

ADELINA DEBISOW (HRSG.)

**GESCHLECHTER-DRAMEN:
LITERARISCHE UND FILMISCHE
INSZENIERUNGEN VON 1800 BIS HEUTE**

GESCHLECHTER-DRAMEN

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

Bd. 2

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

**GESCHLECHTER-DRAMEN:
LITERARISCHE UND FILMISCHE
INSZENIERUNGEN VON 1800 BIS HEUTE**

Herausgegeben von Adelina Debisow

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

No Drama in Drama. Poetische Dekonstruktionen geschlechtsspezifischer Räume in der Romanverfilmung *Carol* von Todd Haynes

Die Veröffentlichung des Romans *Carol* von Patricia Highsmith, der mit dem Originaltitel *The Price of Salt* (auf Deutsch: *Salz und sein Preis*) unter dem Pseudonym *Claire Morgan* publiziert wurde, löste beim Leserpublikum des Erscheinungsjahres 1952 eine unerwartete Reaktion aus, nämlich keine. Dies ist insofern überraschend, als dieser Roman nicht nur von der Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen handelt, sondern vor allem die Handlung um die homosexuelle Liebe zweier Frauen in ein Happy End münden lässt, was bis dato in der nord-amerikanischen Literatur sowie im Film der damaligen Zeit nur heterosexuellen Paaren vorbehalten war, während oftmals ein anderes Bild von Subjekten, die nicht dem heterosexuellen Rollenklischee entsprachen, gezeigt wurde.¹ Highsmith erhielt jedoch laut Selbstaussage statt empörter Publikumsreaktionen in jener Zeit Leserbriefe homosexueller Paare, die sich dafür bedankten, dass keine der beiden Protagonistinnen Suizid beging oder gar ermordet wurde.² Mit dem Happy End und den damit verbundenen Lebensperspektiven entzog die Autorin einer spezifischen gesellschaftlichen Gruppe die Dramatisierung³ ihres Lebensentwurfs und billigte ihnen ein gesellschaftlich unaufgeregtes Leben zu. Diese ‚Entdramatisierung‘ des homosexuellen Lebensentwurfs der Hauptpersonen, die mit einer gesteigerten Aktivität der Protagonistinnen einherging, verlagerte zum einen das dramatische Potential auf die heterosexuellen, männlichen Personen des Romans. Auf diese Weise wurden vormals bestehende Konstruktionen des männlichen Geschlechts in Highsmiths *Carol* als problematisch dargestellt, da sie nicht mehr dem gängigen Stereotyp des versorgenden Ehemannes entsprachen. Zum anderen veränderten die Handlungen der weiblichen Hauptfiguren die bestehenden geschlechtsspezifisch konnotierten Räume des gesellschaftlichen Lebens. Dabei sei nun noch einmal genauer auf den Titel des Aufsatzes eingegangen. „No Drama in Drama“ ist hier wortspielerisch gemeint. Im Englischen bedeutet „drama“: Schauspiel, Fernsehspiel, Schauspielerei, Schauspielkunst, dramatische Literatur aber auch Dramatik. Das Besondere an Highsmiths *Carol* ist dabei, dass keine Dramatik im Roman die Protagonistinnen in eine

¹ Vgl. hierzu: Rob Epstein und Jeffrey Friedman: *The Celluloid Closet: Gefangen in der Traumfabrik*, FR, GB, DTL und USA 1995.

² Vgl. hierzu: Patricia Highsmith: *Carol*, Zürich 1990, S. 401–406.

³ „Dramatisierung“ bedeutet in diesem Fall, dass der Großteil der Autorinnen oder Autoren der Zeit, deren Geschichten ebenfalls homosexuelle Beziehungen zentrierten, im Gegensatz zu Highsmith für ihre Protagonistinnen einen tragischen Lebensentwurf entwickelten. Es war nicht wie in lesbischen und schwulen Klassikern der damaligen Zeit, sei es nun im Film oder in der Literatur, dass sich die Hauptfiguren in die Einsamkeit zurückzogen oder den Selbstmord wählten. Es gab keine emotionale Übertreibung, die zu einem tragischen Ende der Protagonistinnen führte. Erwähnt seien hier z.B. die Verfilmung des Theaterstücks *The Children's Hour* von Lillian Hellman durch William Wyler aus dem Jahre 1961, bei der Martha Dobie eine der beiden weiblichen Hauptpersonen, gespielt von Shirley Maclaine, aufgrund ihrer Homosexualität Selbstmord begeht oder die Zweitverfilmung *Mädchen in Uniform* aus dem Jahre 1958, nach einer literarischen Vorlage von Christa Winsloe, in der die Schülerin Manuela von Meinhardis, gespielt von Romy Schneider, als eine der beiden weiblichen Hauptpersonen einen Selbstmordversuch aufgrund versteckter Homosexualität begeht. Dies sind nur zwei Beispiele für Erzählmuster homosexueller Lebensentwürfe der 1950er und 1960er Jahre. Für eine aufschlussreiche Dokumentation siehe Anm. 1.

ausweglose Endlage führt. Der Roman endet nicht dramatisch mit dem Tod der Protagonistinnen sondern mit einem offenen Happy End.

Die Art und Weise, wie Patricia Highsmith in ihrem Roman den beiden Hauptpersonen ein Happy End zugesteht, war ein seltener Einzelfall und es dauerte noch einige Jahre, bis Homosexualität nicht mehr gemeinhin als schambehaftete abnorme Sexualität betrachtet wurde. Und auch heute noch ist die Gleichberechtigung Homosexueller nicht weltweit eingetroffen, sondern nur in einigen Ländern der okzidentalen Welt. Die Lesben- und Schwulenbewegung, die erst mit den Ausschreitungen im Jahre 1969 im Stonewall in New York begann, setzt sich jedoch intensiv dafür ein, dass Homosexualität nicht mehr als perverse Abnormität angesehen wird. Hinzu kommt, dass in *Carol* nicht nur Homosexualität thematisiert wurde, sondern die Aufmerksamkeit auch auf die ökonomische Situation von Frauen überhaupt oder der Angestelltenstatus als rationalisierte Form kapitalistischer Arbeitsverhältnisse gelenkt wird.⁴ Daher wundert es nicht, dass die Verfilmung von Highsmiths Roman so lange auf sich warten ließ, denn das gesellschaftliche Klima musste sich erst dahingehend verändern, dass es eine positive Darstellung nichtheterosexueller Lebensentwürfe im Film erlaubt.

