

Lisanna Wiele

Kopien von Kopien – Flexible Männlichkeiten unter Hochstaplern

Schwanebeck, Wieland (2014): *Der Flexible Mr. Ripley – Männlichkeit und Hochstapelei in Literatur und Film*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag (€ 54,90, 391 S.)

In *Der Flexible Mr. Ripley – Männlichkeit und Hochstapelei in Literatur und Film* eröffnet Wieland Schwanebeck einen ausführlichen Überblick des literarischen Phänomens des männlichen Hochstaplers. Als Beispiel bedient er sich an Patricia Highsmith's *The Talented Mr. Ripley* (1955) und dessen Folgeromanen. Die Beliebtheit der Hochstaplernarrative, oftmals begründet durch den viel zitierten Leitspruch, dass die Welt gar betrogen sein *möchte*, dient als Ausgangspunkt für Schwanebecks Leitfragen. Diese bieten nicht nur eine Revision des Forschungskonsenses um Ripley, sondern auch ein Plädoyer für die Integration genderorientierter Fragen in die Narratologieforschung. Insgesamt bietet Schwanebecks Buch eine umfangreiche und vielseitige Analyse des Hochstaplermotivs, die den Forschungsdiskurs um Highsmiths Texte erweitert und gleichzeitig eine neue Tür für die Geschlechter- und Männlichkeitsforschung öffnet.

Nach einem Umriss des Forschungsstands, beginnt Schwanebecks Analyse mit einem Kapitel gewidmet der Entwicklung des Hochstaplerbegriffs und der besonderen Rolle der Hochstaplererzählung im US-amerikanischen Kontext. Der „con man“, nicht zuletzt bekannt durch Horatio Algers *Ragged Dick*, ist Teil eines nationalen Hochstaplerkults (39). Lesarten des Hochstaplers finden sich nicht nur auf literaturwissenschaftlicher und narratologischer Ebene, sondern auch in der Psychologie, welches Schwanebeck in diesem Kapitel darlegt.

Hochstapelei geht stets einher mit der Ambivalenz zwischen Aufmerksamkeitsdrang und Rückzug: „Der Hochstapler erwartet von der Welt, dass die ihm gemäß seinem überhöhten Bild von sich selbst eine privilegierte Behandlung zuteilwerden lässt, und dürstet nach Aufmerksamkeit. Zugleich lebt er paradoxerweise in umso größerer Angst vor Enttarnung, je ehrlicher sein aktueller Lebensentwurf ausfällt“ (48). Diese Diskrepanz ist nur ein Teil der zahlreichen psychologischen Störungen, die Hochstaplern zugeschrieben werden. Das autobiographische Selbstbekenntnis des Hochstaplers ist oftmals ein Grundbaustein der Narrative. Die Beherrschung des Erzählhandwerks ist demnach dem Erfolg des Hochstaplers zuträglich (55). Wahrheit und Fiktion sind kaum zu unterscheiden, welches die Ambivalenz des Charakters selber sowie die Ambivalenz der Lesenden ihm gegenüber mitbestimmt.

In seinem dritten Kapitel verbindet Schwanebeck Männlichkeit und Hochstapelei. So wie andere männliche Typen aus Kultur und Literatur seiner Zeit, z.B. Dandys, inszeniert sich der Hochstapler Ripley kalkuliert und fordert bestehende Geschlechterbilder heraus. Schwanebeck nutzt Goffmanns Begriff des *gender display* sowie Butlers Ausführungen zum Terminus *doing gender* für eine Einführung in das Performativitätskonzept. Hervorhebenswert sind

seine Ausführungen zu Bourdieus hegemonialer Männlichkeit sowie die Frage inwiefern sich hegemoniale Machtausübung nicht nur gegen Frauen, sondern auch Männer selbst richten kann. Ein gedanklicher Sprung zur Verbindung von Männlichkeit, kapitalistischer Wirtschaft, Klassenpolitik und des Hochstaplers Wunsch in dieser Weltordnung aufzusteigen, während er sie gleichzeitig untermauert, liegt nicht fern. So profitiert der Hochstapler vom „toten Winkel“ (95), der ihm erlaubt unhinterfragt gesellschaftliche und geschlechtliche Normen für seine Zwecke zu nutzen. Doch nicht nur durch den Gebrauch dieser Normen, sondern besonders durch seine oftmals parodistische und subversive geschlechtliche Performanz enthüllt er zeitgleich das „Unbehagen“ gesellschaftlicher Männlichkeitsdiskurse (109).

