

Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel
Herausgegeben vom Schweizerischen Literaturarchiv

Band 1

»Es gibt kein größeres Verbrechen als die Unschuld«

Zu den Kriminalromanen von
Glauser, Dürrenmatt, Highsmith und Schneider

Herausgegeben von Peter Gasser,
Elio Pellin und Ulrich Weber

WALLSTEIN

CHRONOS

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2009
© Chronos Verlag, Zürich 2009

www.wallstein-verlag.de
www.chronos-verlag.ch
Vom Wallstein Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond und der Frutiger
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf

Umschlagfotos:
Patricia Highsmith, 1941: Rolf Tietgens/SLA
Friedrich Glauser, 1937: Gotthard Schuh, © Fotostiftung Schweiz, Winterthur
Friedrich Dürrenmatt, 1962: Regula Zimmermann/SLA
Hansjörg Schneider: © Samuel Oppliger, Basel

Druck: Hubert & Co, Göttingen

ISBN 978-3-8353-0609-7 (Wallstein)
ISBN 978-3-0340-0995-9 (Chronos)

Das Schweizerische Literaturarchiv bei
Wallstein und Chronos:

Sommerakademie Centre Dürrenmatt Neuchâtel:
Expertinnen und Experten stellen Schweizer Literatur in einem internationalen Kontext zur Diskussion. Manuskripte und andere Archivalien finden in den eingängig formulierten Beiträgen besondere Berücksichtigung.

Beide Seiten. Autoren und Wissenschaftler im Gespräch:
Forschende, die sich über Manuskripte in Archiven beugen und literarische Texte analysieren, begegnen Autorinnen und Autoren.

Bd. 1: Kafka verschrieben (Frühjahr 2010)

 Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Schweizerische Nationalbibliothek NB

klärt, extrem *un-amerikanischen!*) Anthropologie, in der »Gut« und »Böse«, »Normalität« und »Wahn« keine starren Gegensätze bilden, sondern zusammengehören, oftmals nur durch eine fast unsichtbare Linie getrennt sind, die man allzu leicht und ohne Vorsatz oder Plan übertreten kann. So sind ja auch die Gewalttaten selten Umsetzung eines Plans oder Zeichen offener Brutalität, sondern meist das instinktive, unwillkürliche »Ausleben einer lange beschriebenen Enttäuschung«. ¹⁹ Das aber heißt auch, kurz und böse: Jeder ist zu allem fähig.

Indem sie solche Verschiebungen und Grenzüberschreitungen sehr »realistisch«, detailliert und in alltäglichem Rahmen beschreibt, erzeugt Highsmith bei ihren Figuren wie bei ihren Lesern eine um sich greifende Verunsicherung. Oft genug beginnt dies bei der gestörten Alltagsroutine, der brüchig werdenden Berufstätigkeit, den feinen Rissen in den intimen und familiären Beziehungen; komplementär dazu entwickeln sich mörderische Tagträume, halbbewusste Pläne, die dann wiederum durch unkontrollierte Triebdynamik und puren Zufall aus dem Ruder laufen und entweder ein menschliches Trümmerfeld zurücklassen oder auch, fast noch schlimmer, einen andauernden und möglicherweise unendlichen Aufschub (das heißt ja eigentlich: *suspense*) der Bedrohung. Katharsis und Katastrophe verschmelzen in vielen ihrer Erzählschlüsse; fast scheint es, als seien durch diese »ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung« die Menschen nun »endlich gezwungen, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen«. ²⁰

All dies inszeniert Patricia Highsmith in einer sparsamen, flexiblen, fast unpersönlich erscheinenden Bericht- und Beschreibungssprache, die sich als idealer Schallkörper oder Resonanzboden für jene Erschütterungen erweist. Die sprachliche Ordnung selbst wird nicht zerschlagen, wie bei manchen Avantgardisten des frühen 20. Jahrhunderts. Sie vibriert vielmehr unter den Spannungen und Schwingungen der Erzählung. Highsmiths Sprache ist, wie Handke treffend sagt, »erleuchtend geheimnisvoll«. ²¹ Vor allem dies hat sie mit Franz Kafka gemeinsam. Vielleicht ist sie, jenseits literarischer Moden, die einzige Autorin, die ihm wirklich konsequent nachfolgt.

19 Handke (Anm. 17), S. 176.

20 Karl Marx und Friedrich Engels, Manifest der Kommunistischen Partei, in: Marx Engels Werke, Bd. 4, Berlin 1972, S. 465.

21 Handke (Anm. 17), S. 174.

Elisabeth Bronfen

Ripley's European Dream

Crime is the left-handed form of human endeavor.
Asphalt Jungle

Meinen Essay über Patricia Highsmiths ersten Tom Ripley-Roman möchte ich mit einer Szene aus der Verfilmung von Anthony Minghella beginnen, denn er bringt geschickt auf den Punkt, worauf ich meine Ausführungen konzentrieren möchte. Der Roman wurde 1955 geschrieben und kommt somit aus jenen radio-aktiven 1950er-Jahren, in denen in den USA nicht nur das Hollywood-Studio-System noch ein letztes Mal in Technicolor und Breitleinwand die Träume einer Nation fabrizierte und ein Wettrüsten gegen die Russen den allgemeinen ökonomischen Aufschwung und kulturellen Optimismus begleitete, sondern auch jenes Gefühl sozialer Entfremdung, das zu Büchern wie *In a Lonely Crowd* führte. Es sind zudem die Jahre, in denen in Europa die amerikanische Kultur wie seit den 1920er-Jahren nicht mehr entdeckt und gefeiert wurde, stellte sie doch genau jene freizügige Fröhlichkeit und Ausgelassenheit dar, die sich die Europäer während der Zeit ihrer Diktaturen verbieten mussten. Wir dürfen nicht vergessen: Das Bild des *ugly American* entwickelt sich erst etwas später. Zusammen mit den Filmstars, der Mode und den *hershey bars* kam am Ende des Zweiten Weltkriegs auch der Jazz wieder nach Europa. Minghella nutzt diesen historischen Kontext in seiner Umschrift des Highsmith-Romans bewusst (er verlegt das Geschehen sogar nach hinten, in das Jahr 1958), bieten seine Filmbilder uns doch nicht nur ein Nachkriegs-Italien, wie es nur im Bilderbuch der Werbung zu finden wäre. Er lässt seinen Dickie Greenleaf auch Saxophon spielen, statt dass er Maler werden will. Diese Begeisterung für eine neue Musikform, in der die Europäer und Amerikaner sich nach dem Krieg wieder treffen, führt auch dazu, dass Dickie den Botschafter, den sein Vater nach Mongibello geschickt hat, um ihn davon zu überzeugen, nach Hause zu kehren, in einen Club mitnimmt, wo er auf

der Bühne auch selber auftritt. Das Lied, in das Tom nur sehr zögerlich einzustimmen bereit ist, trägt den Titel »Tu vuò fa l'americano«.

