

»How Patricia Highsmith became hip«.

Anmerkungen zur Highsmith-Industrie der Gegenwart

Im Januar 2021 jährte sich der Geburtstag der amerikanischen Kriminalautorin Patricia Highsmith zum 100. Mal. Sie ist eine gefeierte Autorin für weltbekannte Thriller wie *Strangers on a Train* (1950) oder *The Talented Mr. Ripley* (1955), was sich gerade an diesem aktuellen Jubiläum festmachen lässt. Im selben Jahr erschien in Großbritannien eine neue Biografie über Highsmith von Richard Bradford. Bradford wurde unter anderem dafür kritisiert, dass er eigentlich nichts Neues über Highsmith zu bieten habe, denn schließlich waren in den letzten Jahren bereits mehrere Biografien über sie mit ähnlichem Inhalt erschienen.¹

Tatsächlich lässt sich eine »Highsmith-Industrie« konstatieren. Ihre Bücher werden immer wieder in neue populäre Formen gebracht. Dazu zählen Neuverfilmungen, Hörspiele und Podcasts, Serien und Comics; hinzu kommt mit den »Highsmith Studies« eine unentwegt steigende Zahl von wissenschaftlichen Publikationen nicht nur zur ihrem Werk, sondern zu seinen diversen Adaptationen. Die lange bekannte Tatsache, dass Highsmith unter anderem privat eine heftige Antisemitin war, wird in ihrer Vermarktung nicht notwendigerweise zum Hindernis. Vielmehr kann es manchmal scheinen, dass ihre Autorinnenbiografie betont als amoralisch und menschenfeindlich konstruiert wird, um die Faszinationskraft ihrer sympathischen literarischen Täterfiguren zu steigern. So wird die Autorinnenfigur Highsmith zahlreichen Texten zufolge als »merkwürdig« oder »teuflich« charakterisiert und vermarktet: Um diese Persona als Misanthropin, aber auch als sexuelle Verführerin zu illustrieren, zeigen die am meisten reproduzierten Fotos von ihr sie entweder als schwärmerische junge Frau oder als vom Alkohol gezeichnete alte Raucherin.²

1 Terry Castle: Gotcha, Pat! Highsmith in My Head, in: London Review of Books 43 (2021), H. 5, www.lrb.co.uk/the-paper/v43/n05/terry-castle/gotcha-pat (01.02.2022).

2 Der Körper der Autorin ist zentraler Bestandteil des aktuellen Diskurses über ihre Texte, siehe etwa den *New York Times* Book Club von 2021, der mit einer Einführung in die »Many Faces of Patricia Highsmith« warb, www.nytimes.com/2021/04/19/t-magazine/patricia-highsmith-talented-mr-ripley (01.02.2022).

Patricia Highsmith war – betrachtet man ihre Lebensdaten, 1921–1995, und ihre Schaffensphase, ungefähr 1950–1990 – eine Autorin des 20. Jahrhunderts und des Kalten Krieges. Wendet man den Begriff »Gegenwartsliteratur« von Silke Horstkotte und Leonhard Herrmann an, die für die Gegenwartsliteratur die Zeit ab den Wendejahren 1989/90 ansetzen, so fällt Highsmith außerhalb dieses zeitlichen Rasters.³ In den letzten zwei bis drei Jahrzehnten lässt sich allerdings eine rege neue Rezeption von Highsmiths Werk feststellen: Sie war zwar schon zu Lebzeiten eine überaus populäre Autorin mit zahlreichen Verfilmungen und Fandoms, allerdings wird sie seit ihrem Tod vom Kult- in den kanonischen Klassikerstatus erhoben, der mit vielen kulturellen Praktiken und Diskursen verbunden ist.

Ich möchte diese Rezeption im Folgenden auszugsweise vorstellen und kritisch kommentieren. Anhand von ineinander verschränkten Bemerkungen zu Highsmiths neugewonnener Kanonizität sowie zur schwierigen Rolle von sexuellen Rollen und Geschlechteridentitäten in ihren Romanen soll sich die – mithin nicht unproblematische und beständig am Gegenwartsrezipienten ausgerichtete – Neukonstruktion der Figur Highsmith und ihrer Texte im populären und wissenschaftlichen Diskurs der letzten Jahre zeigen.

I.

Zunächst stellt sich immer wieder die Frage nach der Genrezugehörigkeit ihrer Texte, die mit Highsmiths Kanonisierung eng verbunden ist. Ist Highsmiths Literatur überhaupt Kriminalliteratur? In ihrem populären Leitfaden für kreatives Schreiben, *Plotting and Writing Suspense Fiction* von 1966, der aber auch als literarisches Avantgardeprogramm funktioniert, verstand sich Highsmith selbst als sogenannte »Suspense«-Autorin in der Tradition von Dostojewski,⁴ im Gegensatz zum gewöhnlichen kriminalliterarischen Schreiben. »Suspense« im Sinne von Highsmith zeichnet sich dadurch aus, dass im Genre nicht der Handlungsfokus auf der Aufklärung eines Verbrechens wie in der klassischen Detektivstory liegt, sondern auf der Narrativierung von Täter-, Opfer- oder Ermittlerpsychologie. Dadurch

3 Vgl. Leonhard Herrmann/Silke Horstkotte: *Gegenwartsliteratur. Eine Einführung*, Stuttgart 2016, S. 1–4.

4 Vgl. Patricia Highsmith: *Plotting and Writing Suspense Fiction*, New York 1983, S. 3.

wird keine oder eine verkehrte moralische Hierarchie zwischen Tätern, Opfern und Ermittler*innen aufgemacht. Denn durch die Narrativierung von Täter- und Ermittlerpsychologie werden Sympathie- und Antipathieeffekte erzielt, die in Spannung münden, weil man durch die intensive Parteinahme für eine Figur auf deren Erfolg im Angesicht von Widerständen hofft. Gewalt erscheint schließlich notwendig oder unabwendbar, womit es sich also um eine Psychothrillerformel handelt, die Highsmiths Begriff »Suspense« umschreibt.

