



universität
wien

DIPLOMARBEIT

The Talented Dandy Mr. Ripley

Die Figur des Tom Ripley als mögliches Konzept
eines postmodernen Dandys

Verfasserin

Regina Metzger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

1. <u>Einleitung: Tom Ripley und die Postmoderne</u>	01
2. <u>Der Dandy und die Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs</u>	04
2.1 »Le Dandy fait rien« - Tom fait rien?	07
2.2 Dandy – Müßiggänger und Dilettant	16
2.3 Flaneur und müßig Gehender	19
2.3.1 Das Labyrinth der Großstadt	20
2.3.2 Masse und Individuum	24
2.4 Dekadenz und Verfall	25
2.4.1 Ennui und Spleen – Von Gier und Wahnsinn	25
2.4.2 Langeweile ist aller Laster Anfang	28
3. <u>Des Dandys neue Kleider</u>	34
3.1 Kleidung als Code sozialer und gesellschaftlicher Stellung	38
3.2 Kleidung und Verkleidung	41
3.3 Von Schränken und Spiegeln	46
3.3.1 Spieglein...Spieglein - Wahn und Wirklichkeit	46
3.3.2 Der <i>closet</i> - ein privater Raum	49
4. <u>Von Dandys und Dingen</u>	53
4.1 Der Fetischismus des Gegenstandes	54
4.1.1 Erlesene Habseligkeiten	56
4.1.2 <i>Camp</i> – Der Dandy in der Postmoderne	61
4.2 <i>My Home is my Castle</i> – Zuflucht in der Heterotopie	67
4.3 Die Kunst und Künstlichkeit der Frau	72
4.4 Ambivalente Liebe	77
5. <u>Das variiierende Motiv der Replikation</u>	80
5.1 Zeitgeist und Zeitgeister	80
5.2 Das Ich und die Anderen	83
5.2.1 Identitätsdiebstahl - ein Kavaliersdelikt	88
5.2.2 Alter Ego	90
5.3 Reproduktion	93
5.3.1 Massenware und Massenkultur	95
5.3.2 Die Imitation des Lebens und der Kunst	98
5.3.3 Tom Ripley und die Photographie	101
6. <u>Fazit – Der Dandyismus als performativer Akt</u>	105
7. <u>Bibliographie</u>	108
8. <u>Anhang</u>	113
8.1 Zusammenfassung	113
8.2 Lebenslauf	115

1. Einleitung: Tom Ripley und die Postmoderne

Wenn der Dandy¹ nicht nur eine mondäne Erscheinung vergangener Zeiten ist, sondern Dandyismus auch in der fortschreitenden Moderne und Postmoderne existiert, stellt sich die Frage nach seiner Erscheinungsform. Gerade in den letzten Jahren ist das Interesse am Dandy wieder groß geworden. Die Figur des Dandys exerziert in ihrer ästhetischen Relevanz Lebensmodelle, die ihrer Zeit weit voraus zu sein schienen oder aber, aus zeitgenössischer Perspektive, höchst aktuell wirken. Die Ambivalenz des Dandys, seine Weigerung sich, abgesehen von der Ästhetik, auf etwas festlegen zu lassen, spiegelt sich in postmodernen und poststrukturalistischen sowie aktuellen Gender-Theorien wider. Diese Performativität hat zur Folge, dass literarische Figuren mit dandyhaften Zügen auch in zeitgenössischer Literatur und unterschiedlichen Genres Verwendung finden. Ein Beispiel dafür ist der Protagonist Tom Ripley aus Patricia Highsmiths fünfteiligen Werkzyklus. Die offensichtlichen Parallelen zwischen Tom Ripley und dem Dandyismus sind bisher weitgehend unbeachtet geblieben.

Facettenreichtum und Wandelbarkeit, mit denen Highsmith die Figur des Tom Ripley ausgestattet hat, zeugen dabei nicht nur vom Talent einer Ausnahmeschriftstellerin, sondern auch von den programmatischen Entstehungsgrundlagen, denen das Werk zugeordnet wird. Zweifellos muss man den Romanzyklus in die Literatur der Postmoderne einordnen.² Weiterhin werden die Ripley-Romane auch dem Genre der Kriminalliteratur zugerechnet, jedoch finden sich auch hier Schnittstellen zur Literatur in dandyistischer Tradition.

Mit Tom Ripley entwickelt Patricia Highsmith in einem Zeitraum von fast vier Jahrzehnten eine literarische Figur, deren Rezeption und Strahlkraft bis heute ungebrochen ist.³

Es handelt sich hier um eine literarische Figur, die die hybriden Strukturen verkörpert und

¹ Von einer einschlägigen Definition des Dandyismus in der Einleitung abgesehen werden, da sich keine einheitliche Begriffserklärung findet und Dandyismus selbst einem Prozess unterliegt.

² *The Talented Mr. Ripley*, der erste Roman des Ripley-Zyklus, erschienen 1955, darf schon als frühes postmodernes Werk gelten.

³ Die Adaptionen als Film sprechen dafür: *The Talented Mr. Ripley* wurde 1960 unter dem Titel *Purple Noon* sowie 1999 von Minghella unter dem Originaltitel verfilmt. Auch *Ripley's Game* wurde 1970 unter dem Titel *The American Friend* von Wim Wenders adaptiert und im Jahr 2002 erneut von Cavani aufgegriffen. 2005 wurde schließlich *Ripley Under Ground* von Roger Spottiswoode verfilmt.

sich einer ästhetischen Existenz widmet. Die Parallelen zwischen Ethik, Verbrechen, Gesellschaft und dem Dandyismus werden gerade bei jenen literarischen Beispielen, die zeitlich der Postmoderne näher kommen immer relevanter.

Wie Highsmith die klassischen Motive, psychologischen Strukturen und gesellschaftlichen Problemstellungen des Dandyismus in den Tom Ripley-Romanen verwendet, untersucht diese Arbeit. Die einzelnen Kapitel dieser Arbeit stellen die verschiedenen Motive vor, die mit dem Dandy in Verbindung gebracht werden. Die Motive im Ripley-Zyklus werden verglichen mit denen aus ausgewählten literarischen Werken und historischen Vertretern des Dandyismus, darunter fallen Beau Brummell, Barbey D'Aurevilly, Huysmans *À Rebours*, Baudelaire, Oscar Wilde, D'Annunzios *Il piacere* und Thomas Manns *Felix Krull*.

Das Interesse der Forschung zu Highsmiths Tom Ripley ist seit Erscheinen konstant, zahlreiche Veröffentlichungen der Fachliteratur befassen sich mit dieser hybriden Figur. Allerdings stellt diese oft die Sexualität und Psyche der Figur im Vordergrund, beispielhaft hierfür sind Shannon⁴, Shiloh⁵ und Straayer⁶. Im deutschsprachigen Raum existiert eine Veröffentlichung von Jürgen Glocker⁷, die sich explizit mit Tom Ripley auseinandersetzt und die ersten vier Bände als neuen Entwicklungsroman liest.

Da die Ripley- Romane deutlich nach der Hochphase des Dandyismus geschrieben wurden, stellt sich gleichzeitig die Frage, wie performativ Dandyismus ist und ob Tom Ripley einen Dandy im Übergang zur Postmoderne darstellt. Der Grundwert der Dandys scheint sich mit dem Fortschreiten der Moderne zu wandeln. Immer wieder wird betont, z.B. in Sontags *Notes on Camp*⁸, dass Oscar Wilde sich in Persona und Attitüde stark von einem Dandy wie Beau Brummell unterschieden hat. Der Dandy der Jahrhundertwende, beziehungsweise dessen Nachfolger, scheint sich des Problems der Reproduzierbarkeit, Susan Sontags "nausea of the replica" (Sontag 2009, 289), bewusst zu sein und beginnt nun, diese Tatsache gegen sein gesellschaftliches Umfeld auszuspielen.

4 Shannon, Edward A. "Where was the sex?: Fetishism and Dirty Minds in Patricia Highsmith's *The Talented Mr. Ripley*." *Modern Language Studies*. Vol. 34 Number 1, Spring 2005, 16-27.

5 Shiloh, Ilana. *The Double, the Labyrinth and the Locked Room: Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*. New York: Peter Lang, 2011. Print.

6 Straayer, Chris, 'The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice and Class Passing' in *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, ed. by Peter Lehman. London: Routledge, 2001, 115-32.

7 Glocker, Jürgen. *Tom Ripleys Lehr- Und Wanderjahre: Zu Patricia Highsmiths Romanreihe*. Eggingen: Ed. Isele, 1990. Print.

8 Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin, 2009. Print.

Anhand von Argumentationsbeispielen der einschlägigen Sekundärliteratur wird der Frage nachgegangen, inwieweit überhaupt von der Existenz eines postmodernen Dandytums die Rede sein kann. Die Adaptionen der Grundstimmungen und Werte des Dandytums in der postmoderne Variante stehen dabei im Vordergrund: : die gegensätzliche Konservierung von Solipsismus, Karnevalisierung, Reproduktion und Konsum, dass Highsmith dabei ständige Redigierungen an der Figur des Tom Ripley vornimmt, wird dabei in die Analyse einfließen. Die Faszination der literarischen Figur Tom Ripley besteht unter anderem aus ihrer Unnahbarkeit und Ambivalenz. Patricia Highsmith gewährt dem Leser oftmals Einsicht in den inneren Monolog des Protagonisten, jedoch ist es unmöglich die Figur vollständig zu analysieren, schon allein, weil diese einem fortlaufenden Prozess unterliegt und alle Eigenschaften, die dem Charakter eigen sind, im folgendem Band revidiert werden können. Diese Arbeit entwirft ein Panorama des Dandyismus, sowohl im historischen als auch im postmodernen Sinne, und wird so den Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen und der Performativität des Dandyismus anhand der Figur Tom Ripley untersuchen.

2. Der Dandy und die Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs

In Zeiten von Neuerungen steckt das Potential für Revolution, Untergang und Neuordnung. Aus solch turbulenten Umständen gehen Gewinner und Verlierer hervor. Es gibt aber auch jene, die sich der Ordnung zu entziehen vermögen. Es sind die Freigeister, die dem System trotzen, indem sie ihr eigenes Regelwerk schaffen, das für sie maßgeschneidert ist. In der Moderne findet man unter diesen Querdenkern den Dandy. Hiltrud Gnüg hat folgende Definition für diese Bewegung: „Dandyismus ist der Lebensentwurf eines Menschen, der als sein höchstes Gesetz anerkennt, sich selbst seine eigenen Gesetze zu schaffen. Stolz widersetzt der Dandy sich jeder Mode, ohne sie jedoch eklatant zu verletzen zu wollen. Er folgt keinem Trend, sondern ist selbst trendsetzend“ (Gnüg, 818). Die Beispiele solcher Lebenseinstellungen und einer freien Geisteshaltung finden sich sowohl in den historischen Dandys wieder, als auch in den literarischen Vorlagen. Beispielhaft ist der Dekadent⁹ Des Esseintes, der vom Dandyismus angetan, dessen Maxime verbreitet: »il montait dans un chaire magistrale et prêchait le sermon sur le dandysme« (Huysmans, 83). Er spielt mit den Gesetzen der Gesellschaft durch seinen Hang zum Dandyismus und macht sich durch seinen Rückzug in die Einsamkeit in extremer Weise von ihr frei. Aber auch in dem Salonlöwen Beau Brummell und dessen legendärem Auftreten spiegelt sich der Drahtseilakt zwischen dem Konservieren und Rebellieren gegen die gesellschaftliche Struktur. Barbey d' Aurevilly schreibt in *Vom Dandytum und von G. Brummell*, dass

der Dandysme [...] eine ganz persönliche Art zu sein [ist], und man [...] nicht Dandy bloß im äußerlich, körperlich Sichtbaren [ist]. Es ist eine Art zu sein, die völlig aus Übergängen besteht, wie das in einer sehr alten und sehr verfeinerten Gesellschaft immer statt hat, einer Gesellschaft, wo die Komödie so selten wird und der Anstand sich gegen die Langeweile kaum behauptet. (Barbey, 48)

Das Changieren zwischen Oppositionen, sowie das Kreieren eigener Regeln ist herausragendes Merkmal des Dandyismus. So schreibt Barbey, dass der „Dandyismus [...] mit der Regel [tändelt] und [sie dennoch] respektiert [...]. Er leidet unter ihr und rächt sich an ihr, während er sich ihr fügt; er beruft sich auf sie, während er ihr entschlüpft; er

⁹ Der Dekadent wird häufig mit dem Dandy in Verbindung gebracht, beziehungsweise verbindet beide Figuren eine Weltsicht, die der Ästhetik und dem „Selbst“ verpflichtet ist. Bei dem Dekadent steht Lebensüberdruß, Überfluß sowie Isolation von der Außenwelt im Vordergrund.

beherrscht sie und läßt sich von ihr beherrschen. Ein Doppelspiel im stetigem Wechsel“ (Barbey, 50).

Die Frage, was Patricia Highsmiths Figur Tom Ripley mit der Bewegung des Dandyismus zu tun hat, scheint nun mehr als gerechtfertigt. Die kanonisierten Dandys sind zeitlich im Anbruch der Moderne beheimatet, während Tom Ripley seinen ersten Auftritt 1955 in *The Talented Mr. Ripley* hat. Toms Leben ist beispielhaft für das Ende einer Ära. Hier liegen bereits die ersten Parallelen: genau wie in der Moderne befindet sich auch zur Entstehungszeit der Ripley-Romane die Gesellschaft im Umbruch. Ripley durchlebt die Ausläufer der Moderne und den Übergang in die Postmoderne. Tom Ripleys Geschichte in Europa beginnt zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkrieges. Eine Dekade, in der die Gesellschaft sich wieder im Umbruch befindet. Toms Charakter hält es mit den Gesetzen jedoch ähnlich, wie der Dandyismus das vorsieht. Ripley macht seine eigenen Regeln und schafft sich so seine eigene Welt, die zumeist klaustrophobisch erscheint. Sein Geschick, seine Raffinesse und sein Selbstverständnis tragen dazu bei, dass die Gesellschaft ihn und seine Regeln gewähren lässt. Seine Taten und Denkweisen verbiegen und misshandeln den Moralkodex des zeitgenössischen Bürgers. Sein Charakter nutzt die provozierenden Möglichkeiten des Eklektizismus in der Postmoderne. Die Person des Tom Ripley verkörpert einen Zeitgeist des „diffusen Postmodernismus“ unter der beliebigen Prämisse des "anything goes" und steht im Zeichen des "Potpourri"; Attribute, die Wolfgang Welsch als zeittypisch beschreibt (Welsch 2002, 2 f.). Den Dandy in Tom Ripley findet man in seiner geschickten Manipulation der Gesellschaft und seiner ironischen Distanz, die er zu wahren weiß. Der Begriff der Postmoderne, der sich weder auf ein Gebiet noch auf eine distinktive Definition beschränken lässt, kann anhand der von Welsch angeführten Merkmale Harvey Hassans¹⁰ näher erläutert werden.

Welsch betont, dass es sich bei den Merkmalen, die Hassan nennt, nicht um eine zusammenhängende Definition handelt (Welsch 1988, 21). Die elf Merkmale setzten sich zusammen aus: „Unbestimmtheit“, „Fragmentisierung“, „Auflösung des Kanon“, „Der Verlust von 'Ich', „das Nicht-Zeigbare“, „Ironie“, „Hybridisierung“, „Karnevalisierung“, „Performanz, Teilnahme“, „Konstruktcharakter“ und „Immanenz“ (vgl. Hassan 1988, 49-56). Tom Ripley eint diese Attribute in seiner Person und Lebensweise. Auf einige der

¹⁰ Amerikanischer Literaturtheoretiker, der sich in zahlreichen Arbeiten mit dem Phänomen der Postmoderne auseinandergesetzt hat.

markantesten Übereinstimmungen zwischen Tom Ripley, einem postmodernen Dandy und den postmodernistischen Merkmalen wird im weiteren Verlauf noch eingegangen. Die Unbestimmtheit seiner Person und seiner Taten decken sich mit der Unbestimmtheit Hassans, der darin die „Ambiguitäten, Brüchen, Verschiebungen der Handlungen, Ideen und Interpretationen“ unserer heutigen Weltsicht versteht (Hassan 1988, 49). Im Zuge dieser Arbeit wird anhand ausgewählter Textstellen in den Highsmiths Romanen gezeigt, dass der Leser über die Figur Tom Ripley stets im Ungewissen gelassen wird. Eine eindeutige Charakterisierung ist nicht möglich, da innerhalb der einzelnen Romane, genau wie in der ganzen Reihe der Ripley-Serie, seine Taten, seine Moral und die Person an sich nie eindeutig oder eindimensional werden. Die zahlreichen Paradoxa, die mit dem Dandyismus einhergehen und auch in der Person Tom Ripley zu finden sind, beispielsweise in seinem Verhältnis zu Frauen oder Geld, tragen zur Fragmentisierung der Figur bei. In der Fragmentisierung zeigt sich die Weigerung, das Totale anzuerkennen, sowie die Hinwendung zum Paradox und der Montage (vgl. Hassan 1988, 49). In dem Konstrukt des Dandys, der die Gesellschaft subtil unterwandert, wird eine „Auflösung des Kanons“ (Hassan 1988, 50) exerziert und die gesellschaftliche Normen in Frage stellt. Der Dandy, dem das Ich alles ist, wird mit dessen Verlust kaum einverstanden sein. Jedoch findet Tom den postmodernen Ansatz für eine dandyistische Identität, der Hand in Hand geht mit dem Konzept der „Karnevalisierung“. Das Relative der Identität wird in der mannigfaltigen Erscheinung des Tom Ripley dargestellt. Tom verkörpert zahlreiche Personen, um seine eigene Person und seinen Lebensstil zu verwirklichen oder zu konservieren. Patricia Highsmith leitet den Roman *Ripley Under Ground* mit einem Zitat Oscar Wildes aus einem seiner Briefe ein: “I think I would more readily die for what I do not believe in than for what I hold to be true....Sometimes I think that the artistic life is a long and lovely suicide, and I am not sorry that it is so“ (Highsmith 1970, Vorbemerkung). Der Roman dreht sich schließlich zu einem großen Teil um Toms Auffassung der Realität oder Wahrheit, in der die dekonstruktivistische Ablehnung zur Darstellbarkeit der Realität in Punkt Fünf, das "Nicht-Zeigbare", "Nicht-Darstellbare" sich wiederfindet. Mit anderen Worten schafft Tom Ripley sich eine Welt mit den Attributen des Dandytums und macht sich dafür die gesellschaftlichen Merkmale der Postmoderne zu eigen.

2.1 »Le Dandy fait rien« - Tom fait rien?

“Apple trees. Peach. You must have a wonderful life here. Have you a profession, Mr. Ripley?” The question was sharp as that of an immigration inspector, but Tom was used to it by now. "I garden, I paint, and study what I please. I have no occupation in a sense of having to go to Paris daily or weekly“ (Highsmith 1970, 152).

Der Mensch, der sich bewusst gegen das etablierte bürgerliche System entscheidet, setzt sich automatisch der Kritik aus. Selbst, oder gerade wenn die finanziellen Mittel es erlauben, wird der Lebensentwurf, der sich nicht nach einer mit Arbeit angefüllten Woche richtet, hinterfragt. Leonard Fuest schreibt in *Poetik des Nicht(s)tuns*, dass

[es] Urteile [sind], die besonders deutlich in der Sprache der christlich motivierten, bürgerlichen Arbeitsästhetik den Müßiggang wie die Faulheit aller Laster Anfang erklären. Gerade der *moderne* Müßiggang wird damit als riskante Arbeitsverweigerung zu gewichten sein. Der moderne Mensch kann sich nicht der Arbeit verweigern, ohne innere und äußere Sanktionen zu befürchten (Fuest, 21).

Man vermutet dahinter, unter anderem, die mit Argwohn betrachteten Strukturen der Aristokratie. Vor dem inneren Auge spielen sich Szenen des dekadenten, moralisch fragwürdigen Zeitvertreibs der höfischen Gesellschaft ab. Seit der Machtübernahme des Bürgertums sind Tugenden durch Leistung und Arbeit definiert. Das Wertesystem hat für den verspielten Lebensstil der Aristokratie¹¹ nichts als Verachtung übrig. Diese Haltung hält sich seit dem Anbruch der Moderne bis in das zeitgenössische Geschehen mit großer Konsequenz. Jedoch gibt es in jedem System auch den rebellischen Antagonisten. Seit dem Erstarken der Bourgeoisie erfüllt unter anderem der Dandy gerade diese gesellschaftliche Funktion: er wird zum Gegenspieler und Provokateur der Bourgeoisie und hinterfragt die bürgerlichen Werte und die Moral.

Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques

11 Fuest schreibt in *Poetik des Nicht(s)tuns* von dem „[‘gerechten’ emanzipatorischen] Zorn auf den aristokratischen Müßiggang, der gepaart mit Indolenz und Dummheit, für gesellschaftlichen Stillstand, Ohnmacht und Leid steht. Dieser Zorn kommt aber, wie gesagt, nicht ohne Pauschalisierungen aus“ (Fuest, *Poetik* 36)

quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences [...] (Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, 20)

Der Heroismus, den Baudelaire preist, beziehungsweise die Himmelsgaben treten in den verschiedensten Formen in Erscheinung. Der oppositionelle Charakter gegen das bürgerliche Ideal ist jedoch vorherrschend. Die Verachtung der modernen Weltordnung drückt sich in der Verweigerung aus, der Gesellschaft als produktives Mitglied zu dienen. Der Selbstwert wird dem Nutzwert entgegengestellt. Gerade der wirtschaftliche Nutzen und das Schaffen wird verachtet. „Der wahre Dandy realisiert nicht. [...] indem er in dieser Welt nicht realisiert, protestiert er gegen deren fortschreitende Entseelung.“ (Mann, Otto, 33). Das einleitende Zitat aus Highsmith's *Ripley Under Ground* stellt in der Konversation zwischen Tom Ripley und dem Polizeiinspektor nicht nur die Kontroverse zwischen Gesetz und Verbrechen, sondern auch zwischen Bourgeoisie und Dandyismus, anschaulich dar. Der Inspektor zeigt seinen Argwohn gegen die Lebensgewohnheiten Ripleys und dieser antwortet mit uneindeutigen Floskeln, die seinen Zeitvertreib im Ungewissen lassen. Den Vergleich zwischen Baudelaires Zitat und Tom Ripleys Lebenseinstellung zu ziehen, ist ein gewagtes Unterfangen, jedoch zeigen sich markante Übereinstimmungen, die die Gegenüberstellung rechtfertigen. Sowohl die Zeit des Umbruchs, als auch die Parallele zur Aristokratie sind einer eingehenden Betrachtung würdig. Man darf davon ausgehen, dass Highsmith anhand der Romanreihe über die Figur des Tom Ripley Elemente des Umbruchs von Moderne und Postmoderne skizziert. Die Romane umfassen eine Zeitspanne von 1955 bis 1991. Jeder Roman spiegelt zeitgenössische Phänomene wider. Dies geschieht sowohl auf einer oberflächlichen Ebene, zum Beispiel durch die Erwähnung popkultureller Begebenheiten, aber auch auf einer Metaebene, die tiefgreifende gesellschaftliche Neuerungen chiffriert. Man liest folglich chronologisch von den Beatles zu Lou Reed und Graffiti, begegnet aber auch dem denkwürdigen Prozess der Reproduzierbarkeit von Kunst in der Person Ripleys selbst. Dies wird mit variierenden Mitteln präsentiert und in einem eigenen Kapitel behandelt. Baudelaires „Umbruch“ ruft dem Leser die gesellschaftlichen Umbrüche und Neuerungen

der Jahrhundertwende ins Gedächtnis. Der Veränderung der Machtrelation von Adel und Bürgertum steht im Vordergrund. Die Umstrukturierung von Lebensgewohnheiten durch die Industrialisierung, der technische Fortschritt als solcher, sowie Mobilität stehen im Vordergrund. Das präferierte Weltbild der industriellen Machthaber ist das des *Homo faber* oder, um einen Schritt voraus zugreifen, das des *Homo oeconomicus* der Postmoderne. Der Mensch wird über seinen Nutzen und seine Arbeitskraft definiert und sein Wert nach rein utilitaristischen Prinzipien beurteilt. Baudelaire greift dieses Denken und Wertesystem an und wertet oppositionelle Charakteristika als positiv und erstrebenswert. Er sieht die Hoffnungsträger in den „deklassierten, degoutierten, müßigen Menschen“ und spricht von „Himmelsgaben“ die nicht durch Arbeit und Geld erworben werden können. Die Euphorie und der Glaube an den Fortschritt werden schnell gedämpft angesichts der dramatischen Zustände der Arbeiter, jedoch muss man Baudelaire einen Visionär nennen, den Komplex der Industriellen Revolution als sehr bedenklich einzustufen. Zahlreiche literarische Beispiele, die Baudelaires Gedankengut aufgreifen, zeigen den Dandy als vorausahnenden Helden dieser „Niedergangsepoche“. Joris Karl Huysmans verdeutlicht dies in des *Esseintes* Ablehnung gegen die Umstrukturierung von Klöstern und übt Kritik am Utilitarismus:

Cette âpreté de gain, ce prurit de lucre, s'étaient aussi répercutés dans cette autre classe qui s'était constamment étayée sur la noblesse, dans la clergé. [...] Le négoce avait envahi les cloîtres où, en guise d'antiphonaires, les grandes livres de commerce posaient sur des lutrines. De même qu' une lèpre, l'avidité du siècle ravageait l'Église [...] (Huysmans, 312)

Auf Utilitarismus wird ebenfalls mit dem intertextuellen Verweis auf Charles Dickens in *À Rebours* hingewiesen. Des *Esseintes* imaginiert sich ein London, das geprägt ist, von den Ausschmückungen der Romane Charles Dickens. Auf seiner Reise nach England, die nie über die Stadtgrenze von Paris führt, genießt er »un Londres pulvieux, colossal, immense, puant la fonte échauffée et la suie [...]« (Huysmans, 215) und „trifft“ in einem Pub »les créatures de Dickens« und sieht in den Anwesenden »les chevaux blancs et le teint enflammé de Monsieur Wickfield; là, la mine flegmatique et rusée et l'œil implacable de Monsieur Tulkinhorn« (Huysmans, 220). Die Zweckmäßigkeit des Menschen, die in Charles Dickens London- bzw. Englandbild betont wird, wird durch Des *Esseintes*

evoziert. Des Esseintes steht im scharfen Kontrast zu den Figuren, die er sich erträumt oder die er in die realen Begegnungen seiner „Reise“ interpretiert. Die arbeitende Klasse in England steht in Opposition zu dem Dandy Des Esseintes, der eben nichts produziert und nicht einmal seine geplante Reise umzusetzen vermag. Gerade der Begriff des *Homo faber* scheint keine Gültigkeit mehr zu besitzen; anders als bisher wird das Schaffen angezweifelt, jedoch weiterhin versucht, auf Werten, die in der Moderne basieren, zu leben.

Der Selbstzweck wird zur Ausdruck des Protests. Paolo D'Angelo schreibt, dass „[allein] der Dandy die ästhetische Eigenschaft der Person und des Lebens rein selbstbezogen [ist] und nichts anderem als sich selbst zu Diensten [steht]. Der Dandy ist einfach nur Dandy, nichts anderes“ (D'Angelo, 56). D'Angelo führt nach diesem Zitat die Überlegungen Barbey D'Aurevillys über Brummell an. Barbey stellt fest, dass von Brummell ohne den Dandyismus nichts bleibt. Die Aufgabe des Repräsentanten in Form des englischen Konsuls, die Brummell in Calais ausüben soll, wird von ihm nicht erfüllt. Hier wird erneut betont, dass „[die] Eleganz des Dandys kein Mittel des zivilen, moralischen und politischen Handelns [ist]“ (D'Angelo, 56). Auch Davina Eisenberg führt Brummell im Zusammenhang mit dem „Nichts“ an. In ihrer Einleitung zu *The Figure of the Dandy in Barbey d'Aurevilly's "Le bonheur dans le crime"* erwähnt sie nicht nur, dass Brummell nichts tut und folglich nichts produziert, sondern geht sogar soweit zu schreiben "[in] fact, he also was nothing: of obscure origins [...] he was also devoid of noble title and wealth" (Eisenberg, 16). Den "obscure origins" bedient sich auch Highsmith bei der Gestaltung ihres Tom Ripley. Tom wird mit fünf Jahren zum Waisen. Seine Eltern sind bei einem Schiffsunglück ums Leben gekommen. Tom wird von seiner geizigen und lieblosen "Aunt Dottie" großgezogen. Als junger Mann verlässt er Boston um sein Leben in New York zu bestreiten, jedoch erfährt der Leser von keinem konkreten Job, sondern von merkwürdigen Geldbeschaffungen und Unterkünften. Tom nutzt die schicksalshafte Begegnung mit Mr. Greenleaf, um in Europa das Leben nach seinen Vorstellungen zu kreieren. Die Aufgabe, Dickie in den Schoß seiner Familie zurückzubringen, wird von ihm nicht mit dem nötigen Ernst betrieben, wohl aber sein gesellschaftlicher Aufstieg. Es scheint fast, als hätte Mr. Greenleaf Sr. zu seinem eigenen Unglück Tom die Lektüre von Henry James' *The*

*Ambassadors*¹² auf der Überfahrt nach Europa angeraten. In zweifacher Hinsicht kann man eine Parallele zum Dandy Brummell erkennen. Beide kommen aus dem Nichts, neigen zu parasitärem Verhalten, "while [the dandy] depends on bourgeois society's productive apparatus, he only takes -- greedily consumes -- continually undermining the contributory ideal of high capitalism" (Komins, 4). Sowohl Tom Ripley als auch Beau Brummell scheitern an ihrer Aufgabe als Botschafter. Es liegt nicht im Interesse dieser Personen etwas zu repräsentieren, beziehungsweise einer Arbeit nachzugehen. Der intertextuelle Verweis auf Henry James' *The Ambassadors* in *The Talented Mr. Ripley* spielt auf zweierlei Phänomene an. Neben der Tatsache, dass auch Tom Ripley als Botschafter tätig ist, hat Henry James in zahlreichen seiner Werke die Begegnung von Amerikanern und Europäern porträtiert. Highsmith nimmt neben dem Parvenü- Topos ebenso den Mythos des Amerikanischen Traums, beziehungsweise die amerikanische Idee des Kapitalismus, in ihr Ripley-Werk auf. Shiloh schreibt, dass Tom Ripley "firmly rooted in the American literary tradition" (Shiloh, 71) ist und dass er die Charakteristika eines amerikanischen Helden erfüllt. Als solche nennt sie: "he is an orphan and an outsider, who rejects the obligations of family and the authority of society" (Shiloh, 71). Der Plot von *The Talented Mr. Ripley* stellt den "American dream" dar. In Verbindung mit Henry James schreibt Shiloh treffend: "Ripley is thus America's ambassador to Europe – a small time con-man turned serial killer, who reinvents himself and manages to climb from the margins of society to the heights of riches and culture" (Shiloh, 71).

Das „Nichts“ spielt in Tom Ripleys Leben eine entscheidende Rolle für seinen Werdegang. Aus der Leere, die sein Leben, bis zu jener schicksalhaften Begegnung, dominiert, schafft Tom Ripley schließlich ein monumentales Kunstwerk, sein Leben selbst. Mit Raffinesse, Gefühlskälte und Kreativität erfindet sich Tom Ripley in Europa neu. Seine unbedeutende und nicht nachzuvollziehende Herkunft ist dafür von großem Vorteil. Sein Leben vor dem europäischen Exil wird nach und nach von ihm ausgemerzt, "[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 of a

12 Die Parallelen zwischen Henry James' *The Ambassadors* und Highsmiths *The Talented Mr. Ripley* sind die Entsendung der Protagonisten von Amerika nach Europa, um eine Person in den Schoß der Familie zurückzuholen, das (mutwillige) Scheitern an der Aufgabe sowie die unwiderstehliche Faszination der europäischen Kultur.

completely new person" (Highsmith 1955, 122 f). Sein neues Ich orientiert sich an den Traditionen des europäischen Adels. Er nutzt die Erbschaft Dickies, der aus einer erfolgreichen Familie von Geschäftsleuten von der Ostküste der USA stammt, um sich einen dekadenten Lebensstil zu ermöglichen. Tom mietet sich herrschaftliche Palazzos in Venedig und Rom und fängt an, sein Geld für erlesene Luxusgegenstände auszugeben.

Possessions reminded him, that he existed , and made him enjoy his existence. It was as simple as that. And wasn't that worth something? He existed. Not many people in the world knew how to, even if they had enough money. [...] Dickie's money had given him only an added momentum on the road he had been traveling. The money gave him the leisure to see Greece, to collect Etruscan pottery, if he wanted to [...] to join art societies if he cared to and to donate to their work" (Highsmith 1955, 236).

In seiner Verwendung des von Dickie geerbten Geldes findet zeitgleich die Sabotage des auf Kapitalismus beruhenden Vermögens der Greenleafs statt. Dies darf man als jene Art von „Herosimus“ und „Rebellion“ lesen, über die Baudelaire im Zuge des Dandyismus spricht. Tom Ripley begründet definitiv eine „neue Art von Aristokratie“, die auf Skrupellosigkeit, Gefühlskälte, Intelligenz und Fantasie beruhen, „Himmelsgaben, die Arbeit und Geld nicht verleihen mögen“ (Baudelaire, zitiert nach Mann, Otto, 46). Die Gaben, die Tom Ripley in seine begünstigte Position gebracht haben, kann man schlichtweg Talente nennen. Tom Ripley wird schließlich schon im Titel des ersten Romans der Serie mit diesem Adjektiv geschmückt. Den gleichen Ausdruck verwendet Günter Erbe in seinen Ausführungen zu Brummell:

„Er war kein Aristokrat durch Abstammung, sondern ein Parvenü, der es dank seines außerordentlichen Talents dahin brachte, der High Society die Regeln des guten Geschmacks zu diktieren.“ (Erbe 2002, 9) Er verwendet für Brummell den Begriff "Selfmademan" und sieht dessen Intention darin, der aristokratischen Lebensart zu frönen und diese sichtbar zu machen in einer Welt, die nach und nach dem Einfluss des bürgerlichen Wertesystems verfällt. Brummell gelingt es, in seiner Person die aristokratische Lebensart, den Kult äußerster Verfeinerung in eine Zeit expandierender bürgerlicher Wertvorstellungen noch einmal beispielhaft Geltung zu bringen. Erbe betont, dass „[es] nicht nur die unanfechtbare Eleganz seiner äußeren Erscheinung [war], sondern die geistige Überlegenheit , der Witz, die Schlagfertigkeit, die Brummell vom ersten

Kleiderkünstler zum führenden »Konversationisten« (v. Schaukal) seiner Zeit machten“ (Erbe 2002, 9). Die „Himmelsgaben“ sind in Brummells und Tom Ripleys Fall herausragender Talente, aus dem Nichts im wahrsten Sinne des Wortes ein Lebenswerk zu schaffen und dabei trotzdem nichts zu tun. D' Angelo betont ebenfalls, dass „Dandyismus [...] die Kunst [ist], etwas aus dem Nichts zu gewinnen“. Er stellt daraufhin den Vergleich des Dandys mit dem Phänomen der „eigenschaftslosen Berühmtheit“ an, die in der heutigen Gesellschaft einen großen Stellenwert einnimmt. Er spricht davon, dass der Dandy seine „mysteriöse Überlegenheit“ aus dem Nichts gewinnt (D'Angelo, 58). Dies ist ein wichtiger Hinweis im Bezug auf die Frage nach der Performativität des Dandyismus. Das Talent, aus „Nichts“ etwas zu machen, scheint eine Revanche an der bürgerlichen, merkantilen Gesellschaft zu sein. Der alchemistische Traum, aus etwas wertlosem etwas wertvolles zu gewinnen und somit sein Kapital zu vermehren, wird im Dandyismus fast schon parodiert. Tom Ripleys Herkunft ist nicht bestimmbar und weist große Lücken auf, kann nichts im herkömmlichen Sinn, sprich hat keinen Nutzen und hat keinen Besitz. Dieses „Nichts“ setzt er schliesslich geschickt ein und gewinnt dadurch sehr viel, vor allem Besitz und Ansehen. Die Worte Toms, die seine Verwicklungen in die Kunstfälschungen erläutern, geben diese Haltung und das Verlangen nach einem exklusiven Leben wieder, "[in] the days before he married, Tom needed some extra money, the Greenleaf money not being enough for him to enjoy the kind of lifestyle he had come to prefer [...]" (Highsmith 1970, 15). Auch Brummells Strategie sein Leben auf großem Fuß zu führen, erinnert an die heutige Gewohnheit mit nicht realem Kapital zu handeln und den Aktienmarkt auf Spekulation und scheinbar kalkulierbaren Risiken basieren zu lassen. Die Anekdote, dass Brummell auf Grund seines Status, der auf keiner anerkannten Fähigkeit basiert, seine Gläubiger mit einem Zunicken besänftigen konnte, beweist, dass Brummell diesen zumindest an symbolischem Kapital überlegen war. Der Dandyismus führt den Kapitalismus und das merkantil geprägte Bürgertum mit seinen eigenen Mitteln in die Irre. Auch Baudelaire neigt im Bezug auf den Dandy dazu im wirtschaftlichen Terminus zu sprechen. Davina Eisenberg fasst dies prägnant zusammen: "In a utilitarian society, the dandy is a spender, a spender of leisure time and of money although he does not earn a living. However, although "le dandy n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle, un credit indéfini pourrait lui suffire" (Eisenberg, 18). Eisenberg betont hierauf jedoch,

dass sowohl Geld, als auch unbegrenzte Freizeit für die Existenz unabdingbar sind, denn "the Dandy is a rich and idle man", der sich auf Eleganz spezialisiert hat und seine Aufgabe in der Bildung der Schönheit in der eigenen Person und der Befriedigung seiner Leidenschaften sieht. (Eisenberg, 18).

Gerade in Highsmith's Tom Ripley wird die Notwendigkeit von Freizeit und Geld durchgespielt. Geld an sich ist Tom nicht wichtig, es geht ihm allein darum Ästhetik und Luxus in seinem Leben vorzufinden. Die freie Zeit, die Tom in nahezu unbegrenztem Maße zur Verfügung steht, ist bedeutender Bestandteil seines Charakters. Es dämmert dem Leser, dass Tom ohne diese Zeit und den Luxus wieder in das Nichts zurückfallen würde und nichts von der Vielschichtigkeit des Protagonisten bliebe, außer eines gewöhnlichen Kriminellen mit Tendenz zum Soziopathen. Bezeichnenderweise ist ein Jahr vor der Veröffentlichung des ersten Ripley-Romans, im Jahre 1954¹³, ein Werk Thomas Manns erschienen, dessen Protagonist frappierende Parallelen zu Tom Ripley aufweist. Es handelt sich um Figur des Felix Krull aus *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, dessen Werdegang bereits bei oberflächlicher Betrachtung Charakteristika mit Ripley teilt. Auf die Schnittstellen der beiden Figuren wird im Verlauf der Arbeit mehrfach eingegangen; an dieser Stelle wird werden Felix Krulls und Tom Ripleys Faszination für das „Nichts“ erörtert. Während seiner Reise nach Lissabon, die Felix mit seiner neuerworbenen Identität als Marquis Louis Venosta antritt, begegnet er Professor Kuckuck, der ihn in eine Konversation über das „Nichts“ und das „Sein“ im Zusammenhang mit der Entstehung des Lebens verwickelt. Felix Krull zeigt sich begeistert, dass seine Lebensphilosophie sich im Ursprung der Welt widerspiegelt:

„Ungefähr das, was hinzukam, als aus dem Nichts das Sein entsprang. Haben sie je von Urzeugung gehört?“ „Mir liegt außerordentlich daran, von derselben zu hören.“ [...] „Es hat nicht eine sondern drei Urzeugungen gegeben: das Entspringen des Seins aus dem Nichts, die Erweckung des Lebens aus dem Sein und die Geburt des Menschen.“ [...] Vorgebeugt saß ich und hörte dem kuriosen Reisegefährten zu, der mir vom Sein sprach, vom Leben, vom Menschen – und vom Nichts, aus dem alles gezeugt sei und in das alles zurückkehren werde. Ohne Zweifel, sagte er, sei nicht nur das Leben eine auf Erden eine verhältnismäßig rasch vorübergehende Episode, *das Sein sei selbst eine solche* – zwischen Nichts und Nichts. [...] (Mann, 255 f.)

13 Der Roman wurde in den Jahren 1910 bis 1913 und 1950 bis 1954 verfasst. Die Abenteuer des Protagonisten spielen sich am Anfang des 20. Jahrhunderts ab.

Felix Krull, selbst von dubioser Herkunft, hat sich durch glücklichen Zufall, Talent und seinem imposanten Auftreten ebenfalls aus dem Nichts eine beachtliche gesellschaftliche Stellung verschafft, die ihm sogar eine Audienz bei dem König von Portugal einbringt. Er ist ein Parvenü, wie Tom Ripley und Beau Brummell. Das wiederkehrende Motiv der obskuren Herkunft, die wie bei Tom Ripley nach und nach ausgelöscht wird, ist von großer Relevanz. Eine eigene Aussage zu seiner Herkunft in *Ripley Under Ground* ist mehr als bezeichnend, "Tom knew. He was a mystic origin. A font of evil" (Highsmith 1970, 180).

Felix Krull, der eine fremde Identität annimmt, stellt fest,

daß der Existenzenwechsel nicht allein köstliche Erfrischung, sondern auch eine gewisse Ausgeblasenheit meines Inneren verbunden war, insofern nämlich, als ich alle Erinnerungen, welche meinem ungütig gewordenen Dasein angehörten, aus meiner Seele zu verbannen hatte. Wie ich hier saß, hatte ich auf sie kein Anrecht mehr, was gewiß kein Verlust war. (Mann, Thomas, 243)

Ohne jegliche Trauer, sondern mit einer Eiseskälte, die dem Dandy innewohnt, verabschiedet sich Felix von seiner Herkunft, um in eine bessere Position zu entfliehen. Ähnliches Verhalten zeigt auch Tom Ripley, der seine nichtige Existenz tauscht mit der Dickies und damit seinen sozialen Status ebenfalls aufwerten kann. Zwar tilgt Tom in weiser Voraussicht seine ursprüngliche Identität nie ganz, jedoch geschieht dies episodenhaft, wie bei Krull, der dem Episodenhaften ebenfalls großen Reiz abgewinnt. Man nimmt bezüglich der Figuren Felix Krull und Tom Ripley eine Tendenz wahr, die über den Status des Parvenüs hinausgeht. Anders als Brummell, der aus dem Nichts die soziale Leiter mit seinem bloßen Talent erklimmt, schaffen Tom Ripley und Felix Krull nicht nur den Aufstieg vom Nichts in die gehobene Gesellschaft, sondern sie verdoppeln sich darüber hinaus. Felix Krull lässt seine alte Identität vom jungen Marquis weiterführen, und Tom Ripley zieht es ebenfalls vor, über mehrere Identitäten zu verfügen, so sagt er in *The Talented Mr. Ripley*, "[after] all, he had two people to take care of" (Highsmith 1955, 130). So werden die Identitäten schlicht und einfach vermehrt, konsumiert und nach Bedarf benutzt, um die an Zweck und Kapital orientierte Gesellschaft mit ihren eigenen Mitteln auszuspielen. Bezeichnend an dieser Stelle ist das Ende des Romans *The Talented Mr.*

Ripley, in der Tom voll der Freude, alle überlistet zu haben, den Taxifahrer in Athen anweist, "[to] a hotel, please," Tom said. "Il meglio albergo. Il meglio, il meglio!" (Highsmith 1955, 273). Tom Ripley, der das Nichts zu genüge kennt, will schließlich nur das Beste, und darunter wird er sich nicht zufrieden geben.

2.2 Dandy – Müßiggänger und Dilettant

Wie lebt der Dandy, der nicht arbeitet und nicht produziert? Welchen Beschäftigungen geht er nach? Nicht allzu fern liegt der Gedanke an den Zeitvertreib, der aus persönlichem Interesse entspringt und sich zwangsläufig in der Rubrik des Steckenpferdes, oder Hobbys wiederfindet. Fast schon augenfällig zieht sich das Motiv sonderbarer Interessen durch die Anekdoten über die Dandys aus den literarischen Vorlagen. Die aufwendige Sammlung von Schnupftabakdosen, das Kreieren von Duftessenzen oder die Vorliebe für exotische Pflanzen ist obligatorisch für den Dandy. Des Esseintes verschreibt sich mehreren ungewöhnlichen Obsessionen, um diese nacheinander auszuüben und schließlich wieder zu verwerfen. Ein ähnliches Verhaltensmuster findet man auch bei Dorian Gray, der seine unbegrenzte Zeit mit häufig wechselnden Beschäftigungen füllt. In Kapitel XI folgt eine Aufzählung der Interessen, denen Dorian nacheinander seine Zeit widmet, darunter fallen unter anderem Mode, Partys, Mystizismus, Parfums und Duftessenzen, Juwelen, Musik, sowie Sammlungen erlesener Tapeten und klerikaler Gegenstände.