Dieser Beitrag widmet sich der gleichnamigen Verfilmung des Romans von Todd Haynes aus dem Jahr 2015. Anhand der Verfilmung der literarischen Vorlage soll gezeigt werden, mit welchen formalen Mitteln die Veränderung spezifisch männlich und weiblich konnotierter Räume visualisiert wird. Unterstützend zur Inhaltsebene soll der Fokus auf der Bildebene liegen, da sich in der Visualisierung eine Geschlechterdekonstruktion äußert, die in der literarischen Vorlage weniger markant hervorsteht. Hätte in der Verfilmung den Fokus lediglich auf eine Wiedergabe der Erzählung mit klassischen Bildeinstellungen gelegt, hätte es hier keinen besonderen ästhetischen Zugewinn gegeben, allerdings ist die Bildsprache des Films insofern herausragend, als dass sie die Problematik der Hauptfiguren Therese Belivet und Carol Aird in erster Linie deskriptiv und nicht narrativ wiedergibt. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen in diesem Sinne die Montage als konstruktives Element des Films und eine konkrete, topologische Analyse der dargestellten Räume. Die Ergebnisse dieser Analyse werden im Anschluss mit weiteren filmwissenschaftlichen sowie soziologischen Überlegungen verbunden. Zu Beginn soll jedoch eine kurze Zusammenfassung der Geschichte erfolgen, wie sie der Film erzählt.

Die Geschichte von *Carol* in der Romanverfilmung von Todd Haynes

Die Liebesgeschichte zwischen Carol Aird und Therese Belivet spielt im Nordamerika der 1950er Jahre. Therese Belivet ist eine junge Frau, Anfang 20, die während der Weihnachtszeit in der Spielzeugabteilung eines noblen Kaufhauses in New York arbeitet. Ihre eigentliche Leidenschaft gilt jedoch der Fotografie, die sie zu Beginn des Films lediglich privat betreibt.

⁴ So lassen sich die Darstellungen des Angestelltenverhältnisses von Therese im Film und im Buch beinahe als Visualisierung der soziologischen Studie *Die Angestellten* von Siegfried Kracauer aus dem Jahr 1929 ansehen, in der Kracauer die veränderten Arbeitsverhältnisse in den 1930-er Jahren in Deutschland kritisiert. Film und Buch gehen hier über eine Kritik an heterosexuellen Lebensentwürfen hinaus und problematisieren gleichzeitig die rationalisierten Arbeitsverhältnisse im Kapitalismus. Vgl. hierzu: Siegfried Kracauer: *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main 1971 (1930).

Im Buch ist Therese gelernte Bühnenbildnerin.⁵ Therese ist in einer Beziehung mit Richard Semco, einem Sohn russischer Einwanderer in erster Generation. Richards Lebenstraum ist der amerikanische Traum einer kleinbürgerlichen Schicht: Für die Zukunft wünscht er sich einen sicheren Beruf und die Gründung einer Familie mit Therese. Diese Zukunft soll mit einer baldigen gemeinsamen Reise nach Europa besiegelt werden.

Carol ist eine Frau in den Mittdreißigern, die mit ihrem Mann Harge und ihrer Tochter Rindy auf dem Land in Jersey wohnt. Das Paar lebt in Scheidung. Zu Beginn des Films steht ein Sorgerechtsstreit um Rindy im Mittelpunkt von Carols Leben. Im Vorweihnachtsgeschäft lernen sich Therese und Carol in der Spielzeugabteilung des Kaufhauses kennen. Auf der Suche nach einem Weihnachtsgeschenk für ihre Tochter wendet sich Carol an Therese, die ihr eine Spielzeugeisenbahn empfiehlt. Therese ist fasziniert von Carols Gestalt im Pelzmantel, die als eine Art Erscheinung in die Tristesse der Kaufhausabteilung und damit zugleich in die Tristesse von Thereses Leben tritt. Auf dem Verkaufstresen vergisst Carol ihre Handschuhe, die ihr Therese nachsendet. Als Dank folgt eine Einladung zum Mittagessen gefolgt von einer weiteren Einladung, den Sonntag gemeinsam auf dem Land bei Carol zu verbringen.

Im Haus der Airds kommt es zur ersten Begegnung von Therese und Harge, Carols Ehemann. Spät am Abend holt dieser entgegen der Vereinbarung die gemeinsame Tochter, die das Weihnachtsfest eigentlich bei Carol verbringen sollte, ab. Daraufhin schickt Carol in depressiver Stimmung Therese im Zug zurück nach New York. Diese Szene kann als Ausgangspunkt für das sich nun entwickelnde eigentliche Ereignis, den Beginn der Liebesgeschichte der beiden Frauen, angesehen werden. Die Einsamkeit am Weihnachtsfest, mit der Harge seine Frau zu einer Rückkehr bewegen will, führt dazu, dass Carol sich zu einer Autoreise in den Westen entschließt. Sie bittet Therese, sie zu begleiten. Damit entscheidet sich Therese für Carol und gegen die geplante Europareise mit ihrem Freund Richard.

Die beiden Frauen verlieben sich auf der Reise ineinander, jedoch endet diese Reise abrupt, als sie entdecken, dass Harge sie bespitzeln lässt. Als klassisch dramatischer Höhepunkt angelegt, wendet sich hier die Geschichte und Carol kehrt zurück nach New York, um dort den Sorgerechtsstreit mit ihrem Mann zu beenden. Zunächst beugt sie sich einer Psychotherapie, die ihre ‚Abnormität‘ heilen und die Befähigung zur Mutterschaft beweisen soll. Im finalen Vorgespräch zur Verhandlung entscheidet sich Carol jedoch gegen das Sorgerecht, da sie ihr lesbisches Begehren nicht verleugnen kann, und verzichtet somit auf ihre Tochter.

Der Film endet mit der Eingangsszene, in der Carol und Therese nach langer Trennung einander in einem Restaurant wieder begegnen. Carol klärt Therese, die inzwischen als Fotografin arbeitet, über alle bisherigen Veränderungen auf und bittet sie, mit ihr in eine Wohnung zu ziehen. Nach einer Überlegung Thereses, dargestellt in einer Autofahrt, bei der sowohl auf auditiver als auch auf visueller Ebene filmische Elemente als Überlagerung von Erinnerungen präsentiert werden, entscheidet sie sich für Carol. Es kommt zu einem leisen Happy End. Um die Geschichte zu erzählen, verwendet Todd Haynes oftmals Überblendungen. Dabei ver-

⁵ Dieser berufliche Unterschied ist in ikonologischer Hinsicht für das Medium Film von Bedeutung, da hier die Fotografie einen metaphorischen Charakter einnimmt. Sie steht für eine unabhängig ausgeübte berufliche Praxis, die eine permanente Aktivität der weiblichen Hauptperson Therese im öffentlichen Raum erfordert. Potenziert wird diese noch durch die Art und Weise der Fotografie, einer dokumentarischen Reisefotografie mittels Kleinbildkamera, die eine Bewegung der Fotografin auf der Suche nach einem außergewöhnlichen Motiv impliziert. Gleichzeitig verweist die Fotografie als ein dem Film verwandtes Medium wiederum auf den Film und die Entwicklung einer eigenen, unabhängigen Narration.

knüpft er auf bildlicher und auditiver Ebene verschiedene zeitliche Räume, die durch die Montage miteinander verschmelzen. Ebenfalls entstehen durch die Montage der einzelnen Elemente Beziehungen zwischen den Figuren, die nicht verbalisiert werden. Sie sind konkret verbildlicht oder vertont, zeigen ohne zu erklären und sind insofern deskriptiv. Ihre Besonderheit liegt daher in der Anordnung filmischer Zeichen, wie sie nur durch filmische Montage geschehen kann. Da die Montage hier als extrem sinnstiftend für die filmische Narration angesehen werden kann, soll im Folgenden gesondert auf sie eingegangen werden.

