied zum offenen Ausgang des Films endet Marohs *graphic novel* in einem melodramatischen Finale: Clémentine kann die Trennung nicht verwinden und stirbt nach einem Wiedersehen mit Emma bildhaft an Herzversagen. Anders als bei Kechiche steht hier zunächst Emma im Mittelpunkt. Sie besucht die Eltern ihrer verstorbenen Partnerin, damit beginnt der Comic-Roman, und liest Clémentines Tagebuchaufzeichnungen, eine zweite, retrospektive Bildgeschichte in der Geschichte.¹⁷ Darin wird ihre erste Begegnung 1994, ihre Liebe und Sexualität beschrieben sowie der erste emotionale Bruch, den Clémentine erlebt, als die Eltern sie mit 17 Jahren wegen ihrer lesbischen Beziehung verstoßen. Die Tagebücher stellen eine Liebeserklärung an die blauhaarige Emma dar, die so viele Emotionen auslöste, dass für Clémentine aus dem kalten (Cyan-)Blau plötzlich eine warme Farbe wurde.¹⁸ Als eingefügte Geschichte bilden sie den Hauptteil des Comics (S. 16–130) und sind – bis auf das Blau – in schwarz-weiß gezeichnet. In Farbe wird anschließend auf einer dritten Zeitebene erzählt, wie sich die Frauen voneinander entfernt haben, auch in ihrer Auffassung der Sexualität: „Pour Emma, sa sexualité est un bien vers les autres. Un bien social et politique. Pour moi, c’est la chose la plus intime qui soit“.¹⁹ Dass Clémentine sie verbirgt, sieht Emma als Feigheit an. Wegen eines Seitensprungs wird Clémentine nach 14 Jahren Beziehung verlassen. Sie stürzt in eine Depression und nimmt Tabletten. Beim letzten

¹⁶ Vgl. Julie Maroh: *Le Bleu est une couleur chaude*, Grenoble: Éditions Glénat, 2013.

¹⁷ Der Film orientiert sich stark an der Bildsprache des Comics und geht sogar „in Bezug auf das Arrangement des Bildinhalts, die Stilisierung der Figuren und die auffällige Kolorierung deutlich über die Herausforderungen der Vorlage hinaus und wirkt somit bisweilen ›comichafter‹ als der Comic selbst“. Dubil zufolge liegt eine interpretierende Transformation vor, die vermutlich aufgrund von Vorurteilen gegen das populäre Genre, von Kechiche in Cannes nicht erwähnt wird. Janwillem Dubil: „Blau ist eine warme Farbe – unter vielen. Adaption und Variation der Comicverfilmung in *La Vie d’Adèle, chapitres 1 & 2*“, in: *Closure. Kieler e-Journal für Comicforschung*, 1 (2014), S. 122–135, hier S. 133. Zugang zum Volltext: <https://www.closure.uni-kiel.de/closure1/dubil>

¹⁸ Vgl. Maroh, Anm. 16, S. 7.

¹⁹ Ebd., S. 131. [„Für Emma ist ihre Sexualität ein geteiltes Gut. Sozial und politisch. Für mich ist es das Intimste, was es gibt.“]

Wiedersehen bricht sie zusammen, kommt ins Krankenhaus und stirbt im Beisein Emmas.

Im Drehbuch von Abdellatif Kechiche und Ghalia Lacroix bleibt die Geschichte hingegen un abgeschlossen. Der Titel des Films ist neu und verweist – anders als u. a. die deutsche und englische Filmfassung – auf Pierre de Marivaux' Roman *La Vie de Marianne, ou les aventures de Madame la comtesse de**** (1731-42).²⁰ Der Bezug auf Marivaux' unvollendetes Werk wird gleich in der ersten Innenraumeinstellung des Films aufgegriffen, die Adèles Klasse bei der Lektüre eben dieses elfteiligen Romans zeigt und den *coup de foudre* vorwegnimmt, den sie wenig später bei ihrer ersten Begegnung mit Emma auf den Straßen von Lille erleben wird. Kechiche führt die (Liebes-)Thematik mit einem französischen Literaturklassiker ein, wie er es ähnlich in *L'Esquive* (2003)²¹ oder *La Faute à Voltaire* (2000) praktizierte, und schreibt sich so erneut in das gängige Selbstbild einer Kulturnation ein, in der zur Staatsbürgerschaft nicht zuletzt der Erwerb kulturellen Kapitals gehört.

Kechiche gliedert *La Vie d'Adèle – Chapitres 1 et 2* darüber hinaus in zwei Hauptteile, wie es bereits in Benoît Jacquots Literaturverfilmung *La Vie de Marianne* von 1994 angelegt ist.²² Jacquot hatte seine Fernsehproduktion für ARTE auf zwei 90-minütige Folgen geteilt. Kechiches dreistündiger Film übernimmt neben der Comic-Struktur auch Motive des empfindsamen Liebesromans aus dem 18. Jahrhundert, der in Rückblenden die Lebensbeichte der 50-jährigen, aus einfachen Verhältnissen stammenden und zur Gräfin von Mirol aufgestiegenen Protagonistin darstellt. Adèle verbindet wenig mit der historischen Romanfigur, nur das „portrait de femme“ als naive und unschuldige Figur, deren aufrichtige Gefühle gesellschaftliche Normen in Frage stellen. Standen der romantischen Liebe zu Marivaux' Zeiten noch Standesschranken entgegen, so verhindern heutzutage homophobe Milieus die offen gelebte lesbische Beziehung. Adèle jedenfalls verschweigt ihre Partnerin in Schule, Elternhaus und auf der Arbeit.

So verweist auch der Film auf die unterschiedlichen sozialen Schichten, denen die Frauen entstammen: Adèle kommt aus einfachen, wenig liberalen Verhältnissen, Emma hingegen wurde in einem akademischen Elternhaus groß und ist umgeben von Freunden und Freundinnen aus intellektuellen, künstlerischen und multikulturellen Kreisen. Ihre sexuelle Orientierung lebt sie offen aus. Ein zuweilen übersehenes Element der Handlung sind diese „feinen Unterschiede“, wie sie sich Bourdieu zufolge in bürgerlichen Geschmacksurteilen zeigen und dabei eine Art

²⁰ Sabine Schrader untersucht diesbezüglich intertextuelle und intermediale Verflechtungen, vgl. dies.: „C'est trop bien, Marivaux' – *La vie de Marianne* und *La vie d'Adèle* von Kechiche“, in: *Romanische Studien*, 1 (2015), S. 137–150.

²¹ Der Film erhielt vier französische *Césars* und war der erste große Erfolg Kechiches.