Auch Tom Ripley muss seinen Alltag im herrschaftlichen Anwesen *Belle Ombre*¹⁴ gestalten. Seine Vorliebe für Malerei, Gärtnern, Sprachen, das Sammeln auserlesener ästhetischer Objekte und das Musizieren auf dem Cembalo werden in sämtlichen Bänden detailliert ausgeführt. Diese Tätigkeiten scheinen auf dem ersten Blick den Vorlieben des Bildungsbürgertums zu entsprechen. Tom wird jedoch nicht müde zu betonen, dass er all diese Tätigkeiten aus seiner eigenen Neigung heraus praktiziert und dabei keinerlei Anspruch an sein Können von Außen gelten lässt, beziehungsweise, dass es ihm fern liegt, anderen mit dem Ergebnis zu gefallen, "[often] Tom painted at night for his amusement only. He knew he was a bad painter [...]" (Highsmith 1970, 17). Tom Ripley findet

¹⁴ Tom Ripleys feudales Anwesen, das er und seine Frau Heloise von deren Eltern zur Hochzeit geschenkt bekommen haben. Es befindet sich im Dorf Villeperce, in der Nähe von Paris.

sozusagen Gefallen am Dilettantismus. Die Definition für den Dilettanten im Duden lautet wie folgt: „jemand, der sich mit einem bestimmten [künstlerischen, wissenschaftlichen] Gebiet nicht als Fachmann, sondern lediglich aus Liebhaberei beschäftigt“ aber auch „jemand, der sein Fach nicht beherrscht“ (vgl. Duden)

Der Verknüpfung der Begriffe Dandy und Dilettant behandelt Marie-Theres Federhofer in der Einleitung zu *Dilettant, Dandy und Décadent*. Sie stellt fest, dass diese Begriffe oft arbiträr verwendet werden. Anhand der undifferenzierten Verwendung dieser Begriffe schließt sie auf die gesellschaftliche Moral, beziehungsweise sieht sie darin eine Kritik an dieser. Die Vernachlässigung der Unterschiede in diesen drei Begriffen, zeigt, dass sich die Gesellschaft nur oberflächlich mit den Personen, die dieses verkörpern, auseinandergesetzt haben, beziehungsweise nur jene nonkonformistischen Elemente wahrgenommen wurden. Sie belegt, dass die Begriffe auf jeden Fall das, was Baudelaire den „caractère d'opposition et de révolte“ nennt, repräsentieren (Federhofer, 7 f.). Anhand des Malers Constantin Guys aus Baudelaires Essay *Le peintre et la vie moderne*, wird ein Exempel für den Dilettant statuiert. Baudelaire betont, dass Guy kein *artiste* ist, denn dieser kommt einem Spezialisten gleich. Er vergleicht die Spezialisierung mit der Leibeigenschaft.: »*artiste, c'est-à-dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe*« (Baudelaire, 7). Baudelaire nennt Guy stattdessen „cosmopolite“ und „homme du monde“. Er möchte ihn einen Dandy nennen, jedoch scheitert dies an Guys' Leidenschaft und seiner Anteilnahme. Diese ist das Gegenteil der Ungerührtheit des Dandys (Federhofer, 10). Doch schon die Wortherkunft von Dilettant, „delectare - sich erfreuen“, scheint dem Konzept des Dandyismus zu widersprechen. Im Idealfall werden jene Tätigkeiten leidenschaftslos ausgeführt, was jedoch wiederum der Idee der Obsession kollidiert. Fast scheint es, als würde der Wunsch Baudelaires, seinen Guys einen Dandy zu nennen, an dem Paradox scheitern, wieso jemand sich mit etwas beschäftigen sollte, für das er weder Leidenschaft empfindet noch zur Ausführung er gezwungen wird. Anhand dieser Problematik zeigt sich ebenso das Paradox von „le Dandy fait rien“ und der Beschreibung des Alltags eines Dandys. Wenn auch die Leidenschaft für die schöpferische Tätigkeit oft gegeben scheint, ist jedoch mangelnde Anteilnahme in den literarischen Beispielen durchexerziert, was sich vor allem im schnellen Wechsel der Interessen manifestiert. Die reine Existenz ist das einzige was konstant im Zentrum des Interesses bleibt.

Gerade der psychopathische Charakter von Tom Ripley illustriert das Phänomen: was ihm am meisten erfreut, ist tatsächlich die Kunst der Täuschung, beziehungsweise der Lüge, auf die sich seine Existenz aufbaut. Die professionelle Herangehensweise eines Tom Ripley an die Kunst der Fälschung, rücken seine anderen Beschäftigungen definitiv in den Bereich des Dilettantismus.

Tom Ripley lebt hinsichtlich dieser Tatsache anachronistisch zum Zeitgeist. Seine Betonung, dass es ihm in keinem Bereich um Perfektion geht, beziehungsweise sein weit gestreutes Interessengebiet stehen im Kontrast zur Spezialisierung. Das Wort „Dilettant“ hat im Lauf seiner Geschichte eine negative Konnotation erhalten. Heute belegt das Wort Dilettant unter anderen ein Synonym für Stümper. Paolo D'Angelo schreibt in *Der Dandy als Beispiel ästhetischer Existenz*, dass „der Dandy [nichts mehr verabscheut] als das Spezialistentum“ (D'Angelo, 47). Die strenge Eingrenzung der Persönlichkeit, die eine Spezialisierung mit sich bringt, ist nicht im Sinne des Dandys. D'Angelo führt ein Zitat Georg Lukács' an, der den Antagonisten des Spezialisten im Ästheteten findet. „Zweifellos hat die Gegenwart nur zwei Menschentypen in reinem Zustand hervorgebracht: den Spezialisten und den Ästheteten. Es sind zwei Typen in reinem Zustand, die sich jeweils und ganz unversöhnlich ausschließen“ (Lukács nach D'Angelo, 47). Die Interessen der Dandys fallen allesamt in die Kategorie der Ästhetik und entbehren zumindest im gängigen Sinn gesellschaftlichem oder kapitalistischen Nutzen. Toms Malerei dient eher Studien der eigenen Auffassung von Ästhetik, genau wie das Gärtnern oder Musizieren. Unter der Rücksichtnahme eines Lebensentwurfs, fern jeglicher Nützlichkeit und Empathie lassen sich die Tätigkeiten des Dandys wohl am besten unter dem Begriff der ästhetischen Studien zusammenfassen. Leonhard Fuest zitiert Jan Philipp Reemtsma, indem er den modernen Müßiggang einen „aggressiven Akt gegen die moderne Gesellschaft“ nennt. Er verweist auf die literaturhistorische These, „daß Müßiggang im Laufe der Zeit seiner positiven Aspekte, die dem Arbeitsethos entgegengehalten werden (konnten), mehr und mehr entledigt und letztlich ein nur seine aggressive Tendenz der Verweigerung übrigläßt“ (Fuest, 22). Als Schlussfolgerung schreibt er, dass Arbeitsverweigerung in der Moderne dem Verweigern von Existenz gleichkommt. Diesen Gedankengang auf Highsmiths Tom übertragen, führt zu der Schlussfolgerung, dass Tom Ripley seinen Unterhalt fast ausschließlich mit Betrug und Identitätsdiebstahl bestreitet. In seiner Verweigerung einer

regulären Arbeit nachzugehen und seine eigene Identität zu nutzen, ist eine gelebte Verweigerung von Existenz.

2.3 Der Flaneur und müßig Gehende

Der Begriff des Flaneurs bezieht sich auf das Verb *flaner*, was sich mit umherstreifen oder spazieren übersetzen lässt. Leonard Fuest leitet sein Kapitel über die Flanerie mit der Überlegung des Gehens und der Dynamik ein. Er spricht im Bezug auf den Flaneur auch von dem Müßig-Geher und betont die urbane Komponente. (vgl. Fuest, 101). Walter Benjamin hat dem Flaneur in seinem Werk über Charles Baudelaire ein eigenes Kapitel gewidmet und untersucht die soziologischen Zusammenhänge zwischen dessen Erscheinung und den gesellschaftlichen Umständen anhand des Werkes von Baudelaire. Besonders zentral ist im Bezug auf das Flanieren das Zusammenspiel zwischen Masse, Individuum und Ware. Einen Zusammenhang zwischen Baudelaire, dem berühmtesten der flanierenden Dandys und Tom Ripley findet man in Fuests Beschreibung der paradoxen Ideen Baudelaire. Seine finanzielle Lage zwingt Baudelaire zu einer Tätigkeit und versperrt ihm den Weg zu einer

zweckfreien Selbstinszenierung als lebendes Kunstwerk [...]. Daraus folgt eine widersprüchliche Definition des Dandysmus. Einerseits steht fest, dass der Müßiggang der wichtigste Indikator für das wahre Dandytum bedeutet; andererseits darf Baudelaire nicht von einem gewissen Arbeitsethos lassen, will er nicht untergehen (Fuest, 104).

Auch Tom Ripley hat anfangs nicht das Privileg, seine Existenz der reinen Eleganz und des Lebens als Kunstwerk zu frönen. Tom hat sich dies hart erarbeitet und muss im Laufe seines Daseins immer wieder zu Höchstleistungen auflaufen, um seine elegante Existenz zu sichern; die Kunstfälschungen, in die Tom verwickelt ist, basieren darauf, dass sein exklusiver Lebensstil nicht allein mit seinem Erbe zu bestreiten ist, "[in] the days before he married, Tom had needed some extra money, the Geenleaf money not being enough for him to enjoy the kind of life he had come to prefer, and Tom had been interested in his cut of the Derwatt affair" (Highsmith 1970, 12).

2.3. 1 Das Labyrinth der Großstadt

An dieser Stelle soll noch einmal zurückgegriffen werden auf den eingangs zitierten Zusammenhang mit dem Genre der Kriminalliteratur. Der Plot eines Kriminalromans findet häufig in einer Großstadt statt, die dem Verbrecher die Chance geben, in der Masse unterzutauchen. Die Detektivgeschichte erhält durch den Schauplatz des Großstadtdschungels erst ihre Spannung. Anhand Baudelaires Interesse an den Detektivgeschichten von Edgar Allen Poe verweist Benjamin auf den Flaneur, dem es gelingt, in der Masse Schutz zu finden ohne Teil von dieser zu werden. Benjamin zitiert Baudelaire als er über die verschiedenen Bewohner einer Stadt resümiert:

was sind die Gefahren des Waldes und der Prärie mit den täglichen Chocks und Konflikten in der zivilisierten Welt verglichen? Ob der Mensch auf dem Boulevard sein Opfer unterfaßt oder in unbekanntem Wäldern seine Beute durchbohrt – bleibt er nicht hier und dort das vollkommenste aller Raubtiere?“ Baudelaire gebraucht für dieses Opfer den Ausdruck »dupe«; das Wort bezeichnet den Betrogenen, Genasführten; zu ihm steht der Menschenkenner im Gegensatz. Je weniger geheuer die Großstadt wird, desto mehr Menschenkenntnis, so dachte man, gehört dazu, in ihr zu operieren. In Wahrheit führt der verschärfte Konkurrenzkampf den Einzelnen vor allem dahin seine Interessen gebieterisch zu vermelden. (Benjamin 1986, 37 f.)

Benjamin schreibt, dass die moderne Großstadt eine Wende erfahren hat, sobald sich herausgestellt hat, dass „die Masse als das Asyl, das den Asozialen vor seinen Verfolgern schützt [erscheint]“ (Benjamin 1986, 38). Er betont, dass hierin der Ursprung der Detektivgeschichte verwurzelt ist. Benjamin sieht in der Figur des Flaneurs den „Beobachter“, der von Baudelaire als „ein Fürst, der überall im Besitze seines Inkognitos ist“ beschrieben wird. Er wird zum „Detektiv wider Willen“, wird jedoch dadurch in seinem Müßiggang unterstützt.

Die Übereinstimmung zwischen dem Flaneur, Dandyism und Tom Ripley ist sicherlich die Betonung der Detektivgeschichte, da sich auch die Ripley-Romane immer wieder im Genre der Kriminalliteratur finden. Fuest schreibt über den Flaneur: „Seine Wege sind die des Labyrinths und damit unerfindlich, und das macht ihn zu einem unberechenbaren, beinahe kriminellen Subjekt [...] (Fuest, 101). Durch die Ambivalenz der Figur des Dandys und des

Protagonisten ist es schwer, diesem die Rolle eines „Detektivs“ zuzuweisen, selbst mit dem Anhang „wider Willen“. Im Gegenteil trifft die Beschreibung des Asozialen, der in der Stadt untertaucht weitaus besser auf Tom Ripley zu. Es ist wohl eine Mischung aus beidem, ein invertierter Detektiv, der wie im Zitat oben, „seine Interessen gebieterisch zu vermelden“ weiß. Nicht umsonst zieht es Tom Ripley nach dem Verbrechen an Dickie in die Großstädte Venedig und Rom. Er gleicht sich dem Tempo der Stadt an und erfindet dort sein „Inkognito“. Tom genießt seine Zeit in Rom als Dickie Greenleaf in vollen Zügen, "[every] moment to Tom was a pleasure, alone in his room or walking the streets of Rome, when he combined sightseeing with looking around for an apartment. It was impossible ever to be lonely or bored, he thought, so long he was Dickie Greenleaf" (Highsmith 1955, 118). Er durchstreift die Stadt und mischt sich unter die Menge, jedoch bleibt er stets unter sich und meidet jeglichen persönlichen Kontakt, "Tom carefully avoided the American residents of Rome who might expect him to come to their parties and them to his in return, though he loved to chat with Americans and Italians in the Café Greco and the students' restaurants in the Via Margutta" (Highsmith 1955, 131). Tom Ripley übernimmt indirekt die Rolle eines Beobachters ein, denn er imitiert, und wer imitiert muss beobachtet haben. In seiner Person kristallisiert sich Gesellschaftskritik heraus, da er als "Aufsteiger" die besseren Kreise nachmacht, beziehungsweise die Manier vollendet. Auf einer Metaebene legt Highsmith Tom also auch als Detektiv an, der die Abgründe der Oberschicht offenlegt. Durch sein hybrides Dasein, das durch Beobachten entsteht, bewegt er sich mit großer Sicherheit in der Welt und ist dem Verbrecher, wie auch dem Detektiv immer einen Schritt voraus. Tom ist gleichzeitig Teilnehmer und Beobachter, ist sowohl innen als auch außen; er bewegt sich sicher in der Gesellschaft, beobachtet diese aber auch als Außenstehender, was durch seine Verbrechen besonders hervorgehoben wird. Benjamin schreibt in „Über einige Motive bei Baudelaire“, dass der Flaneur, der sich in der Menge bewegt, „Spielraum braucht und sein Privatisieren nicht missen will. Die Vielen sollen ihren Geschäften nachgehen: flanieren kann der Privatmann nur, wenn er als solcher schon aus dem Rahmen fällt.“ (Benjamin 1986, 123). Toms Verbrechen, die Flexibilität und sein Müßiggang befähigen ihn, sich eben außerhalb des Rahmens zu bewegen. Der Beobachter und Detektiv, schreibt Benjamin, „bildet Formen des Reagierens aus, wie sie dem Tempo der Großstadt anstehen“ (Benjamin 1986, 39). Dieses Inkognito findet man

auch wieder in Felix Krull, der ganz deutlich all sein Können aus dem Beobachten zieht und sich danach durch das Imitieren dieser Gesten und der Attitüde eine geheime Identität zu eigen macht. Tom Ripley verfährt nach ähnlichen Methoden. Er beobachtet und imitiert, "[he] broke his bread as Dickie did, thrust his fork into his mouth with his left hand, as Dickie did" (Highsmith, 1955, 129). Mit seiner Mimikry gelingt ihm darüber hinaus das Überlisten der Detektive und der Polizei. Einer der Polizisten, die Tom alias Dickie über Toms Verbleib befragt haben, verhört später Tom Ripley, der zurückschlüpft in seine alte Rolle, zu dem Verbleib von Dickie Greenleaf.

"May I see your passport?" Tom produced it from his inside jacket pocket. The tenente studied the picture closely, while Tom assumed the faintly anxious expression, the faintly parted lips, of the passport photograph. The glasses were missing from the photograph, but his hair was parted in the same manner, and his tie was tied in the same loose, triangular knot. (Highsmith 1955, 192).

Selbstverständlich gelingt Tom das Überlisten der Polizei und der Behörden, "[the] idiots! All around the thing and never guessing it! Never guessing that Dickie was running from the forgery questions because he wasn't Dickie Greenleaf in the first place!" (Highsmith 1955, 198).

Benjamin stellt auch Baudelaire nicht auf die Seite des Detektivs, sondern stellt fest, „[der] Kalkül und das konstruktive Moment stand bei ihm auf der Seite des Asozialen“ (Benjamin 1986, 41). Er betont hier die Nähe zu Baudelaires und zu Sade. Diesen Hang erkennt man auch in den Ripley Romanen; Highsmith ist fasziniert von Mord und vor allem davon, mit einem solchen ungestraft davon zu kommen. Sie ist eine der ersten Autoren, die das Prinzip *crime pays*¹⁵ verfolgen, was in den 50ern absolute Pionierarbeit darstellt. Joan Schenkar zitiert Patricia Highsmith, als sie über ihre Intentionen während des Schreibens von *The Talented Mr. Ripley* spricht: "What I predicted I would once do, I am doing already in this very book (Tom Ripley), that is, showing the unequivocal triumph of evil over good, and rejoicing in it. I shall make the readers rejoice in it, too" (Schenkar, 161).

Das dies sich mit den Interessen des Flaneurs deckt, meint Leonard Fuest, der folgendes über die Abgründe der Großstadt und den Flaneur schreibt:

15 Verbrechen, das sich lohnt, als Ende einer fiktiven Erzählung, galt in den USA lange Zeit als unangebracht und wurde als eine Verletzung des moralischen Standards betrachtet.

Der Flaneur schaut an der repräsentativen Pracht der Fassanden vorbei auf Kriminelle, Prostituierte, Bettler, auf Vergehendes, Absterbendes, Faulendes – und konstituiert ebendort seine zwischen Kontemplation und Schrecken oszillierende Ästhetik, die den Anspruch erhebt, in ihrer Abseitigkeit heroisch zu sein: „Nicht das zur Macht gekommene, der Nützlichkeit ergebene Bürgertum, wohl aber die Existenzen am Rand und außerhalb der bürgerlichen Welt sind ein Feld des Heroismus, das die offizielle Aufmerksamkeit verdrängt hat, die sich in der offiziellen anerkannten Kunst niederschlägt.“ Man sollte diesen Figuren nicht zu tief in sozialkritischer Intention gegründet sehen, vielmehr als Kunstfiguren, entsprungen wütender Phantasmagorien (Fuest, 108).

Patricia Highsmith schreibt, dass Toms Morde recht in der Manier eines Gentlemans passieren, "[...] after he kills Dickie, Tom murders only, when necessary " (Schenkar, 161). Immer, wenn jemand den Lauf oder die Dynamik seines voranschreitenden Lebens negativ beeinflusst, verwandelt sich Tom in einen mordenden Psychopaten. Das letzte Kapitel über die Flanerie in der *Poetik des Nicht(s)tuns*, befasst sich mit dem, was nach dem Ende der Flanerie kommt. Fuest sieht jenes Beenden der Flanerie als „Ausrasten“ im doppelten Sinn. Zunächst spielt er auf die Rast an und zweitens auf das Durchdrehen. Fuest fragt, „[könnte] es sein, daß der Flaneur oder sein Nachfolger zuletzt nicht nur still und leise aus dem Getriebe des modernen Lebens ausrastet, sich also ausklinkt oder verweigert, sondern in einer bedrohlichen Weise regelrecht ausrastet, in Raserei verfällt und zum Amokläufer mutiert?“ (Fuest, 159). In Toms Leben bedeutet jeder Mord eine Zäsur in seinem gewohnten Trott. Nach jeden Mord beginnt Tom sein Flanieren unmittelbar wieder. In seinem Fall ist es tatsächlich ein „Ausrasten“ in beiderlei Hinsicht. Dieses hybride Verhalten spiegelt sich sowohl im bipolaren Verhalten der Dandys, der Ambivalenz, die Benjamin im Flaneur sieht, wie auch in Ripleys spezifischem Merkmal sich einer genauen Definition zu entziehen.

2.3 2 Masse und Individuum

Dem Motiv der Masse, die Benjamin im Kapitel „Der Flaneur“ stets betont, liegt eine Entwicklung der Moderne zugrunde, die damit zusammenhängt, dass der Staat immer mehr versucht, dem Individuum durch Kontrollinstanzen wie Behörden, Papiere und Registrierungen habhaft zu werden und den Überblick zu behalten. Benjamin beschreibt, dass im Zuge des „Identifikationsverfahrens“, „die Personalbestimmung durch Unterschrift“ steht und schließlich mit der Photographie die Möglichkeit besteht, „für die Dauer und eindeutig Spuren zu hinterlassen von einem Menschen festzuhalten“ (Benjamin 1986, 46). Nur in der Masse gelingt es dem Flaneur, sein Inkognito, dessen der Staat habhaft werden will, zu schützen. Tom kopiert dieses Verhalten: Wenn die Behörden Toms Machenschaften und seine Identität aufdecken wollen, begibt er sich in die Großstadt oder geht auf Reisen. Nach seinem Mord an Dickie wählt er Rom und nachdem er Freddie Miles umbringt begibt sich Tom auf eine Reise nach Sizilien. Auch in den folgenden Romanen begibt er sich in Metropolen, wenn seine Person durchleuchtet werden soll. Er verlässt *Belle Ombre* und begibt sich als Flaneur ohne bekannte Identität in die Großstadt. Im Gegensatz zum Dandy und Flaneur, die Nutzen aus den Metropolen ziehen, zeigt sich das Bürgertum oftmals enttäuscht von der Anonymität der Großstadt. Benjamin betont, dass man seit „Louis Philippe [...] im Bürgertum das Bestreben [findet], sich für die Spurlosigkeit des Privatlebens in der großen Stadt zu entschädigen. Dies versucht es innerhalb seiner vier Wände.“ Es wird der Hang zur Ansammlung von Gegenständen, dem Material Plüsch und Samt betont und schließlich wird die Wohnung mit einem Futteral verglichen (Benjamin 1986, 44f.). Eine Textstelle aus *The Talented Mr. Ripley* spiegelt den Kontrast zwischen Flaneur und Bourgeoisie wieder. Toms Sorge, als die verhasste Marge ihn überraschend in Venedig besucht, ist, dass sein Zuhause einen falschen Eindruck macht, "[he] hoped that the house didn't look to plush" (Highsmith 1955, 208). Ein anderes Beispiel für die ambivalente Bedeutung des Wortes "plush" gibt es in *Ripley Under Ground*, Tom sucht hier nach Mr. Murchinson und beobachtet mit Argwohn dessen Unterkunft, die möglicherweise Rückschlüsse auf Murchinson selbst gibt, "[the] Hotel Mandeville was rather plush, but by no means as expensive as the Dorchester" (Highsmith 1970, 48). Tom verachtet etwas, was den Anschein von Eleganz hat, dem jedoch tatsächlich

nicht entspricht. Als Connaisseur wahrer Klasse entlarvt er den bourgeoisen Lebensstil, den er verachtet, sofort.

Benjamin kann rückblickend Baudelaires Gedanken zur Masse, dem Flaneur und dem Individuum so lesen, dass er die prophetische Wirkung der Texte herausarbeiten kann. Hier kommt besonders der Vergleich mit der Ware ins Spiel. Zur Zeit der industriellen Revolution vergleicht Engels den Arbeiter mit der Ware, die die dieser herstellt. Je mehr der Arbeiter vom „Frosthauch der Warenwirtschaft“ durchdrungen wird, desto weniger kann er sich in die Ware einfühlen. Dieses Privileg bleibt seit Beginn der industriellen Revolution immer weniger Menschen vorbehalten. Das Begreifen der Ware bleibt einigen wenigen vorbehalten, während die Masse für die Produktion zuständig bleibt und mit Ware gleichgesetzt wird (Benjamin 1986, 57). Das Tom Ripley den feinen Unterschied der Waren und Dinge erlernt, beweisen, dass er dass er zu den wenigen Individuen gehört, die ganz im Sinne des Flaneurs Zeit haben, sich mit etwas anderem als der Masse und der Produktion zu befassen.