Mir geht es um Folgendes: »Americano« ist Chiffre für Glück, es lässt sich auf einige Worte, die vorwiegend mit Genussmitteln zu tun haben, reduzieren, und es ist eine Rolle, Haltung, Einstellung, die man für sich gestalten kann. Man kann den *americano* stellen. Während ich Minghellas Verfilmung im Ganzen eher unbefriedigend finde, weil er die latente Homosexualität Tom Ripleys als ein »In the closet-Sein« nicht nur zu wörtlich nimmt, sondern an dieser auch die psychopathologische Mordlust seines Helden verhandelt, bringt er mit dieser Szene auf ein Bild, worum es mir geht. Wenn Highsmiths Held nach Europa fährt, um zu jenem Bild des strahlenden Dickie zu werden, der einen unbegrenzten Wohlstand lebt, verfolgt er jenen *American Dream*, der über mehr als ein Jahrhundert Einwanderer aus allen Teilen der Welt in die USA gebracht hat. Nur unternimmt er seine idiosynkratische Fassung dieses Traums einer Selbstverwirklichung, indem er gerade in die andere Richtung segelt. Im Roman sagt er von sich, nachdem er endlich auf dem Luxusdampfer, mit dem er New York verlässt, alleine ist: »He was starting a new life [...]. He felt as he imagined immigrants felt when they left everything behind them in some foreign country, left their friends and relations and their past mistakes, and sailed for America. A clean slate!«¹ Das Europa der Nachkriegszeit wird also zu jener Bühne – und darauf komme ich später nochmals zu sprechen –, auf der sich für ihn eine Fantasie erfüllen wird, die die amerikanische Verfassung festgeschrieben hat, das Recht nämlich auf »life, liberty and the pursuit of happiness«. Tom wird sich tatsächlich auf dieser Bühne neu entwerfen, und zu jenem *americano* werden, zu dem er in New York City nie werden konnte.

Dieser Selbstentwurf zeichnet eine doppelte Geste der Fiktionalisierung. Denn wir müssen festhalten: Tom fühlt sich in diesem Augenblick wie er sich vorstellt, dass die Einwanderer in die USA (also auch seine Vorfahren) sich gefühlt haben müssen, und er wird auf dem Schiff im Kopf jene Geschichte zu schreiben beginnen, die er nach seiner Landung erfolgreich durchführen wird; nämlich sich mit Dickie und Marge anfreunden, Dickies vertrauter Kumpane werden, wörtlich in seine Schuhe treten (nachdem er seine Kleider ausprobiert hat) und am Ende das antreten, was er braucht, um ewig dieser *americano* zu bleiben: die Erbschaft von Dickies *trust fund*. In Minghellas

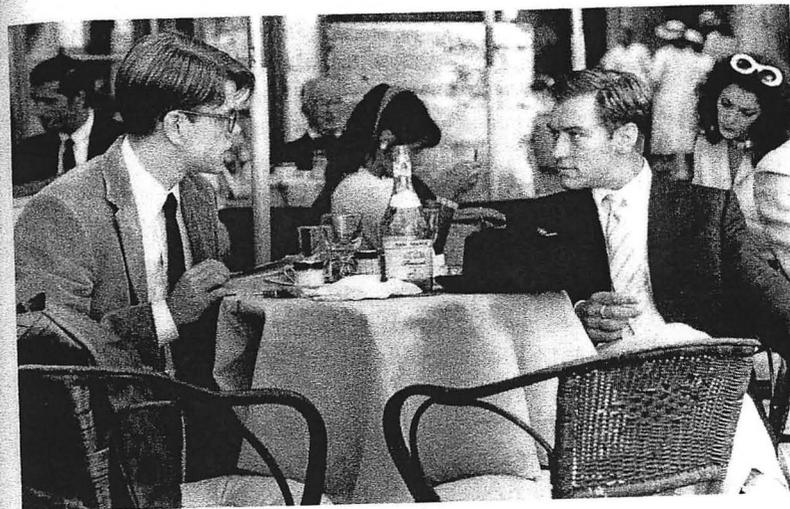
1 Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley*, New York 1992, S. 35.

Film fällt noch ein weiterer Satz (zu offensichtlich vielleicht), der zudem jenen düsteren Zug anklingen lässt, um den es mir bei meinen Ausführungen zu Tom Ripleys *European dream* gehen wird. Kurz bevor er seinen Liebhaber Peter am Ende des Films ermordet, erklärt ihm Tom: »I would rather be a fake somebody than a real nobody.« Das hätte Marilyn Monroe sagen können, aber auch Andrew Cunanan, der Mörder Versaces, der tagelang als »mutmaßlicher Mörder« des italienischen Modemachers auf der Titelseite amerikanischer Zeitungen zu sehen war; nicht unähnlich der Pressegeschichte, die Highsmith in ihrem Roman schildert. Dies ist natürlich nicht zufällig, denn von ihren Anfängen an zeichnet die amerikanische Literatur mit Vorliebe die katastrophalen Auswirkungen eines Traums, der dem Individuum nicht nur *erlaubt*, sondern es regelrecht *auffordert*, sich stets zu verbessern, an sich zu arbeiten, um einem Idealbild zu entsprechen. Deshalb die Vorliebe für die Mörder *on the run*, die einen Mord oder einen Überfall begangen haben, auf ihrem Weg zu einer der Grenzen des Landes vielleicht noch ein paar andere im Sinne von Kollateralschäden umbringen, um schließlich kurz vor ihrem Ziel von der Polizei eingeholt zu werden.