Im vierten Teil des Buches wendet sich Schwanebeck dem ersten Teil der Ripley Reihe, *The Talented Mr. Ripley* von 1955, zu und zieht am Anfang erneut eine Parallele zwischen dem nationalen US-amerikanischen Ideal des ‚American Dreams‘ und seiner Imitatoren. Der Horatio Alger Mythos des Aufstiegs ‚from rags to riches‘ hat eine kulturelle Signifikanz die als Grundvoraussetzung für das Vorhaben des Hochstaplers gelten mag. Sein Aufstieg wird nicht, wie im Idealfall, durch ehrliche Arbeit und Tugendhaftigkeit erreicht, sondern durch geschickte Selbstinszenierung und die Adaption klassischer „con man“ Taktiken (111). Mit Ripley jedoch, wird, so der Titel dieses Kapitels, ein klassisches Hochstaplerparadigma überwunden. Schwanebeck analysiert hier, inwiefern kontemporäre Kontexte Ripley kreieren, während er gleichzeitig aus diesen ausbricht. Die 1950er Jahre „stellen für die Aushandlung von Männlichkeiten eine Periode des Übergangs dar“ (115), nicht zuletzt begründet durch politische und wirtschaftliche Entwicklungen, die Amerikaner*innen, und insbesondere Amerikaner*innen im europäischen Ausland, prägen. Illustriert mit Filmaufnahmen der Zeit, sowie der Verfilmung Ripley’s aus dem Jahr 1999, zeigt dieser Abschnitt psychoanalytische Männlichkeitsdiskurse insbesondere in Bezug auf Homosexualität auf. Ebenso findet sich hier der Vergleich zwischen Ripley und Felix Krull und eine umfangreiche Analyse des Erzähldiskurses der Ripley Romane.

Im fünften Kapitel des Buches widmet sich Schwanebeck *Ripley Under Ground*, dem zweiten Roman in Highsmith’s Serie, der sich mit der Thematik der Kunstfälschung beschäftigt. Das Kapitel eröffnet eine dekonstruktivistische Perspektive nach Derrida sowie Butlers Lektüre von Derrida, mit deren Hilfe poststrukturalistische Auffassungen von Original und Kopie aufgegriffen werden. Darauf folgend analysiert Schwanebeck die Folgeromane *Ripley’s Game* und *The Boy who Followed Ripley*. Themen sind hier unter anderem die Adaption von stereotyp männlich konnotierten Situationen aus Literatur und Film sowie die Projektion von Gender auf die Ebene der Erzählstruktur der Romanreihe selber (227). Obwohl der Hochstapler selbst vaterlos ist, kann er das ‚Vaterspiel‘ jedoch leicht als eine seiner zahlreichen Performanzen ausüben (229). Der Nutzen des Vaterspiels ist das mit Vaterschaft verbundene gesellschaftliche Prestige, jedoch gelingt eine Anpassung an dieses Wertesystem dem Hochstapler Ripley nicht (232). Weil Ripley eben nicht in gesellschaftliche Konventionen passt, und seine Geschlechtsidentität anders geprägt ist als diese des hegemonialen Patri-

archen, bleibt sein Vaterspiel eben dieses. Ohne sie auf die Freud'sche Schule zu reduzieren, umreißt Schwanebeck die platonisch homophilen Ansätze der Charakterkonstellation zwischen Ripley und seinem Schützling in *The Boy Who Followed Ripley*. Weiter liest er Highsmiths Texte als eine queere Persiflage ihrer zugrundeliegenden geschlechtlichen Muster (255). Besonders interessant ist hier Schwanebecks gekonnter Exkurs in Richtung des Westerngenres, an dessen Beispiel er die queere Topographie traditionell männlich konnotierter Filmgenres deutlich macht.

In *Ripley Under Water*, Subjekt des letzten Buchabschnitts, untersucht Schwanebeck, im Kontrast zur bisherigen Analyse, die Rolle von Weiblichkeit in Ripley. Marge, Partnerin von Dickie, dessen Identität Ripley im ersten Roman übernimmt, ist ein eindimensionaler Störfaktor des „homosozialen Idylls“, welches Ripley genießt (295). Als potenzielle „Spielverderberin“ darf Marge nicht an der Hochstapelei teilhaben und so wird diese als „männliche Domäne“ abgesteckt (295). Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Gattungen, dient die Frau im Hochstaplerroman nicht als Subjekt der Begierde, sondern bestenfalls als „trophy wife“ (297) und damit Projektionsfläche für den neu erreichten Status des Hochstaplers.

Die Anpassungsfähigkeit von Tom Ripley, so groß sie auch sein mag, hat ihre Grenzen. Die Anpassungsfähigkeit, oder vielmehr ‚adaptability‘ von Tom Ripley auf medialer Ebene, scheint jedoch grenzenlos. Schwanebeck beendet diesen letzten Analyseabschnitt mit einem Überblick der Ripley Adaptionen in der „heteronormativen Ordnung des Mainstreamkinos“ (337), wo der Hochstapler wie eh und je zwischen Kopien von Kopien verschwinden kann.