2. 4 Dekadenz und Verfall

2. 4. 1 Ennui und Spleen - Von Gier und Wahnsinn

C'est l'Ennui! L'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! (Baudelaire, *Fleurs du mal* 30)

Das Lebensgefühl der *Ennui* gehört unabdinglich zum Dandyismus. Einerseits ist der Dandy hingezogen zum Überdruß und definiert sich auch über diesen, andererseits versucht er jener *Ennui* auf mannigfaltige Weise zu entgehen. Die zahlreichen Beschäftigungen, die schon im vorhergehenden Kapitel über den Dilettantismus erwähnt wurden, zeigen die Möglichkeiten und Ansätze sich der Langeweile wenigstens für einen Moment zu entziehen. Alfred Bellebaum schreibt in seiner Untersuchung *Langeweile – Überdruß und Lebenssinn* über den Dandy im Bezug auf die Langeweile, dass es sich um einen Menschen handelt, der durch „Überreizung“ abgestumpft ist, der nach dem Genuss strebt, dessen Erfüllung ihm aber verwehrt bleibt. Diesen nennt er blasierter und verweist auf die etymologische Herkunft des Wortes. Er führt lexikalische Hinweise an, unter denen

sich „dünnelhaft, beziehungsweise hochnäsigt, gelangweilt-überheblich beziehungsweise dünnelhaft-herablassend“ finden. Er schreibt über den Dandy, dass „die übliche Welt kein Interesse [verdient], die eigene Person Exklusivität [beansprucht]“ (Bellebaum, 155 f.). Diese Blasiertheit, die vor allem mit der Übersättigung zu tun hat, findet man in besonders detaillierter Ausführung bei den Dandys, die gleichzeitig der Dekadenz zugehörig sind, allen voran Huysmans Des Esseintes und D'Annunzios Sperelli. Günter Erbe schreibt in „Der dekadente Dandy“, dass die Dandys der Dekadenzbewegung durch den „Rückzug in die Einsamkeit seines erlesenen Interieurs“ vor der „Austauschbarkeit“ in einen „hermetischen Narissmus“ flüchtet (Erbe 2009, 29).

Aber auch Oscar Wildes Romanfigur Dorian Gray gibt sich der Welt überdrüssig. Bei einer Unterhaltung mit Lord Henry, in der Dorian seine unbestimmte Angst vor der Zukunft äußert, antwortet dieser, ohne zu ahnen, wie treffend er Dorians Leiden erfasst: "The only horrible thing in the world is *ennui*, Dorian. That is the one sin for which there is no forgiveness" (Wilde, 297).

Man muss den Begriff *Spleen*, den Baudelaire gerne arbiträr zu *Ennui* verwendet (Wild, 74), eingehend betrachten, um sich mit jener Langeweile zu befassen, die bisweilen Felix Krull oder eben Tom Ripley befallen. Was bei Baudelaire noch mit Weltschmerz in Verbindung steht, findet sich im heutigen Sprachgebrauch eher in der Rubrik der Verschrobenheit und Verrücktheit wieder. Interessant ist diese Verschiebung im Sprachgebrauch deshalb, weil sich sowohl Tom Ripley als auch Felix Krull¹⁶ zeitlich stark von den anderen Dandys unterscheiden. Die beiden Romanfiguren zu vergleichen, ist besonders sinnvoll, da sie beide in den 1950ern ihre Entstehung, beziehungsweise Vollendung fanden. Das Blasierte zeigt sich bei beiden nur noch in der Überheblichkeit, weniger im Überdruß. An dieser Stelle passt die Beschreibung Bellebaums, der dem blasierten Menschen „Reserviertheit, Vorbehalt, Distanz, eine sich überlegen gebende Gelassenheit und [einen desillusionierten] Gleichmut“ zuschreibt. „Hinzu kämen in ausgeprägter Weise Eitelkeit, Launenhaftigkeit und Eigensinn“ (Bellebaum, 157). Beide Figuren schöpfen in vollen Zügen aus den Möglichkeiten, die die Welt ihnen bietet. Sie sind nicht satt, sondern im Gegenteil gierig. Nichtsdestotrotz gibt es auch in ihrem Leben eine Art *Ennui*, die jedoch um sich dem Zeitgeist anzupassen, nüchtern als Langeweile tituliert wird. Tom ist ein blasierter

¹⁶ Felix Krull reiht sich nicht unter den klassischen Dandys ein, jedoch werden der Figur oft dandyhafte Tendenzen zugesprochen. (vgl. Ihrig, 99).

Charakter im Sinne von „ gelangweilt-überheblich“. Dies ist er lange bevor sich seine gesellschaftliche Position verbessert und er eine gewisse materielle Sättigung erfährt. Schon bei seiner schicksalhaften Begegnung mit Greenleaf Sr. verspürt Tom eine Langeweile, gegen die er äußerst empfindlich reagiert,

Mr. Greenleaf got increasingly mellow and jolly on the brandy, and Tom got increasingly close-mouthed and sour. Tom wanted to get out of the apartment. And yet, he still wanted to go to Europe, and wanted Mr. Greenleaf to approve of him. The moments on the sofa were more agonizing than the moments in the bar last night when he had been so bored [...] (Highsmith 1955, 27f)

Diese Langeweile tritt mit auffälliger Regelmäßigkeit dann auf, wenn Tom sich mit Menschen beschäftigen muss, die ihm lästig sind:

His boredom slipped into another gear. Tom knew the sensations. He had them sometimes at parties, but generally when he was having dinner with someone with whom he hadn't wanted to have dinner in the first place, and the evening got longer and longer. Now, he could be maniacally polite for perhaps another whole hour, if he had to be. Before something in him exploded and sent him running out of the door. (Highsmith 1955, 15)

Das Gefühl der Langeweile scheint Tom Ripley in Gesellschaft weit aus häufiger zu überfallen, als in Einsamkeit. Als er sich in Rom aufhält, nach der Ermordung und dem Diebstahl von dessen Identität, denkt Tom Ripley folgendes: "It was impossible ever to be lonely or bored, he thought, as long as he was Dickie Greenleaf" (Highsmith 1955, 118). Das Motiv der Langeweile in Gesellschaft wird von Highsmith immer wieder aufgegriffen, "[he] was not at all in the mood for parties. He seemed to see people through a mist, and communication was slow and difficult. He often asked people to repeat what they had said. He was terribly bored" (Highsmith 1955, 206). Auch Felix Krull macht seine abweisende Art gegenüber der Welt dann deutlich, wenn er sich mit Menschen abgeben muss, deren Gesellschaft er nicht explizit gewählt hat. Ein hervorragendes Beispiel hierfür ist die Musterung, welcher er sich unterziehen muss: „Ich für meine Person hielt mich einsam nach meiner Art, nahm am müßigen Geschwätz, an den grobkörnigen Späßen keinerlei Anteil und antwortete fremd und ausweichend, wenn eine Anrede mich erging“ (Mann, 86). Beide Romanfiguren bleiben tatsächlich die ganze Zeit reserviert und gehen keine

ernsthafte Verbindung mit anderen Menschen ein. Die Langeweile, die beide zu Zeiten befällt, bewegt sowohl Tom Ripley als auch Felix Krull zu recht eigenwilligen Beschäftigungen.

2.4. 2 Langeweile ist aller Laster Anfang

Mit dem Phänomen des Zustandes der Langeweile hat sich der dänische Philosoph Søren Kierkegaard in *Entweder – Oder* beschäftigt.¹⁷ Seine Gedanken sind ebenfalls relevant für den Dandy und den *Ennui*. Der dänische Philosoph verwendet zwar weder die Begriffe *Ennui*, *Spleen*, noch Überdruß, jedoch spricht er selbst von einem pantheistischen Ansatz der Langeweile. Kierkegaard resümiert in „Wechselwirtschaft“, dass „Langeweile [...] eine Wurzel alles Übels [ist]“ und sagt, „Langeweile ist der dämonische Pantheismus. Bleibt man bei ihr als solcher stehen, so wird sie das Böse, sobald sie dagegen aufgehoben wird, ist sie wahr; sie wird nur dadurch aufgehoben, daß man sich unterhält – *ergo* muss man sich unterhalten“ (Kierkegaard 331 und 336f). Wie universal das Prinzip der Langeweile bei Kierkegaard ist, wird deutlich mit seinen anschaulichen Beispielen, die von der Erschaffung der Welt, dem Sündenfall, der Ständegesellschaft, bis hin zu Freundschaft und Ehe, allesamt auf Langeweile basieren oder zu dieser führen. Es gibt mehrere Schnittstellen in denen Kierkegaards Philosophie mit der Haltung zum *Ennui* des Dandytums und mit der Attitüde Tom Ripleys übereinstimmen. Darunter fallen vor allem die zwischenmenschlichen Beziehungen, die Ripley ganz im Sinne Kierkegaards niemals verpflichtend werden lässt, die zahllosen Reisen, sowie die ständige Suche nach Abwechslung. Kierkegaard titulierte jeden Menschen als Langweilig; den Ausweg aus dieser Langeweile sieht er in der Hinwendung *panis et circenses*. Sein Vorschlag beinhaltet unter anderem „gratis Theater, gratis zu den öffentlichen Frauenzimmern, man führe gratis in den Tiergarten [...]“ (Kierkegaard, 333). Hierin besteht die deutlichste Verbindung zwischen den Gedanken Kierkegaards und den Dandy-Figuren: Dandys flüchten vor dem

¹⁷ In Highsmiths Biographie wird erwähnt, dass diese mit Kierkegaards Philosophie vertraut war und sie in seinem Werk nach Inspiration gesucht hat, "[...] writers who had illuminated Pat's youth: Fyodor Dostoyevsky, Friedrich Nietzsche, Søren Kierkegaard, Edgar Allen Poe, Franz Kafka (Schenkar, 160), "[...] she was using a little Kierkegaard for illumination" (Schenkar, 355).

Überdruß in jene Scheinwelten, denen folgend ein eigenes Kapitel¹⁸ zugeordnet wird. Kierkegaard sieht im Müßiggang nicht aller Laster Anfang und auch in der Arbeit keine Erlösung von jener Lasterhaftigkeit. Er sieht im Müßiggang „ein wahrhaft göttliches Leben, wenn man sich nicht langweilt“ (Kierkegaard 335 f.). Der Dandy versucht nicht dem Zustand der Langeweile zu entgehen, sondern sucht den Müßiggang, der jedoch selten jenen göttlichen Zustand herbeiruft, sondern eher Baudelaires *monstre ennui* in Kauf nimmt. Dieser verfolgt den Gedanken, dass die Arbeiter diejenigen sind, die langweilen und der Adel langweilt sich selbst. Dandys, die von Baudelaire als „neue Aristokratie“ beschrieben werden, greifen diese Tradition auf.

Die wohl bemerkenswerteste Übereinstimmung findet sich jedoch in Kierkegaards Ansatz, dass „Langeweile [...] auf dem Nichts [ruht], das sich durch das Dasein schlingt [...]. Daß jene exzentrische Zerstreung auf Langeweile gebaut ist, erkennt man auch daran, daß die Zerstreung ohne Nachklang wiederhallt, eben weil im Nichts nicht einmal soviel ist, daß ein Wiederhall möglich wäre“ (Kierkegaard, 338). Der Dandy, der seines Zeichens nicht produziert und nichts ist, als eine rein ästhetische Existenz, lässt sich in der Kierkegaardschen Auffassung von Langeweile fassen.

Auch das Verhältnis zwischenmenschlicher Beziehungen und deren Auswirkungen auf das Leben wird in „Wechselwirtschaft“ betrachtet. Gefestigte Institutionen, besonders Freundschaft und Ehe fasst er als einschränkend und hinderlich auf, besonders im Hinblick auf die Freiheit der Mobilität und Flexibilität. Freundschaft und Ehe führen laut Kierkegaard dazu, „daß man sich in einem einzelmem Lebensverhältnis festrennt“, er betont aber, dass man, wenn „man sich aber der Freundschaft enthält, darum [...] nicht etwa ohne Berührung von Menschen leben [muß].“ Man soll ruhig eine zeitlang mit einem anderen ein gleiches Tempo genießen, jedoch jederzeit fähig sein, „davonzulaufen“. (Kierkegaard, 343f.) Auch an der Ehe kritisiert Kierkegaard, dass man in einer „Lebensverhältnis [eingeht], durch das man zu mehreren werden kann“ und man „kann sich keine Reisetiefel bestellen, wann man will, kann nicht unstet umherstreifen“ (Kierkegaard, 345). Diese Ratschläge, die in „Wechselwirtschaft“ erteilt werden, sind teilweise in den Biographien der Dandys umgesetzt. Ehe und Freundschaft werden weitestgehend vermieden und das Flanieren für niemanden eingestellt. Felix Krulls

18 Vgl. Kapitel 4.2 *My Home is my Castle* – Zuflucht in der Heterotopie

Verhalten ist beispielhaft für die Beziehungen zu anderen Menschen nie in Freundschaft münden zu lassen, sondern die Einsamkeit vorzuziehen. Zu „Genossenschaft“ äußert er sich folgendermaßen: „Doch war dies mein Trachten so wenig, daß ich vielmehr solche Verbindungen entweder ganz vermied oder doch Sorge trug, daß sie zu irgendwelcher Vertraulichkeit keinesfalls gediehen“ (Mann, 103 f.). Er bevorzugt die Diversität, bevor er sich in Eintönigkeit wiederfindet. Tom Ripley hat ebenfalls keine Freunde, sondern nur Menschen, mit denen er ab und an Zeit verbringt, wenn diese sein Interesse wecken. Seine Ehe funktioniert nur, weil Heloise ebenfalls eine Flaneuse ist, die ihre „Reisestiefel“ selten auszieht. Bei dem Ehepaar Ripley kreuzen sich die Wege selten, beziehungsweise beide Eheleute sind zu keinerlei Verzicht verpflichtet. Wer sich für einen Freund Tom Ripleys hält, dem droht zumeist Unheil. Sowohl Dickie Greenleaf als auch Jonathan aus *Ripley's Game* haben ihren Umgang mit Tom Ripley mit dem Leben bezahlt. Der Zusammenhang zwischen Langeweile, Freundschaft und Verbrechen ist durch Kierkegaard gegeben, der im gelangweilten Zustand den „Ursprung alles Übels“ begründet sieht. Leonard Fuest schreibt in der Einleitung von *Poetik des Nicht(s)tuns* einen Absatz, der der Langeweile gewidmet ist. Neben der Feststellung, dass das Verweilen eine positive Erfahrung darstellen kann, spricht Fuest im Bezug auf die literarische Moderne vorwiegend von einer „melancholische Negativierung der Zeiterfahrung“ und schreibt, „[dem] Melancholiker wandelt sich die lineare oft in eine zirkuläre Zeit, in der sich die Wiederkehr des Ewiggleichen ereignet. Diese Wiederkehr läßt eben nicht zum klassischen ästhetischen Verweilen ein, sondern zwingt zu zermürender Langeweile“ (Fuest, 22f.). Aus dieser ewigen Wiederholung zieht Fuest schließlich den Rückschluss auf die Arbeitsverhältnisse der Moderne mit ihrer ewig gleichen Tätigkeit und zieht Parallelen zu Kierkegaards These, dass Langeweile das Schlechte nach sich zieht. Felix Krull beginnt seine Anstellung, mit der gleichzeitig seine Ambitionen nach einer besseren sozialen Position eingeläutet werden, als Liftboy¹⁹. Felix, der anfangs noch mit seiner schicken Uniform zu begeistern war, äußert sich folgendermaßen:

Den Liftdienst versah ich den ganzen Winter hindurch, und trotz der Beliebtheit, deren ich mich bei meinem wechselnden Publikum erfreute, begann er mich bald schon zu langweilen. Ich hatte Grund zu fürchten, daß es damit immer so weitergehen, daß man mich sozusagen darin vergessen, mich alt und grau

¹⁹ Ein Beruf, der in Literatur und Film seit jeher als Symbol zermürender Gleichförmigkeit verwendet wird

dabei lassen möchte“ (Mann, 187).

Auch Tom Ripley leidet unter zuviel Routine. Gerade deswegen stürzt er sich mit schöner Regelmäßigkeit in dubiose Halbwelten, statt sich den eintönigen Ritualen der Upper Class hinzugeben, deren Mitglied er sein könnte.

Fuest betrachtet den Zusammenhang zwischen Langeweile und Verbrechen auch unter dem Aspekt des Faulenzers, der von der Gesellschaft oft als Synonym für den Müßiggänger verwendet wird, „[der] Faulenzer lebte und – was noch bemerkenswerter ist – war oder erschien gefährlich. Denn schließlich wurde in den (zeitökonomischen) Disziplinar- und Ordnungsdiskursen der Müßiggang als „allgemeine Ursache der meisten Verbrechen“ verortet“ (Fuest, 36).

Am interessantesten ist an dieser Stelle der literarische Vergleich der kurzen Episode aus *À Rebours*, in der Des Esseintes zum Zeitvertreib versucht, einen Jungen aus der Unterschicht zum Verbrecher zu machen, indem er ihm für kurze Zeit Luxus gönnt und ihm diesen schließlich wieder entzieht. Seine Theorie war folgende:

la vérité c'est que je tâche simplement de préparer un assassin. Suis bien, en effet, mon raisonnement. Ce garçon est vierge et a atteint l'âge où le sang bouillonne; il pourrait courir après les fillettes de son quartier, demeurer honnête, tout en s'amusant, avoir, en somme, sa petite part du monotone bonheur réservé aux pauvres. Au contraire, en l'amenant ici, au milieu d'un luxe qu'il ne soupçonnait même pas et qui se gravera forcément dans sa mémoire; en lui offrant, tous les quinze jours, une telle aubaine, il prendra l'habitude de ces jouissances que ses moyens lui interdisent; admettons qu'il faille trois mois pour qu'elle lui soient devenues absolument nécessaires – et, en les espaçant comme je le fais, je ne risque pas de le rassasier; et bien au bout de ces trois mois, je supprime la petite rente que je vais verser d'avance pour cette bonne action, et alors il volera, afin de séjourner ici; il fera les cent dix-neuf coups, pour se rouler sur ce divan et sous ce gaz! En poussant les choses à l'extrême, il tuera, je l'espère le monsieur qui apparaîtra mal à propos tandis qu'il tendra de forcer son secrétaire (Huysmans, 150 f).

Parallelen finden sich bei Highsmith: Der dritte Ripley Roman *Ripley's Game* ist komplett einem Menschenexperiment gewidmet. Jonathan Trevanny wird Tom Ripley vorgestellt und schlecht gelaunt entgegnet er Tom: "*Oh, yes, I've heard of you*". (Highsmith 1974, 15). Mit dieser schnöden Bemerkung setzt er bei Tom Ripley einen Gedankengang frei:

Did that mean that Trevanny or whatever his name was thought he was responsible for Bernhard Tufts' death, and before that Dickie Greenleaf's? Or was the Englishman merely embittered against everyone because of his ailment? Dyspeptic, like a man with a constant stomach? [...] What Tom was thinking was: would this man take on such a job as Reeves was proposing? An interesting approach to Trevanny had occurred to Tom. It was an approach that might work with any man, if one prepared the ground, but in this case the ground was already prepared. Trevanny was seriously worried about his health. Tom's idea was nothing more but a practical joke, he thought, a nasty one, but the man had been nasty to him. The joke might not last more than a day or so, until Trevanny could consult his doctor. Tom was amused by his thoughts [...] (Highsmith 1974, 15f).

Es ist auffällig, dass Tom Ripley sich über die Morde, die er begangen hat, echauffiert, als sei es üble Nachrede und nur ein Gerücht. Toms soziopathische Weltsicht trägt dazu bei, dass er den Kommentar nicht entschuldigen kann mit Jonathans Leukämie-Erkrankung. Hinzu kommt, dass Tom genug Zeit hat, darüber nachzudenken, wie Jonathans Aussage gemeint war und sich ein passendes Psychospiel als Strafe auszudenken. Kurz vor der eben zitierten Passage, in den ersten Zeilen des ersten Kapitels benutzt Patricia Highsmith jenen kritischen Satz, "Tom was bored" (Highsmith 1974, 9), der in jedem Roman wiederkehrt. Hier findet sich Kierkegaards These von der Langeweile und ihren zerstörerischen Auswirkungen auf das deutlichste bestätigt. Das tödliche Spiel beginnt, aufgrund von gekränkter Eitelkeit um Abwechslung in den Alltag Toms zu bringen. Tom, welcher um die Macht jener „Wechselwirtschaft“ weiß, findet in Jonathan einen Antagonisten, dessen gleichförmiger Alltag durch Toms Auffassung von Unterhaltung durchbrochen wird. Jedoch nimmt jene Art der Abwechslung ein böses Ende für Jonathan. Tom Ripley testet, wie weit Jonathan sich auf seine perfiden Spielchen einlässt. Durch geschickte Manipulation zieht er Jonathan nach und nach in dunkle Machenschaften und ist letztendlich dafür verantwortlich, dass dieser ein Opfer der Mafia wird. Auch der letzte Roman *Ripley Under Water* handelt von einem Katz-und-Maus-Spiel mit grausamen Elementen,

[...] Ripley was turning outwards, brooding on the "variety of horror that man has invented for himself, *against* himself: Chains, whips, sadism -yes, in marriages, the nagging defiling wives, the wife-beaters. The animal torturers. Tom felt that this destructive rage in man ... seemed to equal the beauty of architecture, painting, music ... It was like a dramatic balance," Pat wrote" (Schenkar, 510).

Patricia Highsmith schreibt an eine Bekannte: "Ripley Under Water is my S&M novel" (Schenkar, 518). Dieses Mal initiiert nicht Tom das Spiel, sondern Mr. und Mrs. Pritchard. Die Motivation, warum sich das amerikanische Ehepaar in Toms Leben einmischt, wird ebenfalls nie geklärt. Das Ehepaar Pritchard wird dargestellt mit sadistischen Neigungen, bei einer Unterhaltung charakterisiert Tom Ripley Pritchard folgendermaßen: "Types like Pritchard looked as if they intended to get what they wanted, even if it meant twisting a man's or woman's arm or half-throttling them, and Tom knew that this had a charm for certain female types" (Highsmith 1991, 80). Tom lässt sich nach und nach auf das Spiel der Pritchards ein und findet seinen Gefallen daran,

Tom laughed aloud. Games, games! Secret games and open games. Open looking games that were really sly and secret. But of course beginning-and-end secret games went on behind closed doors, as a rule. And the people concerned merely players, playing out something not in their control. Oh, sure. (Highsmith 1991, 68).

Tom Ripley empfindet, so scheint es, zu gleichen Teilen Überdross über die „Spielchen“ der Pritchards, aber auch Lust daran, den Spielen eine neue, überraschende Wendung zu geben. In soziopathischer Manier zieht er alle Register eines ermüdenden, psychologischen Katz und Maus-Spiels, das mit dem Tod des Ehepaars endet. Mit absoluter Gewissenlosigkeit lässt er das Ehepaar schliesslich in ihrem Teich im Garten ertrinken, bei dem Versuch, die Knochen des ermordeten Murchinson, die Tom in den Teich geworfen hat, herauszuholen. Er beobachtet ihr Sterben und hindert Edward, der ihn begleitet hat daran, Hilfe zu leisten.

"My god, they're *both* in!" said Tom., hysterically amused, having meant to whisper, but he had spoken almost normally. "How deep is that pond?" "Dunno. Five or six feet? I'm guessing." Janice cried out something, and was stifled by water. "Shouldn't we - " Ed looked at Tom anxiously. "Maybe - " [...] The people in the pond were Tom's enemies. On his own, Tom wouldn't have hesitated, he would have walked away. (Highsmith 1991, 253)

Tom überlässt die Pritchards nicht ohne Vergnügen ihrem tödlichen Schicksal, "Tom vaguely imagined two corpses floating an inch or so beneath the pond's surface. He gave a

laugh and glanced at Ed. [...] "We can stop -" "No. But we are leaving the scene and they are drowning back there." " (Highsmith 1991, 255).

3. Des Dandys neue Kleider

Ein Kapitel über den Dandy und die Mode ist unabdinglich, denn das Phänomen Dandy lässt sich, so scheint es, gerade über die Mode, treffend beschreiben. Bei oberflächlicher Betrachtung - im wahrsten Sinne des Wortes - wird die Kleidung zum Hauptkriterium dessen, was einen Dandy ausmacht.