In Deutschland erschien ein Text von Jürgen Kaube über Highsmith in der FAZ unter dem Titel *Sympathie für den Teufel*, ein in der Highsmith-Rezeption bereits recht oft verwendeter Slogan zur Beschreibung ihres Erzählverfahrens.⁵ Highsmiths fiktionale Texte zeigen, dass diese Affekte – Sympathie und dann auch Spannung – keineswegs natürlich sind, sondern anschlussfähige kulturelle Identitätskonstrukte und Stereotypen nutzen, um intensive Leser*innenreaktionen zu erzielen. Das entspricht auch einer allgemeineren Erzähltheorie, die davon ausgeht, dass Sympathie durch »die in einer Epoche vorherrschenden Menschenbilder, Identitäts-, Rollen- und implizite Persönlichkeitstheorien, kognitive Schemata, zeitbedingte Stereotype und Vorurteile«⁶ gelenkt würde. Sympathie als Affekt ist also inhärent politisch und historisch situiert, was Highsmiths eigener theoretischer Text nicht wirklich deutlich macht, wenn er potenziellen Autor*innen bloßes psychologisches *Method Acting* bei der Figurengestaltung empfiehlt.⁷

Highsmiths marketingstrategisch schon zu Lebzeiten sehr erfolgreiches gattungsspezifisches Programm, das sich bewusst von gewöhnlicher Kriminalliteratur abheben wollte, um sich für Leser*innen zu legitimieren, findet auch in der heutigen Kanonisierungspraxis intensiv Anschluss. Dazu ist aber wiederum anzumerken, dass Highsmith schon damals von den großen amerikanischen und vor allem europäischen Qualitätszeitsungen rezensiert worden ist und es schon immer eine auch elitäre Fanszene vorrangig in Europa gegeben hat. In den letzten Jahrzehnten ist Highsmiths

5 Vgl. Jürgen Kaube: Sympathie für den Teufel. 100 Jahre Patricia Highsmith, in: FAZ, 19.01.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/patricia-highsmith-zum-100-geburtstag-der-schriftstellerin-17147755.html (01.02.2022).

6 Vera Nünning/Ansgar Nünning: Sympathie, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 2004, S. 267–270, hier S. 269.

7 Vgl. Highsmith: Plotting and Writing Suspense Fiction, S. 75.

Ruf als Qualitätsautorin aber vor allem in den USA zementiert und breit anerkannt worden.

Unter dem Titel *This Woman is Dangerous* – ein Verweis auf den Titel eines Noir-Films von 1952 – wies der amerikanische Kritiker Michael Dirda 2009 in seiner Rezension der Neuauflage von Highsmiths Ripley-Romanen darauf hin, dass Highsmith in Europa als Existenzialistin in der Tradition von Dostojewski und Kafka verehrt, in Amerika aber zu leichtfertig der Kriminalliteratur zugeschlagen werde.⁸ Daraus spricht sowohl eine ab- als auch eine aufwertende Geste, die eine bestimmte literarische Rang- und Klassenordnung stabilisiert: einerseits die Abwertung des populären Genres Krimi, hier aus den USA, und andererseits die Aufwertung von Highsmiths eigenem Schreiben, indem sie dem hochliterarischen europäischen Kanon zugeordnet wird. Dazu gehört die Zuschreibung eines überzeitlichen Gesellschaftsdiagnosepotenzials ihrer Texte. In seinem Text zum Anlass der Veröffentlichung der Gesamtausgabe von Highsmiths Ripley-Romanreihe verglich Dirda Highsmiths Figuren mit New Yorkern nach dem 11. September, die mit zunehmender und manchmal gerechtfertigter Wachsamkeit durchs Leben gingen.

Der slowenische Philosoph Slavoj Žižek sah das 2003 im London Review of Books ähnlich. Žižek behauptete: Highsmith »more than any of her rivals, was responsible for elevating crime fiction to the level of art.«⁹ Mit ultimativem kunstreligiösem Pathos nennt Žižek Highsmith nichts anderes als »sacred territory«. Für Žižek machten Highsmiths Erzählungen von scheiternden – nicht wirklich erfolgreichen – Mördern Unzulänglichkeiten, Störungen im kapitalistischen System deutlich – hatten also wiederum gesellschaftskritisches Potenzial.

Ebenso wurde die prämierte Highsmith-Biografie von Joan Schenkar unter dem Titel *The Secret Life and Serious Art of Patricia Highsmith* (2009) verkauft. Mit »serious« wird wiederum zur Rechtfertigung und Aufwertung ihrer Texte der deutliche Hinweis gesetzt, dass es sich um ernste, echte Kunst handle, die nicht einseitig, sondern – nicht nur hinsichtlich der Bedeutung ihrer Form, sondern auch hinsichtlich ihrer auktorialen

8 Vgl. Michael Dirda: *This Woman is Dangerous*, in: New York Review of Books, 02.07.2009, www.nybooks.com/articles/2009/07/02/this-woman-is-dangerous/ (01.02.2022).

9 Slavoj Žižek: Not a desire to have him, but to be like him, in: London Review of Books 25 (2003), H. 16, www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n16/slavoj-zizek/not-a-desire-to-have-him-but-to-be-like-him (01.02.2022).