Patricia Highsmith – so meine These – entlarvt diesen dunklen Kern des *American Dream*, zeigt, wie sehr der Wunsch »to be somebody«, »to do something with one's life« auch von einer Gewalt durchsetzt ist, die mit der besonderen Geschichte Amerikas zu tun hat. Dabei verbietet sie aber jene kathartische Auflösung, die zur Verhaftung ihres Helden führt. Das hieße nämlich eine ganze Nation verhaften oder zumindest deren erfolgreichste Schicht. Deshalb zeigt Highsmith uns, was es heißt, diesen Traum in seiner ganzen Ambivalenz zu leben. Meistens wird der Umstand, dass das Versprechen des *American Dream* leicht in Katastrophe umkippen kann, folgendermaßen verstanden: Die Vorstellung, man könne seinen Wert beweisen und in der Gesellschaft aufsteigen, indem man sich verbessert und eine neue Persona für sich entwirft, ist ein Traum: ein anzustrebendes Ziel, eine imaginäre Selbstgestaltung, der man sich anpassen kann, die aber – weil es eine Vorstellung bleibt – nie gänzlich erreicht, vollzogen und auf ewig aufrechtzuerhalten ist. Ein klarsichtiges Umgehen mit diesem Traum besteht darin, sich entlang einer Horizontlinie zwischen Traum und Realisierbarkeit zu bewegen. Bei Highsmiths Ripley hingegen geht es darum, den Traum ewig zu erhalten. Heißt das »koste es was es wolle«, dann lässt sich dieser Formel auch folgende versteckte Botschaft entnehmen: Wenn man alles daransetzt, seinen Traum vom sozialen Aufstieg ewig aufrechtzuerhalten, dann

kostet das jemand anderen vielleicht sogar dessen Leben. Der *americano*, der Krimi-Autor und der Mörder fallen in eins zusammen, nicht nur weil der amerikanische Kapitalismus auf der Ausbeutung der Schwächeren basiert. Dieses Gleichnis hat auch eine philosophisch-psychologische Dimension. Innerhalb der vom *American Dream* vorgegebenen imaginären Ökonomie ist man nur die Persona, die man für sich entworfen hat; es gibt keine Individualität außerhalb dieses Traumkonzeptes. Im gleichen Augenblick, in dem man sich scheinbar frei gestaltet, ist man auch auf ewig diesem erträumten Bild unterworfen. Man ist gerade nicht frei, sondern in ein Schicksal eingebunden, dem man nicht entinnen kann, dem aber auch die Kultur, die diesen Traum fördert und fordert, nie entkommt. In dieser Behauptung liegt meines Erachtens Highsmiths Ethik.

Für diese zweischneidige Kraft – die Vitalität, Optimismus und kreative Selbstgestaltung mit der Gefahr einer tragischen Selbstauflösung verbindet – gibt es einen historischen Hintergrund. Erinnern wir uns, die USA wurden geboren, weil englische Puritaner, die sich als Pilger verstanden, die Vorstellung hatten, sie wären von Gott ausgewählt, hätten somit von ihm den Auftrag, in den Amerikas das ihnen versprochene Land – als Neues Israel – zu finden. Die ersten Siedlungen in Massachusetts stellten wörtlich die Realisierung eines Traumes dar; nämlich als Erfüllung biblischer Prophezeiungen, die in einem spirituellen Bündnis zwischen Gläubigen und Gott die Erlösung versprochen. Wir dürfen also von einem Projekt Amerika sprechen, das immer ›fiktional‹, ›imaginär‹ begriffen wurde. Es geht um ein Erbe, einen Auftrag, eine Prophezeiung, ein Schicksal, das von den *pilgrims* imaginiert wurde als Versprechen, und seitdem – vor allem im kulturellen Imaginären Amerikas – immer wieder neue Realisierungen erfährt. Die amerikanische Revolution wurde als Vision konzipiert; als Erfüllung eines göttlichen Versprechens, das von einer Verbesserung des menschlichen Daseins ausging, sowie von der Vorstellung eines Rechts zum ökonomischen Aufstieg (*ascent, upward mobility*) in Form einer säkularen Erlösung (*redemption*), aber auch von einem sich stets neu beweisenden Streben nach dem Erreichen des versprochenen Glücks. Denn das Recht auf irdischen Aufstieg bringt eine Verpflichtung diesem Aufstieg gegenüber mit sich. Man muss ewig streben, sonst ist man nicht Teil des *American Dream*. Apodiktisch formuliert: Man muss sich in seinem Bündnis mit Gott stets beweisen, indem man sich verbessert, sich transformiert, entwirft, realisiert; und zwar indem man sich dabei auf sich selbst verlässt (*self-reliance*).



Matt Damon als Tom Ripley und Jude Law als Dickie Greenleaf in Anthony Minghella's Highsmith-Verfilmung *The Talented Mr. Ripley* (1999).

Wenn ich behaupte, dieses entdeckte Amerika war immer ›fiktional‹, dann in dem Sinne, dass die ersten *pilgrims*, und alle Einwanderer nach ihnen, das Land wie eine Bühne betraten – die Geographie der USA sollte Szene sein für die Realisierung ihres Glaubens an die Möglichkeit der Selbsterneuerung. Diesen Gedanken greift Highsmith auf, wenn sie ihren Tom Europa zur Bühne seiner Selbsttransformation umdefinieren lässt. Die Einwanderer, die er sich an Deck des Dampfers vorstellt, sind wie er nicht einfach irgendwohin geflohen, sondern wollten an genau den Ort, von dem ihnen prophezeit wurde, dort könnten sie sich realisieren. Nur prophezeit Ripley, in einer Geste radikaler Selbstbemächtigung, sich seinen Erfolg selber (das ist Emersons *self-reliance* pur). Das heißt aber für den kulturhistorischen Hintergrund: Der Anfang Amerikas war immer schon mythisch und performativ. Stanley Cavell hat hierzu angemerkt: »Bevor es Frankreich und England gab, gab es Frankreich und England; aber bevor es Amerika gab, gab es kein Amerika.«² »Dieses Amerika«, fügt er hinzu, »wurde entdeckt, und was entdeckt wurde, war kein Ort wie jeder andere, sondern ein Setting, die Kulisse eines Schicksals. Es begann als Theater.«² Man sollte Amerika daher nicht nur als ein Projekt auffassen, bei dem der individuelle Kampf als Erfüllung des

² Stanley Cavell, *The Avoidance of Love*, in: *Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare*, Cambridge 1987, S. 39-125, hier S. 115.

Schicksals begriffen wird. Es gilt auch, sich daran zu erinnern, dass dieses Projekt von Anfang an mit einem Gefühl der Fragilität verbunden war. Wenn Amerika darauf zurückzuführen ist, dass dort den ersten Puritanern ihr eigenes Schicksal vor Augen stand, so musste dieses Schicksal immer wieder erkämpft und von Neuem verwirklicht werden – vornehmlich im Kampf mit den bereits ansässigen Einheimischen. Die Analogie, die ich entfalten möchte, besagt: Tom Ripley setzt in seiner Imagination die amerikanischen Expatrioten, die sich bereits auf der Bühne Italiens befinden, auf der er sich seinen Träumen entsprechend realisieren möchte, einer ›einheimischen‹ Bevölkerung gleich. Diese muss abgetötet werden, sofern sie dem Erreichen seiner Ziele im Wege steht. Er verkörpert den Wahn des klassischen Einwanderers (die Selbstüberzeugung und die Gewaltbereitschaft), die wie ein Schatten jenen vitalen Optimismus begleitet, der jeder neuen Einwanderergruppe die Kraft gab, die Reise über den Ozean überhaupt auf sich zu nehmen.