²² Marianne wird von der charismatischen Virginie Ledoyen gespielt. Wie später Kechiche arbeitete bereits Jacquot mit vielen *clos* der Gesichter sowie expliziten Bezügen auf Malerei und Theater. Vgl. Ann Lewis: „Intermedial Approaches to Marivaux's *La Vie de Marianne*: Text, Illustration, Film“, in: *Journal for Eighteenth-Century Studies*, 39/4 (2016), S. 621–642, hier S. 636.

gläserne Decke zwischen den Milieus bilden,²³ die Adèle nicht zu durchbrechen vermag. Die zahlreichen Plaudereien, auch im Stil des literarischen *marivaudage*,²⁴ dienen somit der filmischen Inszenierung sozialer Distinktion: Wo es um Literatur (Marivaux, Choderlos de Laclos), Philosophie (Sartre), Malerei (Klimt, Schiele, Courbet) oder das Kino (Scorsese, Kubrick) geht, zeigt sich Adèles Mangel an einer solch verfeinerten Kultur. Umgekehrt lässt dies ihre ‚authentische‘ Sensibilität und Leidenschaftlichkeit in einem besonderen Licht erscheinen, nämlich als Ausdruck einer naiven, grundlegend unverbogenen, kindlich-natürlichen Emotionalität, auf deren filmästhetische Vermittlung Kechiche, so meine These, vorrangig abzielt. Genauer: Die affektive Einbindung des Zuschauers in das Gezeigte – allen voran die verkörperten Einstellungen Adèles – durch die Aktivierung der vorbegrifflich angelegten, sensorischen Leiblichkeit scheint oberstes Prinzip dieser Produktion, die weder von der Übersetzbarkeit von Gefühlen in audiovisuelle Zeichen ausgeht noch eine logisch geformte Botschaft, Figurenpsychologie oder Handlung vermitteln will.

Stimmen der Kritik: Aktiver Männerblick, Queer- oder Körper-Kino

Die hochemotional geführte Debatte über den Film offenbart, dass es bei Kechiche weniger um eine kognitiv-logische Verarbeitung filmischer Zeichen beim Zuschauer, sondern um eine eher ungefilterte Rezeption geht. Sein Film polarisiert, weil er die Betrachter physisch involviert und dabei ganz unterschiedliche Sehgewohnheiten, d. h. nationale, kulturelle und individuelle Prägungen aufruft und nicht zuletzt moralische Urteile provoziert.²⁵ Nicht nur *weil* er die Beziehung zweier Frauen und ihre Sexualität aufs Intensivste beleuchtet, sondern auch *wie* er das tut, geht der Regisseur hier über das Repertoire gängiger Filmkodes hinaus.

Allerdings scheint manchen, er setze dabei als männlicher Regisseur den weiblichen Körper bis in die Poren ins Bild und zeige sexuelle Handlungen aus der Nahperspektive, um damit ein auf Bedürfnisse des männlichen Subjekts zugeschnittenes (sexistisches) Kino zu schaffen. Adèle und Emma seien Objekte einer Darstellung, die auf Voyeurismus und Fetischismus ziele, vergleichbar mit jenen „von Männern gemachten Filmen über Lesbierinnen“, in denen sie „[wie] andere

²³ Vgl. Pierre Bourdieu: *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit, 1979.

²⁴ Christina Stojanova zufolge prägt das Genre den gesamten Filmstil. Vgl. dies: „The Female Double: Subjectivity Between Allegory, Facticity and Marivaudage“, in: *Kinema* 43 (2015), S. 75–85 (zit. nach <http://www.kinema.uwaterloo.ca/> s.p).

²⁵ Vgl. Charles Taylor: „Film in Review: Everybody’s Adolescence“, in: *The Yale Review*, 102/3 (2014), S. 181–193, hier S. 182.

Frauen auch [...] Opfer dieses Doppelprozesses von Stereotypisierung und Mythologisierung“ würden.²⁶ In dieser Tradition feministischer (und psychoanalytischer) Filmkritik bewegt sich das Urteil Manohla Dargis' von der *New York Times*, die in den Liebesakten von Adèle und Emma nicht den Ausdruck ungezügelter weiblichen Begehrens erkennt, sondern „tasteful, decorous poses“.²⁷ Kechiches kontrollierte Kamera enthülle somit gängige patriarchale Ängste vor dem sexuellen Appetit der Frau; der Regisseur deute Adèles Lust als trügerisch und folge der traditionellen Vorstellung der Frau als Mysterium. Auch Maroh kritisiert die filmische Darstellung der Sexualität, sieht darin aber weniger eine Idealisierung als vielmehr echte lesbische Liebesformen unzureichend umgesetzt: „[U]n étalage brutal et chirurgical, démonstratif et froid de sexe dit lesbien, qui tourne au porn, et qui m'a mise très mal à l'aise“.²⁸ Aus Sicht der Zuschauerin und gemessen an der eigenen Erfahrung mit lesbischer Lust erscheinen ihr die Szenen nah an der Pornografie und Homosexualität als Fetisch zu vereinnahmen. Kechiche bediene sich, so Maroh, bestimmter Klischees, die den Anspruch *queerer* Sexualität als einer von heterosexuellen Normen gerade unabhängigen Liebesform unterlaufen.²⁹

Die hier geäußerten Bedenken stehen keineswegs allein und ergeben sich aus der Tatsache, dass der Film in der Tat in einigen Einstellungen auch weibliche Geschlechtsteile zeigt. Gleichwohl handelt es sich nicht um Pornografie, denn es findet weder eine direkte Darstellung und Zurschaustellung des sexuellen Aktes noch eine Entpersonalisierung der Figuren statt.

Ein Faktor in der Beurteilung der Darstellung von Sexualität scheint neben eigenen Erfahrungen wie im Fall Marohs die kulturelle Prägung durch Sehgewohnheiten zu sein. Nur so ist zu erklären, dass ein gemischtes Publikum in Umfragen den dargestellten Sex ansprechend fand.³⁰ So weist Williams darauf hin,

²⁶ Caroline Sheldon: „Lesbierinnen und Film. Einige Überlegungen, [1977]“ in: Gisliind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst. Band 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, S. 103–133, hier S. 113. Selbst die Filme homosexueller Regisseure wie Fassbinders *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) entgehen diesem Vorwurf nicht. Ebd. S. 116.

²⁷ Zit. n. Cezar Gheoghe: „Give Me a Body Then‘: Abdellatif Kechiche and the Cinema of the Flesh“, in: *Ekphrasis*, 2 (2014), S. 159–166, S. 162. Manohla Dargis: „Seeing You Seeing Me. The Trouble with ‚Blue is the Warmest Color‘“, in: *New York Times*, (25.10.2013).

²⁸ [„(E)ine brutale und chirurgische, kalte und demonstrative Zurschaustellung von sog. Lesben-Sex, die in Richtung Porno geht und mich sehr unangenehm berührte.“] Maroh lehnt den Film nicht grundsätzlich ab, sondern spricht hier explizit als Lesbierin. Julie Maroh: „Le bleu d'Adèle“, unter <https://www.juliemaroh.com/2013/05/27/le-bleu-dadele/>.

²⁹ Sexualität entsteht der Queer-Theorie zufolge als historisches Konstrukt im Rahmen eines Dispositivs aus Institutionen und Diskursen, zu denen auch der Film gehört.