Entstehung – ethisch komplex sein müsse. Darauf verweist auch die biografische Graphic Novel *Flung Out of Space* (2022), die, wie die Autorin Grace Ellis auch im Vorwort deutlich macht, im Bewusstsein der ›Schattenseiten‹ von Highsmiths Leben erzählt ist, wie ihrem virulenten Antisemitismus: »History is populated by complicated and destructive human beings.«¹⁰

Durch die Hinzufügung ihrer Kriminalliteratur zum hochliterarischen Kanon wird nicht zuletzt die Beschäftigung mit Highsmith – als privates Lesevergnügen und als Gegenstand von Wissenschaft – gerechtfertigt. Das ist auch fiktionstheoretisch relevant, da ethische Transgressionen in Highsmiths Texten, also Transgressionen in der Regel von sympathischen Everyman-Mördern oder Männern mit Mordfantasien, dadurch als Bestandteil einer autonomen Qualitätsästhetik lizenziert werden können. Oder aber – umgekehrt – ihre Figuren ethische Maßstäbe zwar verletzen, die Texte aber als ›Charakterstudien abweichenden Verhaltens‹ autoritätskritische Devianz und ›Underdogtum‹ abbilden oder schlicht soziale Probleme offenlegen würden.

II.

Aktuell und für das Vorgenannte exemplarisch interessant sind insbesondere die Adaptionen von Highsmiths Hochstapler-Fiktionen, die bereits zur Diagnose einer »Renaissance« von Highsmiths Protagonist Tom Ripley geführt haben.¹¹ Literaturhistorisch lassen sich Hochstapler- oder, im weiteren Sinne, *Con-Man*-Fiktionen als Elitenkritiken oder sogar als Krisenphänomene deuten. In der Regel führen Hochstaplerfiguren Eliten vor, indem sich Hochstapler dadurch Zugang zu gesellschaftlichen Oberschichten verschaffen, dass sie deren gruppenspezifischen Habitus spiegeln. Indem Gruppenzugehörigkeit eben lediglich als Frage der richtigen Haltung und nicht als intrinsische Qualität vorgeführt wird, ist Klassen- und Institutionenkritik eine literatursoziologische Affordanz des Genres. Es gehört zu den Charakteristika vieler Hochstaplerromane, dass Hochstaplerfiguren selbst nicht in der Lage sind, aus dem Spiel mit hege-

10 Grace Ellis/Hannah Templer: *Flung Out of Space*. Inspired by the Indecent Adventures of Patricia Highsmith, New York 2022, Author's Note.

11 Wieland Schwanebeck: Mr. Ripley's Renaissance. Notes on an Adaptable Character, in: *Adaptation* 6 (2013), H. 3, S. 355–364.

monialen Rollen auszubrechen. Durch diese Rollenverteilung bekommen sie textintern die Sympathie der Oberschichtsfiguren und die Leser*innen ein spannungsvolles Vergnügen: Spannung, weil ständig die Entdeckung droht und Sympathie, weil sich im Hochstapler Elitenkritik, Partizipationswünsche und Ermächtigungsfantasien vereinigen. Kulturosoziologisch sind Hochstaplerfiguren als ›literarische Populisten‹ zu verstehen, die Vorurteile gegenüber Eliten bestätigen, ohne selbst konsequent aus dem Spiel mit Elitenrollen ausbrechen zu können.

Insofern ist es auch kein Zufall, dass infolge der Weltwirtschaftskrise nach 2007 eine ganze Reihe neuer Hochstaplernarrative entstand – sowohl im Bereich des fiktionalen als auch faktualen Erzählens. Ein aktuelles Beispiel aus dem deutschsprachigen Raum ist der Roman *Für immer die Alpen* (2020) von Benjamin Quaderer, in dem eben durch ein Hochstaplernarrativ die korrupte Finanzbranche vorgeführt wird. Gegenbild zu diesen fiktionalen Schelmenerzählungen sind faktuale Hochstapler- und im weiteren Sinne Betrügererzählungen, die nicht primär auf Tätersympathieeffekte setzen, sondern die Schwäche von Institutionen damit demonstrieren, dass sie auf Inkompetenz hereingefallen sind. Da denkt man etwa an Juan Morenos Sachbuch *Tausend Zeilen Lüge*, das den Spiegel-Reporter Claas Relotius als den »größten Hochstapler im deutschen Journalismus« vorstellt und die Fehleranfälligkeit der Spiegel-Redaktion dadurch beweist, dass sie die groben handwerklichen Probleme der Texte von Relotius nicht erkannte und von ihm geblendet war.¹² Die bekanntesten Hochstaplerfiktionen sind die von Highsmith, die über 40 Jahre entstandene, fünfteilige Ripley-Romanreihe. Highsmiths Ripley ist ein Betrüger und Mörder, der Amerika verlässt und in zunehmendem Reichtum den Rest seines Lebens in Europa verbringt. *The Talented Mr. Ripley* ist zunächst ein Porträt der amerikanischen Klassengesellschaft in der Nachkriegszeit: Durch Vortäuschen eines Studiums an einer Ivy-League-Universität kann sich der verwaiste, aus der Arbeiterschaft stammende Ripley das Vertrauen einer New Yorker High-Society-Familie erschleichen. Auf Kosten der Familie Greenleaf reist er nach Italien, um deren verlorenen Sohn Dickie heimzuholen, tatsächlich aber seiner Verhaftung als Finanzbetrüger zu entgehen. In Europa befreundet er sich erst mit Dickie, ermordet ihn aber schließlich, um in dessen Rolle zu schlüpfen und selbst als privilegierter Dickie durch Europa zu reisen.

12 Juan Moreno: *Tausend Zeilen Lüge. Das System Relotius und der deutsche Journalismus*, 3. Aufl., Berlin 2019, S. 9.

Im Tandem mit der hochliterarischen Kanonisierung geht eine cross-mediale Popularisierung von Highsmith einher, die auf der Kanonizität ihrer eigenen Texte aufbaut. So schrieb der *Guardian* darüber, »[h]ow Patricia Highsmith became hip«.¹³ Wie Žižek völlig zurecht festgestellt hat, haben die meisten der zahlreichen Verfilmungen dieser Romanreihe den Highsmith-Ripley verfehlt. In der Regel haben sie nur ausgewählte Charakteristika der Figur abbilden können – der Ripley von Alain Delon aus den 1960er Jahren ist selbstsicher, aber zu stumpf, der von Dennis Hopper aus den 1970er Jahren intelligent, aber zu amerikanisch, und der von Matt Damon aus den späten 1990er Jahren misogyn, aber zu obsessiv.