Nun gingen die Puritaner von der Vorbestimmung ihres Schicksals aus, das ihnen sowohl die Hoffnung auf Glück im neuen Land gab, aber auch die Notwendigkeit (*necessity*) auferlegte, dieses Schicksal (*destiny*) zu erfüllen. Jeder Amerikaner kann und muss aber auch sein Leben selber gestalten. Daran knüpft sich jener fantastische Optimismus, der dazu führt, dass man an den eigenen Aufstieg glaubt, egal was eine Überprüfung der gelebten Wirklichkeit zeigt; weshalb ich den *American Dream* in die Nähe einer kulturell sanktionierten Paranoia rücken möchte, die Highsmith mit ihrem Protagonisten entlarvt: Wenn sich alles nur auf den neuen Selbst-Entwurf bezieht, gibt es nichts außerhalb diesem. Dieses Projekt ist das Schicksal im doppelten Sinn. So lustvoll Ripley seine Selbstgestaltung empfindet, obliegt er immer auch einem Gefühl der Schuld. ›Ich wollte nicht töten, ich konnte nicht anders handeln als zu töten, sie werden mich fangen‹ – diese Gedankenschleife durchzieht den gesamten Roman. Gleichzeitig liegt in diesem grandiosen und größtenwahnsinnigen Glauben an Bestimmung und Erfindung des Selbst entlang der Horizontlinie der eigenen Einbildungskraft auch eine kuriose Auslöschung von Individualität. »It is better to be a fake somebody than a real nobody«, heißt ja auch: Dieser »somebody« ist nur eine Deckfigur für ein Nichts, und im Roman hält Marge im Streit mit Dickie tatsächlich auch fest, ihr Nebenbuhler sei vielleicht nicht schwul, er sei einfach nur nichts. Tom würde ihr zustimmen, denn er begreift selber, wenn der Selbstentwurf nicht gelingt, an dem wirklich alles hängt, weil man sonst *nobody* ist, folgt ein Scheitern.

Mir geht es also um den brutalen Kern im Herzen dieser Vision einer endlos wiederholbaren Selbstgeneration, die einen Grenzen überschreiten und überwinden lässt, solange man stur und ohne Einschränkungen an die eigene Vision glaubt; auch wenn dies heißt, Zeichen jeder widersprechenden Wirklichkeit zu beseitigen. Mein Vorschlag ist es, in diesem Sinne Tom Ripleys Bereitschaft zu verstehen, ohne langes Nachsinnen (geschweige denn Zögern) jene auszuscheiden, die ihm in den Weg treten (zuerst Dickie, dann dessen Freund Freddie Miles und schließlich – wenn auch nur in Gedanken – Marge). Damit entlarvt Highsmith nämlich einen Kernsatz der amerikanischen Imagination: Alles wird auf die Karte der Selbsterfindung gesetzt mit einer Kraft, die man nur aggressiv nennen kann. Man muss sich selber und seinen Mitmenschen gegenüber rücksichtslos sein, um diesen Traum durchzusetzen. Ripley erkennt: »Risks were what made the whole thing fun«, und hält gleichzeitig fest: »He hadn't wanted to murder, it was a necessity.«³ Nur fügt Highsmith einem sturen Puritanismus als Expatriotin eine Spur europäischen Lebensgenuss hinzu. Tom Ripley lebt nicht das Leben einer Entbehrung, um seinen Traum zu erfüllen; der Luxus, den er sich erschwandelt, bietet ihm keine Schuld. Der Inhalt der Vision, die er auf der Bühne Italiens vollzieht, bezieht sich auf jenes Leben der Muße, das im Amerika der 1950er-Jahre nur in Europa vorstellbar ist. Er nutzt also den puritanischen Traum der Selbst-Erfindung für ein gänzlich unpuritanisches Ziel. Für Dickie stellt Europa eine Befreiung aus den Erwartungen bezüglich der Übernahme des Familienbetriebs, die sein Vater an ihn stellt (deshalb verweist Mr. Greenleaf auch auf *The Ambassadors* von Henry James). Für Tom ist Europa hingegen der Ort, an dem er den *American Dream* seinerseits zwar nicht im Sinne eines von der Figur des Vaters ausgehenden Arbeitsedikts erfüllt, durchaus aber im Sinne der 1950er-Ideologie. Er eignet sich erfolgreich Wohlstand und Lebensstil an.

Wir haben es also mit einer wirklichen kulturellen Hybridität zu tun; und das macht Minghella (wenn auch vielleicht ungewollt) an der Musikszene fest. Das Fehlen von Bescheidenheit macht die Kreativität des amerikanischen Traums aus sowie aller Erfindungen, die er ausgelöst hat; vom Jazz über die moderne Kunst bis zur Atombombe. Wie die amerikanische Kulturkritikerin Marcia Pally es apodiktisch formuliert: Aggression war immer die Kehrseite der amerikanischen Vitalität, mit jenem Optimismus, den man *can-do-ism* oder *go-get-ism* nennt. Aus der ungeheuren Kreativität, die von der amerikanischen

3 Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley* (Anm. 1), S. 179 f.

Kultur immer ausgegangen ist, kann und darf Gewalt nicht wegedacht werden, weil sie diese grundsätzlich bedingt. Nur ein sturer, unabweicher Glaube an die Vision erlaubt tausenden von Menschen über Land und Meer zu reisen, ohne Geld und Freunde, ohne die Sprache und die kulturellen Kodes zu beherrschen, und sich dort erfolgreich durchzusetzen. Bei dieser Dialektik zwischen Kreativität und Gewalt geht es mir vornehmlich um die unsaubere Schnittfläche zwischen Optimismus und Paranoia, die vor allem dann deutlich wird, wenn der Traum zu scheitern droht; im Falle Tom Ripleys der Traum, ein *americano* in Europa zu sein, wie Dickie es so hartnäckig gegen den Willen seines Vaters durchzusetzen versucht.