Zur Organisation der sichtbaren Welt – Montage als Erinnerungsraum

Die filmische Montage reiht im Sinne einer eigenen Struktur Bild- und Tonelemente aneinander und integriert diese in einen übergeordneten kohärenten Kontext. Ebenso werden durch die Montage heterogene Elemente kontrastiert und auf diese Weise neuer Sinn erzeugt, der den Elementen in isolierter Form so nicht innewohnt. Der neugewordene Sinn ist ein Potential von Bedeutungen, das aus den Bedeutungen der Teilelemente erst erarbeitet werden muss. Durch die Montage werden die Bildfolgen und die Erzählung koordiniert, wodurch ein sinnhafter Rahmen gebildet wird, der zunächst untergeordnet ist und nur als medienspezifische Sinnerzeugung eine Funktion hat. Das bedeutet zunächst lediglich, dass die Montage eine lineare Abfolge filmischer Elemente generiert. Als Ausdrucksweise jedoch bringen Montageformen Bedeutungen hervor oder modifizieren diese. Daraus ergibt sich wiederum, dass die Art und Weise der Verknüpfung der einzelnen Elemente als Gestaltungsmittel verstanden werden kann. Die Erzählperspektive wird maßgeblich durch diese Gestaltungsmittel filmischen Materials beeinflusst, z.B. ob Filmszenen chronologisch oder anachronistisch aneinandergereiht werden.

Um darzustellen, wie Montage hier als Repräsentation von Erinnerung eingesetzt wird, sei noch einmal auf die Eingangsszene und die darin dargestellte Autofahrt eingegangen. Aus ihr heraus entfaltet sich die Diegese als Erinnerung der Figur Therese Belivet. Somit kann dem gesamten Film eine feste, interne Fokalisierung bescheinigt werden, da es sich um eine Erinnerung Thereses zu handeln scheint. Die Erzählzeit der Autofahrt rafft die erzählte Zeit des Films zusammen, während die Erzählzeit des Films die mehrmonatige Liebesgeschichte zwischen Therese und Carol umfasst.

In der Eingangsszene sitzen die beiden Frauen an einem Tisch in einem Restaurant. Ein Bekannter von Therese entdeckt die beiden und lädt sie zu einer Party ein. Er platzt mitten in das entscheidende Gespräch, in dem Carol Therese bittet, mit ihr zusammenzuziehen. Die Antwort wird bis zum Ende des Films aufgehoben. Nachdem Therese sich für den Abend auf einer Party entschieden hat und Carol das Restaurant zu einer anderen Verabredung verlässt, leitet auf der auditiven Ebene eine mit einem dumpfen Ton beginnende Klaviermelodie vom Bild des Restaurants in das Innere eines Autos über. Die Musik schwillt an, die Kamera gleitet an den Scheiben des Wagens vorüber, lässt das Innere jedoch nur unscharf erkennen (Abb. 1). Die Gespräche zwischen den Männern im Auto, die Therese zur Party mitnehmen, sind gedämpft hörbar. In einem Close-Up verharrt die Kamera auf dem Gesicht von Therese, welches durch die regennasse Scheibe nur schemenhaft zu erkennen ist. Im Schuss-Gegen-

schuss-Verfahren⁶ filmt die Kamera Thereses Kopf sowie die vorbeiziehende Straßensituation und ahmt dabei den Blick der Protagonistin nach. Im Dunkeln der Nacht sind die Menschen auf den Straßen nur als halbausformulierte Gestalten erkennbar. Sie tauchen im Schein der Straßenlampen auf, werden aber von der sich durch die Regentropfen potenzierenden Reflexion in der Scheibe aufgelöst (Abb. 2). Als Therese ein Paar auf der Straße erblickt, wird an ihrer Reaktion erkennbar, dass sie für einen kurzen Moment glaubt, Carol zu sehen, allerdings hat sie sich geirrt. Enttäuscht wendet sie sich ab. Im nächsten Moment wandelt sich auch gleichzeitig mit der Musik – die als bindendes, emotionales Element die Szene untermalt – die Bildebene. Autogeräusche dringen in den Vordergrund und werden von penetrantem Zugschrankenklängen übertönt. Bildlich wird dies durch polychrome Unschärfe realisiert, welche die Gegenwart der Autofahrt verwischt und Therese über die einzelnen Motive der Spielzeueisenbahn zurück in die Anfangsbegegnung mit Carol versetzt (Abb. 3). Auf der Bildfläche erscheint Carol in der Spielzeugabteilung als ein Erinnerungsbild von Therese, das durch die die Figur umgebende Unschärfe verstärkt wird (Abb. 4). Mit einem letzten Close-up auf Therese im Auto werden erneut über die Tonebene verschiedene Bildelemente miteinander verbunden. Eine laute Sirene geht in das Klingeln eines Weckers über. Thereses Kopf ist auf einem Kissen gebettet zu sehen, als sie vom Klingeln hochschreckt.



Abb. 1: Therese unscharf, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:05:18.



Abb. 2: Scheibenreflexion, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:04:55.

⁶ Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren ist eine Montagetechnik, die im Film häufig zur kompositorischen Gestaltung von Dialogszenen benutzt wird. Dabei werden abwechselnd erst die eine und dann die andere Person in gleicher Einstellung gezeigt. So wird die Blickperspektive der aktuell sprechenden Person nachgeahmt. Dies dient dem Betrachter zur Orientierung, um zu wissen, wer, was, wann, zu wem spricht. Ebenso kann diese Montagetechnik verwendet werden, um dem Betrachter die Blickrichtung einer Person näher zu erläutern. In dieser konkreten Situation wird durch ein Wechseln von Porträtaufnahme auf Therese und Aufnahme der Straßensituation der Blick der Protagonistin nachgeahmt. Der Zuschauer hat so die Möglichkeit, sich in Thereses Sehen hineinzuversetzen. Er weiß, wohin sie schaut. Für eine weitere Erläuterung gängiger Montagetechniken siehe auch: James Monaco: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien: Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek 2017 (¹1987).



Abb. 3: Spielzeugeisenbahn, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:05:28.

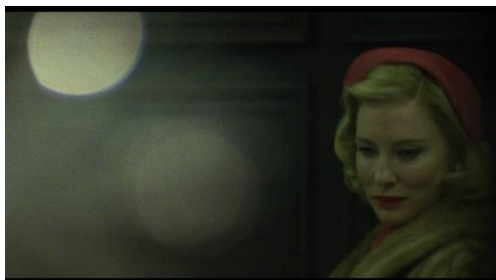


Abb. 4: Carol erste Szene im Kaufhaus, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:05:32.