Diese Abweichungen liegen unter anderem daran, dass Highsmith-Figuren mit der literarischen Form des Romans verbunden sind. Sie sind ohne die Immersion, die nur eine Erzählinstanz leisten kann, die quasi als narratives Alibi Perspektive und Gefühlswelt der Täter bedingungslos reproduziert, nicht denkbar. Dem literarischen Ripley-Vorbild am nächsten kommen vielleicht John Malkovich oder Barry Pepper, weil die neueren Verfilmungen von Liliana Cavani und Roger Spottiswoode – trotz aller Änderungen an der Handlung – den Zyniker Ripley zuverlässig als sympathischen Antihelden abbilden. Unabhängig von der Frage nach der richtigen Nachahmung der literarischen Vorlage sind die neueren Filme vor allem aufgrund der sozialen Kontexte interessant, in denen sie entstanden. So sind etwa Deutungen der aktualisierten Ripley-Hochstaplerfiguren als Satiren der fluiden neoliberalen Gesellschaft möglich. Es sind vor allem die Hochstapler-Romane von Highsmith, die bis heute am intensivsten medial rezipiert und aufbereitet werden: Zuletzt hat der amerikanische, sich als Qualitätsfernsehen verstehende Pay-TV-Sender *Showtime* die Fernsehserialisierung der Ripley-Romane angekündigt, die seit 2021 produziert wird.

III.

Mit der Ripley-Figur und im weiteren Sinne den Hochstaplerfiguren sind Probleme instabiler, wandelbarer Identitäten verbunden. Kulturhistorisch lässt sich das bei Highsmith mit der Entstehungszeit der Texte

13 Vgl. John Dugdale: How Patricia Highsmith became hip, in: The Guardian, 16.05.2014, www.theguardian.com/books/2014/may/16/patricia-highsmith-hip-films-books-adaptations (01.02.2022).

begründen, also den sich wandelnden sozialen Rollenbildern in der amerikanischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. In heutigen post-strukturalistischen Diskursen werden Highsmiths Repräsentationen von geschlechtlicher und sexueller Identität häufig als subversiv interpretiert – insbesondere hinsichtlich ihrer Kritik an der heteronormativen, hegemonialen Männlichkeit. Dabei sticht vor allem die Studie *Der flexible Mr. Ripley* (2014) hervor, die mit Judith Butler die Ripley-Romane als Dekonstruktion sich sozialhistorisch wandelnder hegemonialer Männlichkeitsbilder der Nachkriegsjahrzehnte liest, da Männlichkeit in Highsmiths Hochstaplerromanen als Performanz, als Schauspiel vorgeführt werde, dessen Narration so doppelbödig funktioniere, dass sie die Leser*innen ironischerweise selbst in ihrer Wahrnehmung eines psychopathischen Mörders bewusst täusche.¹⁴ Die Filmadaption des *Talented Mr. Ripley* mit Matt Damon von 1999 war letztlich auch so eine Rezeptionspraktik, die kritische Männlichkeit in den Vordergrund rückte. Der Film stellte die Schwulenverfolgung in den 1950ern dar, über die spätestens in den 1990ern offen in den USA diskutiert werden konnte, aber auch die brutale Gewalt eines Mannes, der patriarchale Männlichkeitsvorstellungen verinnerlicht hatte. Derartige innovative Interpretationsansätze sind, wie im Folgenden gezeigt werden soll, nicht völlig unproblematisch.

Die historische Männlichkeitsforschung hat gezeigt, dass die moderne Geschichte durchzogen ist von Krisenklagen, die in der Regel mit Sehnsüchten nach einer Stabilisierung patriarchaler Männlichkeiten verbunden waren – insbesondere in der postindustriellen Gesellschaft seit den 1950er Jahren, in der männliche Rollenverständnisse von Beruf, Staat und Familie neu verhandelt werden und der Feminismus beständig an Einfluss gewinnt.¹⁵ Das zeigt sich auch in den Ripley-Romanen. Abgestoßen ist Tom Ripley von seiner schwindenden Bedeutung als Mann am unteren Ende der urbanen amerikanischen Mittelschicht, gekennzeichnet durch »the riffraff, the vulgarians, the slobs he thought he had left behind« und durch die Freundin seines Bekannten, »whom Tom couldn't bear to look at.«¹⁶ Ebenso uninteressiert ist er an seiner stereotypen, kalten

14 Vgl. Wieland Schwanebeck: *Der flexible Mr. Ripley. Männlichkeit und Hochstapelei in Literatur und Film*, Köln 2014.

15 Vgl. Jürgen Martschukat: *Die Ordnung des Sozialen. Väter und Familien in der amerikanischen Geschichte seit 1770*, Frankfurt/New York 2013, S. 263–292 und Jürgen Martschukat/Olaf Stieglitz: *Geschichte der Männlichkeiten*, Frankfurt/New York 2008, S. 64f.

16 Patricia Highsmith: *The Talented Mr. Ripley*, New York/London 2008, S. 34.

Stiefmutter, die er schon als Jugendlicher hatte umbringen wollen, und nicht besonders interessiert ist er auch an seiner Freundin Cleo, ihrem »long pale face«. ¹⁷ Wenn Cleo vor seiner Abreise aus Amerika glaubt, dass »[m]en [...] have all the luck. Nothing like that could ever happen to a girl. Men're so *free*«, so scheint es Ripley, »it was the other way around.« ¹⁸ In Europa angekommen, wird Dickies eigene Freundin Marge, vom Aussehen her »healthy and unsophisticated-looking«, ¹⁹ in ihrer Arbeit als untalentierte Schriftstellerin und in ihrer Depression nicht nur durch Ripley, sondern im Gegensatz zu Tom von der Erzählinstanz selbst durch Stereotype unattraktiver, labiler Weiblichkeit abgewertet, recht zuverlässig zur obsessiven Unsympathin gemacht.