Schauen wir uns also einige Stellen von *The Talented Mr. Ripley* nochmals genauer unter dem Gesichtspunkt an, dass Tom sich im Sinne des *American Dream* erfindet, was ihn in einen permanenten Prozess von Gewalt und Kreativität einbezieht, denn dabei wird deutlich: Er entfaltet eine Paranoia, die alles auf sich bezieht und Realität ausblendet, um sich als Kunstwerk herzustellen, und wird somit zur Chiffre für jenen Gestaltungswillen, der auch Highsmiths Vorstellung des Schriftstellers entspricht. Halten wir dabei fest (auch wenn biografische Bezüge immer etwas heikel sind): Diese Autorin unterhielt als Expatriotin eine Distanz sowohl zu den USA wie zu Europa, weshalb Frank Rich von ihr behauptet: »She made a life's work of her ostracization from the American mainstream and her own subsequent self-reinvention.«⁴ Sie selber hingegen hat gerne von ihrer berühmtesten Figur behauptet: »Oft kam es mir vor, als hätte Ripley [das Buch] geschrieben und ich nur die Schreibmaschine betätigt.«⁵ In Paris sagt sich Tom, der mittlerweile Dickie ermordet hat und wörtlich in »seine Schuhe« gestiegen ist: »This was the clean slate he had thought about on the boat coming over from America. This was the real annihilation of his past and of himself. Tom Ripley, who was made up of that past, and his rebirth as a completely new person.«⁶ Er ist in dieser neuen Rolle souverän, wie er es als alter Tom nie war. Lügen ist für ihn ein geistiger Zustand. Weil er nichts/niemand ist, wird er zu dem, was er sich vorstellt. Darin liegt die Nähe zwischen Kriminellem und Künstler: Die paranoide Vorstellung, die Polizei sei ihm auf den Fersen,

⁴ Frank Rich, *American Pseudo*, in: *The New York Times Magazine*, 12.12.1999, S. 80-98, hier S. 85.

⁵ Patricia Highsmith, *Der erste Entwurf*, in: Patricia Highsmith. *Leben und Werk*, hg. v. Franz Cavigelli, Fritz Senn und Anna von Planta, Zürich 1996, S. 61-79, hier S. 73.

⁶ Patricia Highsmith, *The Talented Mr. Ripley* (Anm. 1), S. 127.

weshalb er stets agil für sich neue Taktiken ausdenken muss, einerseits, und andererseits Bilder von sich entwerfen, an diese mit aller Kraft glauben und sie deshalb auch erfolgreich ausführen können, entsprechen sich.

So hatte Ripley bereits in New York die Fantasie entwickelt, Greenleaf hätte ihn wie einen Sohn adoptiert und ihn somit im Geiste zu Dickies Bruder gemacht. Deshalb geht er auch davon aus, dass sie auf ewig zusammenbleiben werden, versteht also die Ablehnung des anderen gar nicht, weil es in sein Skript nicht passt. Auf die Frage, was seine Talente seien, hatte er geantwortet: »I can forge a signature, fly a helicopter, handle dice, impersonate practically anybody, cook – and do a one-man show in a nightclub in case the regular entertainer's sick.«⁷ Tatsächlich ist er auch als Geschichtenerzähler bei Dickie angekommen – genauer in dem Augenblick, in dem er sich im Sinne eines Bruderpaktes mit Dickie gegen den Vater Greenleaf verschwört; in dem aber zugleich dieser imaginierte Bruder die Stelle eines Doppelgängers einnimmt. Gestört wird diese narzisstische Dyade – ganz konform der Schauerliteratur – durch die Geliebte Marge, die deshalb ausgeschlossen werden muss. Brisanterweise trifft aber der Tod nicht sie, sondern den Doppelgänger selber. Zuerst zieht Tom dessen Kleider an, um sich eine Szene vorzustellen, in der er als Dickie seine Geliebte bittet, ihn zu verlassen, dann aber Marge im Geiste mit seinen bloßen Händen erwürgt. Was aber heißt das? Wörtlich in die Schuhe Dickies zu treten erlaubt Tom, ein Stück Fiktion durchzuspielen, die zwei Wünsche erfüllt – a) er kann sich einreden, er sei mit seinem idealisierten Bruder identisch, und b) er kann nicht nur die Störerin seiner Vereinigung mit Dickie ausschalten, sondern überhaupt erfolgreich als Mörder in Erscheinung treten. Damals hatte Dickie dieses narzisstische Spiel unterbrochen, und Tom wird sich später einreden, der Bruch zwischen ihnen, der zum Mord an seinem Doppelgänger im Boot in San Remo führte, hätte dort eingesetzt. »He could have lived with Dickie for the rest of his life, travelled and lived and enjoyed living for the rest of his life. If he only hadn't put on Dickie's clothes that day.«⁸ Aber stimmt das, oder ist das eine nachträglich erstellte Entlastungsgeschichte? Denn Toms Identifikation mit Dickie als jenem erhöhten Selbstbild, um das der *American Dream* kreist, läuft ausschließlich im Imaginären ab, was auch heißt, diese Übertragung muss die Realität des Körpers des Anderen notwendi-

⁷ Ebd., S. 58.

⁸ Ebd., S. 278.

gerweise ausschalten. Was eigentlich den Mordplan in Gang setzt, ist die entsetzliche Entdeckung nach diesem Streit, Dickie sei nicht sein Spiegel: »in Dickie's eyes Tom saw nothing more now [...]. It was as if Dickie had been suddenly snatched away from him. [...] They didn't know each other. [...] It was too much: [...] the fact, that Dickie hated him.«⁹ Hiermit entfaltet Highsmith einen zentralen Aspekt der Logik des *American Dream*: »Wenn die Umwelt das Bild, dem entlang ich mich entwerfe, nicht bestätigt, tritt eine Katastrophe ein, auf die nur mit Gewalt reagiert werden kann. Der Störer des Traums (in einer unzertrennlichen Zweisamkeit mit seinem Doppelgänger zu leben und somit dessen Leben sich angeeignet zu haben) muss zerstört werden.« In Analogie zu den Einwanderern, mit denen Tom sich vergleicht, muss er an seinem Projekt festhalten, denn wie sie hat auch er kein Zuhause, zu dem er zurückkehren könnte. Der Mordplan setzt dem Gefühl einer »lostness and aloneness«¹⁰ eine neue Behauptung entgegen, sagt Tom sich doch, er würde nahtlos mit der Kleidung seines Freundes auch dessen Leben annehmen.

Zugleich ist Highsmiths Mörder immer auch Autor. Bereits auf dem Heimweg in San Remo hatte er die Geschichte geplant, die er in Mongibello und Rom als Fiktion im Realen durchführen wird. Sind seine Talente das Fälschen und die Darstellung anderer, übt er Dickies Handschrift, um dessen Freunde in den Roman einzubeziehen, den er zuerst in eingebildeten Gesprächen, dann auch in Briefen an sie entwirft. Italien als Bühne findet immer zuerst in seinem Kopf statt, bevor das, was dort Gestalt angenommen hat, auch realisiert wird. Dem existentialistischen Gefühl des Nichts, das ihn nach dem Streit mit Dickie überfiel, hält er – und darin möchte ich die Selbstreflexivität des Romans festmachen – die Macht der Fiktion entgegen. Fröhlich wandelt Tom zuerst nur in seinem Zimmer zwischen seiner Persona und der des von ihm Ermordeten und hält fest: »It was impossible ever to be lonely or bored, he thought, so long as he was Dickie Greenleaf«,¹¹ denn er ist »alone yet not at all lonely [...], himself and yet not himself«.¹² So könnte man auch sagen, er muss seinen Doppelgänger töten, damit ihm dieser Sprung in die Welt der Einbildungen gelingt; damit Dickies Körper das Produzieren jener Fiktionen nicht stört, die Tom an seinem eigenen Körper darbieten will.