Verschiedene Aspekte werden hier auf der bildlichen, aber insbesondere klanglichen Ebene miteinander verbunden. Das murmelnde Gespräch der Männer, die klingelnde Zugschranke, die Straßengeräusche und die extradiegetische Musik verweben sich zu einem poetischen Klangteppich der Erinnerung. Unschärfe, Reflexionen in der Autoscheibe und das punktuelle Auftauchen verschiedener Szenerien aus dem Dunkel der Nacht kreieren wiederum auf der Bildebene den Gesamteindruck einer nicht greifbaren Erinnerung. Mittels der Bild- und Tonmontage schält sich das melancholische Gefühl der Erinnerung heraus, bei dem weder Töne noch Bilder konkretisiert werden, sondern vielmehr einem emotionalen Gesamteindruck entsprechen. Die traurig-schwermütige Stimmung Thereses realisiert sich in den nicht greifbaren, entfliehenden Schemen des Gewesenen. Dabei fungieren die extradiegetische Musik und die regennasse Autoscheibe als Metaphern der Gefühlslage der Protagonistin, wobei die Geräusche und Szenen im Außenraum, wie etwa das Gelächter der Männer oder die Verspieltheit der Kinder, für ein in der Vergangenheit stattgefundenes Erleben von Verliebtheit stehen. Die Trennung vom Erlebten wird hier ebenfalls durch die Autoscheibe markiert. Die räumliche Abgeschiedenheit Thereses von der Außenwelt entspricht einer zeitlichen Trennung zwischen trauriger Gegenwart und heiterer Vergangenheit. Für ein weiteres Verständnis der raumzeitlichen Verzahnung bietet sich im Folgenden eine topologische Analyse an.

Zur Überwindung topologischer Grenzen und Veränderung geschlechtsspezifischer Räume

In dem der Film diese Szene an den Beginn stellt, eröffnet er nicht nur die Erzählung im Sinne einer persönlichen Erinnerung Thereses, sondern er verweist ebenso metaphorisch auf die hier düster ausgemalte Zukunft der Protagonistin, sollte sie sich gegen Carol entscheiden. Der Wagen, in dem sich Therese befindet, rollt vorwärts, metaphorisch gesehen als Weg in die Zukunft. Die Reflexionen und Straßensituationen generieren eine Rückwärtsbewegung, eine Erinnerung in die Vergangenheit. Damit verbindet sich die Einsamkeit Thereses kurz vor Ende der Geschichte mit der Ausgangssituation. Der Unterschied zwischen beiden Momenten

liegt jedoch in der Erkenntnis der Einsamkeit, welche sich hier auf der auditiven Ebene realisiert. Therese ist abgeschnitten vom Gelächter der Beifahrer. Sie ist auch abgeschnitten von den fröhlichen Kinderstimmen im Außenraum. Diese sind wie unter einer Glasglocke nur dumpf und nicht konkret hörbar. Ihre eigenen traurigen Gefühle werden durch extradiegetische Musik realisiert. Als metaphorische Glasglocke fungiert hier die regennasse Auto-scheibe, die Therese von der gegenwärtigen Ausgelassenheit ihrer Umwelt trennt. Thereses Teilhabe ist unmöglich, da sie sich eine Gegenwart mit Carol ersehnt. In diesem Moment kann sie nur traurig verharren und sich fahren lassen. Aus der Autofahrt und der hier bildlich und auditiv realisierten Erkenntnis der Trostlosigkeit ergibt sich sodann das finale Ergebnis des erzählten filmischen Ereignisses.

Von einem Ereignis spricht man in der Literatur- und Filmwissenschaft nach Juri Lotmann immer dann, wenn eine Figur oder ein Objekt die Grenze eines spezifischen Raumes überschreitet.⁷ Nach Lotman ist der künstlerische Raum nicht nur der Ort der Handlung, der als Landschaft oder Interieur beschrieben wird. Er wird ebenso semantisiert, indem ihm spezifische Eigenschaften zugeschrieben werden, wie z.B. die weibliche Konnotation des Hauses in *Taras Bulba*.⁸ Darüber hinaus fungiert der künstlerische Raum als gesellschaftliches Ordnungsprinzip, mittels dessen Ideale und Normen vermittelt werden. Der künstlerische Raum erhält damit eine zusätzliche metaphorische sowie eine metatextuelle Bedeutung, welche der Vermittlung gesellschaftlicher Werte dient:

[...] hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nicht-räumlicher Relationen des Textes.⁹

Betrachtet man nun den Film *Carol* hinsichtlich seiner filmischen Topologie, so besteht der topografische Raum aus dem Nordamerika der 1950er Jahre als Lebenswelt von Therese und Carol. Die äußere Erscheinung der beiden Hauptfiguren wird ebenso durch die Räumlichkeiten, in denen sie sich aufhalten, verstärkt. So ist zu Beginn der Erzählung Thereses Umgebung gekennzeichnet durch enge Raumkonstruktionen in gedeckten, erdigen Farben (Abb. 5). Auch sie selbst ist in dunklen Braun- und Grüntönen gekleidet und hat zu Beginn ein unscheinbares Äußeres. Die einzige farbliche Veränderung ist in der Spielzeugabteilung erkennbar. Diese sticht mit ihren Rot- und Grüntönen aus der Alltagswelt hervor, da sie ein anderes Publikum ansprechen soll. Die Anpassung der Angestellten erfolgt durch eine obligatorische Weihnachtsmütze, die jedoch lediglich den Eindruck einer Künstlichkeit und des bedrückenden Arbeitsverhältnisses inmitten der Spielzeugwaren verstärken.

Carols Umgebung ist dagegen edel und weitläufiger gestaltet, was wiederum als Charakteristikum der Figur in ihrem Pelzmantel, den sie bei der ersten Begegnung der beiden Frauen trägt, hervorsticht. Dennoch ist auch der sie umgebende künstlerische Raum auf Gesellschaftsräume begrenzt, das Landhaus, in dem sie wohnt, oder die Autofahrt in einem sehr

⁷ Vgl. hierzu: Juri M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 301–401. Lotmans Analyse bezieht sich zwar vornehmlich auf literarische Texte, seine Argumentation integriert jedoch ebenfalls das Medium Film und kann daher hier zur strukturalen Analyse des Films ebenso verwendet werden.

⁸ Vgl. ebd., S. 328.

⁹ Ebd., S. 330.

eleganten Wagen. Damit sind die Handlungsräume der beiden Frauen begrenzt: Thereses durch die ökonomische Bedingtheit ihres sozialen Status als Angestellte und Carols durch die soziale Rolle als Ehefrau eines wohlhabenden Mannes. Die Entscheidung, sich auf eine gemeinsame Autoreise zu begeben, impliziert ein Verlassen spezifisch konnotierter Räume. Das ist zum einen der Lebens- und Wohnraum von Carol, der durch ihr Hausfrauendasein, Treffen mit einer Freundin und die Kinderbetreuung gekennzeichnet ist (Abb. 6). Zum anderen gibt es den Raum von Therese. Dieser ist geprägt durch den Aushilfsjob während der Weihnachtszeit in der Spielzeugabteilung eines Kaufhauses und durch die Beziehung mit Richard. Beide Räume lassen wenig Handlungsspielraum für die weiblichen Protagonistinnen zu.