Die ethische Dimension der Ästhetik von Highsmiths Texten, die auf Sympathie und Identifikation mit den männlichen Tätern abzielt, hat ihr das respektvoll verwendete Label »dark« eingebracht, das Fans wie die amerikanische Fantasy-Autorin Carmen Maria Machado verwenden. ²⁰ Dieser Sympathie-Effekt führt interessanterweise auch dazu, dass Ripleys markante Verstöße gegen die Heteronormativität nicht als negativ, sondern als Sehnsuchtsorte in der patriarchalen Ordnung markiert werden. So zeigen sich in Europa seine unbefriedigten homosexuellen Gefühle für Dickie, die er erst durch seinen Mord an ihm überwinden kann.

Diese Unterdrückungserzählung von Homosexualität – also Ripley in der schwulenfeindlichen Gesellschaft der USA der 1950er – macht nicht nur den *Talented Mr. Ripley* heute zu einem Klassiker der »Queer Literature«. Ein anderes Beispiel von Highsmith wäre ihr lesbischer Liebesthriller *The Price of Salt* oder *Carol* von 1952, der 2015 mit Cate Blanchett und Mara Rooney verfilmt wurde. Auch dieser Text kann in gewisser Weise der historischen Kriminalliteratur zugeordnet werden, insofern er die Geschichte einer verbotenen Liebe erzählt. Diese Texte waren schon früher als queere Untergrundliteratur bekannt, aber sie werden eben jetzt für die sich als aufgeklärt und emanzipativ verstehende heterosexuelle Mehrheitsgesellschaft rezipiert, indem sie als Formate mit historischem

17 Ebd., S. 31.

18 Ebd., S. 32.

19 Ebd., S. 24.

20 Carmen Maria Machado: Twisted brilliance. Patricia Highsmith at 100, in: The Guardian, 09.01.2021, www.theguardian.com/books/2021/jan/09/twisted-brilliance-patricia-highsmith-at-100 (01.02.2022).

Setting aufbereitet werden.²¹ So ist die Verfilmung *Carol* ganz betont ästhetisch als Retro-Kunst in die 1950er verlegt: Figuren fahren mit alten Autos herum und die dezente Farbgestaltung ist im trüben Noir-Stil gehalten. Die latente Assoziation von Homosexualität mit Kriminalität gibt Highsmith auch in diesem Werk nicht auf: Im Verbotenen, im latent oder tatsächlich Kriminalisierten erst wird bei ihr Queerness zum literarischen Gegenstand, was zur romantisierenden Repräsentation historisch unterdrückter queerer Menschen in heutigen Highsmith-Verfilmungen wie *Carol* geführt hat.²²

Natürlich lässt sich die ambivalent beschreibbare Thematik Highsmiths – zwischen antifeministischer Reaktion und sexueller Revolution, zwischen sozialer Anpassung und Abweichung – unmittelbar mit dem ausgehenden McCarthyismus und den kommenden, progressiven *Sixties* kontextualisieren. Sie weist aber über die Ära der 1950er Jahre hinaus, denn Highsmiths Texte werden in und außerhalb der Literaturwissenschaft der Gegenwart als Kritiken an dominanten, normativen Männlichkeitsvorstellungen wiederentdeckt und gefeiert. In diesem Zusammenhang ist auch *The Boy Who Followed Ripley* (1980) relevant, ein Hochstaplerroman, der zu großen Teilen im »sexuell befreiten« Westberlin spielt, wo Ripley nun als Dragqueen verkleidet Schwulenclubs besucht – allerdings mit einem minderjährigen Jungen, der schließlich Selbstmord begeht.

Im Kontext des Hochstaplergenres scheint es möglich, den *Talented Mr. Ripley* als Karikatur eines sozialen Aufsteigers und eines Zwangs zum Habitus zu lesen oder – im Sinne der »Masculinity Studies« – gar als kritische Reflexion auf die (Erwartungs-)Haltungen seiner Leser*innen, deren Vertrauen die Erzählung erschleicht.²³ Wie dahingehend zurecht bemerkt wird, ist das Ripley-Narrativ selbst eine mit narrativer Lust ausgestattete Männerfantasie für die Leser*innen. Das spannungsreiche Mitfiebern mit Ripley wird damit belohnt, dass er nie gefasst wird und stattdessen in den folgenden Romanen seinen neugewonnenen Status immer weiter festigt; deutlich ist die Ablehnung einer Genreformel, die die abschließende Aufklärung des Verbrechens zum Gegenstand hat, da das Entkommen des

21 Vgl. Eleonora Ravizza: Revisiting and Revising the Fifties in Contemporary US Popular Culture. Self-Reflexivity, Melodrama, and Nostalgia in Film and Television, Berlin 2020, S. 169–202.

22 Ebd., S. 182–187.

23 Zu Letzterem vgl. Schwanebeck: Der flexible Mr. Ripley.

Täters im Zentrum der Erzählung steht.²⁴ Weil die Romane aber derart ungebrochen Erfahrung und Wahrheit für die Leser*innen subjektivieren, bleibt die ihnen zugeschriebene Lesbarkeit als literarische Vehikel einer *kritischen Dekonstruktion* von Männlichkeitserwartungen zumindest fragwürdig. Durch ihre Spiegelung im Hochstapler wird patriarchale Macht durchaus als Männerfantasie herausgestellt, als Konstrukt, das auch unterlaufen werden kann; die absolut zuverlässige Täterperspektive bewirkt aber konsequent Sympathie mit Ripleys Wunsch, als der allseits respektierte und privilegierte Dickie zur sozialen und kulturellen Oberschicht der Männer dazuzugehören. Denn: »he felt that identifying himself as Thomas Phelps Ripley was going to be one of the saddest things he had ever done in his life.«²⁵