³⁰ Vgl. die Datenanalyse von Maria Soto-Sanfiel/Adriana Ibiti: „Lesbian Sex in Mainstream Cinema and Audience Enjoyment“, in: *Sexuality and Culture*, 20/3 (2016), S. 555–578.

dass die Darstellung von Sex, zumal eine realitätsnahe, in der amerikanischen Kinokultur verpönt sei. Filme, die von der *Motion Picture Association of America* (MPAA) mit R (Restricted) oder X (Sexually Explicit) kategorisiert sind, können nur in kleineren Kinos gezeigt werden und haben wenig Aussicht auf Erfolg. Üblicherweise werden sexuelle Andeutungen und schöne Bilder offeriert: „Though Hollywood offers up ‚tasteful‘ displays of the body in the throes of passion [...]. Sex in such films, can never be a real part of what the films are about.“³¹

Ein zweiter Diskussionsstrang, in den auch Marohs Einschätzung passt, reflektiert Kechiches Film dezidiert aus der Perspektive der Darstellung homosexueller Identitäten bis hin zur Frage der Suspendierung dieses Paradigmas in der Queer-Theorie. So beziehen sich die Kritiken auf die gezeigten Rollen und vor allem deren Inszenierung durch Blickachsen, die erst im Rahmen filmgeschichtlich jüngerer Begriffe wie des „lesbian pleasure“ konzipiert wurden. Während lesbisches Begehren in Hollywood nur als Stereotyp vorkam – gezeigt wurden *lesbian vampires* oder *dykes* (misogyner Ausdruck für Lesbe und Mannweib) – und von der feministischen Kritik lange ausgeblendet wurde, betonen diese Ansätze die Autonomie und Gleichrangigkeit nicht normativer Sexualität.³² Diese analytischen Zugänge haben die Deutung lesbischer Beziehungen im Film auf eine neue Grundlage gestellt, denn sie werden nun jenseits heteronormativer Muster wahrnehmbar, und sie haben nicht zuletzt die Entstehung eines *Queer Cinema* befördert.³³ Auch Filme der 1960er und 1970er Jahre erfuhren so eine Neudeutung,³⁴ und es entstand eine Filmtradition mit genderpolitischer Ausrichtung, in die sich auch Adèles Geschichte einordnen ließe. Zugleich implizierte die Vorstellung der Autonomie jedoch eine sexuelle Identität, die mit einer an Foucault orientierten Queer-Theorie nicht in Einklang zu bringen war. Von Adèles sexueller Selbstfindung als lesbische Frau zu sprechen, schien gleichbedeutend mit einer Rückkehr zur alten Vorstellung einer fest gefügten Identität, die gesucht und ‚gefunden‘ werden kann.³⁵ Dagegen steht der offene Schluss des Films, der nicht nur Adèles les-

³¹ Linda Williams: „Cinema’s Sex Acts“, in: *Film Quarterly*, 67/4 (2014), S. 9–25, hier S. 23.

³² Jackie Stacey, Linda de Lauretis und Patricia White hatten hierfür die lesbisch begehrende Zuschauerin konzipiert. Vgl. Smelik, Anneke: „Gay and lesbian criticism“, in: John Hill/Pamela Gibson (Hrsg.): *The Oxford Guide to Film Studies*, Oxford: Oxford UP, S. 135–147.

³³ Vgl. Bob Nowlan: „Queer Theory, Queer Cinema“, in: Joanne C. Juett/David M. Jones (Hrsg.): *Coming Out to the Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2010, S. 2–19.

³⁴ Zu ihnen gehören William Wyllers *Infam* (1961), Bernardo Bertoluccis *Der große Irrtum* (1970) oder Radley Metzgers *Therese und Isabell* (1968), in denen die lesbische Sexualität als solche überhaupt erst einmal dargestellt und anerkannt wird.

³⁵ Bradbury-Rance stellt auch mit Blick auf Kechiche die Frage nach der Existenz eines lesbischen Kinos. Clara Bradbury-Rance: *Lesbian Cinema After Queer Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

bisches Begehren, sondern auch ihre – wenngleich verdrängte – Bisexualität evozieren könnte, wie Childress ausführt.³⁶ Sie deutet den Film daher als Versuch des Regisseurs, den Zuschauer unmittelbar sensorisch und haptisch mit jenem Abjekten (Kristeva)³⁷ zu konfrontieren, das bisexuelle Personen in ihrer disruptiven Identifizierungsbewegung zwischen Hetero- und Homosexualität empfinden. Das Besondere an dieser Deutung, die uns zur dritten Linie der Kritik führt, besteht gerade darin, dass es hier gar nicht um eine Identifizierung des Zuschauers oder der Zuschauerin mit der Figur durch Einfühlung in deren innere Welt geht, sondern um eine – noch näher zu erläuternde – scheinbar unmittelbare Berührung mit der Leinwand, bei Kechiche etwa in Form der obsessiven Darstellung der Haut, deren Groß- und Detailaufnahmen den externen Blick auf das Innere der Figur unterminieren.

Ein solcher filmästhetisch hervorgerufener Kontakt überlagert sukzessiv die Geschichte eines Films, seine Figuren und narrativen Elemente, und baut die für das Auge zum Erkennen notwendige Distanz systematisch ab. Statt filmische Bilder zu lesen, sie im Sinne einer raumzeitlichen Orientierung narrativ zu verknüpfen, beginnt der Betrachter die Bilder zu *spüren*. Filmisches Sehen wird hier nicht okularzentrisch gefasst, sondern als eine durch das Zusammenspiel der Sinne hervorgerufene leibliche Erfahrung des Zuschauers im Sinne der Phänomenologie konzipiert.

Filme sehen oder *spüren*? Eine filmtheoretische Erklärung

Dass Filme die Techniken der ästhetischen Gestaltung einsetzen, um Emotionen beim Publikum auszulösen, ist ein Gemeinplatz. Dass sie über Auge und Ohr rezipiert werden, ebenfalls. Dabei ist aber mehr als nur der optische Blick zu bedenken: Filme entwerfen Blickachsen, an denen entlang das Geschehen wahrnehmbar wird, und stoßen dabei auf kulturelle Vorstellungen und ideologische Fragen, die über das Gesehene hinausgehen und sowohl über das Bewusstsein als auch das Unbewusste und das Begehren von Zuschauer und Zuschauerin – mit dem sich die psychoanalytische Filmtheorie befasst – angesprochen werden. Die Geschichte des filmischen Sehens beginnt also mit dem Aufbau einer sicheren Distanz,³⁸ die das Erkennen eines Filmbildes ermöglicht und daher – wie die Filmgeschichte zeigt – die hierfür entwickelten Schwellen und Rahmungen auch selbst auf die Leinwand

³⁶ Vgl. Kirby Childress: „Abjection of the bisexual self: How haptic visuality brings internalized biphobia to screen in Collard’s *Les Nuits fauves* and Kechiche’s *La Vie d’Adèle*“, in: *Queer Studies in Media & Popular Culture*, 3/3 (2018), S. 335–345.

³⁷ Vgl. Julia Kristeva: *Pouvoirs de l’horreur. Essai sur l’abjection*, Paris: Éd. Du Seuil, 1980.

³⁸ Der Zuschauer des frühen Kinos musste das natürliche Sehen verlernen und diese Distanz zur Leinwand erst aufbauen.

bringt: Fenster, Tür, Leinwand, Spiegel, Gesicht, Auge und Blick.³⁹ Die visuelle Wahrnehmung und ihre filmische Inszenierung wird auf das menschliche Auge bezogen, was dazu führt, dass es wie abgeschnitten vom restlichen Körper der Zuschauenden erscheint. Diese okularzentrische Tradition wird hingegen seit den 1990er Jahren durch neue film- und kulturwissenschaftliche Ansätze hinterfragt, die das filmische Sehen als eine umfassende körpergebundene Aktivität, etwa als Berührung der Leinwand durch den Blick (Marks' *haptic visuality*),⁴⁰ und ganzheitliche leibliche Erfahrung begreifen. So kommt der Haut – wie sie auch Kechiche fokussiert – eine besondere Bedeutung zu, weil sie „das Verhältnis von innen und außen“ und die Frage „wo das selbst zur Welt wird und umgekehrt, eine Zone des Übergangs und der Ungewissheit bezeichnet“, und mehr noch, die im Kino grundsätzlich angelegte „Verwechslung, Umwandlung und Überschreitung von ‚innen‘ und ‚außen‘“ berührt.⁴¹ Dies wird an Adèle exemplifiziert, deren Haut in quasi mikroskopischen Aufnahmen berührt und somit für den Zuschauer zu einer liminalen Erfahrung wird.