Abb. 5: Therese im Kaufhaus, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:05:40.



Abb. 6: Carol mit einer Freundin, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:25:02.

Gemeinsam ist beiden Frauen, dass sie in diesen Räumen unzufrieden sind, wobei es hier inhaltlich Unterschiede gibt. Carols Unzufriedenheit liegt in einer nicht ausgelebten lesbischen Sexualität begründet. Solange sie in der heterosexuellen Beziehung mit Harge die Rolle der Hausfrau und Mutter einnimmt, ist sie in ökonomischer Hinsicht versorgt. Bei Therese ist die Unzufriedenheit nicht nur auf eine nicht gelebte Homosexualität zurückzuführen. Hinzu kommen ihre prekäre Situation und die Monotonie des Angestelltendaseins. Diese stehen auch im Gegensatz zu dem Wunsch, die Fotografie zum Beruf zu machen. Die gemeinsame Autoreise wird somit zur Metapher für eine erfüllte gleichgeschlechtliche Beziehung und für eine eigenständige und kreative Berufswahl. Beides ist miteinander verflochten.¹⁰ Darüber hinaus wird die Reise im Film zweimal bildlich vorweggenommen: einmal in der bereits erwähnten Eingangssituation und sodann in der Einladung Carols an Therese, sie an einem Sonntag auf dem Land zu besuchen. Hierfür wird Therese von Carol aus der Stadt abgeholt.

Sobald sich die Wagentür hinter Therese schließt, ändert sich der Rhythmus des Bildes. Vereinendes Element ist wieder die extradiegetische Musik, welche durchmischt wird von intradiegetischem Sound, sobald Carol das Autoradio einschaltet. Dass es sich um eine Erin-

¹⁰ Weitere Überlegungen könnten hier gerade diese Verknüpfung von Homosexualität und Kreativität untersuchen. Es scheint beinahe, als ob Frauen nur außerhalb heterosexueller Beziehungen eine autonome Berufswahl und Kreativität zugestanden wird. Dieser eher kritisch- feministische Fokus soll hier jedoch nicht weiter verfolgt werden, ist jedoch für weitere Recherchen zum Thema durchaus relevant.

nerung in der Erinnerung handelt, wird dadurch markiert, dass Thereses Kopf als Close-Up aus der ersten Einstellung in der Szene auftaucht (Abb. 7). Gleichzeitig werden Carols Gesichtszüge dergestalt unscharf abgebildet, dass sie für die Flüchtigkeit eines mentalen Eindrucks stehen. Nicht nur der Wagen und die gemeinsame Fahrt markieren eine Bindung der Figuren, ebenfalls wird diese noch durch die Lichtreflexionen in der Autoscheibe markiert (Abb. 8).



Abb. 7: Überblendung Carol / Therese, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:31:46.

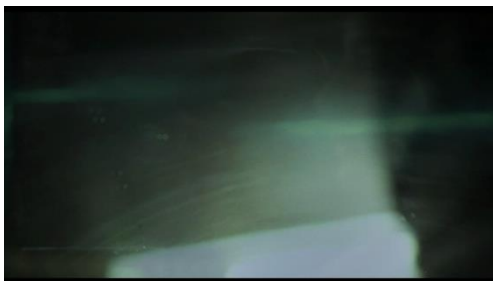


Abb. 8: Überblendung Autoscheibe / Tunnelausfahrt, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:31:51.

Die auf bildlicher Ebene verbundenen Unschärfen lösen sich schließlich in einem Weißbild auf. Als polysemes Zeichen könnte das Weiß hier verschiedene Bedeutungen haben. Es kann jedoch, hervorgehend aus der Narration, mit Auflösung, Tod, Vergessen aber auch mit Neuanfang in Verbindung gebracht werden. Die Autofahrt und der Wechsel des topographischen Raumes werden durch die gemeinsame Bewegung zu einem semantisierten Raum (Abb. 9, 10). Die Stadt steht somit für Enge und Einsamkeit, während die Autofahrt mit Weite, Veränderung und Gemeinsamkeit verbunden ist. Damit ist das Hauptthema der Geschichte – die Reise – visuell eingeführt.

Diese Reise beginnt ebenso mit extradiegetischer Musik als verbindendem Element. Die Kamera zeigt, wie Carol und Therese sich für die Autofahrt bereit machen und sodann in den eleganten Wagen steigen. Beide Protagonistinnen sind gleichzeitig in der filmischen Einstellung zu sehen und befinden sich auch gleichzeitig im Wagen. Sie sind dadurch sowohl durch die räumliche Abtrennung des Wagens als auch durch die die Situation unterstreichende Musik miteinander verbunden. Dabei wird die vorsichtig zarte Klaviermusik als musikalisches Oberthema abgelöst von einer Version des Weihnachtsklassikers *Silver Bells*, gesungen von Perry Como. Diese heitere Version des Weihnachtsliedes unterstreicht die sonnigen Bildmotive, bei denen man in Totalen und Panoramaeinstellungen den eleganten Wagen durch die Landschaft gleiten sieht (Abb. 11). Auch sind die Gesichter der Protagonistinnen heiter. Die Reise ist von Beginn an als Erleichterung und Befreiung aus bisherigen Situationen positiv konnotiert. Es wird klar, dass der topografische und semantisierte Raum der Stadt nun zu einem abstrakten, semantischen Raum wird, der für die misslungenen heterosexuellen Be-

ziehungen der Figuren steht. Die Passivität, in der beide Frauen bisher verharren, wird durch eine aktive Handlung im Außenraum – der Reise – in Aktivität verwandelt. Auf einer zeichnerischen Ebene ist die Reise damit als Veränderung der Geschlechterbeziehung und Durchbrechung eines bisher männlich konnotierten Raumes anzusehen.



Abb. 9: Tunnelausfahrt wird Wagen-Heckscheibe, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:31:57.



Abb. 10: Überleitung Heckscheibe / Carol, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:31:57.



Abb. 11: Beginn der Reise / Carols Wagen, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:58:05.