⁹ Ebd., S. 89.

¹⁰ Ebd., S. 92.

¹¹ Ebd., S. 122.

¹² Ebd., S. 137.

Der *American Dream* entpuppt sich somit auch als Chiffre für Highsmiths Vorstellung davon, was es bedeutet zu schreiben. Denn der Roman zeichnet folgende Schlaufe: Die Fiktionen, die Tom zuerst allein in seinem Zimmer erprobt und dann in einer Außenwelt durchführt, die ausschließlich als Bühne seines inneren Theaters fungiert, realisieren seine schlimmsten Ängste, die wiederum seine Imagination beflügeln; er hält seine Kreativität wach, weil er stets angehalten ist, den Roman, der sein Leben ist, weiterzuschreiben. Sein und Spielen fällt für ihn – weil alles nur ein fiktionaler Entwurf ist – zusammen. Will er fröhlich sein, muss er sich dieses Gefühl – wie jede andere *impersonation* – nur vorspielen. So findet er selbst in der Rolle des Tom Ripley, zu der er zurückkehren muss, um sich aus der Polizei- und Medien-Affäre um den verschwundenen Dickie zu ziehen, große Freude, ist doch auch diese nur ein weiterer Selbstentwurf auf jenem von ihm ersehnten »clean slate«. Gleichzeitig entwirft er – um die Parallele »Leben gleich Text« noch ein Stück weiter zu drehen – in den Gesprächen mit der Polizei sowie seinen Briefen an Mr. Greenleaf und Marge seine neue Vorstellung von Dickie als eigenbrötlerischem Maler, der von der Welt allein gelassen werden wollte, dem später alles zu viel wurde und der deshalb Selbstmord begangen hat. Schließlich stellt er auch das Happy End seines Lebens als Text mit Hilfe eines Textes sicher. Er schreibt Dickies Testament und entwirft somit für sich die Basis, die ihm erlauben wird, den Roman seines Lebens weiterzuschreiben und deshalb weiterleben zu können.

Mord erweist sich somit als Transformations-Aggregat. In Venedig hat er eine ihm vorher unbekannte Souveränität gewonnen, »he felt surer of himself now in every way«.¹³ Die Fusion mit Dickie löst zwar Schuld aus, jene »nameless, formless things that haunted his brain like the Furies«,¹⁴ doch diese Einbildungen sind als Kehrseite auch das Futter jener Kreativität, die ihn dazu bringt, sich Geschichten mit einer solchen Intensität auszudenken, dass er an sie glaubt (»his stories were good because he imagined them intensely, so intensely that he came to believe them«¹⁵). Nachdem Marge bei ihm in Venedig Dickies Ringe findet (und auf diesen Punkt komme ich nochmals zurück), ist sie ihrerseits von der Selbstmordtheorie überzeugt. Sie erklärt Tom: »this practically settles it [...] I just can't imagine Dickie ever being without his rings.«¹⁶ Erst nachdem Marge ihn verlassen hat, lässt

¹³ Ebd., S. 216.

¹⁴ Ebd., S. 218.

¹⁵ Ebd., S. 256.

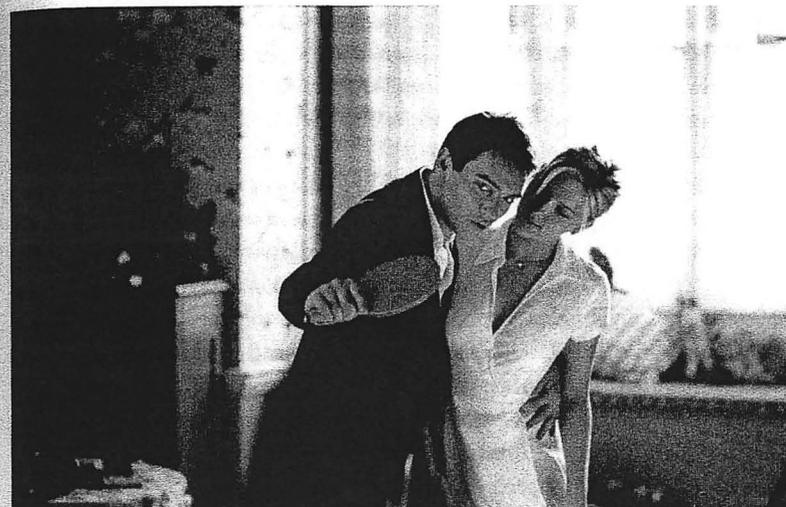
¹⁶ Ebd., S. 254f.

Highsmith ihren Helden darüber nachdenken, dass er Marge, hätte sie ihn zur Rede gestellt, mit seinem Schuh erschlagen hätte. In Gedanken spinnt er die Geschichte weiter, die er erfunden hätte, um sich zu entlasten. Narratologisch heißt dies: Wichtiger noch als die eigentlichen Morde sind die imaginierten. Die bereiten ihm Lust. Was ihn zugleich entsetzt (im Heideggerschen Sinn), ist nicht dieser halluzinatorische Glaube an seine eigenen Einbildungen, denn er weiß: Er hat die Störerin seiner Fantasien nicht getötet, sondern »the memory of himself standing in front of Marge with the shoe in his hand, imagining all this in a cool, methodical way. And the fact that he had done it twice before. Those two other times were *facts*, not imagination.«¹⁷ Es ist ein Zirkelschluss. Deshalb lässt sich von Paranoia sprechen.