Zunächst noch einmal zur Geschichte eines Kinos des Körperkontakts. Als Wegbereiter der verschiedenen Ansätze gilt der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty, der ausgehend von der impressionistischen Malerei Cézannes ein neues Verständnis des Sehens kreiert, das alle Sinne integriert.⁴² Ein solches leibliches Sehen erstreckt sich über den gesamten Körper, es beginnt beim Auge und breitet von dort eine physiologische Spannung aus. Anders als bei der klassischen *suture* (Naht/Vernähung) filmischer Einstellungen, die dem Zuschauenden Einheitlichkeit und Kohärenz sowohl der Handlung wie auch der eigenen subjektiven Welt suggeriert, während diese Illusion künstlich durch die Schnitttechnik der Kontinuitätsmontage erzeugt wird, setzt das Körperkino nicht auf das Vergessen

³⁹ Anhand dieser Begriffe erläutern Elsaesser/Hagener die klassische Filmgeschichte. Thomas Elsaesser/Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag, 2013.

⁴⁰ Vgl. Laura Marks: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*, Durham: Duke University Press, 2000. Gleich in doppelter Weise, so Marks, ‚berühren‘ die Augen den Film, sowohl seine Oberfläche als auch seine Gegenstände.

⁴¹ Elsaesser/Hagener, Anm. 39, S. 141.

⁴² „Ma perception n'est donc pas une somme de données visuelles, tactiles, auditives, je perçois d'une manière indivise avec mon être total, je saisis une structure unique de la chose, une unique manière d'exister qui parle à la fois à tous mes sens“. Maurice Merleau-Ponty: „Le cinéma et la nouvelle psychologie“, in: ders.: *Sens et non-sens*, Paris: Nagel, 1948, S. 85–106, hier S. 88. [„Meine Wahrnehmung ist also keine Summe von visuellen, taktilen, auditiven Gegebenheiten; ich nehme vielmehr auf eine ungeteilte Weise mit meinem ganzen Sein wahr, ich erfasse eine einzigartige Struktur des Dings, eine einzigartige Weise des Existierens, die alle meine Sinne auf einmal anspricht.“] Maurice Merleau-Ponty: *Sinn und Nicht-Sinn*, München: Fink, 2000, S. 67.

der eigenen Körperlichkeit, sondern deren (unkontrolliertes) Erleben. Die audiovisuellen Codes wirken als physiologische Reize auf den gesamten Körper als Wahrnehmungsraum und befördern eine somatische Erfahrung, ein Fühlen von Filmen. Vivian Sobchack zufolge, eine der ersten Vertreterinnen der leiblichen Kinotheorie,⁴³ geht es darum, dass das Filmpublikum den Film als Expression einer Erfahrung nicht nacherlebt, sondern das Geschehen über die Selbsterfahrung der eigenen, unhintergehbaren Verkörpertheit als Vorbedingung jeder Einfühlung wahrnimmt.⁴⁴ Das Gesehene wird nicht interpretiert, sondern – etwa über Rhythmisierung der Zeit – unvermittelt erlebt. Noch einmal mit Merleau-Ponty gesprochen, entsteht hieraus jener „réalisme fondamental du cinéma“: „Le sens du film est incorporé à son rythme comme le sens d'un geste est immédiatement lisible dans le geste, et le film ne veut rien dire que lui-même.“⁴⁵ Zeichentheoretisch ließe sich sagen, dass die audiovisuellen Zeichen in ihrer Qualität als Signifikanten, d. h. in ihrer eigenen raumzeitlichen Dimension erfahren werden. Auch dies erfolgt über den Sehsinn, aber anders als das gewöhnlich okular-distanzierte Sehen erfolgt es partizipatorisch-inklusiv im (metaphorischen) Sinne eines materiell-haptischen Kontakts.⁴⁶

Adèles (Er-)Leben als haptisches Kino

Übertragen wir den Ansatz auf *La Vie d'Adèle*, so wird deutlich, dass der Blick auf die Figur, ihre Sexualität und das Geschlecht, das sie repräsentiert, ebenso wie auf die Inszenierung diskursiv eingebundener Blickregimes, zu kurz greift. Vielmehr überlagert der Einsatz filmästhetischer Codes die Wahrnehmung von Adèle als Bedeutungsträgerin zugunsten eines unmittelbareren Kontakts mit ihrer Zeichenhaftigkeit, der den Körper selbst als unergründliche Erfahrungswelt emotional spürbar machen soll. Die Gestaltung ist dabei nicht von neuen Filmtechniken geprägt, sondern setzt bestimmte Verfahren gezielt und konzentriert ein, die zu einer

⁴³ Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A phenomenology of Film Experience*, Princeton: University Press, 1992.

⁴⁴ Elsaesser/Hagener sprechen von einer „doppelte[n] simultane[n] Aneignung einer Empathie-Position gegenüber dem Anderen, in der die Selbsterfahrung der eigenen Verkörpertheit radikal unhintergebar als Vorbedingung für die Einfühlung in einen anderen oder eine andere Situation fungiert“, Anm. 39, S. 150.

⁴⁵ Merleau-Ponty, Anm. 42, S. 95, S. 102 und 103. [„Der Sinn des Films ist mit seinem Rhythmus verschmolzen, wie der Sinn einer Geste der Geste unmittelbar ablesbar ist, und der Film will nichts bedeuten außer sich selbst.“ Merleau-Ponty: *Sinn und Nicht-Sinn*, Anm. 42, S. 79.]

⁴⁶ Vgl. Elsaesser/Hagener, Anm. 39, S. 214. Im Unterschied zu den psychoanalytischen Filmtheorien der 1970er und 1980er Jahre, die ebenfalls wirkungsästhetisch operieren und den Betrachter involvieren, geht es hier nicht um die Illusionierungstechniken der Institution Kino, sondern film(ästhet)ische Kontaktphänomene.

emotionalen, spannungsinduzierenden Filmsprache gehören, „die parallel zur erzählenden Sprache des Films existiert.“⁴⁷ Zu den auffälligsten und dominanten Verfahren in *La Vie d'Adèle* gehört die Großaufnahme des Gesichts, die wegen ihrer direkten Adressierung des Publikums, so zeigt Sierek unter Bezug auf Warburgs Bildtheorie, nicht nur im Kino eine exponierte Stellung einnimmt:

Sie *prägt* die subjektiven Erfahrungen und das Gedächtnis, sie *ist geprägt* von Faktoren des kulturellen Lebens. In radikaler Weise tritt hier etwas zutage, was ebenso *undenkbar* wie *anschaulich*, in jedem Fall aber eminent wirksam ist.⁴⁸

Damit übernimmt Kechiche ein weiteres Element von Maroh, die in ihrer *graphic novel* die für das populäre Genre typische Expressivität einsetzt und unter Verwendung der Grundemotionen die Mimik der Gesichter stark überzeichnet. Das unkomplizierte Entziffern von Gefühlen ist dabei Teil des Vergnügens bei der Leserschaft.⁴⁹ Auch hier werden beispielsweise Mund und Augen durch Detailstudien ins Zentrum gerückt (Abb. 1).