Hinsichtlich der immersiven Kraft der Ripley-Figur inner- und außerhalb der Erzählung ist wiederum der Entstehungskontext von Highsmiths Werk interessant, nämlich das verunsicherte Patriarchat der 1950er, das ja auch am Anfang des *Talented Mr. Ripley* abgebildet wird – das Oberhaupt der Greenleaf-Familie ist ein an seiner mangelnden Autorität leidender Vater, der auf einen Betrüger aus der unteren Mittelschicht vertraut, der wiederum selbst mit seinem klassen- und geschlechtscodierten Status unzufrieden ist. Aber im Moment der Infragestellung ihrer Natürlichkeit wird hegemoniale Männlichkeit von Ripley nicht nur als Performanz erkannt, sondern damit auch erst recht kopierfähig gemacht – der anhaltende Betrug von Ripley ist ein sehnsuchtsvoller, fiktionalisierter Ausweg aus der Männlichkeitskrise. Mithilfe dessen kann Ripley erst recht, nämlich selbstbewusst, patriarchale Männlichkeitsrollen – als Ehemann, auch als Gelegenheitsvater, als Gutsbesitzer – leben. Nostalgisches Schwelgen steht damit im Zentrum der affektiven Funktionsweise des Hochstaplernarrativs.²⁶

Nach *The Talented Mr. Ripley* aus den 1950er Jahren setzen der Kunstfälscherroman *Ripley Under Ground* (1970) und der Mafiathriller *Ripley's Game* (1974) Highsmiths Männlichkeitsfiktionen fort. Unter anderem alimentiert vom Geld der Greenleaf-Familie wohnt Ripley nun als Privatier

24 Vgl. Ulrich Weber: Patricia Highsmith, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 153–157, hier S. 154.

25 Highsmith: *The Talented Mr. Ripley*, S. 189.

26 Vgl. hierzu auch Wieland Schwanebeck: John Wayne geht – die Hochstapler kommen. Männlichkeitspolitik und *confidence games* in Ben Afflecks *Argo*, in: Rabbit Eye 10 (2016), S. 84–99, hier S. 91f.

unter seinem eigenen Namen in einem Anwesen außerhalb von Paris. War der etwas jüngere Ripley noch ständig von Ängsten geplagt, ist der 1970er-Jahre-Ripley als aus Notwendigkeit handelnder, superheldenhafter Betrüger und Mörder zum maskulinen Stabilitätsanker und Vorbild für seine weichen, bündisch organisierten Freunde – und den als passiven ›Komplizen‹ mitfiebernden Leser*innen – geworden. Es fällt schwer, diesen als in seiner unbegrenzten Freizeit aktiven Ripley überhaupt noch dem Hochstaplergenre zuzuordnen. So stellt etwa *Ripley's Game* per Perspektivwechsel – einer häufigen Erzähltechnik Highsmiths – die dominante Männlichkeitsperformanz Ripleys der seines nervösen Nachbarn entgegen, der schließlich wegen seiner eigenen Verstrickungen ins organisierte Verbrechen von seiner Frau verlassen wird.

Ermittler*innenfiguren, sowohl aus der Polizei, aber auch Privatleute, sind in Highsmiths Hochstaplerroman als Stalker charakterisiert, deren moralischer Status unterhalb dem der Täterfiguren liegt – was an sich erst einmal eine veritable Herrschaftskritik ist, wenngleich bei Highsmith dadurch andere soziale Hierarchien stabilisiert werden. Sympathie und Antipathie werden nämlich durch die personale Erzählerinstanz und die Figurengestaltung gesteuert, die zumindest bei den Leser*innen anschlussfähige positive und negative Stereotype und Identitäten reproduzieren.

Ein markantes Beispiel aus den Ripley-Romanen sind etwa David Pritchard und seine Frau Janice aus *Ripley Under Water* von 1991. Obwohl sie ihr Verhalten durch Verweise auf Recht und Moral rechtfertigen, verdächtigen und stalken sie Ripley für seine vergangenen Verbrechen aufgrund ihrer obsessiven Persönlichkeiten. Pritchards Frau ist psychisch labil und wird von ihrem Mann geschlagen, genießt aber auf masochistische Weise diese Kontrolle. Selbst Kritik an männlicher Gewalt ist also mit dem Klischee einer weiblichen Unterwerfungshaltung verbunden, wodurch auch Janice abgewertet und unsympathisch gemacht werden kann. Pritchard selbst wird als ungebildeter Amerikaner als Gegensatz zum europäisierten Ripley charakterisiert.

Das klassenbasierte Klischee von Kultiviertheit in Differenz zu Naivität oder Unbildung ist zentral im Werk von Highsmith – und auch ein Faszinosum in der aktuellen Rezeption. So stellen heutige Texte über Highsmith häufig die formelle Attraktivität der europäischen Landschaften in den Ripley-Romanen heraus. Diese werden gern nostalgisch als bil-

dungsbürgerliche Reiseführer durch Westeuropa gelesen.²⁷ Die Schönheit des dargestellten alten europäischen Raums spielt auch in vielen heutigen Verfilmungen eine Rolle. Die neueren, in die Gegenwart verlegten Ripley-Verfilmungen mit John Malkovich oder mit Willem Dafoe fanden zum Beispiel in italienischen und französischen schlossartigen Palaisgebäuden statt, die als Sehnsuchtsorte in der neoliberalen Abstiegsgesellschaft funktionieren. So überrascht es auch nicht, dass inzwischen eine deutsche Kleidungsfirma unter dem Label »Tom Ripley« Herrenmode im 50er-Jahre-Retrostil vertreibt, da das literarische Vorbild eine »Legende« sei, »die bis heute fasziniert«.²⁸

Vor dem Hintergrund sich wandelnder Familienideale verlegt Highsmith den post-*Sixties* Ripley in die für ihn nicht unglückliche Simulation von konsensueller Vaterschaft und Ehe: Hier hat er eine junge, hübsche Ehefrau, die zwar auch reichlich stereotyp charakterisiert ist, als Frau aber nicht mehr Ripleys Abneigung, sondern eine auf Gegenseitigkeit beruhende distanzierte Zuneigung erfährt. Ripley versteht sich als ihr Beschützer und profitiert dafür von ihrem gehobenen Status in der französischen Gesellschaft. Der Ehemann Ripley kann sich Gewaltfantasien gegenüber Frauen fast vollkommen entziehen. In *Ripley Under Ground*, *Ripley's Game* und *Ripley Under Water* wird er von den schrillen Partnerinnen seiner Freunde und Gegner gehasst und verfolgt.