Koda: Matchpoint

Mit einem weiteren Film, in dem wieder ein Amerikaner auf Europa blickt, möchte ich diesen Essay beenden. Woody Allens *Matchpoint* ist vielleicht auf den ersten Blick eine etwas kuriose Wahl, denn während er explizit auf Dostojewskij verweist (der auch für Highsmith der wichtigste Autor war), verschweigt er den Einfluss, den *The Talented Mr. Ripley* auf seinen Film hatte, gänzlich. Schauen wir uns die Geschichte an, fällt jedoch auf: Auch hier möchte ein junger Mann aufsteigen, passt sich erfolgreich der *leisured upper class* an und begeht schließlich einen Mord, um diese Neugestaltung seiner Person nicht aufgeben zu müssen. Ein Unterschied muss sofort festgehalten werden, denn nicht der idealisierte Bruder stirbt, sondern dessen ehemalige Verlobte, und unser Held kann sie ermorden – darin macht sich Woody Allens zynischer Blick auf die Londoner Gesellschaft fest –, weil ihr die Mimikry nicht gelingt, die Tom Ripley so erfolgreich beherrscht. Dabei trifft Woody Allen den Tonfall von Highsmith wesentlich besser als Minghella, weil er die Frage der Lücke im Glück, das jeder Träumer braucht, in den Vordergrund seiner Verfilmung rückt. In der Titelsequenz sehen wir, wie ein Tennisball mehrmals über ein Netz hin und her fliegt, sie mündet aber in ein eingefrorenes Standbild davon, wie der Ball für einen Augenblick genau auf der Kante des Netzes verharrt. Aus dem Off erklärt der Erzähler den Begriff des Matchpoint: Fällt der Ball übers Netz, hat der Spieler Glück, fällt er zurück in sein Feld, ist es sein Pech.

¹⁷ Ebd., S. 257.



Jonathan Rhys Meyers als Chris Walton und Scarlett Johansson als Nola Rice in Woody Allens Film *Matchpoint* (2005).

Chris, der die Welt professioneller Tennis-Turniere aufgegeben hat, hat gerade einen neuen Job als Lehrer in einem exklusiven Tennisclub in London angetreten, als er dort den wohlhabenden Tom Hewett trifft und am folgenden Abend mit ihm in die Oper geht, wo ihm dessen Schwester Chloe vorgestellt wird. Ihr erklärt er, er sei ein armer Junge aus Irland, der etwas mit seinem Leben anfangen möchte; »do something with my life«, »make a contribution«. Chloe nimmt dieses Projekt der Selbstverbesserung ernst, spricht mit ihrem Vater, und dieser verschafft ihm bald ein Entrée in seinen Familienbetrieb. Bei einem Wochenende auf dem Landsitz der Hewetts trifft er aber die Verlobte von Chris, die Amerikanerin Nola, die sich erfolglos als Schauspielerin durchschlägt. Ihr sagt er, nachdem er sie mit einem Schlag beim Pingpong schlägt, »I am naturally competitive«. Dies trifft sowohl für sein Verhalten am Arbeitsplatz zu wie für sein Liebesleben. Er wird in sehr kurzer Zeit in die Chef-Etage aufsteigen, nimmt somit den Wunsch der Familie Hewett, ihn zum Schwiegersohn zu trimmen, an. Er wird zwar Chloe heiraten, zugleich aber mit Nola eine Affäre beginnen und sie dann, nachdem Tom sich für eine Frau, die seiner Klasse mehr entspricht, entscheidet, zur geheimen Geliebten nehmen. Wie sein Doppelgänger Tom, der das Leben des *leisure* bereits genießt, will Chris eine bessere Behausung – und es

gelingt ihm. Woody Allen deutet die *impersonation*, die wir bei Highsmiths Ripley finden, darin an, dass Chris bald denselben Weißwein wie Tom trinkt, für sich dieselben teuren Wollpullover kauft, und überhaupt die kuriose Art des abgeschnittenen Sprechens der *british upper class* annimmt.

Gleichzeitig – und darin unterscheidet er sich von Highsmiths Held – passt er nicht ganz in diesen Selbstentwurf beziehungsweise thematisiert weniger lustvoll die Spaltung, vielleicht weil er im Gegensatz zu Ripley am Anfang kein Niemand ist. Tom Hewett ist zwar der Bruder, den Chris sich wünscht, um zum Bild des wohlständigen Briten aufzusteigen, wie Dickie für Tom eine Figur der Imitation darstellt. Nola nimmt zwar wie Marge eine Position des Dritten an, jedoch ist sie die Außenseiterin, die dezidiert nicht dazugehören will. In einer Bar, in der sie allein mit Chris Weißwein trinkt, benennt sie offen, was er weiß: dass sie nicht bereit ist, das Spiel der Hewett-Matrone Eleonor zu spielen. Im Gegensatz zu ihr lässt Chris die Idee seines Aufstiegs alles beeinträchtigen; er schmeichelt sich bei den Hewetts mit Lügen und Verstellungen ein, um seinen Glücksanspruch geltend zu machen, als wäre er nicht ein Ire, sondern ein Amerikaner in London. Zugleich zeigt sich auch die Gewalt als dunkler Kern seines Willens zum Erfolg. Der Mord an Nola ist Chiffre für jene Rücksichtslosigkeit, die ihn wie Ripley alles zerstören lässt, was im Weg seines Traumes steht. Auch er würde von sich behaupten, er hätte sie nicht umbringen wollen, aber das Schicksal hätte ihn dazu gezwungen – jener ihm auferlegte Auftrag, sich gesellschaftlich zu verbessern. Zwar hat Woody Allen sehr viel mehr Sympathie für seine Heldin als Highsmith für ihre, doch wie Marge ist auch Nola eine klarsichtige Realistin, die den männlichen Traum stört; deshalb muss sie zerstört werden.

Während Chloe ihren Mann mit ihrem Wunsch traktiert, sie wolle schon als junge Frau die Mutter von drei Kindern werden, jedoch nicht schwanger wird, bietet Nola zuerst als Objekt transgressiver Erotik einen fantasierten Ausweg aus dem goldenen Gefängnis seines neuen Familienlebens. In Woody Allens Filmgeschichte bilden diese beiden Frauen zugleich ein Paar, machen sie doch deutlich, wie Chris sich an seinem Doppelgänger orientiert: Er heiratet dessen Schwester und hat eine Affäre mit dessen ehemaliger Verlobten. Zugleich entpuppt sich im Widerstreit mit ihm sein Lügengut, denn er hält Nola hin (indem er verspricht, seine Frau zu verlassen) wie auch Chloe (der gegenüber er abstreitet, eine Affäre mit einer anderen Frau zu haben). Er braucht also diese beiden Frauen, um sich als eine Ripley-Figur zu behaupten – nicht zuletzt, weil die Peripetie explizit Rückgriff auf

einen anderen Intertext für Highsmiths Roman bietet: Theodor Dreisers *American Tragedy*, wo ebenfalls ein Aufsteiger die von ihm geschwängerte Frau ermordet, um bei seiner anderen, reichen Geliebten zu bleiben. Nur betont Woody Allen die implizite Verschränkung der beiden Frauen dadurch, dass die Schwangerschaft der einen auf die andere übergeht, weil sein Held, so spontan wie Ripley, auf das Drängen Nolas, er müsse sich zu ihr und ihrem gemeinsamen Kind bekennen und Chloe verlassen, mit einem Mordplan antwortet. Chris tötet also nicht den Doppelgänger, um wörtlich in seine Schuhe zu treten, sondern die von seinem Doppelgänger abgelegte Geliebte, um in den Schuhen zu bleiben, die er sich bereits angezogen hat. Wie Ripley geht es Chris darum, jeden, der sein neues Selbstbild zu stören trachtet, auszuschalten, und so greift er zu einer der Flinten, mit denen die Hewetts auf ihrem Landgut auf die Jagd zu gehen pflegen.