Abb. 1: Clémentine sieht Emmas Gesicht im Traum⁵⁰

Dieses Repertoire eines kulturellen Körpergedächtnisses zeigt sich auch bei Kechiche in Detailaufnahmen, insbesondere von Augen, Mund, Ohren, Haar,

⁴⁷ Christian Mikunda systematisiert jene Verwendungsweisen, die auf den „größtmöglichen physischen Eindruck beim Rezipienten“ abzielen. Ders.: *Kino spüren. Strategien der emotionalen Filmgestaltung*, Wien: WUV Universitätsverlag, 2002, S. 19.

⁴⁸ Karl Sierek: „Eye-Memory und mimische Entladung. Der Warburg-Kreis und die Darstellung des Gesichts im bewegten Bild“, in: *montage AV*, 13/1 (2004), S. 72–89, hier S. 73.

⁴⁹ Vgl. Ed Tan: „Gesichtsausdruck und Emotion in Comic und Film“, in: Matthias Brütsch et al. (Hrsg.): *Kinogefühle*, Marburg: Schüren, 2009, S. 265–287, hier S. 275.

⁵⁰ Maroh, Anm. 16, S. 17. Diese - und alle weiteren Abbildungen aus Comic und Film – sind schwarz-weiß und zeigen daher nicht mehr die entscheidende Blaufärbung an.

Hand, Haut und Flüssigkeiten (Tränen, Schleim, Speichel), bei gleichzeitiger Reduktion von totalen Einstellungen oder Panoramaaufnahmen. Zu seinen auffälligsten Verfahren gehört außerdem die Farbdramaturgie mit spektralreinen intensiven Farben sowie der durchgehende Einsatz von *On-Ton* und natürlichen Geräuschen. In ihrem Zusammenspiel zielen diese Techniken darauf ab, die größtmögliche Nähe zu Adèle und ihrer Umgebung, d. h. der Figur zur Kamera zu kreieren und den Zuschauer sensorisch zu involvieren. Anders als im Thriller soll der Leinwandkontakt empfindsame Reize auslösen und nicht ängstigen oder erschauern.

So wählt Kechiche einen allmählichen Spannungsaufbau, die Szenen aus dem Alltag Adèles sind kurz, ebenso die gezeigte sexuelle Begegnung mit einem jungen Mann, während die Darstellungen lesbischer Begegnung und Sexualität auch von der Länge jeweils Höhepunkte bilden. Die Menge der Schnitte innerhalb der Szenen ist gering, sodass ein Gefühl von Langsamkeit und Echtzeit entsteht.

Die erste Einstellung des Films zeigt die schlichte Eingangstür des Elternhauses, aus der Adèle in den kalten Morgen hinaustritt, das Gartentor passiert und die abschüssige Straße hinabgeht, ehe sie zum Bus rennt. Die subjektive Kamera wird hier schon angedeutet, indem sie der Figur mit einem Schwenk folgt. Die nächste Einstellung zeigt Adèles Gesicht als eigentlichen Schauplatz dieses Films. Wie in anderen Close-up-Einstellungen zeigt Kechiche es angeschnitten: Adèle schläft im laut ratternden Zug. Dramaturgisch an sich funktionslos, produziert die Aufnahme einen Wirklichkeitseffekt und bringt die Figur als lebensechte Person hervor.

Dann sprintet sie erneut, erst am Bahnhof durch den Regen und dann zum Schuleingang. Es folgt die erste Inneneinstellung. Ein *establishing shot* des Klassenzimmers fehlt, vielmehr sieht der Betrachter nacheinander die Gesichter von Jugendlichen in Großaufnahme, sie lesen im Literaturkurs Marivaux, schwatzen oder träumen wie Adèle beim Thema Liebe gedankenverloren vor sich hin. Auf dem Pausenhof sprechen die Teenager über Sex und hier blinken – gemäß der Farbdramaturgie – die blauen Fingernägel einer Mitschülerin in die Kamera, die Adèle später küssen und daraufhin als Lesbe entlarven wird. Die nächste Einstellung zeigt Adèle schmatzend und rülpsend beim Spaghetti-Essen mit ihren Eltern abends vorm Fernseher. Die Großaufnahme ihres Gesichts zeigt sie ungezügelt und lustvoll schlingend mit Saucenrändern an ihrem Mund. Sie leckt das Messer genüsslich ab. Ihr Mund mit den hervorstechenden Schneidezähnen und meist leicht geöffneten Lippen tritt markant hervor. Das *face-appeal* der Schauspielerin Adèle Exarchopoulos wird durch diese Details im Sinne jener „micro-événements physiques“⁵¹ hervorgehoben, die der Film kontinuierlich fokussiert, nicht als Verweis auf ein Inneres, ein subjektives Bewusstsein, sondern im Sinne Warburgs als „mimische Entladung“ einer „innerlich angesammelten, zurückgedrängten Energie“.⁵² Adèle entspannt sich hier nach den vielfältigen Eindrücken und ihren verstörenden Gefühlen im Schulalltag.

⁵¹ Hagelstein/Janvier, Anm. 5, S. 13.

⁵² Ernst H. Gombrich: *Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie*, Frankfurt a. M.: Europäische Verlagsanstalt, 1981, S. 159. Vgl. Siereks Übertragung von Aby Warburgs Bildanalyse des *Gesichts in Bewegung* auf den Film, Anm. 48, S. 83 f.

Kechiche betont Adèles unverstellte Natur und weist darauf direkt hin, wenn sie ohne jede Ironie und sogar etwas einfältig in die Kamera (den häuslichen Fernseher!) blickt, und den Zuschauer dabei, ohne es selbst zu bemerken, mit ihrem Blick aus dem Bild heraus in direkter (unbeabsichtigter) Kontaktaufnahme *berührt*. Es folgt eine Einstellung, die sie schlafend in ihrem Zimmer zeigt, mit blauen Wänden und Bettwäsche. Nach diversen Einblicken in ihren gleichförmigen Alltag folgt eine Szene als *point of attack*, die Adèles Erlebnis einer Liebe auf den ersten Blick einleitet. Im Gedränge der Straße wird sie wie vom Blitz getroffen, und zwar von der Erscheinung einer lesbischen Frau mit blau gefärbten Haaren, die sie geradezu elektrisiert. Diese geht mit ihrer Freundin im Arm vorüber und schaut ihr nach. Ihre Blicke treffen sich – ebenfalls direkte Anleihe aus dem Comic–, Adèle bleibt selbstvergessen auf der Fahrbahn stehen.