Die Hervorhebung der Kleidung des Dandys ist gerade aus soziologischen Gründen von Interesse. Das folgende Kapitel muss zunächst mit einigen Vorurteilen aufräumen, die dem Dandy in diesem Bezug anhaften. Oswald Wiener schreibt in seinem Aufsatz „Eine Art Einzige“ zum Phänomen Dandyismus und der Mode,

[nicht] der Kragen selbst, aber eine neue Art, ihn zu legen, ein neuer Stil des Halstuchs drückt ein den Worten unerreichbares Weltgefühl, Zusammengehörigkeitsgefühl aus. Das Ideale kann man höchstens in „Bildern“ vorführen, das Künstliche, Mode, ist das Verständigungsmittel in einer Zeit, deren Bedrohlichkeit man nicht in der Sprache des Drohenden zugeben kann; in einer Zeit die den wörtlichen Ausdruck gewisser Grundhaltungen als plump, falsch, provokant, verräterisch empfindet (Wiener, 54)

Der Ruf des Exzentrikers haftet dem Dandy tatsächlich zu unrecht an. Adolf Loos, der seines Zeichens selbst bekannt ist für eine vom Dandyismus geprägte Lebenseinstellung, hat ein besonders gelungenes Traktat über die bevorzugten Modephänomene verfasst. In seinem Artikel *Die Herrenmode* beschäftigt sich Loos über den vermeintlichen Unterschied zwischen guten und schönen Kleidern. Er zitiert einen unbekanntenen Philosophen: „Ein junger Mann ist reich, wenn er Verstand im Kopf und einen guten Anzug im Kasten hat. [...] Was nützt aller Verstand im Kopf, wenn man ihn nicht durch gute Kleider zur Geltung bringen könnte“ (Loos, 23). Der Dandy verfährt nach diesem Prinzip, und auch spezifisch auf Tom Ripley lässt sich das Loos'sche Zitat anbringen. Er erkennt, dass das Auftreten und die Kleidung einen enormen Einfluss auf die Wahrnehmung von außen haben, "[...] Tom could see that he was stymied for anything to

say, as uneasy as any small-town American in the presence of cosmopolitan poise and sobriety and good clothes, even if the clothes were on another American" (Highsmith 1955, 129). Seinen Verstand betont er durch sein außerordentliches Stilempfinden. Loos erklärt, ganz im Sinne eines Beau Brummell, dass es

[die] Deutschen aus der besten Gesellschaft es mit den Engländern [halten]. Sie sind zufrieden, wenn sie gut angezogen sind. Auf Schönheit wird verzichtet. Der große Dichter, der große Maler, der große Architekt kleiden sich wie diese. Der Dichter-, Maler-, und Architektling aber macht aus seinem Körper einen Altar, auf dem der Schönheit in Form von Samtkrägen, ästhetischen Hosenstoffen und sezessionistischen Krawatten geopfert werden soll. Gut angezogen sein, was heißt das? Das heißt korrekt angezogen sein! [...] Es handelt sich darum, so angezogen zu sein, daß man am wenigsten auffällt. (Loos, S.25)

Adolf Loos scheint in diesem Essay prägnant zusammenzufassen, was Brummells Konzept hinter seinem modischen Stil ist. Der Dandy entscheidet sich für eine unauffällige Eleganz, die ihn sowohl in die Gesellschaft integriert, als ihn auch von ihr abhebt. Gnüg schreibt, dass „[nur] der Kenner, der Insider des gesellschaftlichen Highlife, die subtile Nuance [wahrnimmt], die das Raffinement eines Dandys ausmacht oder die wahrhafte Eleganz einer Frau ›von Welt‹ von bloßer Luxusausstattung unterscheidet“ (Gnüg, 819). Ein Beispiel aus *The Talented Mr. Ripley* zeigt Tom Ripley als jenen „Kenner“ der Haute Volee:

Lorenzo Franchetti was wearing a pink embroidered waistcoat, all'inglese, and an English-made suit and heavy-soled English shoes, and his brother was dressed in much the same way. Peter, on the other hand, was dressed in Italian clothes from head to foot. Tom had noticed, at parties and at the theater, that if a man was dressed in English clothes he was bound to be Italian, and vice versa. (Highsmith 1955, 219)

Adolf Loos hat seinen Artikel *Die Herrenmode* 1898 verfasst und im Zuge der Arbeit ist es notwendig, die Performativität dieses Stilkonzepts anhand der Figur Tom Ripley zu untersuchen. Es ist sowohl wichtig, die Relevanz der äußeren Erscheinung eines Tom Ripley zu untersuchen, wie auch die Umsetzung seines Stils, um sich der Figur als Dandy bedienen zu können. Obwohl Patricia Highsmith sich nicht in detaillierten Beschreibungen über Tom Ripleys Kleider verliert, gibt es eine Relevanz der Kleidung in den Texten über

Tom Ripley. Patricia Highsmith versieht auch ihre Romanfiguren mit einem Sinn für Mode²⁰, "Pat paid close attention to how she dressed her favorite characters, too, especially when she was dressing them to kill someone. [...] In later Ripley novels, Tom shares Pat's taste for well-pressed Levi's, pyjamas with bottoms, and handsome bathrobes from the better men's shops" (Schenkar, 138f.). Ein Verweis auf Tom Ripleys Haltung zu Kleidung ist sein eigentümliches Verhalten im Bezug auf die die Habseligkeiten seines Opfers. Nachdem es für Tom zu gefährlich wird, als Dickie aufzutreten, beweint er den Verlust dessen Garderobe, "[he] hated going back to himself as he would have hated putting on a shabby suit of clothes, a grease-spotted, unpressed suit of clothes that had not been very good, even when it was new. His tears fell on Dickie's blue- and white-striped shirt [...]" (Highsmith 1955, 181f). Er steht vor der Frage, was mit Dickies Gepäck geschehen soll, um dessen 'Untertauchen' realistisch zu fingieren. Tom spielt zunächst mit dem Gedanken, diesen im Meer zu versenken, er kann sich angesichts der wertvollen Besitztümer nicht dazu entschließen.

A very cheerful thought came to him when he awoken the last morning in Palermo: he could check all Dickie's clothes at the American Express in Venice under a different name and reclaim them at some future time, if he wanted to or had to, or else never claim them at all. It made him feel much better to know that Dickie's good shirts, his studbox with all the cuff links and the identification bracelet and his wristwatch would be safely in storage somewhere, instead of at the bottom of the Tyrrhenian Sea or in some ashcan in Sicily (Highsmith 1955, 182).

In diesem Absatz kommt Tom Ripleys Charakter recht anschaulich zur Geltung. Sein klarer Verstand, die Gefühlskälte, die er seinen Mitmenschen entgegenbringt, seine Vorliebe für erlesene Dinge und Kleidung und sein ökonomischer Ansatz wird in dieser Überlegung offenbart. Tom Ripleys weiteres Vorgehen wird immer geprägt sein von diesen Schemata. Im Einklang mit der These von Oswald Wiener, dass ein Halstuch „Zusammenhalt“ verspricht, geht von Dickies Kleidung für Tom eine Art übersinnliche Macht aus, derer er sich bedient. Mit den Hemden und Manschettenknöpfen seines ermordeten Freundes ist es ihm möglich, seine gesamte Person zu verwandeln. Kleider funktionieren für Tom Ripley

20 Die Autorin selbst war bekannt für ihren persönlichen Stil, beschrieben als *comme les garçons*. Ihre Freunde und Liebhaberinnen betonten ihren *chic* und ihre Grazie und zeitweilig erinnert ihr Auftreten stark an Coco Chanel, ihres Zeichens ebenfalls immer wieder im Zuge des Dandyismus genannt.

fast schon wie eine Tarnkappe, mit ihrer Hilfe kann er seine Träume verwirklichen und Hindernisse überwinden. In *Ripely Under Water* wird der magische Prozess der Kleidung beschrieben, "Tom ran up the stairs, put on his Levi's again, and transferred the heavy ring from his black trousers into his Levi's. Was he developing some kind of neurosis about clothes-changing? Imagining that it helped somehow, gave new strength?" (Highsmith, 1991, 248).

Eine weitere Beobachtung, die sich auf Kleidung und im weiteren Sinn auf den Körper bezieht, ist, dass entgegen der Vorstellung des Dandys als Fashion Victim, dieser eher ohne seinen Körper repräsentiert wird. Wanda Klee schreibt in *Leibhaftige Dekadenz*, dass sowohl Barbey, wie auch Baudelaire aus dem Dandy ein „vergeistigtes, körperloses Wesen [machen]“ (Klee, 130). Der Körper und die Kleidung spielen in den Ripley Romanen zwar eine Rolle, jedoch steht die geistige Haltung Toms dem Dandytum in allen Romanen näher. Es lässt sich sogar eine Tendenz weg von der Körperlichkeit feststellen. Im *The Talented Mr. Ripley* erfährt der Leser noch recht häufig, wie Tom gekleidet ist und wie sein körperliches Befinden ist. In den nachfolgenden Romanen wird der Körper nicht nur im Text oft außen vorgelassen, sondern wahrhaftig aufgelöst in Maskeraden und Morden. Im letzten Roman, *Ripely Under Water*, wird Tom mit einem seiner Mordopfer in fortgeschrittenem Verwesungszustand konfrontiert, was ihn jedoch auf allen Ebenen sichtlich unberührt lässt und seine Distanz zum Körper erneut hervorhebt. Tom Ripley verkörpert die meiste Zeit nicht sich selbst, sondern andere Personen. Die Kleider an seinem Körper oder der Verkörperung anderer dienen nur dem Spiel. Klee bestätigt dies im Bezug auf Barbey:

Die Überbetonung des Körperlichen durch Kleidung und Haltung dient dazu, den Körper als Selbstzweck zu negieren. Erst die Art und Weise, mit der der Dandy seinen Körper vor dem allgegenwärtigen Spiegel seines Publikums und seiner Eitelkeit einsetzt, macht ihn schön. Der Körper ist also bestenfalls ein gekonnt eingesetztes Instrument, auf dem der Dandy kraft seiner spirituellen Überlegenheit virtuos zu spielen versteht“ (Klee, 96)

Das Spiel mit dem Körper beherrscht Tom auf mehreren Ebenen. Nicht nur mit seinem eigenen gelingen ihm illusorische Täuschungen. In dem Roman *Ripley's Game*, der das Spiel schon im Titel trägt, vergnügt Tom sich damit, mit seinem körperlich kranken Opfer

Jonathan ein Spiel auf Leben und Tod zu beginnen. Der kranke Körper von Jonathan wird mit Toms Raffinesse und Gefühlskälte für dessen Zwecke missbraucht. Durch die Manipulation der Psyche Jonathans, ist dieser schließlich bereit, seinen Körper, den er dem Tode geweiht sieht, bereitwillig aufs Spiel zu setzen,

Jonathan was thinking, he *could* pull out. Now. Just say to Tom he didn't feel up to it, that he might faint if it came to the crunch. He could go home and be safe. [...] He'd be a bastard if he did that, a coward and a shit. He might at least try. He owed it to Tom Ripley. And why should he be so concerned about his safety? Why suddenly now? Jonathan smiled a little, feeling better (Highsmith 1974, 195).

Der innere Monolog Jonathans zeigt, wie weit Tom Ripley sein manipulatives Spiel getrieben hat. Der verheiratete, kranke Familienvater denkt darüber nach, Tom Ripley auf Leben und Tod zu helfen, obwohl dieser indirekt daran beteiligt ist, dass Jonathan Probleme hat mit seiner Familie, zum Mörder wurde und in Konflikt mit der Mafia gerät. Jonathan denkt dank Tom Ripley, dass sein Körper nichts mehr wert ist und er diesen nun heldenhaft opfern kann. In der Figur Tom Ripley spiegelt der Körper eine Dreifaltigkeit wieder, die sich in der geschickten Verwendung des eigenen, der Manipulation von anderen Körpern und der Körperlosigkeit der Figur selbst in Form von Schauspiel und Maskerade findet.

3.1 Kleidung als Code sozialer und gesellschaftlicher Stellung

Die kontroverse Ansicht, was einen Dandy ausmacht, beziehungsweise, nach welchem Verhaltenskodex der Dandyismus zu leben ist, wird reflektiert in der ewig wiederkehrenden Betonung der Relevanz von Mode und Kleidung in der Konstruktion des Dandys. An dieser Stelle ist das Zitat Adolf Loos' „[um] korrekt gekleidet zu sein, darf man im Mittelpunkt der Kultur nicht auffallen“ (Loos, 25) treffend. Jeder Dandy an sich zeichnet sich durch einen individuellen Stil aus, fällt jedoch nicht unbedingt wegen seiner Exzentrik ins Auge. Es geht darum eine stilvolle, zeitlose Eleganz zu verkörpern und sich trotzdem abzuheben von Masse. Nichts wäre dem Lebensgefühl abträglicher, als eine Uniformierung. Die hartnäckige Idee, es gebe einen Dresscode des Dandytums, scheint auf einer Fehlinterpretation des Strebens nach Individualität der Dandys zu basieren. Es gibt

jedoch eine Gemeinsamkeit. Hinter der Kleidung eines jeden Dandys steht ein wohl durchdachtes Konzept. "Appearance can be a political act; it is always a social one" (Fillin-Yeh, 2). Fillin Yeh führt Coco Chanel an, die im Herrenanzug dem gesellschaftlichem Event eines Pferderennens in Paris beiwohnt. Coco Chanel kritisiert mit diesem ungebräuchlichen Kleidungsstil direkt und indirekt Geschlechterrollen, Ästhetik und Funktionalität. Ihr Lebensstil, der im Zeichen persönlicher Freiheit steht, verlangt nach Kleidung, die modelliert ist nach eigenen ästhetischen Ansprüchen und Funktionalität. Auch Beau Brummells Person basiert auf seiner Erscheinung und seinem Kleidungsstil, der als höchst funktional galt. Seine Eintrittskarte in Londons adelige Gesellschaft ist seine erlesene Garderobe und sein feiner Geschmack. Seine Originalität wird in den Kreisen des Adels geschätzt und verehrt.

Es ist naheliegend, an dieser Stelle auf die auslaufende Moderne zu verweisen. Kleidung bleibt ein "social act". Tom Ripely beginnt seinen sozialen Aufstieg mit der Kleidung von Dickie Greenleaf. Zunächst bedient sich Tom an Dickies Kleiderschrank und später an Dickies Leben, indem er dieses einnimmt. Er begeht den Mord an Dickie, eignet sich dessen Koffer, Kleider und Identität an. Die Frage nach der Originalität kann hier insofern mit dem Paradox beantwortet werden, als das Tom Ripley einen noch besseren Dickie inszeniert, als dieser es bisher getan hat. Shiloh schreibt, "[for] after Dickie's murder, Tom outdoes his master. He is more cultured, more accomplished, and even kinder. [...] he develops a refined culinary taste and an appreciation of art and beauty [...]. If Dickie were alive, he could have looked up to Tom as his ideal ego" (Shiloh, 71f).

Der Ausdruck eines Zeitgeists codiert sich in Symbolen und Insignien. Besonders deutlich wird dies anhand von Kleidung, die sich, wie kaum ein anderes Objekt durch ständiges repräsentieren auszeichnet. Sie wird direkt am Körper getragen und begleitet diesen durch Tag und Nacht. Der Fokus der Oberflächlichkeit, die der Mode und Bekleidung nachgesagt wird, blendet wichtige Faktoren aus.

Die Oberfläche, so die allgemeine Auffassung, ist die Oberfläche von etwas. Sie ist äußerer Eindruck und darunter liegende Tiefe, so wie der Schein einer Substanz entspricht. Denke man noch einmal an die Kleidung: Die Art der Bekleidung und der Darstellung hatte in den traditionalistischen Gesellschaften sehr wenig Arbitrarisches und Launiges, sondern entsprach ziemlich direkt dem sozialen Status und der Positionierung der betreffenden Person. Aber auch auf dieser Ebene entspricht die Geburt der Mode dem

Einbruch der Kontingenz: der Schein wird autonom und entkoppelt sich von der darunter liegenden Substanz, die Oberfläche gilt nur für sich selbst. (Esposito, 203)

Der Dandy gehört der avantgardistischen Bewegung an, die die Herkunft von der äußeren Erscheinung trennt. Er nutzt und missbraucht die Codierung der Aristokratie für seine persönliche Erscheinung. Die Auffassung von Mode entspricht dem Ausdruck der Individualität. Der Dandy bricht die Regeln der Klassengesellschaft. Gerade dieses Unterwandern der Klassen und ihrer Codes wird in bei den beiden Parvenüs Tom Ripley und Thomas Manns Felix Krull durchexerziert. Felix Krull bemerkt in einer Unterhaltung mit dem Marquis recht treffend: „Kleider machen Leute, Marquis – oder besser wohl umgekehrt: Der Mann macht das Kleid“ (Mann, 221). Dies wird anhand der Karrieren von Felix Krull und Tom Ripley bewiesen. Sie machen sich die gesellschaftlichen Codes so zu eigen, dass sie es mit ihrer Erscheinung weiter bringen, als die tatsächlichen Angehörigen der gehobenen Gesellschaftsschicht. Felix Krull bemerkt während der Anstellung im Hotel die Willkür der Gesellschaft:

Es war der Gedanke der *Vertauschbarkeit*. Den Anzug, die Aufmachung gewechselt, hätten sehr vielfach die Bedienenden ebensogut die Herrschaft sein und hätte so mancher von denen, welche die Zigarette im Mundwinkel, in den tiefen Korbstühlen sich rekelten – den Kellner abgeben können. Es war der reine Zufall, daß es sich umgekehrt verhielt – der Zufall des Reichtums; denn eine Aristokratie des Geldes ist eine vertauschbare Zufallsaristokratie (Mann, 211).

Genau jener Gedankengang wird von Patricia Highsmith anhand von Tom Ripley durchexerziert. Tom stellt nach Dickies abweisender Haltung fest: "He could become Dickie Greenleaf himself [...] He could step right into Dickie's shoes" (Highsmith 1955, 98). Die Schuhe, die hier als Metapher verwendet werden, nimmt Tom sehr wörtlich. Einige Seiten später, nachdem er Dickie ermordet hat, kann er seine mit Blut verschmierte Jacke einfach mit Dickies austauschen, "he could wear Dickie's jacket, because it was the same beige color and almost identical in size. Tom had his suit copied from Dickie's [...]" (Highsmith 1955, 107). Die Kleidung kann in diesen Sätzen als Metapher für Identität gesehen werden, genauso wie als die Umsetzung von Felix Krulls Gedanken über jene „Vertauschbarkeit“. Beide Protagonisten legen sich ihre Identitäten mit der jeweiligen

Ausstattung zu.

3.2 Kleidung und Verkleidung

Die Kleidung des Dandys wird von vielen Beobachtern als Verkleidung wahrgenommen, wie beispielsweise Günter Erbe, der im Bezug auf die Mode Oscar Wildes²¹, Worten wie „Dandykostüm“, „Selbstpersiflage“, „Maske“ und „Demaskierung“ verwendet. (Vgl. Erbe 2009, 31-35). Der Dandyismus ist sowohl stark verknüpft mit der klassischen Herrenmode, als auch mit einem Freigeist der Mode, die oft mit genuin weiblichen Attributen in Beziehung stehen. Dieses Bild des Dandys lässt sich interessanterweise dem binären Konzept seiner Herkunft gegenüberstellen, der schwindenden Kraft der Aristokratie und ihrer alten Werte, sowie der Macht des Parvenüs. Die Insignien des Adels sind sowohl für den Parvenü, als auch für das Konservieren der Werte des Adels brauchbar, um die hybride Existenz des Dandys hervorzuheben. Die Emporkömmlinge machen ihren Status sichtbar, der Adel kann seine symbolische Überlegenheit wahren, während sein politischer Einfluss schwindet. Betrachtet man nun die Mode der Aristokratie, wird dem ein oder anderen die Effeminierung und der Hang zur Maskerade im Kleidungsstils augenscheinlich.

Wie der Historiker Thomas Laqueur herausgearbeitet hat, wird die binäre Geschlechterordnung erst im medizinischen Diskurs des 18. Jahrhunderts – das heißt zugleich mit der Etablierung der bürgerlichen Kultur - „entdeckt“ und festgeschrieben. Parallel zu diesem folgenreichen Umbruch lässt sich jedoch ein Weiterleben aristokratisch inspirierter Inszenierungsformen beobachten, das in Opposition zur bürgerlichen Ideologie und ihrer Geschlechterordnung steht. Als eine Art Widerlager bringt diese aristokratische Matrix nicht nur wesentlich vieldeutigere Körper hervor, sondern setzt diese auch auf betont theatralische Art in Szene. (Straumann, 127)

Die Aneignung dieses Codes ist sowohl ein Untergraben wie auch ein Festhalten an der alten Ständeordnung, sowie die Chance auf den Ausdruck der Individualität und

21 Günter Erbe schreibt in „Der moderne Dandy“, dass Oscar Wilde sich zunächst gegen die schlichte, klassische Herrenmode der Dandys wehrte und, um seiner Inszenierung als Person Aufmerksamkeit zu verleihen, auf extravagante Kleidung zurückgriff. Mit zunehmendem Erfolg fand in Wildes Stil jedoch eine Gegenbewegung statt und er greift nach und nach wieder auf die elegante Kleidung der frühen Dandys zurück.

Originalität. Barbara Straumann sieht in der Umordnung des sozialen Feldes, sprich im Erstarken des Bürgertums und den Mitteln der Massenindustrie, die Gründe zum Verlust klassischer Paradigmen. Hierbei spielt sie auf die Konstruktion von männlich und weiblich im 18. Jahrhundert an, sowie die „Verlagerung des Theatralischen“ in kulturelle Stätten, wie die Oper. Gleichzeitig deutet sie an, dass dies die Geburtsstunde des Dandys ist,

„der sich nicht durch vererbte Privilegien auszeichnet, sondern eine geistige Aristokratie im Sinne eines individuell herausgebildeten Geschmacks verkörpert, der ebenso exquisit wie exklusiv ist. Wie der Fall des Dandy beispielhaft zeigt, wandelt sich die die Aristokratie im Zuge ihrer politischen Ablösung zu einer stilistischen, kulturellen Kategorie, die nun frei angeeignet werden kann.“ (Straumann, 131)

Die Beispiele der Inszenierung, beziehungsweise der theatralische Maskerade sind zahlreich. Ein prägnantes literarisches Beispiel für diese Thesen liefert Huysmans in *À Rebours* mit jener berühmten Schilderung des Festes zur Feier der Männlichkeit. Ein junger Mann, der letzte seines aussterbenden Adelsgeschlechts, veranstaltet ein dekadentes Dinner, welches sich überspitzt bei den bürgerlichen Klischees der Virilität bedient. Die Dekadenz und die Inszenierung dieses Ereignisses wirken in höchstem Maße morbide. Die Dekoration ist vom Esszimmer bis hin zu den Pflanzen schwarz, die Wege werden mit Kohle gefärbt, der Servieren der schwarzen Speisen »dans des assiettes bordées de noir« erfolgt durch »des négresses nues« und das Essen wird musikalisch untermalt von Trauermärschen (Huysmans, 83 f.).