Man könnte die Vermutung aufstellen, Woody Allens Chris spiegle Thatchers *new economy* wie Tom den *laissez-faire capitalism* des Aufschwungs der 1950er-Jahre. Nicht um ewig weiterzuziehen, tötet er, sondern um seine Position in einer *upper class*-Familie um jeden Preis zu erhalten, welche ihrerseits ihre Exklusivität daran festmacht, dass sie diejenigen, die nicht hineinpassen, ausschließt. Zugleich greift er die Frage der Kontingenz auf, die der von Highsmith entfalteten Dialektik zwischen radikaler Selbstgestaltung und Paranoia innewohnt. Ripley, erinnern wir uns, sieht ständig imaginäre Polizisten, denn die Freude, die ihm sein Talent als Fälscher und Nachahmer bietet, ist von der Bereitschaft abhängig, Risiken einzugehen; was so viel bedeutet wie Kontingenzfreude. Seine Devise lautet: Es könnte alles katastrophal werden, deshalb werde ich mich durchsetzen. Auf dieses Spiel des *matchpoint* lässt auch Chris sich ein, und so hängt auch in seinem Fall alles an einem Ring. In Highsmiths Roman sind es Dickies Ringe, die Marge davon überzeugen, dass ihr Geliebter tatsächlich Selbstmord begangen haben muss; was wiederum dazu führt, dass sie den Verdacht, den Mr. Greanleaf wie dessen Privatdetektiv hegen, von Ripley abzieht. Auch in *Matchpoint* hängt der Zufall – das Stück Glück (*luck*) – an einem Ring. Chris hatte, damit sein Mordplan aufgehen konnte, zuerst Nolas Nachbarin ermordet und deren Schmuck gestohlen, diesen dann in die Themse geworfen. Aber der eingravierte Ehering der Nachbarin war an der Balustrade abgeglitten und anstatt ins Wasser zurück auf den Gehweg gefallen. Bei diesem *matchpoint*, der die Anfangssequenz dramaturgisch wiederholt, spielt Woody Allen mit unserer Erwartungshaltung, glauben wir doch, dieser Rückschlag sei ein sicheres Zeichen für das Scheitern seines

Helden. War in Highsmiths Roman der Geist Dickies seinem Mörder erschienen, hatte ihn angelächelt und ihm zugerufen: »wake up! I'm all right! I swam! I'm alive!«,¹⁸ erscheinen auch Chris die Opfer seiner Tötungslust. Erkennt Tom in seinem Geistersehen, »he had let his imagination run away with him«,¹⁹ und somit eine Mahnung, seine Einbildung besser in den Griff zu bekommen, erklärt Chris seinen Geistern, er hoffe, die Polizei würde ihn erwischen, denn in dieser Auflösung läge eine »hope for the possibility of meaning«.

Doch diese kathartische Sinnstiftung verbietet uns Woody Allen und führt somit Highsmiths ethische Haltung fort. Zwar kommt einer der Polizisten auf die richtige Lösung, aber die Auflösung der Filmgeschichte hängt vom Zufall, nicht der Entlarvung ab. Weil der Ehering der Nachbarin auf den Pflasterstein zurück gefallen ist, hat ein Drogensüchtiger ihn gefunden, und nachdem er ermordet wurde, taucht er am Finger von dessen Leiche bei der Polizei wieder auf. Waren alle nach dem Auftauchen von Dickies Ringen bereit, an Ripleys Unschuld zu glauben, haben wir auch in *Machtpoint* das Glück – *luck* – als eine Lücke im Gelingen. An einem entscheidenden Punkt differieren die beiden Texte. Für Ripley ist Schuld Teil seines paranoiden *make-ups*. Er braucht die Verfolgungsangst als Energie, die ihn vorantreibt; wie die Gewalt ist sie Bestandteil seiner Kreativität. Für Chris hingegen erweist sich die Vorstellung, Glück zu haben, als Fluch. In der letzten Szene bringt Chloe ihren frisch geborenen Sohn nach Hause, sein Doppelgänger Tom sagt, »I don't care if he is great, I hope he is lucky«. Glück zu haben – das sehen wir in Toms Geschichte – heißt aber für ihn, den Vater, das Unglück im Glück anzuerkennen.

In der rücksichtslosen Unbarmherzigkeit, mit der sie ihre Mörder belohnen, treffen Highsmith und Allen sich natürlich. Bei beiden kommen die Mörder davon, und das heißt, sie müssen mit ihrer Schuld leben. Bei Highsmith ist das letzte Bild eines der Befreiung (Tom stellt sich vor, wie er in den Hafen von Kreta einfahren wird), bei Allen eines der Einsperrung. Beide aber benennen die Kosten eines radikalen Individualismus. Eine Erfüllung der eigenen Selbstgestaltung kommt ohne Schuld nicht aus. Somit feiern beide Autoren das Kriminelle als Denkfigur für das radikale Künstler-Ich und zeigen zugleich, dass dies ohne Gewalt, Schuld und Schuldbewusstsein nicht zu denken ist. Die Schlussbilder sind ein getrübler Triumph. Dass die

¹⁸ Ebd., S. 166.

¹⁹ Ebd., S. 167.

Helden davonkommen, ist nämlich schrecklicher, als wenn sie gefasst würden, übernimmt Allen von Highsmith doch die Überzeugung, Verzeihung sei unmöglich. Beide Helden sind am Ende unheimlich – angekommen im erträumten Wohlstand und zugleich ganz unheimlich, un-einheimlich (in einer anderen Klasse, einer anderen Kultur). Sie bewohnen einzig die Schuld, die nicht abgelegt werden kann. Es gibt keine Versöhnung, und gerade das ist weder tragisch noch komisch. Es ist das Leben. Woody Allen hat gesagt, er wollte mit seinem Film Leute darauf aufmerksam machen, wie sehr das Leben von *luck* abhängt. Glück, antwortet Highsmith, kann nur der haben, der etwas riskiert, nämlich alles: Der sein Leben aufs Spiel setzt, wörtlich, indem er sich ein ganz anderes Leben vorstellt. Nur dann hat die Frage nach dem Glück Sinn.