Nach Kate Manne äußert sich Misogynie dadurch, dass Frauen in »gute« und »schlechte« getrennt werden.²⁹ Manne zufolge werden Frauen in misogynen Strukturen danach beurteilt, ob sie männlichen Interessen im Wege stehen oder nicht. Eben diese Trennung nehmen auch die Ripley-Romane narrativ vor. Frauen sind für Ripley nur Symbol und Gehilfen zur Wahrung seines Platzes in der gehobenen Gesellschaft – wie seine aus reichem Elternhaus stammende Frau Héloïse, die von seiner kriminellen Karriere nicht nur weiß, sondern sie auch querfinanziert.

Highsmiths Romane *Deep Water* (1957) oder *This Sweet Sickness* (1960) porträtieren dagegen Männer, die Frauen, von denen sie abgelehnt worden waren, obsessiv verfolgen oder töten. Diese Romane sind die ultimativen – sicher sozialkritisch interpretierbaren – Porträts des toxischen *nice*

27 Vgl. Edmund White: In *The Talented Mr. Ripley*, a Shape-Shifting Protagonist Who's Up to No Good, in: The New York Times, 24.3.2021, www.nytimes.com/2021/03/24/t-magazine/talented-mr-ripley-patricia-highsmith.html (01.02.2022).

28 »About Tom«, <https://unternehmen.tom-ripley.com/> (01.02.2022).

29 Vgl. Kate Manne: *Down Girl. Die Logik der Misogynie*, Berlin 2020.

guy, also von Männern, die aus ihrem Selbstverständnis als sensible und respektvolle Personen einen Anspruch auf Beziehungen zu Frauen ableiten. Es gehört zu vielen Texten von Highsmith, dass sie die Protagonistin von *Deep Water* als unsympathische *femme fatale* zeichnet, die sich nicht auf ihren *nice guy*-Ehemann Vic, sondern auf ungebildete und unsensible Männer einlässt, die nacheinander von Vic ermordet werden, bis er aus unausweichlicher Wut schließlich auch seine Frau tötet. So charakterisiert Highsmith in *Plotting and Writing Suspense Fiction* Vics Frau selbst als »primitive.«³⁰ Spannung wird also dadurch aufgebaut, dass Täterfiguren in tragikomische Handlungssequenzen eingebunden werden, an denen andere Figuren – normalerweise unsympathische Frauen und Männer – Mitschuld tragen.

Oft haben sich heutige Biografien mit der (aufgrund des psychoanalytischen Biografismus selbst problematischen) Frage auseinandergesetzt, warum es ausgerechnet eine Frau wie Highsmith war, die Texte mit misogynen Tendenzen schrieb. Zieht man Highsmiths *Kleine Geschichten für Weiberfeinde* (*Little Tales of Misogyny*, 1975) heran, so zeigt sich eine mögliche Doppelbödigkeit. Im Kontext der feministischen Umbrüche der 1960er Jahre wirkt diese Serie von 17 Kurzgeschichten wie eine parodistische Klarstellung ihrer eigenen Romane: Durchweg als obszön und exzessiv charakterisierte Frauen – Klischees von unbegabten Künstlerinnen, untreuen Ehefrauen und schrillen Müttern, darunter auch eine Höhlenfrau – verunglücken oder werden von ehemaligen Liebhabern umgebracht. Wollte sich Highsmith hier gegen mögliche Kritiker verteidigen, nicht nur stereotype Weiblichkeit, sondern auch stereotype Männlichkeit lächerlich machen?

Mit ihrem jetzt als *Great American Novel* gehandelten Roman *The Price of Salt* (1952) hatte Highsmith tatsächlich eine lesbische Liebesgeschichte geschrieben, die mit großer Empathie für ihre Protagonistinnen die Männerwelt der 1950er Jahre als Bedrohung von nach Unabhängigkeit strebenden Frauen darstellt. Für die damalige Zeit ist der Text auch interessant, insofern die Frauen zum Schluss gegen Widerstände zusammenbleiben, also kein totales Scheitern repräsentiert wird. Ebenfalls wird ihr Roman *Edith's Diary* (1977) als wiederentdecktes feministisches Meisterwerk vermarktet. In diesem zwischen ihren träumerischen Tagebuchaufzeichnungen und Szenen eines erdrückenden Hausfrauenalltags oszil-

30 Highsmith: *Plotting and Writing Suspense Fiction*, S. 90.

lierenden Roman verfällt die Protagonistin langsam dem Wahnsinn, weil sie Schuld als Mutter und als Ehefrau verinnerlicht hat. Diese Figur ähnelt auf viel weniger groteske Weise der Frau von David Pritchard aus den Ripley-Romanen. Man bemitleidet Edith für ihr unterwürfiges Mutter- und Ehefraudasein, was selbst, sehr vorsichtig formuliert, ein bestimmtes Stereotyp von Weiblichkeit zur Sympathie lenkung nutzt.