Die Abneigung gegen jegliche Natur, die Hingabe zum Künstlichen des Des Esseintes wird an einer weiteren Stelle in Bezug auf Geschlecht und Maskerade, bzw. Theater dargestellt. Die karnevaleske Liaison zwischen Des Esseintes und einer Zirkusartistin reflektiert sowohl die gesellschaftlichen Umwälzung als auch die Geschlechterkonstruktionen auf mehreren Ebenen. Zunächst scheint die Verbindung eines Aristokraten mit einem Mitglied des Zirkus die Kombination extremster Gegensätze zu sein. Eine Welt, die sich auf Herkunft konzentriert, trifft eine Welt, die ohne eigentliche Heimat und Abstammung existiert. Das streng anmutende Regelwerk des Adel verbindet sich mit einer Welt des scheinbaren Spiels und der Freiheit. Doch dieser Gegensatz ist nicht genug, denn statt das was Des Esseintes am meisten an dieser Person interessiert, ist das Aufbrechen binärer Geschlechterkonstruktionen. Die Artistin ist für ihn wegen ihrer maskulinen Züge von

großer Faszination, »[cet] échange de sexe entre miss Urania et lui l'avait exalté « (Huysmans, 188).

Die Problematik der Performativität, wird widerspiegelt in der Persönlichkeit Tom Ripleys, beziehungsweise seiner schier unmöglichen Charakterisierung. Highsmith konstruiert eine Figur, die durch die Romane, welche eine Zeitspanne von mehr als 40 Jahren umfassen, sowohl textimmanent, als auch in der zeitlichen Produktion einer zwangsläufigen Weiterentwicklung ausgesetzt ist. Hinzu kommt, dass Tom Ripley in den ersten beiden Romanen als zentrales Motiv die Rolle eines anderen spielt und in den drei folgenden ebenfalls zu diversen Kostümierungen neigt. Für Tom liegt der Schlüssel zu einer Person in ihrer Kleidung und dem Auftreten. *The Talented Mr. Ripley* zeigt die Metamorphose des verstockten Amerikaners Tom Ripley in den kultivierten Lebemann Dickie Greenleaf. Jürgen Glocker sieht die Tetralogie²² der Ripley Romane als einen Entwicklungs- und Bildungsroman. Glocker beschreibt Toms sozialen Aufstieg, seine Fortschritte in Sachen Bildung, Kultur und Kunst, sowie eine ethische Läuterung, die jedoch hinterfragt werden sollte. Glocker schreibt, „Tom entwickelt sich allmählich zu einem uomo universale, zu einem allseits gebildeten Menschen“ (Glocker, 24). Die Aussage von Glocker ist sehr gewagt, da sich zwar Toms Bildung und auch sein erlesener Geschmack stetig weiterentwickeln, jedoch keine Veränderung bezüglich ethischer und moralischer Prinzipien geschehen²³. Bei den Ripley-Romanen handelt es sich allenfalls um einen pervertierten Bildungsroman. Jedoch wird seine Liebe für die erlesenen Dinge des Lebens, eine ihm innewohnende Eigenschaft, im Verlauf der Romane zur Perfektion ausgebildet werden.

Eine der interessantesten Stellen im Bezug auf das Kostüm findet sich in *The Boy Who Followed Ripley*. Der Schauplatz ist Berlin in den 80ern. Toms Protége, ein Junge, der sich unter einer falschen Identität in Europa auf der Flucht befindet, wird von Tom nach Berlin gebracht. Patricia Highsmith bedient sich der Karnevaleske in der Schilderung des Schauplatzes. Tom betont, dass sein Drang nach Berlin zu reisen, davon beeinflusst ist,

22 *Tom Ripleys Lehr- und Wanderjahre* von Jürgen Glocker beziehen sich auf die ersten vier Bände der Ripley Romane, da der Zeitpunkt der Veröffentlichung weit vor der Entstehung von *Ripley Under Water* liegt.

23 Die Argumentation Glockers, dass Tom Ripley sowohl in *Ripley's Game* als auch in *The Boy who followed Ripley* seinen Mitmenschen hilft, muss man kritisch sehen. Er setzt auch hier skrupellos Menschenleben aufs Spiel, um seinen Alltag spannend zu gestalten.

dass er in ihren Bewohnern einen Hang zur Verkleidung entdeckt, "Tom had noticed before in Berlin that people liked to change their clothing from one extreme to another, even disguise themselves. 'It's a who-am-I game, Tom said. 'The whole city's like this'" (Highsmith 1980, 111 f.). Die ausgewählten Schauplätze für die Handlung sind Nachtclubs wie Romy Haag, "[it] was a bar-disco with a late show of transvestites" (Highsmith 1980, 110), der Zoo, das Theater, sowie die Wohnung eines Freundes, der offen in homosexuellen Kreisen verkehrt. Als Kontrast zu jenen artifiziellen Orten kommt ein in der Natur gelegener Aussichtspunkt, sowie eine Schilderung der Tristesse Ostberlins. Bachtin schreibt,

[in] der karnevalisierten Literatur wird der Platz, als Ort der Handlung, ambivalent und doppelbödig. Durch den realen Platz schimmert gleichsam der Karnevalsplatz des freien familiären Kontakts, der Erhöhung und Erniedrigung vor dem Angesicht des ganzen Volkes durch. Auch andere Handlungsorte, sofern sie сюжетlich und real motiviert werden können, erhalten eine zusätzliche Bedeutung als Karnevalsplatz, wenn sie Ort der Begegnung und des Kontakts verschieden gearteter Menschen zu sein vermögen (Bachtin, 56).

Das vielschichtige Konzept der Maskerade, das an zahlreichen Orten des Berlinaufenthaltes in Erscheinung tritt, wird durch das Aufweichen von Geschlechterkonstruktionen, Sexualität, sowie Cross Dressing und Travestie erweitert. Tom Ripley bewegt sich mit großer Sicherheit in der Welt des Scheins. Wie in den Romanen davor werden immer wieder Passagen eingestreut, die die eigentliche sexuelle Neigung Toms im Dunklen lassen. Tom verkehrt ausschliesslich in homosexueller Gesellschaft, solange er sich in Berlin aufhält. Er fühlt sich in der Bar geschmeichelt, wegen der bewunderten Blicke für seinen jungen Begleiter. Er versteht sich blendend mit Rollo und seinem Freund und kann diese für seine Zwecke einnehmen. Die Spitze erreicht das Spiel mit der Verkleidung jedoch, als Tom sich entschließt, den Entführen als Drag Queen aufzulauern. Mit Hilfe seiner Freunde aus dem Nachtclubmilieu gelingt ihm eine eindrucksvolle Verkleidung, deren Entstehung eingehende Betrachtung verdient:

Then Tom sat down before the rectangular looking-glass that Eric had fetched from his bedroom. Max had spread his paraphernalia on Eric's sideboard, and now he got to work on Tom's face. [...] Max slapped heavy white cream on Tom's eyebrows and spread it, humming as he worked. [...] The transformation in Tom's lips amazed him. His upperlip had become thinner, the underlip fuller. He would

hardly have recognized himself! [...] 'Sing something,' Tom said. 'Do you know that song about the slick little girl?' 'Ach – The things you do to your *face* – *Make-up!*' Max was off, singing, doing a fine imitation of Lou Reed. 'Rouge and colouring, incense and ice...' Max swayed with his work (Highsmith 1980, 176f.).

Der Dandy weiss um die Macht der Inszenierung. Die Verkleidung, beziehungsweise das bewusste Erschaffen der eigenen Identität durch eine Maskerade versetzt die Person in eine Position, in der sie als einzige einen Einblick hinter die Kulisse hat, oder sich der Existenz der Kulisse bewusst ist. Dies wird deutlich, wenn Tom betont, dass er sich nach dem Schminken kaum selbst erkannt hätte. Dass die Beteiligten bei dieser Prozedur als musikalische Untermalung Lou Reeds Song *Make-Up* gewählt haben, das auf dem bezeichnenden Album *Transformer* erschienen ist, unterstreicht den Moment der Metamorphose. Die Faszination des Schminkens hat eine lange Tradition im Dandyismus. Julia Bertschik betont, dass besonders um die Jahrhundertwende das Schminken in die Nähe der bildenden Kunst rückt. Sie erwähnt in *Mode und Moderne*, dass der Dandy Max Beerbohm in seinem Artikel *A Defense of Cosmetics*, aus der englischen *Décadence* Zeitschrift das Schminken des Gesichts der Frau mit dem Bemalen einer Leinwand vergleicht und darüber hinaus darin den „Archetypen ästhetischen Ausdrucksvermögens“ sieht (Bertschik, 169f.). Diese Auffassung von Schminken erinnert stark an Schauspiel, genau wie das Anziehen von signifikanter Kleidung dem Schauspieler seine Rolle näher bringen kann. Und so wurde Tom als Figur mit einem Hang zum Schauspiel kreiert. Joan Schenkar vermerkt, dass in Partrica Highsmith Notizen zu *The Talented Mr Ripley* vermerkt ist, dass diese, als der Name Tom gefunden war, sofort damit beginnt, diesen zu 'verkleiden', “[she] finds the name Tom and the first thing she does is to dress Tom up in careful clothes - “costuming“ would always be a crucial element for this daughter of a fashion illustrator [...]“ (Schenkar, 338). Dieses Verkleiden, die Maskerade und die Macht der Inszenierung sind wohl eine der Hauptcharakteristika von Tom Ripley, die sich mit dem Drang zur Darstellung eines Dandys deckt.

3.3 Von Schränken und Spiegeln

3.3.1 Spieglein...Spieglein – Wahn und Wirklichkeit

«Le Dandy doit aspirer à être sublime sans interruption, il doit vivre et dormir devant un miroir» (Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* 16). Der Spiegel ist ein Objekt der Selbstkontrolle. Er ermöglicht es dem Menschen, sein Abbild ohne fremde Meinung und Hilfe zu überprüfen. Der Dandy der seines Zeichens die Einsamkeit in der Gesellschaft wählt, ist auf diesen Gegenstand angewiesen, wie das Baudelairesche Zitat beweist. Das Leben des Dandys ist seine ästhetische Erscheinung und er kann dieses Werk selbst nur im Spiegel bewundern und kontrollieren. Roman Meinhold sieht in dem Spiegel Baudelaires', den der Dandy nie aus dem Auge lassen darf, mehrere Funktionen. Der Spiegel offeriert dem narzisstischem Element des Dandys Gesellschaft in Form seiner Spiegelung. Des weiteren bietet er die sogenannte Kontrollinstanz des Selbst und wird mit dem Über-Ich des Dandys verglichen. Der Spiegel ist für den Dandy jedoch nicht nur das Objekt, als Spiegel fungiert auch die Gesellschaft. Der Dandy braucht sein Publikum, in dem er seine Reflexion zu erkennen vermag (vgl. Meinhold, 110f). Ein Schlüsselmoment in Tom Ripleys Leben spielt sich vor dem Spiegel im Ankleidezimmer Dickies ab:

He jerked Dickie's closet door open and looked in. There was a freshly pressed, new looking gray flannel suit that he had never seen Dickie wearing. Tom took it out. He took off his knee-length shorts and put on the grey flannel trousers. He put on a pair of Dickie's shoes. [...] The suit fitted him. He reparted his hair and put the part a little more to one side, the way Dickie wore his. "Marge, you must understand that I don't *love* you," Tom said into the mirror [...] "Marge, stop it!" Tom turned suddenly and made a grab in the air as if he were seizing Marge's throat. He shook her, twisted her, while she sank lower and lower, until at last he left her, limp, on the floor. He was panting. He wiped his forehead the way Dickie did, reached for a handkerchief and, not finding any, got one from Dickie's top drawer, then resumed in front of the mirror [...] "You know why I had to that," he said, still breathlessly addressing Marge, though he watched himself through the mirror. "You were interfering between Tom and me – No, not that! But there *is* a bond between us!" (Highsmith 1955, 77f.)

Die Stelle enthält zahlreiche Entwicklungen und Charakteristika Tom Ripleys und

der Spiegel scheint hier einen magischen Gegenstand mit prophetischer Wirkung gleichzukommen. Wie im Märchen betritt Tom einen 'verbotenen' Raum, Dickies *closet* und verwandelt sich in diesen. Die Verwandlung wird betont durch die Schuhe, zu finden in deutschen und englischen Sprichwörtern, wie „in jemandes Schuhen stecken“ oder „to walk in someone's shoes“. Dickie, der Tom bei seinem bizarren Schauspiel inkognito erwischt, ist von der gesamten Szenerie schockiert, besonders aber fallen ihm die Schuhe auf, „Dickie looked at Tom's feet. "Shoes, too? Are you crazy?"“ (Highsmith 1955, 79). Sobald die Verkleidung komplett ist und bevor Dickie ihn ertappt, überprüft Tom das Ergebnis im Spiegel und beginnt seine theatralische Performance. Toms Sätze sind an Marge adressiert und Dickie in den Mund gelegt. Highsmith kreiert zusätzlich Verwirrung mit dem Spiegel. Er spricht zu Marge, „though he watched himself through the mirror“. Wäre sein Spiel konsistent, würde das Spiegelbild Marge darstellen, stattdessen beobachtet er sich selbst, wie er mit Marge spricht. Wer das Selbst ist, Dickie oder Tom, wird im Unklaren gelassen. Dies wird verstärkt mit den Aussage „Tom and me“ über den 'bond between us'. Dieses „Tom and me“, das vor dem Spiegelbild gesagt wird, bietet einen Ausblick auf das spätere Leben Toms. Dort gibt es tatsächlich nur noch Tom, sein Schauspiel und die Spiegelung. Der Spiegel reflektiert Toms lebhaftes Phantasie, „[He] turned, stepped over the imaginary body“ (Highsmith 1955, 78), sein Potential als eiskalter Mörder und seinen Narzissmus. Nach Foucault ist der Spiegel eine Utopie, „ein Ort ohne Ort“. Er zeigt die Person an einem Ort, an dem sich diese nicht physisch befindet. Foucault beschreibt dies als „unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut“. Man kann sich erblicken, wo man nicht ist (Foucault, 39). Tom Ripley nutzt diese Utopie, um in dem Ort, der keiner ist, eine Person zu schaffen, die es in der Realität nicht gibt. Dieses Konzept erinnert stark an das des Karneval, wo die Realität ebenfalls gespiegelt wird, „[der] Karneval ist die umgestülpte Welt“ (Bachtin, 48). In Michail Bachtins *Literatur und Karneval* wird darauf hingewiesen, dass jene karnevaleske Kultur eigentlich keinen Raum hat, sprich statt örtlich, eher zeitlich begrenzt ist (vgl. Bachtin 56). Den Spiegel und den Karneval verbindet, dass sie beide keine tatsächliche Örtlichkeit haben und sowohl der Gegenstand als auch das Ritual für eine bestimmte Dauer die Wirklichkeit

umkehren. Der Spiegel, beziehungsweise die Verwendung des Spiegelbildes, kann als Umkehrung der Welt und ihrer Hierarchien gesehen werden. Tom Ripley schlüpft in die Rolle Dickies vor dem Spiegel und dieser Spiegel zeigt dem Leser die Zukunft, in der die Machtverhältnisse und gesellschaftliche Stellung dieser beiden Personen vertauscht sein wird. Dies wird nicht nur mit Tom und Dickie passieren, sondern auch mit Tom und dessen Spiegelbild oder Dickies gespiegeltem Doppelgänger. Die Machtverhältnisse tauschen sich ein zweites Mal, als Tom gezwungen wird, seine wahre Identität anzunehmen und den gefälschten Dickie sozusagen erneut zu degradieren. Ilana Shiloh hat sich in *The Double, the Labyrinth and the Locked Room* ebenfalls mit dem Spiegelmotiv in *The Talented Mr. Ripley* beschäftigt²⁴. Shiloh geht auf drei Spiegelungen ein, die in *The Talented Mr. Ripley* eine Rolle für das Verhältnis zwischen Tom und Dickie spielen. Die erste Szene, auf die Shiloh anspielt, beschreibt eine Kutschfahrt in Rom. Hier will Tom Dickie gefallen und seine Sympathie zu gewinnen. Als dieses Unterfangen scheitern droht, passiert jene Szene in Dickies *closet* in Mongibello. Shiloh fasst beide Szenen prägnant zusammen: "In the Roman carrozza, Tom recognizes himself in Dickie; in the Mongibello villa Tom recognizes Dickie in himself, or rather in his mirror image" (Shiloh, 63). In dieser Spiegelszene im Ankleidezimmer Dickies sieht Shiloh auch "Judith Butler's notion of identity as performance", was sich wiederum mit Baudelaires Aussage, dass der Dandy immer vor dem Spiegel steht, deckt. Auch Dickies Zurückweisung erfährt Tom über eine Spiegelung, "[in] Dickie's eyes Tom saw nothing more now than he would have seen if he had looked at the hard, bloodless surface of a mirror" (Highsmith 1955, 87). An dieser Stelle begreift Tom, dass Dickie und er keine wahre Verbundenheit haben. Diese Erkenntnis festigt Tom in seinem Entschluss, Dickie umzubringen und so selbst zu diesem zu werden, statt sich weiterhin als Schatten seiner selbst in den kalten Augen Dickies gespiegelt zu werden.

24 Shilohs Ansatz ist stark beeinflusst von der Psychoanalytischen Literaturtheorie und den Ödipus-Komplex, den sie auf die Tom Ripley überträgt, von dem hier jedoch abgesehen wird.

3.3.2 Der *closet* – Ein privater Raum

Der Raum, in dem sich dieser denkwürdige Akt der Verwandlung Toms abspielt ist nicht umsonst Dickies *closet*²⁵. Dieser Begriff ist, sowohl als Wort, wie auch als Raum stark mit Bedeutung aufgeladen. Zwei der bekannte Sprichwörter aus dem Englischen beziehen sich auf diesen Raum, „skeleton in the cupboard, or closet“, sowie „to be in the closet“. Das eine bezeichnet das dunkle Geheimnis, das Verbrechen oder die böse Tat, die jemand verheimlichen möchte, das andere bezieht sich die auf Homosexualität, die nicht offen gelebt werden kann. In Henry Urbachs Text *Closets, Clothes, disClosure* wird der Zusammenhang zwischen Architektur und Identität mit Schwerpunkt auf den *closet* untersucht.

The sexual closet refers through an operation of metaphor, to the familiar architectural referent. The built-in closet in turn, petrifies and disseminates, as architectural convention, the kind of subjectivity described by the homosexual closet. The built-in closet concretises the closet of identity, while the closet of identity literalises its architectural counterpart. (Urbach, 342)

Urbach schreibt, dass *closets* nicht nur als Stauraum dienen, sondern im Sprachgebrauch ebenfalls im Zusammenhang mit Identität verwendet werden, „the closet refers to a way that identity, and particularly gay identity, is concealed and disclosed“ (Urbach, 342). Die Wahl des *closet* als Bühne für Toms Schauspiel dient in mehrfacher Hinsicht der Komplexität des Protagonisten. Zunächst erfindet Tom an diesem Ort zum ersten Mal im Roman seine neue Identität. Tom dringt unaufgefordert in den Raum mit Dickies persönlichen Habseligkeiten ein und wenige Minuten später missbraucht er dort Dickies Kleider und Identität. Denn, wie schon in den vorhergehenden Kapiteln betont, sind für Tom Kleider und Identität eng miteinander verwoben. Ein weiterer Vorteil, der die Wahl des *closet* mit sich bringt ist das Verwirrspiel der Sexualität. Weder Tom noch Dickie sind in sexueller Hinsicht genau definiert. Es ist auffällig, dass Dickie sich gegen Marge entscheidet und nicht mit ihr schläft, wie Tom befürchtet, sondern stattdessen in seinen *closet* zurückkehrt, der aber nun gegen sein Wissen und seinen Willen mit Tom besetzt ist. Was Toms

25 Da der englische Begriff *closet*, weder mit 'Schrank', noch mit 'begehbarem Kleiderschrank' oder 'Garderobe' eine sinngemäße Übersetzung erfährt, wird der Originalbegriff bevorzugt.

Intention ist, in den *closet* zu gehen, bleibt im Dunkeln. Kurz davor wird erwähnt, dass Tom eine Art Spaltung von Körper und Geist fühlt, “[he] had a curious feeling that his brain remained calm and logical and that his body was out of control“ (Highsmith 1955, 77). An dieser Stelle soll wieder an den Dandy erinnert werden, dessen Körper ebenfalls abgekoppelt wird von der Identität, die schließlich mit Kleidung und Attitüde vor dem Spiegel geschaffen wird. Die Parallele, die hier anhand der Verbindung von *closet* und Spiegel gezeigt wird, besteht darin, dass Tom, ebenso wie der Dandy, an diesem Ort seine Identität neu definiert oder kreiert. Jedoch verwendet Highsmith den *closet* ein weiteres Mal in *The Boy who followed Ripley*. Als Tom in der Berliner Wohnung eines befreundeten Ganoven Schutz vor seinen Verfolgern sucht, wird mehrfach der *closet* gewählt, um dort Dinge wie Tatwaffen oder Geld zu verstecken, "from the back right corner of the closet floor [Tom] picked up the gun that belonged to Peter" (Highsmith 1980, 178). Später erfährt der Leser auch, dass der Besitzer des *closet* ebenfalls homosexuell ist, "[were] Reeves and Eric so lukewarm, girls and women just didn't matter?" (Highsmith 1980, 212). Wie schon erwähnt, schert Tom sich wenig um die Meinung über seine Sexualität und ist generell sehr tolerant im Umgang mit diesem Thema. Gerade die Berliner Episoden zeichnen das Bild eines vertrauten Umgangs mit Homo- und Transsexuellen. Die Menschen, bei denen Tom Unterschlupf findet, gehen offen mit ihrer sexuellen Identität um. Der *closet* wird nun verwendet, ihre kriminelle Aktivitäten zu verdecken.

Das Ankleiden, sowie das Ankleidezimmer sind eng verwoben mit der Inszenierung des Selbst. Urbach schreibt, dass “[toying] with the architecture of the closet and its codes of disclosure, k.d. points toward the possibility of manipulating language, verbal and satorial codes alike, to elaborate 'identity' as a lively, ongoing process of resignification“ (Urbach, 347). Der Umweg über den architektonischen Gegenstand verdeutlicht das Spiel des Dandys mit der Identität. Tom spielt vor dem Spiegel im *closet* und bringt dabei den Prozess der 'resignification' der Identität ins Rollen. Nichts anderes macht der Dandy. Seine Kleidung bedient sich alter und neuer Symbolik, um die Wahrnehmung seiner Person in der Gesellschaft zu verändern.

Ein letzter Zusammenhang zwischen der Architektur und der Identität, auf den zu verweisen sinnvoll ist, ist eine weitere Bedeutung des Wortes *closet* im angelsächsischen Raum:

In England and much of Continental Europe the 'closet' (or its analogue, such as the French *grand cabinet*) described a place for retreat, prayer, study or speculation. It served not only as a private sanctuary but also as a special repository for the storage and display of books, paintings and other treasured objects' “. (Urbach, 348)

Des Weiteren verweist Urbach darauf, dass im 15. Jahrhundert die Privatgemächer, in denen Adelige ihren Privatangelegenheiten nachgingen, entstanden sind und mit dem Wort *closet* bezeichnet wurden (Urbach, 348 f.). Der Gedanke an die bekannten Wohnstätten der Dandys drängt sich auf. Was sonst ist der Wohnsitz eines Des Esseintes oder die imposante Villa Sperellis als ein Ort des Rückzugs und Studiums, sowie ein Platz für geschätzte Objekte und Selbstinszenierung. Auch Toms *Belle Ombre* reiht sich als eine Art feudaler *closet* ein, in dem er seine Identität ausleben kann. Tom malt, schreibt Gedichte, kann sich einen feudalen Garten und ein Gewächshaus leisten und lernt Cembalo. Nicht umsonst betont Jürgen Glocker, dass es Tom Ripley „nicht nur um sozialen Aufstieg, sondern auch um Bildung und Bildungserwerb“ (Glocker, 19) geht. Glocker beschreibt Toms anfängliche Schwierigkeiten mit Kunst und Sprache und erläutert die Möglichkeiten, die Tom mit seinem gesteigerten sozialen Status spätestens seit dem Besitz von *Belle Ombre*, wahrnimmt. „Schon zu Beginn des zweiten Bandes der Tetralogie führen die Ripleys ein saturiertes, von materiellen Sorgen freies Dasein voller Muse [...]“ (Glocker, 17). Entscheidend ist aber, dass Tom in *Belle Ombre* völlig privat leben kann, neben Madame Annette, seiner Hausangestellten und Heloise, die die meiste Zeit absent ist, hat Tom eine vollkommene Privatsphäre, die er vor seinem Dasein als sozialem Aufsteiger immer missen musste.