Zur Reise als Ereignis und der Veränderung semantischer Räume

Das Grundmodell der narrativen Struktur eines Films besteht in der Filmwissenschaft gemeinhin aus einer Initialsituation, der Transformation und der Finalsituation.¹¹ Eine Figur steht am Anfang einer Situation, es findet eine Veränderung statt, die in einer Finalsituation mündet. In der klassischen Erzählweise könnte mit der soeben beschriebenen Autofahrt der Film beendet sein. Carol und Therese hätten sich kennengelernt, auf einer Reise eine Liebesgeschichte erlebt und am Ende wäre jede Frau wieder ihrer Wege gegangen, während ein melancholisch-nostalgischer Rückblick als Erinnerung bliebe. Das Ereignis – die Liebesgeschichte – wäre in der Ereignisauflösung – der Trennung – wieder besiegelt. Hier jedoch findet eine andere Form der Ereignisauflösung statt. Das erwähnte topologische Modell von Jurij Lotman kann durch das von Karl Nikolaus Renner erweitert werden, in dem der Begriff Raum durch den der Menge ersetzt wird:

¹¹ Vgl. hierzu: Nils Borstnar, Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2008, S. 166.

Die einzelnen Mengen/Räume sind durch einen Satz von *Regeln* bzw. *Ordnungssätzen* definiert. Lotmans Modell ging von der Unüberschreitbarkeit von Grenzen aus. Renner definiert jene Beschaffenheit von Grenzen als *Raumbindung* der einzelnen Figuren. Dabei können Figuren eine starke oder schwache Raumbindung aufweisen, ferner können sie u.U. ihre schwächere Raumbindung für eine *Grenzüberschreitung* „nutzen“, die u.U. nur in eine Bewegungsrichtung möglich sein kann. [Herv. i. Orig.]¹²

Versteht man Ereignis als die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes, so ist ein Ereignis stets ein Verstoß gegen die den semantischen Raum definierenden Normen und Gesetzmäßigkeiten. „Grenzüberschreitung“ (Lotman) bzw. „Ordnungsverletzung“ (Renner) und „Raumzerstörung“ (Lotman) bzw. „Ordnungstilgung“ (Renner) seien die beiden gängigen Ereignistypen.¹³ In der Auflösung des Ereignisses zeige sich sodann klar, um welchen Typ von Ereignis es sich handelt. Neben der bereits erwähnten konservativen Form der Rückkehr der Figur in die Ausgangsposition, seien noch zwei weitere Optionen der Ereignisauflösung möglich: Zum einen das „Aufgehen im Gegenraum“ und zum anderen die „Metatilgung“.¹⁴ Ersteres würde bedeuten, dass die Figur nach der Überschreitung der Grenze ihr Differenzmerkmal verlöre, dabei blieben die semantischen Räume weitgehend unverändert erhalten.¹⁵ Bei der Metatilgung würde sich dagegen die Ordnung der semantischen Räume verändern. Zwischen der Figur und dem neuen Raum gäbe es keine Inkonsistenz mehr.¹⁶ Da die „Grundordnung der Diegesis“ verändert wird, kann dies als „revolutionärste Form der Ereignistilgung“¹⁷ angesehen werden.

Wie bereits erwähnt, wäre demnach eine konservative Ereignisauflösung dann gegeben, wenn Therese an dem letzten Abend auf der Party geblieben wäre und beide Frauen sich nicht mehr getroffen hätten. Jedoch folgen dieser Szene noch der Aufbruch Thereses von der Party und das Aufsuchen Carols in dem von ihr angegebenen Restaurant. Der Film endet mit einem Blickkontakt zwischen den beiden Hauptfiguren (Abb. 12, 13).



Abb. 12: Letzte Einstellung Therese, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 01:49:36.



Abb. 13: Letzte Einstellung Carol, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 01:49:48.

¹² Ebd., S. 170.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Ebd., S.171.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Ebd.

Therese und Carol verlassen somit beide die heterosexuell markierte Ausgangsposition. Ausgehend von den Überlegungen zur Ereignisauflösung kann diese hier als Metatilgung beschrieben werden. Für beide Figuren verändert sich der semantische Raum in Folge der Reise und der daraus entstehenden Liebesbeziehung. Therese ist am Ende des Films als Fotografin selbständig tätig und auch Carol geht einer Beschäftigung als Einkäuferin in einem Möbelgeschäft nach. Zudem bewohnt sie eine eigene Wohnung und lebt nicht mehr als Ehefrau von Harge abgeschieden auf dem Land. Der Stadtraum erfährt somit eine positive Resemantisierung im Sinne einer Möglichkeit ökonomischer Unabhängigkeit für die beiden Frauen. Die hier dargestellten Arbeitsverhältnisse der beiden Frauen ermöglichen zudem Enkulturation und Personalisierung im Sinne von kultureller Teilhabe und persönlicher Entwicklung, war doch die gesellschaftliche Rolle Thereses zuvor reduziert auf eine passive Verkäufertätigkeit und Carols auf die der Hausfrau. Für Therese sind zudem der Aspekt des *Coming-of-Age* sowie die Überwindung spezifischer Klassenschranken relevant.

Die Fotografie fungiert hierbei als eine selbstverwirklichende, kreative Tätigkeit. Wie bereits erwähnt, steht auf der ikonologischen Betrachtungsebene die Fotografie für Reise und Autonomie. Thereses Tätigkeit entspricht damit dem Typus des amerikanischen Bohemiens der 1950er Jahre. Betrachtet man die im Film gezeigten vermeintlichen fotografischen Abzüge von Therese, so sind hier Analogien zu den Werken bekannter amerikanischer Fotografen wie Louis Faurer, Saul Leiter oder Robert Frank zu sehen. Gerade Robert Franks berühmtes fotografisches Werk *Die Amerikaner* kann wiederum sinnbildlich für die positive Konnotation vom Reisen stehen.¹⁸ Dies zeigt sich auch in dem Vorwort zum gleichnamigen Bildband von Jack Kerouac.¹⁹ Kerouac wurde als Vertreter der „Beat-Poeten“ wiederum weltberühmt durch seinen Roman *On the road*, einer Reisegeschichte durch Amerika. Ikonographisch ergibt sich eine weitere Assoziation mit dem Reportagewerk der Schweizer Schriftstellerin und Journalistin Annemarie Schwarzenbach. Erinnert sei hier an ihre beiden fotojournalistischen Reportagen über Nordamerika: *Jenseits von New York* und *Auf der Schattenseite*.²⁰ Auch bei Schwarzenbach sind Reisen, Schreiben und Fotografieren Formen kreativen Handelns.

In der Verfilmung des Romans *Carol* hat das Reisen daher den gleichen symbolischen Gehalt. Es steht für Veränderung, Ausbruch und Neubeginn, aber auch für die Flucht aus einer bisher empfundenen gesellschaftlichen Enge. Zu den bisher erwähnten Aspekten der weiblichen Emanzipation und des *Coming-of-Age* lässt sich daher die Raumüberwindung als künstlerischer Ausbruch aus kleinbürgerlichen und kapitalistischen Wertvorstellungen hinzufügen. Ein klassisch heterosexuell definiertes Rollenklischee kann daher in *Carol* als Behinderung der Figurenentwicklung angesehen werden. Dass das Reisen als räumliche Veränderung nicht nur konkretes Ereignis, sondern auch als ein Durchbrechen semantischer Räume angesehen werden kann, wurde in diesem Kapitel aufgezeigt. Nachfolgend soll die bisherige Argumentation noch um filmwissenschaftliche und soziologische Aspekte ergänzt werden.