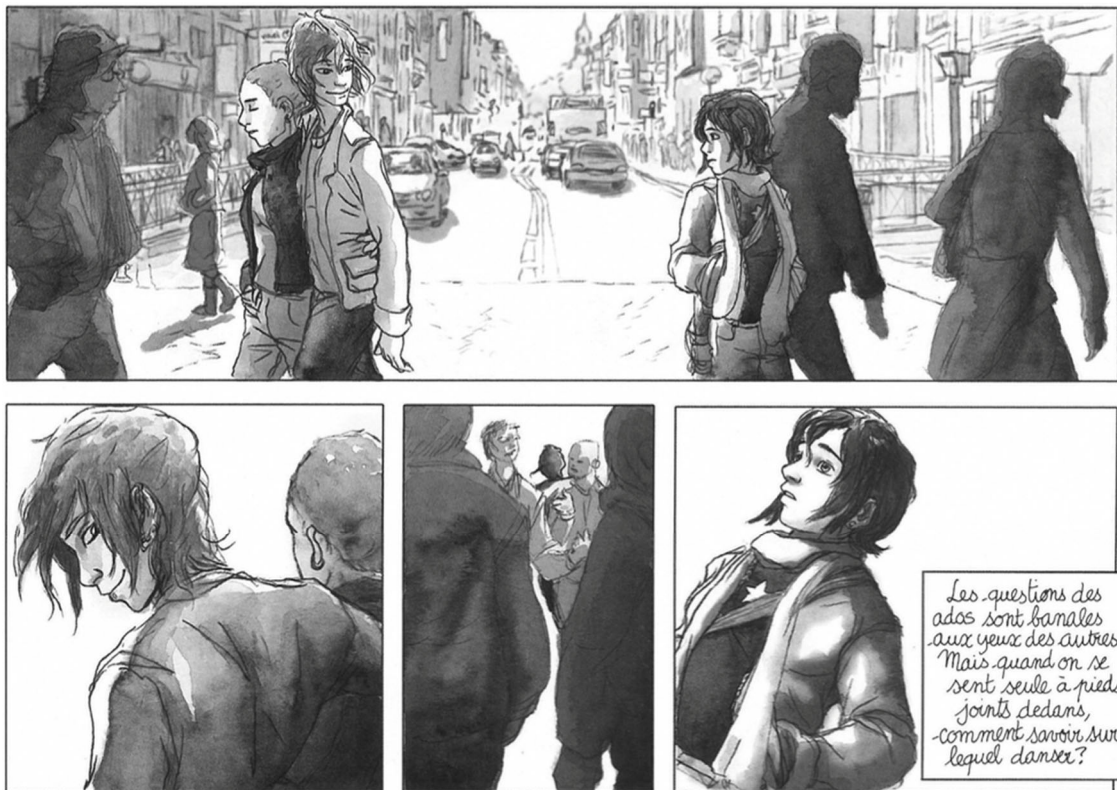


Abb. 2: Emma blickt Adèle nach⁵³

⁵³ Maroh, Anm. 16, S. 13.



Abb. 3: Emma blickt Adèle nach (00:12:29)

Kurz darauf träumt sie, obgleich sie einen Mitschüler kennengelernt hat, vom Sex mit dieser Frau. Kechiche zeigt eine Masturbationsszene in Blau getaucht. Nüchtern erscheint dagegen die sexuelle Begegnung mit Thomas, den Adèle – auf der Suche nach wahrhaftigen Empfindungen – schnell verlässt, was sie jedoch in tiefe Selbstzweifel stürzt. Diese erweisen sich als Ausdruck ihres lesbischen Begehrens, das Kechiche anhand des zunehmend intensiv eingesetzten Blaus spürbar macht: Ein leuchtend blau gestrichenes Klassenzimmer, die Bank und die Wand auf dem Schulhof, wo Adèle mit ihrem kurzzeitigen Geliebten Thomas Schluss macht, ihr blauer Schal oder die ‚Farbdusche‘ der blauen Leuchtraketen, die die Jugendlichen auf einer Gewerkschaftsdemo abfeuern. Während bei Kechiche die Farbe als Reiz und „Augenkitzel“⁵⁴ omnipräsent ist, reserviert Maroh das Blau im Comic für die intime Beziehung der Frauen, wohlgermerkt als Selbstaussdruck in Clémentines gezeichnetem Tagebuch.⁵⁵ Die Wirkung der kühlen Leuchtfarbe Blau unterscheidet sich grundlegend von der packenden Spannung von Rot, dem etwas Unentschiedenes, eine „mehr verhaltene Aktivität, eine lauernde Spannung“ und als „kalte Erregung“ auch eine Art Widerspruch innewohnt.⁵⁶ Eine leidenschaftliche Liebesbeziehung kündigt sich an. Im Film treffen sich beide Frauen zufällig in einem Klub wieder und werden ein Paar. Die Kunststudentin Emma ist fasziniert von Adèles – im Film bis zur Schmerzgrenze inszenierten – Natürlichkeit, Unerfahrenheit und bedingungslosen Hingabe, während Adèle zur reiferen Partnerin aufblickt und sie bewundert.

⁵⁴ Mikunda, Anm. 47, S. 19–21.

⁵⁵ Die Unterschiede in Farbgestaltung und Handlungsstruktur analysiert Paul Johnson: „Adaptation and Intertextuality in Abdellatif Kechiche’s *Blue is the Warmest Color* (*La Vie d’Adèle – Chapitres 1 et 2*)“, in: *LFQ*, 46/1 (2018). Zugriff zum Volltext: https://lfq.salisbury.edu/_issues/46_1/adaptation_and_intertextuality_in_abdellatif_kechiches_blue_is_the_warmest_color.html.

⁵⁶ Ebd., S. 243 u. 249.

Einen Höhepunkt des Films bildet die sechseinhalbminütige Sexszene, in der sich beide Frauen lieben und mit Finger und Zunge penetrierend zum Höhepunkt bringen. Die Darstellung hat, wie erwähnt, Kontroversen ausgelöst, weil sie die nackten Körper der Frauen freizügig und offen, allerdings nie pornografisch im Sinne des Genres⁵⁷ zeigt und damit etablierte Muster außer Kraft setzt.⁵⁸ Der lesbische Geschlechtsakt zielt dabei weder bewusst auf Voyeurismus noch auf Identifikation, sondern steigert ein weiteres Mal die Berührungintensität zwischen Leinwand und Betrachter, gesteuert über Bewegungsreize von Händen und Mündern auf der in Groß- und Detailaufnahmen präsentierten Haut. Ähnlich wie im Comic zeigt Kechiche die Frauen in wechselnden Liebesstellungen mit Schnitten zwischen halbtotale und amerikanischer Einstellung sowie in Groß- und Detailaufnahmen, setzt aber auch auf Ansichten im Profil (Abb.4).



Abb. 4: Two-shot als Nahaufnahme, angeschnitten (01:11:36)

⁵⁷ Anders als im Hardcore-Porno werden die Geschlechtsorgane nicht explizit gezeigt und auch der Körper der Liebenden immer wieder als Ganzes abgebildet. Zur Diskussion um die Tendenz zur Pornografie vgl. Williams, Anm. 31.

⁵⁸ Die Szene erinnert in ihrer Explizitheit an Patrice Chéreaus Drama *Intimacy* (2001), ausgezeichnet mit dem Goldenen Bären der Berlinale und wie Kechiches Film *R-Rated* in den USA, in dem die Protagonisten sogar echten Sex haben, es aber ebenso wenig um einen Skandal als vielmehr Dimensionen der Intimität geht.