Spricht man vom *closet* als Trennung von öffentlichem und privatem Raum, ist, im Bezug auf den Dandy, Dorian Gray von Relevanz, welcher das scheußliche Abbild seiner Seele in den Dachboden, der ihm ironischerweise als Kind zum unschuldigen Spielen gedient hat, verbannen muss, um es vor der Öffentlichkeit zu verbergen,

[...] he himself would creep upstairs to the locked room, open the door with the key that never left him now, and stand, with a mirror, in front of the portrait that Basil Hallward had painted of him, looking now at the evil and aging face on the canvas and now at the fair young face that laughed back at him from the polished glass (Wilde, 186 f.).

Dorian kann das Bild, welches gleichzeitig ein hässliches, altes Bild zeigt nur mit einem Spiegel in der Hand betrachten, der im wiederum in seiner jugendlichen Schönheit zeigt. Der Spiegel hat hier eine weitere Funktion, er befriedigt die Sehnsucht des Menschen nach der „ultimativen“ Selbstbestätigung. Er wirkt Identitätsstiftend und macht das Ich sichtbar. Aber der Spiegel ist auch Symbol von Schein und (Selbst-)Betrug. Dorian Gray zeigt er eben nicht die Wahrheit, das erledigt das weggeschlossene Bild. Auch Tom Ripley zeigt er Dickie, obwohl Tom weiterhin Tom bleibt.

Die Textstelle bietet ein gelungenes Wechselspiel von Spiegel, Abbild und dem privaten Raum, der zu den Studien des 'Selbst' genutzt wird. Es zeigt sich, dass der Dandy, obwohl er ständig vor dem „Spiegel“ steht, einen privaten Raum nicht entbehren mag oder als Wechselwirkung, bedingt durch die das private Dasein einen Spiegel zur Gesellschaft braucht. Das Highsmith den *closet* in ihren Ripley Werken so hervorhebt, deutet auf jene verzerrte Wahrnehmung von Gesellschaft und Individuum hin, denn nicht umsonst ist jener Raum voll von Kleidern, Bildern, Kunst und Spiegeln, die ein individuelles Verständnis von Selbstwahrnehmung beinhalten. Auf der anderen Seite verbirgt sich hier auch die Möglichkeit der Selbstverstellung, denn wenn man sich erkennt, kann man das Bild auch verändern und die Wahrnehmung des Anderen gezielt manipulieren. Der Spiegel ist dafür unerlässlich, weil er sein Gegenüber simuliert und den Betrachter gleichzeitig Objekt und Subjekt sein lässt.

Tom Ripley, der Hochstapler und Betrüger, könnte seinen Machenschaften gar nicht nachgehen, hätte er keinen Spiegel und kein *closet*. das Werkzeug und der Raum, die er für seine Verwandlungen braucht. Die beiden Objekte sind unentbehrliche Macht- und Kontrollinstanzen für das Dasein des Dandys und Tom Ripleys.

4. Von Dandys und Dingen

Materialismus und dessen Einfluss auf den Dandy, die Moderne und Postmoderne verlangen ein eigenes Kapitel. Sowohl bei Tom Ripley als auch bei zahlreichen klassischen Dandys, immer wieder wird die detaillierte Beschreibung der Besitztümer augenfällig. Der Zusammenhang zwischen den veränderten Produktionsverhältnissen der Moderne durch die industrielle Revolution, den Statussymbolen der verschiedenen Klassen, sowie die Vorherrschaft von Kapitalismus und Wachstumsgesellschaft lassen sich an den gesellschaftlichen Gegebenheiten ablesen. Auch für den Dandy spielen Besitztümer eine besondere Rolle. Dieses Kapitel zeigt die größtmögliche Übereinstimmung zwischen den unterschiedlichen Dandys, wo an anderer Stelle immer die ein oder andere Ausnahme zu vermerken ist. Würde man die Beschreibung der Dinge, mit denen sich ein Des Esseintes oder ein Sperelli umgibt, streichen, bliebe von beiden Werken nicht besonders viel übrig. In *Il piacere* wird D'Annunzio so ausschweifend in seinen Beschreibungen, dass er Gier zu einem Aufsatz inspiriert hat, der den Untertitel „Narziß im Reich der schönen Dinge“ trägt. Hierin wird die Liebe, die Sperelli für seine Besitztümer hegt, hervorgehoben und seine Methode, durch diese auch zwischenmenschliche Gefühle zu artikulieren, angedeutet. Es gibt jedoch auch kritische Stimmen eines Dandys zu materiellen Dingen. An dieser Stelle sei noch einmal auf Des Esseintes Kritik am Ausverkauf der Klöster verwiesen. Ebenfalls sein Hang zu Spezialanfertigungen und Unikaten, wie beispielsweise die gebundenen Buchausgaben, zeigen seine Wertschätzung dieser Gegenstände und üben indirekt Kritik an billigen Reproduktionen. Auch Tom Ripley hat ein Faible für Antiquitäten und Spezialgeschäfte. Seine Kritik gilt jedoch weniger offen den Nachwehen der industriellen Revolution. Vielmehr stellt die Psychologie seiner Figur die Gier des postmodernen Kapitalismus in Frage, oder besser gesagt, auf eine Probe. Tom konsumiert nicht wahllos, genauso wenig, wie er wahllos mordet. Jedoch gibt es immer einen Kausalzusammenhang zwischen seinem Konsum und der Wahl seiner Opfer.

4.1 Der Fetischismus des Gegenstandes

Ein Artikel namens "Where was the sex?" von Edward Shannon vergleicht den Minghella Film *The Talented Mr. Ripley* mit der Romanvorlage von Highsmith und konzentriert sich auf die jeweilige Darstellung von Sexualität und Fetisch. Dabei kommt Shannon zu dem interessanten Schluss, dass der Schlüssel zur Psyche der Romanfigur Tom Ripely nicht darin liegt, zu fragen, wen er begehrt, sondern was er begehrt, "more than men or women, Tom desires things" (Shannon, 22). Shannon zeigt anhand ausgewählter Textstellen, dass Toms Liebe sich vorwiegend auf Dinge bezieht und geht soweit, dies mit dem Begriff „Fetisch“ in Verbindung zu bringen. Shannon erklärt, dass ein Fetisch-Gegenstand früher ein religiöses Totem oder Symbol war und der Begriff erst seit seiner Verwendung bei Freud und Alfred Binet mit dem Sexuellen in Verbindung gebracht wird. Freud spricht in Bezug auf den Fetisch von Umständen, in denen ein 'normales' sexuelles Objekt von einem anderen ersetzt wird, das in irgendeiner Verbindung dazu steht, jedoch an sich ungeeignet ist, das eigentliche sexuelle Bedürfnis zu befriedigen. Shannons andere Beobachtung im Bezug auf das Verhalten Tom Ripleys basiert jedoch auf Karl Marx' Vergleich von Fetisch und Gebrauchsgegenstand, "[a] commodity appears, at first sight, a very trivial thing, and easily understood. Its analysis shows that it is, in reality, a very *queer* thing, abounding in metaphysical subtleties. Can we deny that, in Tom Ripley's world, commodities are indeed queer things and that Tom suffers from an erotized materialialism?" (Shannon, 24). Shannon beantwortet diese Frage mit der Feststellung, dass Toms Charakter zu großen Teilen aus sexuellen und ökonomischem Fetisch besteht und sein entmenschlichtes Verlangen und die Entfremdung seiner selbst weitere Indizien dafür seien. An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit dem Protagonisten aus *Il piacere* an. Albert Giers Nachwort behandelt ebenfalls das Verhältnis des Protagonisten Sperelli zu seinen Habseligkeiten. Albert Gier weist auf die detailreichen Beschreibungen der Gegenstände hin, die Sperelli umgeben,

[gerade] in den ersten Kapiteln schieben sich freilich die Dinge, das Materielle, so deutlich in den Vordergrund, daß man den Eindruck haben kann, die Geschichte werde nur ihretwegen erzählt: Sperellis Charakter spiegelt sich in der Einrichtung seiner Wohnung. [...] Da ist vom bestimmenden Einfluß gewisser Äußerlichkeiten die Rede, von Künstlichkeit im Gefühlsausdruck, von der Neigung, leblose Dinge als

beseelt zu denken – offenbar sucht der Graf seine Gefühle, deren er nicht sicher ist, in den Gegenständen zu materialisieren. (Gier, 411 ff.)

Sowohl Shannons als auch Giers Analyse bringen die Gefühle der Protagonisten mit Habseligkeiten in Verbindung. Auch die Besitztümer der Antagonisten beeinflussen das Verhältnis der Dandys zu ihrem sozialem Umfeld. Die erlesenen Dinge, die einen Menschen umgeben, können ausschlaggebend sein für die Sympathien, die Dandys ihrer Umwelt entgegenbringen. Einige Textstellen aus *Il piacere* machen diese Haltung besonders deutlich, so sagt Sperelli in Vorfreude auf das Treffen mit Elena, „[sie] wird meine Wohnung lieben, [...] [sie] wird die Dinge lieben, die ich liebe. (D'Annunzio, 82). An fortgeschrittener Stelle, nach einem unliebsamen Treffen mit Elena, wiederholt sich eine für Sperelli typische Aussage, „[ihn] ergriff ein dumpfer Zorn gegen sie, gegen den Ehemann, gegen die Gegenstände.“ (D'Annunzio, 305). Jedoch bleibt darauf hinzuweisen, dass es nicht um die reine Anhäufung von Besitz geht, sondern darum sich mit erlesenen Gegenständen zu umgeben. So wird in *Il piacere* betont, „[alle] Dinge ringsum offenbarten wahrhaftig die Sorgfalt der Liebe“ (D'Annunzio, 5). Dies ist tatsächlich bei allen Dandys, sowohl in den literarischen Vorlagen, wie auch bei den historischen Personen der Fall. Die wohl eindrucksvollsten Beschreibungen finden sich in den Romanen, die gleichzeitig der Dekadenz zugehörig sind, *À Rebours* und *Il piacere*, wieder. Auch *The picture of Dorian Gray* liefert ausführliche Textpassagen bezüglich der Haltung des Dandys zu Dingen materieller Art. Eine besonders treffende Passage ist jene Beschreibung von Dorians Tapetensammlung: "As he investigated the subject – and he always had an extraordinary faculty of becoming absolutely absorbed for the moment in whatever he took up – he was almost saddened by the reflection of the ruin the Time brought on beautiful and wonderful things"(Wilde, 203). Die Dinge berühren den Dandy und Dekadent oft mehr, als Menschen dies vermögen.

Shannon betont, dass Toms Begeisterung und Verlangen nach Besitztümern nicht rein quantitativer Natur ist, "[lest] we accuse him of avarice, Highsmith reminds us that Tom's love of objects is selective" (Shannon, 24) . Hier führt Shannon als Beispiel jene denkwürdige Passage an, in der Tom über Besitz resümiert:

He loved possessions, not masses of them, but a select few that he did not part with. They gave a

man self-respect. Not ostentation but quality, and the love that cherished the quality. Possessions reminded him that he existed, and made him enjoy his existence. It was as simple as that. (Highsmith 1955, 236)

Den Zusammenhang zwischen Ware, Kapitalismus, Marxismus untersucht auch Elisa Glick in *Materializing Queer Desire*. Ihr Fokus liegt sehr stark auf dem homosexuellen Dandy und dessen Bezug zur Moderne. Wie schon festgestellt, entzieht sich Tom Ripley einer eindeutigen Zuordnung bezüglich seiner sexuellen Orientierung, jedoch kann man Tom Ripley sehr wohl mit dem recht weitläufigen Adjektiv "queer"²⁶ beschreiben. Elisa Glick weist in ihrer Einleitung daraufhin dass, "the queer subject as a privileged emblem of the modern and as a dissident in revolt against modern society" (Glick, 5) gesehen werden kann. Sie schreibt, dass ihr Interesse am Dandy als "not a simple glorification of lifestyle – a retreat from politics and history in a separate, personal realm of art and beauty – but rather an attempt to challenge these sedimented distinctions" (Glick, 3f) zugrunde liegt. In dem Moment, wo sich Tom Ripley jeder Zuordnung entzieht und die Ambiguität des Dandys verkörpert, kann man aus dieser literarischen Figur, wie im Subtext aller angeführten Dandy-Literatur, jene Rebellion gegen soziale Umstände und Normen ablesen.

4.1.1 Erlesene Habseligkeiten

Elisa Glick spricht in dem Kapitel "The Dialectics of Dandyism" unter anderem über die Ware und den Erwerb von Besitz. Dabei geht sie, wie eben schon erwähnt auf die Exklusivität ein, die dem Dandy ein großes Anliegen ist. Sie begründet das Verlangen nach elitärem Besitz in einer "strategy of distinction" (Glick, 25). Mit dem Erwerb erlesener Dinge kann man sich von anderen abheben, wie auch dem Zeitgeist, der geprägt ist von Massenproduktion, Ware und Kapital, eine Absage erteilen.

In den Dingen, die bei in *Il piacere* treffend *brique-a-braque* genannt werden, findet sich erneut das Paradigma der Verweigerung von Nutzen wieder. Alle Gegenstände, die für den Dandy von Interesse zu sein scheinen, entbehren jeglicher Nützlichkeit und dienen bloßer

²⁶ „Queer“ bedeutet im amerikanischen Englisch so viel wie ‚seltsam, sonderbar, leicht verrückt‘, aber auch ‚gefälscht, fragwürdig‘; als Verb wird es gebraucht für ‚jemanden irreführen, etwas verderben oder verpfuschen‘, substantivisch steht es z. B. für ‚Falschgeld‘. Umgangssprachlich ist *queer* ein Schimpfwort für Homosexuelle, spielt also mit der Assoziation, dass Homosexuelle so was wie Falschgeld sind, mit der *straight world*, die Welt der ‚richtigen‘ Frauen und Männer, arglistig getäuscht werden soll.“ (Hark, 103)

Ästhetik. Das Interesse am Sammeln ästhetischer Objekte rundet das Gesamtbild des Dandys ab, der sich als Person ebenfalls dem Nutzwert entzieht und seine Existenz zur Kunst stilisiert. Glick führt Dorian Grays Sammlungen an, "[as] Wilde reveals; the objects Dorian acquires – jewels, musical instruments, perfumes, embroideries, tapestries, and other luxurious "treasures" – are detached from needs and use value, because their "function" is strictly aesthetic" (Glick, 27). Es ist selbstverständlich, dass durch die Ansammlung jener rein ästhetischen Objekte nicht nur der Geschmack des Dandys zelebriert wird, sondern auch der Klassenunterschied hervorgehoben wird. Glick schreibt, dass Dorian Grays Ästhetisierung des Lebens und sein Versuch, sich über Ware und Nutzen zu erheben, zur Folge hat, "he challenges forms of bourgeoisie self-representation that erase originality , while simultaneously cultivating a stylistic individuality – a "sense of distinction" – that is grounded in the social dynamics of class privilege" (Glick, 27). In den Ripley Romanen, besonders in *The Talented Mr. Ripley*, findet sich im Subtext eine starke Kritik an der Klassengesellschaft. Für Dickies soziales Umfeld findet Tom Ripley kein gutes Wort. Die *Jeunesse dorée* wird repräsentiert von Freddie und Marge. Besonders an letzterer übt Tom seine Kritik. Interessanterweise kritisiert Tom Marges Arbeitsethos als Schriftstellerin, obwohl er selber keiner tatsächlichen Beschäftigung nachgeht, außer eventuell ein ästhetisches Leben zu führen. Edward Shannon erklärt die ambivalente Haltung Toms folgendermaßen:

Tom balances his desire for luxury items with contempt for the rich American colonizing post-war Europe. Tom may go so far as to call Marge, Dickie, and Peter members of "a class of people he despised" (Highsmith, *Talented* 250), but he enjoys their wealth and privilege. His criticism of Marge's poor work ethic reveals Highsmith's concern with the American ideas of entitlement and power. [...] Ripley may be killer, but he is an American killer, with little patience for anyone not willing to put in a solid day's work (Shannon 25).

Nicht nur der Arbeitsethos von Marge wird hinterfragt, besonders interessant ist das Verhältnis zwischen Marge, Tom und Objekten. Tom empfindet eine tiefe Verachtung für die materiellen Wünsche von Marge. Interessanterweise handelt es sich bei diesen um 'commodities' im Sinne von Gebrauchsgegenstand. Im Gegensatz zu Tom ist Marges sehnlichster Wunsch ein Kühlschrank, sprich ein Gegenstand, dem man reinen Nutzen zuschreibt. Anhand der Beschreibung der Anschaffung jenes Haushaltsgeräts lässt sich

Toms Haltung analysieren.

Tom darted from the hall into the kitchen. A huge white refrigerator sprang out of the corner at him. He had wanted a drink with no ice in it. Now he didn't want to touch the thing. He had spent a whole day in Naples with Dickie and Marge, looking at refrigerators, inspecting ice trays, counting the number of gadgets, until Tom hadn't been able to tell one refrigerator from another, but Dickie and Marge had kept at it with the enthusiasm of newlyweds. [...] Tom realized suddenly why he hated that refrigerator so much. It meant that Dickie was staying put. (Highsmith 1955, 92)

Auffällig an dieser Textstelle sind die zahlreichen Ausdrücke für genormte Formen. Tom betont die "ice trays", deutet die Lebensform Ehe mit "newlyweds" an und verwendet für Dickies Zustand den Ausdruck "staying put". Die Ausdrücke verbindet das Statische und die Normierung und stellen somit das Gegenteil von Tom Ripleys Lebensidee dar. Den Kauf tätigen Marge und Dickie zusammen, der Kühlschrank wird damit Symbol des *common sense* heterosexueller Bürgerlichkeit in den 50ern. Tom betont, dass mit dem Kauf dieses Objekts sein Plan, durch Europa zu reisen mit Dickie dahin ist. Einige Seiten vorher erwähnt er, dass er gegen die Anschaffung ist, "because a refrigerator would cut down their traveling money, and Dickie had a very definite budget [...]" (Highsmith 1955, 82). Die Szene zeigt, dass Highsmith ein Objekt benutzt, Toms Abneigung gegen bürgerliche Konventionen, sein Streben nach Freiheit, sowie seine berechnende Kälte und Egoismus zu statuieren. Immer wieder greift Highsmith symbolisch auf Gegenstände zurück, mit deren Hilfe Tom charakterisiert wird. So sei beispielsweise die Mikrowelle genannt, gegen deren Anschaffung er sich entscheidet, weil weder er, noch seine Bedienstete Mme. Annette, Interesse daran haben. Das Mikrowelle, als Objekt neuester technischer Errungenschaft in den 1980ern, beziehungsweise die zeitgleiche Anspielung auf Toms Bedienstete, zeigt, dass Tom sich nicht um trendbedingte, standardisierte Massenware kümmert, sondern sein Streben nach Individualität im Erwerb gewisser Objekte oder auch durch den Verzicht auf bestimmter Dinge zum Ausdruck kommt, "he had acquired another suitcase, at Mark Cross this time, as Gucci had become so ultra snob" (Highsmith 1980, 286).

Tom Ripleys Fetisch für Gegenstände kommt noch mehr zu tragen, wenn sein persönlicher Besitz ins Spiel kommt. An dieser Stelle ist es interessant, eine Textstelle zu betrachten, in der Marge bei Tom in Venedig zu Besuch ist, um etwas über Dickies Verbleib

herauszufinden:

"Oh, I'm terribly sorry, Tom! All over this wonderful tablecloth!" Marge had turned her Martini over. She daubed at the crocheted tablecloth awkwardly with her napkin. Tom came running back from the kitchen with a wet cloth. "Perfectly all right," he said, watching the wood of the table turn white in spite of his wiping. It wasn't the tablecloth he cared about, it was the beautiful table. "I'm so sorry," Marge went on protesting. Tom hated her. He suddenly remembered her bra hanging over the windowsill in Mongibello. Her underwear would be draped over his chairs tonight, if he invited her to stay here. The idea repelled him. (Highsmith 1955, 215)

Toms Möbelstücke müssen als Verlängerung seiner selbst verstanden werden. Marge zeigt keinerlei Sensibilität für die Gegenstände, im Gegenteil, sie verletzt diese sogar. Tom hat einen Ekel davor, dass ihre Kleidung seine Möbel berührt, womit sie in seine Privatsphäre eindringt. Ihre Weiblichkeit, hier besonders betont durch Toms Visionen von ihrer Unterwäsche ist ihm besonders unangenehm. Bemerkenswert ist: Highsmith verwendet für Toms Vorlieben Objekte und Kunst, für Marge Körperliches und Natur. Als beide durch Venedig laufen, sehen sie eine moosbedeckte Treppe, "[the] moss was a slippery, long-filament variety, and hung over the edges of the steps like messy dark-green hair. The steps were repellent to Tom, but Marge thought them very romantic" (Highsmith 1955, 216). Dies ist eine von zahlreichen Passagen, an denen Tom in der Tradition des Dandys das Artifizielle der Natur gegenüber bevorzugt. Selbst die zwischenmenschlichen Affektbeziehungen vergegenständlicht der Solipsist Tom Ripley im wahrsten Sinne des Wortes:

Neben zahlreichen Geschenken, mit denen Tom seine Frau Heloise überhäuft, finden sich in *The Boy who followed Ripley* zwei hervorragende Beispiele für Toms Verhältnis zu Objekt und Ware, was folgende Szene Tom und Frank empfindet verdeutlicht:

The row of shoes on the floor of his closet caught Tom's eye. All shined to perfection! All lined up like soldiers! He had never seen such a gleam on the Gucci loafers, such a deep glow in the cordovans. Even his patent leather evening slippers, with their silly grosgrain bows, had new highlights. Frank's work, Tom knew. Mme Annette occasionally gave them a brush-up, but nothing like this. Tom was impressed. Frank Pierson, heir to millions, polishing his shoes! (Highsmith 1980, 87)

Frank, der nach und nach als ein Alter Ego und Protégé Toms etabliert wird, weiß genau, wie er Tom Ripleys Gunst gewinnt. Die liebevolle Behandlung von Toms Besitztümern festigt den Bund und zeigt Verständnis für Toms ästhetisierte Existenz. Hier zeigt sich wieder die Verbindung, die Tom zu seinem Besitz eingeht: als Körperersatz werden die Schuhe verschönert, als Liebesbeweis poliert, in einem Ambiente, das Körperlichkeit vermeidet bzw. ablehnt. In der Pflege der Objekte sublimieren Tom und Frank ihre sexuellen Bedürfnisse. Die Schuhe, die Highsmith vor der Verwandlung Toms in Dickie betont, wiederholen sich sozusagen an dieser Stelle. Ebenfalls unaufgefordert geht nun Frank an den Schrank von Tom und widmet sich dessen Schuhen.

Im Kontrast dazu steht jedoch ganz in der Tradition des Dandys, Toms Umgang mit dem Verlust Franks. Nachdem Frank, geplagt von seinen Schuldgefühlen, Suizid begeht, nimmt Tom dies zwar zur Kenntnis, trauert jedoch auf keine herkömmliche Art um diesen.