¹⁸ Robert Frank: *Die Amerikaner*, Zürich 1993.

¹⁹ Ebd., S. 5–9.

²⁰ Roger Perret (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach: Jenseits von New York: Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien aus den USA 1936–1938*, Basel 1992; Regina Dieterle und Roger Perret (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach: Auf der Schattenseite: Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933–1942*, Basel 1995.

„Visuelle Lust“ und die Frage nach dem Subjekt und seiner alltäglichen ‚Identitätsarbeit‘²¹

Durch die obige Analyse konnte herausgestellt werden, dass die Ereignisauflösung im Roman und in der Verfilmung einer Metatilgung entsprechen, die, dies gilt zumindest für die literarische Vorlage, als ein Novum in der damaligen nordamerikanischen Literatur und im Film angesehen werden kann. Bereits der Roman dekonstruiert literarisch geschlechtsspezifische Räume und markiert diese um, in dem er Therese und Carol persönliche Unabhängigkeit im Sinne von kreativer Arbeit zubilligt.²² Die Metatilgung besteht demnach aus mehreren Aspekten. Beide Figuren kehren nicht, wie üblich, in den Ursprungsraum zurück. Sie entsprechen damit nicht dem Klischee weiblicher Hauptfiguren, wie Laura Mulvey es in ihrem Aufsatz „Den Blick demaskieren“²³ aufzeigte. Mulvey untersucht das Verhältnis von Hollywood-Kino und dem vornehmlich weiblichen Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ihre beiden zentralen Thesen sind erstens, dass das Hollywood-Kino für ein weibliches Publikum geschaffen wurde, dem über das Medium des Films moralische Werte von Weiblichkeit vermittelt werden sollte und zweitens, dass das Hollywood-Kino aufgrund seiner ökonomischen Unversehrtheit den Kinomarkt weltweit erobern und damit amerikanische Wertvorstellungen vermitteln konnte. Der letzte Aspekt soll hier weniger eine Rolle spielen. Ersterer ist insofern interessant, da er aufzeigt, auf welche Art und Weise weibliche Erziehung medial gesteuert wurde. Weibliche Emanzipation bestand demnach im Auftritt der Frau als Spektakel. Denkt man an Schauspielerinnen wie Marilyn Monroe oder Jane Russell, so wurde Frauen in den 1950er Jahren ein spezifisches Rollenmuster zugewiesen: spektakuläre Aufmüpfigkeit mündete am Ende in eine konventionelle Rolle als Ehefrau. So stammte die Heldin der Filme oftmals aus einer zeitgenössischen städtischen Gesellschaft und porträtierte eine rastlose, junge Frau, die einem asketischen Heim entkommen wollte, doch:

Freiheit und Unabhängigkeit verblieben letztlich innerhalb bestimmter Grenzen, Traditionen der sexuellen Moral wurden aufrechterhalten und das Ende brachte die Heldin nicht selten in die traditionelle Stabilität einer konventionellen Ehe zurück. [...] Sobald weibliche Sexualität mit modernem Modebewusstsein verbunden war, konnte es als Warenbedürfnis ausgelegt werden und somit ließ sich ein konventionelleres Verhältnis zum Geld und zur Macht austarieren.²⁴

Mulvey stellt hier die klassische Ereignisauflösung dar, bei der die Heldin am Ende der Geschichte wieder in die Ausgangslage zurückkehrt. Diese traditionelle Version ist in *Carol* nicht gegeben. Die Ereignisauflösung ist hier revolutionär, da beide Frauen am Ende nicht nur einem relativ kreativen Beruf nachgehen, sondern sich ebenfalls für eine gemeinsame Beziehung entscheiden. Ein weiterer Aspekt der Metatilgung liegt im Happy End der beiden

²¹ Der Titel des abschließenden Kapitels verweist zum einen auf Laura Mulveys Essay „Visuelle Lust und narratives Kino“ in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Band 1, Frankfurt am Main 1980, S. 30–46; und zum anderen auf Regine Pranges filmwissenschaftlichen Beitrag „Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft“, in: Henning Engelke, Ralf Michael Fischer und Regine Prange (Hrsg.): *Film als Raumkunst: Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, Marburg 2012, S. 8–53.

²² Allerdings sei hierbei zu bedenken, dass die Verfilmung des Buches erst im Jahr 2015 realisiert wurde. Was sich im Roman als eine besondere, neuartige Erzählform eines homosexuellen Lebensentwurfs zeigt, ist im damaligen Film noch unmöglich.

²³ Laura Mulvey: „Den Blick demaskieren: Hollywood-Kino, weibliches Publikum und Konsumkultur“, in: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg 2000, S. 130–142.

²⁴ Ebd., S. 138.

Protagonistinnen. Damit verändert Highsmith soziale Positionen spezifischer Individuen, denen bis dato das Recht auf persönliches Glück abgesprochen wurde. Die unglückliche gesellschaftliche Position weiblicher Personen, die ein klassisches heterosexuelles Beziehungsleben zurückweisen, wird hier durchbrochen.²⁵ Damit wird jedoch nicht nur eine spezifische Form von Unglück negiert, sondern vor allem soziologische Werte, die in einem normativen Glücksdiskurs positiv konnotiert sind, aufgenommen. Mit den Worten der Soziologin Sara Ahmed ließe sich folgendermaßen zusammenfassen:

Happiness scripts could be thought of as straightening devices, ways of aligning bodies with what is already lined up. The points that accumulate as lines can be performatives: a point on a line can be a demand to stay in line. To deviate from the line is to be threatened with unhappiness. The unhappiness of the deviant has a powerful function as a perverse promise (if you do this, you will get that!), as a promise that is simultaneously a threat (so don't do that!).²⁶

Thereses Freund Richard Semco versucht im Film mittels Androhungen und Beschimpfungen ebenjenen normativen Glücksdiskurs aufrechtzuerhalten. Carols Ehemann Harge wiederum versucht, die klassische heterosexuelle Beziehung durch den Sorgerechtsstreit zu erpressen. Die im Film dargestellten Räume von Stadt, Land und Arbeitsumfeld werden zudem hinsichtlich ihrer geschlechtsspezifischen Semantisierung ummarkiert und durch das Figurenhandeln verändert. Als Fotografin repräsentiert Therese die Auflösung eines *male gaze*, eines männlichen Blicks, wie Mulvey es formulierte, der lediglich Phantasien auf das weibliche Geschlecht projiziert.²⁷ Dies wirkt sich auf einer zweiten Ebene auf die männlichen Protagonisten aus, denen damit Rollenbilder klassischer Männlichkeit entzogen werden. Daraus ergeben sich wiederum erstens eine Verunsicherung männlicher Identitäten und zweitens eine Problematik des männlichen Subjekts, wie sie erst später im Kino der 1970er Jahre thematisiert werden.²⁸ Dies wird im Film wiederum explizit durch die Hilflosigkeit der beiden männlichen Protagonisten dargestellt, da weder Drohungen noch Beschimpfungen noch die Sorgerechtsproblematik fruchten und die beiden Frauen sich trotzdem füreinander entscheiden.