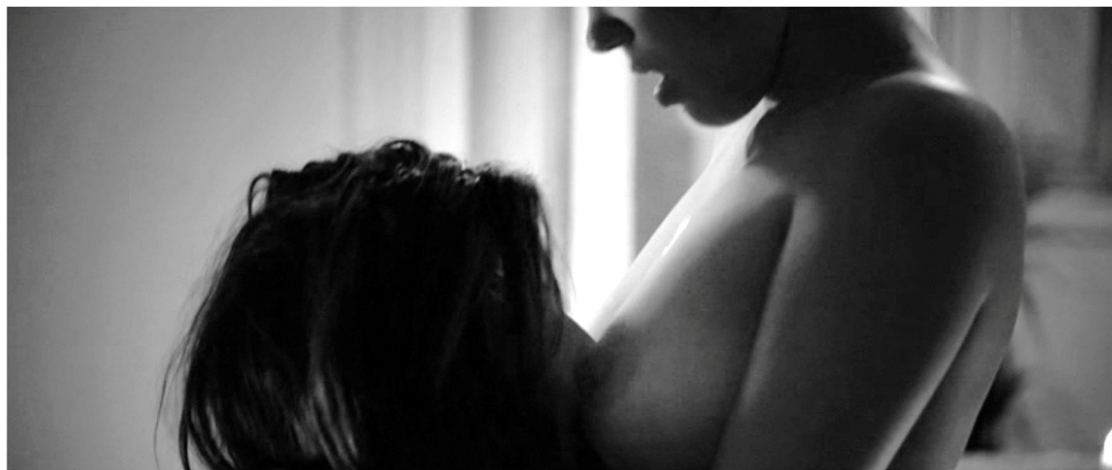


Abb. 5: Großaufnahme des (benetzten) Oberkörpers (01:12:23)

Wir sehen ihre Oberkörper in einer filmtypisch erotischen *two-shot*-Einstellung einander gegenüberstehen, in Gegen- und Seitenlicht getaucht beim Liebespiel, Speichel schimmert auf Emmas Dekolleté (Abb. 5), beide sind gleichermaßen aktiv, saugen an den Brustwarzen der anderen, man hört das schmatzende Geräusch ihrer Küsse und die aneinander reibende Haut. Die Handkamera bewegt sich mit und gleitet an den Körperteilen, Bauch, Beinen, Po, Gesicht entlang, vor allem die Poren und Äderchen der Haut zeigt der Kameramann Sofian el Fani aus der Nähe und erzeugt einen Berührungsreiz. Adèle und Emma geben sich ihrer Lust hin, ihre Gesichter versinken in den Genitalien der Partnerin, sie bringen sich laut aufstöhnend gegenseitig zum Höhepunkt und lassen sich am Ende ineinander verschränkt erschöpft fallen.



Abb. 6: Der Liebesakt in Clémentines Tagebuch⁵⁹

⁵⁹ Maroh, Anm. 16, S. 95.

Bereits Marohs Comic zeigte die sexuelle Begegnung durchaus explizit (Abb. 6), aber anders als im Film wirkt sie nicht unvermittelt, weil sie – als Zeichnung in Clémentines eigenem Comic-Tagebuch – diegetisch gerahmt ist. Allerdings kommt dadurch, besser als im Film, die erotische Komponente von Werken der Bildenden Kunst zum Ausdruck, die auf darstellerischem Wege sexuelle Erregung im Bild erzeugen. Der naturalistische Effekt der filmischen Sequenz wird hingegen dadurch betont, dass eine Isochronie vorliegt, d. h. Erzählzeit und erzählte Zeit zur Deckung kommen und der Zuschauer diese unendlich währenden Minuten des Leinwandkontakts im Sinne Merleau-Pontys am eigenen Leib verspürt, als „story of time within the body“⁶⁰.

Kechiches Szenen zielen also durchaus auf Grenzbereiche des Zeigbaren, was später auch die Schauspielerinnen beklagt haben, aber sie tun dies nicht zum Selbstzweck oder der Skandalisierung wegen, sondern im Rahmen eines Gesamtkonzeptes der emotiven (haptischen) Aktivierung des Zuschauers. Das Werk auf diese Szenen der Sexualität (oder deren filmische Produktion mit Geschlechtsprothesen) zu reduzieren, wird ihm jedenfalls nicht gerecht.

Die feinen Unterschiede: Kapitel 2

Wie ein Bild im (Film-)Bild und als dessen *mise en abyme* fungieren die Zeichnungen, die die Kunststudentin Emma von Adèle anfertigt, ebenso die kunstgeschichtlichen Darstellungen weiblicher Körper, die gezeigt und erklärt werden. In der Tradition des männlichen Künstlers, der aus den erotischen Bildern der Neuzeit verschwand und zum Betrachter wurde,⁶¹ macht Emma ihre Partnerin zur Muse.⁶² Zudem öffnet sie ihr bislang unbekanntes Milieu: die Welt der Kunst, der Philosophie, die LGBT-Kultur der Klubs und öffentlichen Paraden sowie das akademische Elternhaus, in dem nicht Spaghetti Bolognese, sondern Austern ‚geschlürft‘ werden und Emma als Lesbe akzeptiert wird. Die einfache und bodenständige Protagonistin, die lieber Lehrerin als Künstlerin werden möchte, fühlt sich von Emmas Freundeskreis aus Individualisten und Künstlern und Künstlerinnen einer bourgeois Bohème angezogen und bleibt ihr zugleich fremd. Die sozialen Gegensätze zwischen den Frauen erweisen sich als reizvoll und anziehend. Beide

⁶⁰ Gheoghe, Anm. 27, S. 160. Der Autor argumentiert in seinem anregenden Beitrag mit Deleuze (S. 182), bei dem filmische Zeiterfahrung kein Subjekt voraussetzt. Allerdings bleibt offen, wie Kechiche genau dies umsetzt.

⁶¹ Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat: „Kunst, Sexualität und Geschlechterkonstruktionen in der abendländischen Kultur“, in: Franz X. Eder/Sabine Frühstück (Hrsg.): *Meine Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa 1700-2000*, Wien: Turia & Kant, 2000, S. 69–79.

⁶² Ganz anders Céline Sciammas Spielfilm *Portrait de la jeune fille en feu* (2019), der zwar mit ebenso sinnlich-haptischer Ästhetik *berührt* wie Kechiche, in der lesbischen Zweierkonstellation von Malerin und Modell aber genau umgekehrt die aktive Mitwirkung der Porträtierten an ihrem eigenen Bild herausarbeitet.

spielen genüsslich mit Adèles Notlüge, mit der sie Emma vor ihren Eltern als Philosophie-Nachhilfelehrerin präsentiert und amüsieren sich im Bett damit, dass sie folglich in einem allgemeineren Sinne auch in die Philosophie des Körpers unterwiesen werden müsse.

Doch Adèles Geschichte des Erwachsenwerdens zeigt auch das zerstörerische Potenzial gesellschaftlicher Unterschiede. So wird der Zeitsprung vom ersten zum zweiten Kapitel, das die Entfremdung der Frauen erzählt, durch einen *match cut* hergestellt: Nach einer erfüllten Liebesnacht sind die nackten Frauen im Schlaf in einer halbnahen Aufnahme zu sehen, nach einem Schnitt bewegt sich die Kamera und fährt in Detailaufnahme am Körper Adèles entlang, von ihren Füßen bis zum Gesicht. Der Zuschauer, an die Kontinuitätsmontage gewöhnt, wähnt sie noch im Bett, doch sie liegt hier, mit Zigarette im Mund, als Aktmodell im Stile des österreichischen Expressionisten Egon Schiele, der Frauen mit leicht geöffneten Schenkeln zeigt, auf einem Sofa (1:35:56). Emma hat blonde Haare und Adèles Miene ist finster. Anders als in der letzten Szene blickt sie traurig und merkwürdig abwesend, ein Wendepunkt in der Liebesgeschichte, wie sie realistische *plots* häufig dem Mainstream entgegensetzen.⁶³ Die Außenaufnahmen werden im zweiten Kapitel vielfach durch Einsatz eines Grauverlaufsfilter gedämpft. Gewöhnung und Alltag sind eingekehrt, Emma sucht als Künstlerin Erfolg, Adèle arbeitet als Kindergärtnerin und fühlt sich nach Feierabend einsam. Sie tröstet sich mit einem Seitensprung, den Emma ihr nicht verzeiht und sie verstößt. Der Bruch offenbart ihre Asymmetrie, Emma dominiert das Gespräch erbarmungslos und degradiert Adèle – die hier längst nicht mehr Kind ist, sondern von Emma dazu gemacht wird – zum Objekt: „Tu es une petite traînée“ [„Du bist ein kleines Flittchen“] (02:12:53). Adèles aufrichtige emotionale Welt ist zerstört, ihr Vertrauen in die Dinge verschwunden, sie lebt von da an zurückgezogen in ihrer eigenen melancholischen Welt.