Die Reproduktion von Stereotypen, auch vor dem Hintergrund einer allgemeinen Misanthropie, die auch Männer betrifft, wie sie in den *Geschichten für Weiberfeinde* auftauchen, heben diese aber nicht notwendigerweise auf. Highsmiths ästhetische Strategie kann in einigen ihrer Texte an heutige formal als ironisch eingeordnete, zynische antifeministische Diskurse erinnern, deren Genealogie der kulturellen Transgression etwa von Angela Nagle beschrieben worden ist.³¹ Denn auch bei Highsmith können subversive Ironie und zuverlässige Stereotypenreproduktion bis zur Ununterscheidbarkeit verschwimmen. So können die *Geschichten für Weiberfeinde*, wie die von »Der Hure mit staatlicher Genehmigung oder die Ehefrau«, auch wie literarische Versuche wirken, zeitgenössische Feminist*innen infolge der 1960er Jahre zu provozieren. Trotzdem ist es wiederum eher Zeugnis der politischen Kontextabhängigkeit ihrer Rezeption statt des literarhistorischen Gehalts von Highsmiths Texten, dass ein britischer Blogger Highsmith neulich als »the first Alt-Right troll« bezeichnete und sie damit in eine kulturelle Abfolge mit aktuellen rechten Diskursstrategien stellen wollte.³²

Literaturverzeichnis

Castle, Terry: Gotcha, Pat! Highsmith in My Head, in: London Review of Books 43 (2021), H. 5, www.lrb.co.uk/the-paper/v43/n05/terry-castle/gotcha-pat (01.02.2022).

Coşar Çelik, Seda: Misogynistic Representations of Dance and The Female Dancer in Patricia Highsmith's *The Dancer*, in: KOSBED 30 (2015), S. 113–122.

31 Vgl. Seda Coşar Çelik: Misogynistic Representations of Dance and The Female Dancer in Patricia Highsmith's *The Dancer*, in: KOSBED 30 (2015), S. 113–122 und Angela Nagle: Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right, Winchester/Washington 2017, S. 31.

32 Tom Hart: Patricia Highsmith Was the First Alt Right Troll, Medium.com, 13.3.2018, medium.com/vandal-press/patricia-highsmith-as-the-first-internet-troll-8f8544b82562 (01.02.2022 via web.archive.org).

- Dirda, Michael: This Woman is Dangerous, in: New York Review of Books, 02.07.2009, www.nybooks.com/articles/2009/07/02/this-woman-is-dangerous/ (01.02.2022).
- Dugdale, John: How Patricia Highsmith became hip, in: The Guardian, 16.5.2014, www.theguardian.com/books/2014/may/16/patricia-highsmith-hip-films-books-adaptations (01.02.2022).
- Ellis, Grace/Hannah Templer: Flung Out of Space. Inspired by the Indecent Adventures of Patricia Highsmith, New York 2022. Kindle E-Book.
- Hart, Tom: Patricia Highsmith Was the First Alt Right Troll, Medium.com, 13.03.2018, medium.com/vandal-press/patricia-highsmith-as-the-first-internet-troll-8f8544b82562 (01.02.2022 via web.archive.org).
- Herrmann, Leonhard/Silke Horstkotte: Gegenwartsliteratur. Eine Einführung, Stuttgart 2016.
- Highsmith, Patricia: Plotting and Writing Suspense Fiction, New York 1983.
- Highsmith, Patricia: The Talented Mr. Ripley, New York/London 2008.
- Kaube, Jürgen: Sympathie für den Teufel. 100 Jahre Patricia Highsmith, in: FAZ, 19.01.2021, www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/patricia-highsmith-zum-100-geburtstag-der-schriftstellerin-17147755.html (01.02.2022).
- Machado, Carmen Maria: Twisted brilliance. Patricia Highsmith at 100, in: The Guardian, 09.01.2021, www.theguardian.com/books/2021/jan/09/twisted-brilliance-patricia-highsmith-at-100 (01.02.2022).
- Manne, Kate: Down Girl. Die Logik der Misogynie, Berlin 2020.
- Martschukat, Jürgen/Olaf Stieglitz: Geschichte der Männlichkeiten, Frankfurt/New York 2008.
- Martschukat, Jürgen: Die Ordnung des Sozialen. Väter und Familien in der amerikanischen Geschichte seit 1770, Frankfurt/New York 2013.
- Moreno, Juan: Tausend Zeilen Lüge. Das System Relotius und der deutsche Journalismus, 3. Aufl., Berlin 2019.
- Nagle, Angela: Kill All Normies. Online Culture Wars from 4chan and Tumblr to Trump and the Alt-Right, Winchester/Washington 2017.
- Nünning, Vera/Ansgar Nünning: Sympathienlenkung, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): Grundbegriffe der Literaturtheorie, Stuttgart/Weimar 2004, S. 267–270.
- Ravizza, Eleonora: Revisiting and Revising the Fifties in Contemporary US Popular Culture. Self-Reflexivity, Melodrama, and Nostalgia in Film and Television, Berlin 2020.
- Schwanebeck, Wieland: Mr. Ripley's Renaissance. Notes on an Adaptable Character, *Adaptation* 6 (2013), H. 3, S. 355–364.
- Schwanebeck, Wieland: Der flexible Mr. Ripley. Männlichkeit und Hochstapelei in Literatur und Film, Köln 2014.
- Schwanebeck, Wieland: John Wayne geht – die Hochstapler kommen. Männlichkeitspolitik und *confidence games* in Ben Afflecks *Argo*, in: *Rabbit Eye* 10 (2016), S. 84–99.

»How Patricia Highsmith became hip«.

Weber, Ulrich: Patricia Highsmith, in: Susanne Düwell/Andrea Bartl/Christof Hamann/Oliver Ruf (Hrsg.): Handbuch Kriminalliteratur. Theorien – Geschichte – Medien, Stuttgart 2018, S. 153–157.

White, Edmund: *The Talented Mr. Ripley*, a Shape-Shifting Protagonist Who's Up to No Good, in: The New York Times, 24.03.2021, www.nytimes.com/2021/03/24/t-magazine/talented-mr-ripley-patricia-highsmith.html (01.02.2022).

Žižek, Slavoj: Not a desire to have him, but to be like him, in: London Review of Books 25 (2003), H. 16, www.lrb.co.uk/the-paper/v25/n16/slavoj-zizek/not-a-desire-to-have-him-but-to-be-like-him (01.02.2022).