Eine ‚Entdramatisierung‘ nichtheterosexueller Lebensentwürfe kann daher als eine Veränderung geschlechtsspezifischer Räume angesehen werden, die wiederum zu einer Neuformulierung geschlechtlicher Identitäten führt. Da die Verfilmung des Romans erst im Jahre 2015 stattfand, sei noch einmal auf die bereits in der ersten Anmerkung erwähnte Dokumentation *The Celluloid Closet* von Rob Epstein und Jeffrey Friedman hingewiesen, da diese exemplarisch für ein verändertes Erzählverhalten nichtheterosexueller Geschichten in Literatur und Film steht. In diesem Film wird gezeigt, wie sich die Darstellung homosexueller Personen im Hollywood-Kino veränderte. Aus anfänglichen Schwulendarstellungen in den 1930er Jahren wurden problematische Lesben- und Schwulendarstellungen in den 1950er und 1960er Jahren bis zu den emanzipierten Darstellungen ab dem Beginn der 1990er Jahre. Erst in den 1990er

²⁵ Erinnerung sei hier an den Film *The Children's Hour* aus dem Jahr 1961 von William Wyler (USA) oder an die Verfilmung von Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof* aus dem Jahr 1958 (USA). Beide Beispiele können für die Tabuisierung homosexuellen Begehrens im damaligen Hollywood-Kino angesehen werden.

²⁶ Sara Ahmed: *The Promise of Happiness*, London 2010, S. 91.

²⁷ Vgl. hierzu: Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino.“, S. 30–46.

²⁸ Erinnerung sei hier z.B. an die Filme *Warum läuft Herr R. Amok* (1970) oder *Angst essen Seele auf* (1973) von Rainer Werner Fassbinder, in denen konkret männliche Identität problematisiert wird. Vgl. hierzu ebenfalls: Prange: „Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft“, S. 48–51.

Jahren kommt es zu offenen unproblematischen Darstellungen von Homosexualität. In *The Celluloid Closet* wird unter anderem auch *Poison* als einer der ersten Langspielfilme aus dem Jahre 1991 von Todd Haynes erwähnt. *Poison* kann als Film des „New Queer Cinema“ angesehen werden, in dem explizit Homosexualität thematisiert wird. Haynes beschäftigt sich in seinen filmischen Arbeiten aber oftmals auch mit den historischen Gegebenheiten von Männlichkeit und Weiblichkeit und den möglichen Geschlechterrollen, welche die jeweilige Epoche Frauen und Männern zugesteht. Dazu gehört z.B. die 2011 realisierte Mini-Serie *Mildred Peirce*, in der die weibliche Hauptperson, gespielt von Kate Winslet, daran scheitert, eine ökonomische Unabhängigkeit im Amerika der 1930er Jahre zu etablieren. Auch sei der 2002 erschienene Film *Far from Heaven* erwähnt, einem Beziehungsdrama, angesiedelt in den 1950er Jahren in Nordamerika. Im Film zerbricht die Beziehung der miteinander verheirateten Hauptfiguren Cathy und Frank Whitaker, gespielt von Julianne Moore und Dennis Quaid, aufgrund der versteckten Homosexualität des Ehemannes. Wie auch in seinen anderen Werken thematisiert Haynes hier nicht lediglich Homosexualität, sondern in erster Linie die gesellschaftlichen Verhältnisse in Nordamerika, in denen von einer weißen Heterosexualität abweichende Lebensentwürfe geächtet werden. Die kritische Beleuchtung von Themen wie prekäre Arbeitsverhältnisse, Alleinerziehung von Kindern und Rassismus spielen ebenso eine Rolle.

Betrachtet man Haynes Filmographie, so scheint es nur schlüssig, dass er sich dem Stoff von Patricia Highsmiths Romanvorlage widmete, denn auch in *Carol* ist die anfängliche Situation der beiden weiblichen Hauptpersonen dramatisch. Eine Neuheit bietet jedoch das Happy End, das allerdings nicht weiter ausgeschmückt wird, sondern als offenes Ende den Film abschließt. Vielleicht ermöglicht jedoch dieses offene Ende künftig noch viele weitere Filme, in denen die Vielzahl möglicher Lebensentwürfe unproblematischer dargestellt wird. Nimmt man z.B. die Filmographie von Todd Haynes als exemplarisch für die Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse, so wäre doch künftig eine Geschichte denkbar, in der die Protagonisten ein selbstbestimmtes Leben führen dürfen, vollkommen unabhängig von ihrer Sexualität, ihrem Geschlecht oder ihrem Beziehungsstatus. Es wäre nicht dramatisch, lebte sie oder er alleine oder zusammen, als Frau oder Mann, mit Kind oder ohne, hetero, homo, trans oder bi. Es wäre nicht der Rede wert, sondern völlig normal.

LITERATURVERZEICHNIS

Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness*, London 2010.

Borstnar, Nils, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2008.

Dieterle, Regina und Roger Perret (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach: Auf der Schattenseite. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933–1942*, Basel 1995.

Frank, Robert: *Die Amerikaner*, Zürich 1993.

Highsmith, Patricia: *Carol*, Zürich 1990.

Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main 1971 (¹1930).

Lotman, Juri M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.

- Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien: Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek 2017 (¹1987).
- Mulvey, Laura: „Den Blick demaskieren: Hollywood-Kino, weibliches Publikum und Konsumkultur“, in: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg 2000, S. 130–142.
- Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Band 1, Frankfurt am Main 1980, S. 30–46.
- Peret, Roger (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach: Jenseits von New York: Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien aus den USA 1936–1938*, Basel 1992.
- Prange, Regine: „Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft“, in: Henning Engelke, Ralf Michael Fischer und Regine Prange (Hrsg.): *Film als Raumkunst: Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, Marburg 2012, S. 8–53.

Filme:

- Brooks, Richard: *Cat on a Hot Tin Roof*, USA 1958.
- Epstein, Rob und Jeffrey Friedman: *The Celluloid Closet*, FR, GB, DTL und USA 1995.
- Fassbinder, Rainer Werner, Michael Fengler (nur kurz als Regisseur beteiligt): *Warum läuft Herr R. Amok*, DTL 1970.
- Fassbinder, Rainer Werner: *Angst essen Seele auf*, DTL 1973.
- Haynes, Todd: *Carol*, GB, USA und AUS 2015.
- Haynes, Todd: *Mildred Peirce*, TV-Mini-Serie, 5 Episoden, USA 2011.
- Haynes, Todd: *Far from Heaven*, FR und USA, 2002.
- Haynes, Todd: *Poison*, USA 1991.
- Radványi, Géza von: *Mädchen in Uniform*, DTL 1958.
- Wyler, William: *The Children's Hour*, USA 1961.