Nach drei Jahren trifft sie Emma wieder und ihre Leidenschaft bricht erneut ungefiltert hervor. Ein weiterer Wendepunkt in der Geschichte, der das Ende vorbereitet. Emma hat inzwischen eine Familie und feiert ihre erste Ausstellung. Sie lädt Adèle zur Eröffnung ein. Erwartungsvoll taucht diese dort im leuchtend blauen Kleid auf und wirkt einmal mehr verloren im Kreis der Gäste. Einzig zu Samir, der nicht mehr Schauspieler, sondern Makler ist, findet sie einen Draht. Als er kurz abgelenkt ist, verlässt sie die Galerie. Samir will ihr folgen, doch er läuft in die verkehrte Richtung und sie verfehlen sich. Damit endet Kapitel zwei, wie der Filmtitel insinuiert, die Geschichte von Emma und Adèle. Adèle entfernt sich von den Zuschauern und Zuschauerinnen, die sie drei Stunden lang in subjektiven Einstellungen förmlich gespürt haben: Traurig und enttäuscht, langsamen Schrittes lässt sie die Kamera in ihrem Rücken hinter sich. Der Film endet damit, dass Adèle ein weiteres Mal ihre Hoffnung auf ein Happy End und den kindlich naiven Glauben

⁶³ Karikiert wird das Muster des Happy End in François Ozons Spielfilms *5x2 – Cinq fois deux* (2004), der die Geschichte der Trennung rückwärts erzählt und somit am Ende wieder bei der Liebe anlangt, in Form eines Happy Start. Vgl. den Beitrag von Birgit Wagner in diesem Band.

verliert, den nicht zuletzt die kleinen Kinder der Vorschule verkörpern, die sie tagtäglich in ihrem Alltag betreut.

Genau diese Form von Adèles ungestüm-naivem Welterleben, so meine These, versucht der Film mit Hilfe verschiedener Techniken spürbar zu machen, indem er die Distanz zum Zuschauer kappt und uns quasi haptisch an die Protagonistin heranführt. Nicht ihre Innensicht zählt und ist hermeneutisch zu entschlüsseln, sondern sie selbst als Figur wird präsent und über emotionale audiovisuelle Codes erlebbar gemacht, ohne mystifizierende Tiefendimension. Somit steht hier nicht die (durchaus gewöhnliche) Liebesgeschichte im Zentrum, diese fällt vielmehr mit der ästhetischen Stimulation einer körperbasierten Wahrnehmung zusammen. Der *plot* bildet nur den Rahmen für einen Film im Film, wie es Gheoghe formuliert, für „pures Kino“⁶⁴. Der Zuschauer erlebt Adèle, jenseits eines *Ausdrucks* von Innerlichkeit, die das Äußere zum bloßen Spiegel von etwas anderem degradiert.

Fazit

Kechiches Film inszeniert lesbische Liebe als filmästhetische Transgression, die auf den Wahrnehmungsapparat des Zuschauers zielt und durch Spannungs- und Intensitätsaufbau Fragen gesellschaftlicher Normierung – kontrastierende soziale Milieus, gleichgeschlechtliche Sexualität, Masturbation, Pornografie – in den Hintergrund drängt. Seine Arbeit ist nicht politisch im Sinne der Inszenierung eines „lesbian pleasure“. Vielmehr zielen seine als Realismus deklarierten Darstellungsstrategien darauf ab, das Publikum einzubinden. Das ist das Skandalöse und zugleich implizit Politische: Das Beziehungsgeschehen wird nicht aus sicherer Distanz betrachtet, sondern – indem wir die Figuren förmlich spüren – erlebbar. Kechiche als „filmmaking natural philosopher, a quasi-scientific student of bodily thermodynamics“, wie Palmer ihn enthusiastisch nennt,⁶⁵ entfernt sich damit einmal mehr von den Erwartungen eines Publikums, das ihn als Vertreter des französischen *bourgeois*-Kinos versteht und – aus der sicheren Distanz des Kinossessels – sozialpolitisches Migrantenkino zu sehen wünscht.

Während Kechiche zu Anfang noch das Auge in der berühmten Blickwechselfeldszene ins Bild setzt, wird das okularzentrische Sehen anschließend sukzessiv – d. h. mit zunehmender Intensität in der Beziehung der Frauen – durch eine neue Art des mit dem Körper spürenden Sehens abgelöst. Die Rezeption basiert dabei auf einer Übertragung von Stimmungen und zielt nicht auf Interpretation, sondern Partizipation. Dass sich dieser Prozess je nach Voraussetzung auf verschiedene Weise vollzieht, erklärt die anhaltende Debatte über den Film.

Dass die Kosten für eine derartige filmästhetische Zuspitzung vor allem die Schauspielerinnen vor der Kamera zu tragen haben, ist mehr als ein Beigeschmack.

⁶⁴ Gheoghe, Anm. 27, S. 160.

⁶⁵ Palmer, Anm. 2, S. 4.

Die emotionalen Eindrücke werden im wahrsten Sinne des Wortes ‚auf dem Rücken‘ der Darstellerinnen produziert. Mehr noch, die notwendige Spannung provoziert der Regisseur offenbar gezielt am Set. Kechiche ist sicher kein *male gaze* vorzuwerfen. Gänzlich unbefangen kann sein originelles „Cinema of the Flesh“ (Gheoghe) aber nach der Kontroverse mit den Schauspielerinnen möglicherweise auch nicht genossen werden. Dass die gerade 19 Jahre alte Adèle Exarchopoulos nicht nur spielen, sondern offenbar die Kamera wie ein selbstvergessenes Kind ignorieren sollte, „alors indifférente à son propre jeu, en mesure de créer un personnage tout entier attiré par le monde extérieur“⁶⁶, stellt vermutlich eine Gratwanderung dar. Die mittlerweile sichtbaren asymmetrischen Machtverhältnisse im Filmbusiness, die Kechiche nicht zu verantworten hat, werden ihm dabei entgegengekommen sein. Dies sei erwähnt, weil es vor allem zeigt, dass Strategien der Empathie, Anteilnahme und emotionalen Zuschauereinbindung immer auch einen ethischen Aspekt einschließen, gerade wenn es um die Darstellung von Menschen und ihren Gefühlen in Grenzbereichen geht.⁶⁷

⁶⁶ Hagelstein/Janvier, Anm. 5, S. 15.

⁶⁷ Vgl. hierzu Hans J. Wulff: „Moral und Empathie im Kino: Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption“, in: Brütsch et al., Anm. 49, S. 377–394.