Zunächst flaniert er ziellos durch die Straßen Manhattans und beobachtet die Passanten und Einwohner. Später, als er im Flugzeug nach Paris sitzt, wird erwähnt, dass er langsam zu seiner alten Form zurückfindet, "a sense of returning to himself" und, dass er sich "happy" fühlt. Danach folgt eine ausführlich Beschreibung von Dingen, die er gekauft hat, darunter vorwiegend exquisit ausgewählte Geschenke für Menschen, die Tom positiv im Gedächtnis geblieben sind. Umstellen: Für einen Objektfetischisten wie Tom Ripley stellt dies eine adäquate Methode dar, seine Sympathie zu bekunden für die Menschen, die ihn umgeben und sich gleichzeitig über den Verlust einer Person hinwegzutrusten.

Objekte können jedoch nicht nur als Ersatz für das Gefühlsleben betrachtet werden, sondern auch politische und gesellschaftliche Kritik üben.

Der Vergleich zwischen der Verachtung von utilitaristischen Prinzipien, beziehungsweise der Entwicklung der Ware und des Kapitalismus bei den Dandys des 19. Jahrhunderts und der Jahrhundertwende und Tom Ripleys Abneigung gegen Gebrauchsgegenstände, weisen deutliche Parallelen auf. Tom, der die Tradition der schönen Dinge aufrecht erhält, hat sowohl eine Abneigung gegen rein nützliche Dinge, als auch eine Abscheu gegen die Entwicklung, Dinge rein nach ihrem Wert zu beurteilen. In *Ripley Under Ground* muss Mr. Murchinson sterben, weil er nicht einsehen möchte, dass die Fälschung eines Gemäldes ebenso schön sein kann, wie das Original, "[an] artist does things naturally, without effort. Some power guides his hand. A forger struggles and if he succeeds, it is a genuine

achievement" (Highsmith 1970, 72). Als Murchinson sich weiterhin weigert, Toms Sicht der Dinge zu akzeptieren, wird er von ihm kurzerhand mit einer Weinflasche erschlagen. Dies verdeutlicht zwei Sachverhalte: zunächst ist Tom nicht interessiert an dem kapitalistischen Wert des Kunstwerks, weiteres zeigt sich in seiner Achtung vor der gekonnten Fälschung auch die Neigung, das Artifizielle noch künstlicher zu machen. Elisa Glick zitiert Bourdieu und erklärt, dass in dem gezielten Konsum von Antiquitäten der Wunsch steht, durch das Sammeln Geschichte zu reparieren und eine gewisse Souveränität der Zeit gegenüber zu haben. Sie geht davon aus, dass in der Wertschätzung jener Relikte, die Dorian Gray und Des Esseintes sammeln, eine Nostalgie und Sehnsucht nach Aristokratie ausgedrückt wird. Jedoch wird betont, dass es dem Dandy nicht darum geht, reaktionär zu agieren, sondern, dass der Wunsch nach einer „neuen Aristokratie“ im Sinne Baudelaires, beruhend auf Esprit, Geschmack und Intellekt, zum Ausdruck kommt. Glick formuliert das Verhalten des Dandys im Bezug auf sein selektives Konsumverhalten sehr treffend als

the dandy's individualized effort to fight industrialization, rationalization, and modern "progress" [...] In both Wilde and Huysmans, this backward-looking desire to escape modern mass culture is coupled with a contempt for the masses, those "vulgar mortals" who lack the refinement to appreciate the aesthetic triumph. Of, say, mechanical fishes or artificial wines (to cite two examples from Huysmans's novel) (Glick, 28 f)

4.1. 2 *Camp* – der Dandy in der Postmoderne

Susan Sontags Essay *Notes in Camp* hat im Diskurs um den Dandy und besonders in der Diskussion um die dandyistische Existenz in der Postmoderne einen enormen Einfluss. Gerade die Fragestellung, was Tom Ripley zu einem Dandy qualifiziert und wie der Dandy in Zeiten der hochtechnisierten Massenproduktion aussehen kann, wird Susan Sontags Text nachgegangen. In *Notes on Camp* wird nach einer kurzen Einführung in 58 Punkten darzulegen versucht, was *Camp* ist und in welchen Formen es kulturell in Erscheinung tritt. Einige der Punkte beziehen sich direkt auf den Dandy und die ästhetische Existenz. Die meisten Beispiele sind jedoch eindeutig auf Objekte bezogen. Sontag definiert *Camp* als "a certain mode of aestheticism" (Sontag 2009, 277) Sie schreibt, dass es sich dabei um eine

bestimmte Art handelt, die Welt als ästhetisches Phänomen zu wahrzunehmen. Es geht hierbei nicht um Schönheit, sondern um das Artifizielle, das Stilisierte. So macht Sontag deutlich, dass *Camp* sowohl in Menschen, Dingen als auch in kulturellen Angelegenheiten, wie Filmen und Liedern zum Ausdruck kommen kann; jedoch betont sie, dass gerade der Bereich der Kleidung und Möbel den größten Teil ausmachen. Hier dient Art Nouveau als Paradebeispiel.

Camp kann auch in einer Person zum Ausdruck kommen. Bezogen auf den Körper findet sich *Camp* im Androgynen oder eben in der Übertreibung von Männlich und Weiblich,

[what] is most beautiful in virile man is something feminine; what is most beautiful in feminine woman is something masculine... Allied to Camp taste for the androgynous is something that seems quite different but isn't: a relish for the exaggeration of sexual characteristics and personality mannerisms (Sontag 2009, 279)

Besonders interessant für den Fall Tom Ripley ist, dass Susan Sontag die Maskerade anspricht. "The question isn't, "Why travesty, impersonation, theatricality?" The question is, rather, "When does travesty, impersonation, theatricality acquire the special flavor of Camp?" (Sontag 2009, 280). Sontag sieht den Ursprung im späten 17. und 18. Jahrhundert, eine Zeit, in der sich das Verhältnis des Menschen zur Natur verändert. Das Artifizielle, die Oberfläche und Symmetrie wird in dieser Epoche besonders geschätzt. Später, im 19. Jahrhundert, wandelt sich dieses Empfinden, "it takes overtones of the acute, the esoteric, the perverse" (Sontag 2009, 281). Sein ganzes Dasein verbringt Tom Ripley quasi *in character*,

[he] altered his behavior slightly, to accord with the role of a more detached observer of life. He was still courteous and smiling at everyone, to people who wanted to borrow his newspaper [...], but he carried his head even higher and he spoke a little less when he spoke. There was a faint air of sadness about him now. He enjoyed the change. He imagined that he looked like a young man who had had an unhappy love affair or some kind of emotional disaster [...] (Highsmith 1955, 176).

Die Präzision, mit der Tom sich seine Gesten erarbeitet und imaginiert sind sehr genau und ausgefeilt. Seine Neigung zur Travestie und zur Darstellung anderer Personen hat immer etwas Übertriebenes und ebenso PerverSES. Toms Verhalten hat besonders im letzten

Roman sadistische Züge, die er am Ehepaar Pritchard auslebt.

Sontags Auffassung von Perversion und Übertreibung findet sich auch in einer anderen Facette Toms. Sein Fetisch für das Objekt kann als Perversion und definitiv als theatralisch aufgefasst werden. Tom hat keine Schuldgefühle den Menschen gegenüber, die er ermordet, jedoch rührt ihn ein Geschenkkorb zu Tränen:

He saw a big basket of fruit on the floor by his bed. He seized the little white envelope eagerly. The card inside said: *Bon voyage and bless you, Tom. All our good wishes are with you. Emily and Herbert Greenleaf* The basket has a tall handle and it was entirely under yellow cellophane – apples and pears and a couple of candy bars and a several little bottles of liqueurs. Tom had never received a bon voyage basket. To him, they had always been something you saw in florists' windows for fantastic prices and laughed at. Now he found himself with tears in his eyes, and he put his face down in his hands suddenly and began to sob. (Highsmith 1955, 36f.)

Gleich zu Beginn des ersten Ripley Romans eröffnet Highsmith dem Leser eine Welt, in der selbst einem simplen Geschenkkorb auf dramatische Art begegnet wird. Deutlich zeigt sie eine Perspektive auf, in welcher der Blick auf die Welt auf das extremste ästhetisiert und verfremdet wird.

Auch hier muss wieder Sontag angeführt werden, denn die Parallelen zu *Camp* sind nicht von der Hand zu weisen: "Camp is the attempt to do something extraordinary, But extraordinary in the sense, often, of being special, glamorous" (Sontag 2009, 284). Eine weitere Episode aus *The Boy who followed Ripley* illustriert diesen Gedanken noch: Tom bringt die Entführer Franks zur Strecke, das Außergewöhnliche ist dabei sein glamouröses Drag-Outfit. Während er auf die Entführer wartet, geht er vollkommen in seiner dramatischen Rolle auf. Er weigert sich in seinem Outfit Bier zu ordern, "[beer] seemed unladylike, but Tom once thought this absurd, was about to say yes, when he noticed an espresso machine behind the bar. 'Kaffee, bitte!'" (Highsmith 1980, 182). Um die Situation seinem Komplizen zu verdeutlichen, macht er folgenden Vergleich: "I *may* have to leave in a minute. Not sure. So I'd better say good night and *thank* you, Max – in case I have to run – like Ciderella!" (Highsmith 1980, 184). Der Vergleich mit dem Märchen macht deutlich mit welcher Intensität Tom seine Rolle in diesem Moment lebt und wie sehr er die Dramatik der Situation liebt.

Susan Sontag schreibt in Punkt 45 ihres Essays, "[detachment] is the prerogative of an elite" (Sontag 2009, 288). Der Dandy ist für sie, im Hinblick auf seine Wirkung auf das kulturelle Leben im 19. Jahrhundert, der Stellvertreter der Aristokratie, die Kultur betreffend. Daraus folgert sie schließlich, dass *Camp* "modern dandysim" ist. "Camp is the answer to the problem: how to be a dandy in the age of mass culture" (Sontag 2009, 288). Sie bezeichnet den Dandy im nächsten Punkt als "overbred", beschreibt seine Haltung in Form von *Ennui* und Verachtung und erwähnt explizit den Hang zum Außergewöhnlichen und zur Exklusivität, sowie seine Verpflichtung zu "gutem Geschmack". Der Anhänger des *Camp* hingegen findet seine Freude an weniger distinguierten Dingen und massentauglichen Vergnügungen. "Camp – Dandyism in the mass culture - makes no distinction between the unique object and the mass produced object. Camp taste transcends the nausea of the replica" (Sontag 2009, 289).

An dieser Stelle muss auch noch einmal auf Ripleys performativen Charakter hingewiesen werden. Seine teilweise an die Aristokratie angelehnte Lebensweise, sprich das Anwesen, die Bediensteten und das starke Interesse an Kunst und Kultur, lehnen ihn an den Dandy an. Jedoch findet Tom ebenso Gefallen an weniger exklusiven Dingen, wie zum Beispiel sein Interesse an Street Art "Tom also was an admirer of Underground graffiti. [...] What Tom admired about London graffiti-writers was their ability to scrawl things from moving escalators [...]" (Highsmith 1970, 59). Auch seine Freude und sein Interesse an der Schwulen- und Dragszene in Berlin müssen als *Camp* angesehen werden. Der subtilste Moment des *Camp*, also jenes Überwinden der „nausea of the replica“, der in der Figur Tom Ripley zu Tage tritt, ist, dass er die Maskerade und das Theater liebt und lebt. In seiner eigenen Figur überwindet er die ungeliebte Reproduktion und begibt sich in eine artifizielle Welt des Spiels,

Tom had 'an audience made up of the entire world... he was himself and yet not himself. He felt blameless and free, despite the fact, that he consciously controlled every move he had made... he had even produced a painting in Dickie's manner. Tom also found that writing letters in the style in Dickie's 'dull' style was easier than writing letters in his own. His approach to life would always be that of an actor playing a role (Schenkar, 342).

Er selbst wird zur "replica", genau wie er eine Art Mäzen derselben wird, indem er die

Kunstfälschungen gegen ihre Kritiker verteidigt, "*Ripley Under Ground* (1970) is a convincing aesthetic argument in favor of forged art (Ripley prefers Bernard Tufts's forged Derwatt painting to any original) and impersonated lives (Ripley himself impersonates the long-dead artist Derwatt)" (Schenkar, 39).

Der Vergleich zwischen *Notes on Camp* und Patricia Highsmiths Ripley-Roman findet auch in der Erwähnung und Berücksichtigung Oscar Wildes einen weiteren gemeinsamen Nenner. Sontag schreibt, dass Oscar Wildes Attitüde, obwohl seine Erscheinung und *The picture of Dorian Gray* den "old-style dandy" reflektieren, etwas moderneres anhaftet. Sie schreibt Oscar Wilde eine wichtige Entwicklung in der "Camp sensibility" zu, "the equivalence of all objects" (Sontag 2009, 289). Sontag findet den "democratic esprit of Camp" in Wildes Äußerungen über Objekte, wie Porzellan oder einen Türknauf, welche bei Wilde durchaus den Status eines Kunstobjekts haben können. In *Ripley Under Water* findet sich eine Passage, in der Tom über Oscar Wilde resümiert.

As for books, Tom was glad to have Richard Ellmann's biography of Oscar Wilde as bedtime reading that night. He was enjoying every paragraph. Something about Oscar's life, reading it, was like a purge, man's fate encapsulated; a man of goodwill, of talent, whose gifts to human pleasure remained considerable, had been attacked and brought low by the vindictiveness of *hoi polloi*, who had the sadistic pleasure in watching Oscar brought low. His story reminded Tom of that of Christ, a man of generous goodwill, with a vision of expanding consciousness, of increasing joy of life. Both had been misunderstood by contemporaries, both had suffered from an envy deeply buried in the breasts of those who wished them dead, and who mocked them while they were alive. No wonder, Tom thought, that people of all types and ages kept reading about Oscar, perhaps not even realizing why they were so fascinated (Highsmith 1991, 206).

Diese Passage beschreibt das Prophetische, das Wilde anhaftet und was Sontag "something more modern" nennt. Tom scheut nicht einmal den Vergleich mit Jesus Christus, um Wildes Position als zukunftsweisend zu verdeutlichen. Sowohl Susan Sontag als auch Patricia Highsmith in den Ripley-Romanen, betonen seine Vorreiterrolle und seine, erst posthum gewürdigte Leistung. Tom hat eine besondere Wertschätzung für Oscar Wildes Talent, sowie für die "gifts to human pleasure". Tom Ripley, der zwar oft von seinen Mitmenschen gelangweilt ist, findet in Wildes Literatur exquisite Vergnügen. Susan Sontag schreibt, "[where] the dandy would be continually offended or bored, the connoisseur of Camp is

continually amused, delighted" (Sontag 2009, 289). In Tom finden sich Überschneidungen zwischen dem historischen Dandy und dem "connoisseur of Camp". Im Gegensatz zu Des Esseintes, der seine Ennui mit großer Konsequenz pflegt, oder einem Dorian Gray, der keinem Erlebnis oder Gegenstand lange etwas abgewinnen kann, findet Tom Ripley durchaus Freude an den Dingen, ist jedoch extrem gelangweilt, wenn Objekte oder Situationen nicht seinem Geschmack entsprechen. Sogar der Koffer voll mit Diamanten, den sein Bekannter Eric Lanz ihm zeigt, bekommt nur eine sarkastische Bemerkung:

Had Elizabeth Taylor been robbed lately, Tom wondered? [...] Would he have been impressed by these jewels at the age of twenty-six, when he had been with Dickie Greenleaf in Mongibello. Maybe, but strictly by the monetary value of the objects. And that was bad enough. But no, he wasn't even impressed by that. He had improved. Tom sighed [...] (Highsmith 1980, 83).

Wenn Susan Sontags Betrachtungen außer Acht gelassen werden, sind Begeisterung und Freude durchaus ein Grund, aus dem elaborierten Zirkel der Dandys ausgeschlossen zu werden. Jedoch bezeichnet Wilfried Ihrig auch Felix Krull, der sich große Lebensfreude auszeichnet, als Dandy. Ihrig argumentiert, dass der fiktive Autor Thomas Manns im Dandyismus gebräuchliche Argumentationen und Stilmittel verwendet, sowie eine Leben der Ästhetisierung führt, was ihn somit in die Tradition des Dandys stellt (vgl. Ihrig, 99). Felix Krull und Tom Ripley wurden fast zeitgleich veröffentlicht und obgleich ihrer Unterscheide, finden sich markante Parallelen. Die Möglichkeit der Freude, die beiden Figuren innewohnt, kann jedoch mit den Argumenten Sontags auch als Dandyism in Postmoderne gelten. "Camp taste is by its nature possible only in affluent societies, in societies or circles capable of experiencing the psychopathology of affluence" (Sontag 2009, 289). Sontag schreibt in Bezug auf die Verbindung zwischen Homosexualität und *Camp*, dass dies von der Tatsache herrührt, dass das Leben als Theater gesehen werden kann (vgl. Sontag, Punkt 53). Tom Ripley und Felix Krull zelebrieren eben jene Form von Lebensstil, wenn die sexuelle Orientierung auch nicht genuin Homosexuell ist. Beide nutzen ihr Leben als Performance, ob mit Publikum oder allein vor einem Spiegel.

4.2 *My Home is my Castle* – Zuflucht in der Heterotopie

Foucault leitet seinen Text *Andere Räume* damit ein, dass das 19. Jahrhundert von der Geschichte besessen war, während das 20. Jahrhundert von ihm die „Epoche des Raumes“ genannt wird. Er geht auf den Zusammenhang von Zeit und Raum ein, „[ich] glaube also, daß die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft – jedenfalls viel mehr als die Zeit. Die Zeit erscheint wohl nur als eine mögliche Verteilung zwischen den Elementen im Raum“ (Foucault, 37). Sowohl Zeit als auch Raum, Geschichte sowie Unruhe betreffen die Figur des Dandys, der seine Hochphase im 19. Jahrhundert durchlebt hat und dessen Fortbestehen und Entwicklung ab der Jahrhundertwende betrachtet wird. Der Dandy hat Zeit. In manchen Erscheinungsformen scheint diese sogar ewig, wie im Falle eines Dorian Gray. Die anderen Dandys haben ebenfalls ausreichend Zeit, da sie sich Produktivität und Nützlichkeit widersetzen. Die Unruhen, die die Existenz des Dandys nach Baudelaire begünstigen, mögen ihren Ursprung, in Bezug auf den postmodernen Dandy, in der des Raumes haben. Der Dandy jedoch zeichnet sich immer dadurch aus, dass er über ausreichend Raum davon verfügt. Um den Gedanken Foucaults auf abstrakte Weise zu weiterzuentwickeln, findet „die Zeit als mögliche Verteilung im Raum“ statt in Form der Verteilung von Antiquitäten in feudalen Anwesen. Nicht umsonst ziehen sich zahllose Dandys zurück in ihr Anwesen, fern von den Augen der Öffentlichkeit. Gerade die Romane, in denen sich Dandyismus und Dekadenz begegnen, verfolgen das Motiv des Eremiten. Die Dekadenz, die zeitlich den Schnittpunkt zwischen Foucaults Trennung von Geschichte und Raum darstellt, zelebriert diesen Umbruch mit detaillierten Ausschmückungen der privaten Gemächer der Dandys, die dort Mythen und Geschichte konservieren und darstellen. Die extremsten Beispiele spiegeln sich in D'Annunzios Villen und denen des Protagonisten aus *Il piacere* wieder, sowie in Fontenay, dem Anwesen von Huysmans Des Esseintes. Aber auch das Beispiel des Dorian Gray ist an dieser Stelle nicht außer Acht zu lassen, da sein Haus auch sein Geheimnis hütet und die strenge Trennung von öffentlichem und privatem Raum hervorhebt. In seinem Speicher steht das Bildnis, dass für niemanden außer Dorian selbst sichtbar sein soll, "[...] there was no other place in the house so secure from prying eyes as this. He had the key, and no one else could enter it" (Wilde, 178).

Werfen wir also einen Blick auf die Räume, die Tom Ripley bewohnt: Der andere Stauraum des Hauses, der Keller, ist besetzt von Tom. Insgesamt zeigt sich die Auflistung der privaten Räumlichkeiten von Tom als recht interessant sowie imposant. Seine prekäre Wohnsituation in New York am Anfang von *The Talented Mr. Ripley* löst sich auf mit seiner Ankunft in Europa. Dort teilt er sich zwar ein Haus mit Dickie, jedoch sieht Tom diesen aufgrund seiner Alter Ego-Funktion nicht wirklich als Eindringling. Nach Dickies Tod folgen Palazzos in Rom und Venedig. In den vier anschließenden Romanen ist Tom Besitzer eines eindrucksvollen Anwesens, *Belle Ombre*, in der Nähe von Paris. Diesem Anwesen fühlt er sich innigst verbunden, “[he] loved the house. It was a two-story squarish house with four turrets over four round rooms in the upstairs corners, making the house look like a little castle. The garden was vast and even by American standards the place had cost a fortune“ (Highsmith 1970, 15). Bevor Tom endlich ein Leben, das dem eines Dandys würdig ist, leben kann, musste er sich Raum und Besitz aneignen und ist dabei über Leichen gegangen. Er hat das Geld Dickies, das aus einer amerikanischen Reederei stammt, in privaten Raum umgesetzt und einen großen Coup gelandet, als er durch die Heirat mit Heloise, der Pharmazientochter zu dem Anwesen *Belle Ombre* kommt. Deutlich verweist diese Textstelle auf die amerikanischen Standards. Das es auch noch einem kleinem Schloss gleichsieht und so in der Tradition des europäischen Adels steht, scheint eine Farce gegen die amerikanischen Ideale. Tom betont im Gespräch mit Heloise seine Lebenseinstellung und Haltung gegenüber dem amerikanischen Arbeitsethos und Lebensstil:

'Antoine insulted you last time. Is it that?' Tom laughed. 'Did he? If so, I forgot it. He *can't* insult me, I'd just laugh.' Antoine Grais a hard-working architect of forty, diligent gardener at his country house, had a certain scorn for Tom's leisurely life [...] 'Old Puritan,' Tom added. 'Belongs in America three hundred years ago [...]' (Highsmith 1980, 62)

Der Bezug, den Tom zu *Belle Ombre* hat, erinnert stark an das Verhältnis der Dekadenten zu ihrem Rückzugsort. In *Ripley's Game* ist Ripley besorgt, dass die Mafia sich an seinem Anwesen vergreifen könnte und vorhat dies niederzubrennen. Es folgt eine Art Liebesgeständnis an *Belle Ombre*, "Tom admitted that he had a love of house and home usually found only in women" (Highsmith 1974, 178). Er legt einen eindrucksvollen

Garten an, hat ein kleines Atelier im Dachboden, einen Weinkeller und ein mit erlesenen Antiquitäten ausgestatteten Wohnraum, der von seiner Frau und seiner Haushälterin genutzt werden. Das Anwesen wird verteidigt gegen ungewollte Gäste und Eindringlinge. Tom hat seine gemalten Bilder auf dem Dachboden und seine Leichen im Keller, Mr. Murchinson und die aufgehängte Puppe, die Bernhard darstellen sollte, ganz zu schweigen von jenen Leichen, die nicht wortwörtlich an diesem Ort zu finden sind. Tom Ripley kennt Methoden, um Heloise und Mme. Annette aus seinem höchst privaten Lebensraum zu fernzuhalten, wenn es ihn nach Einsamkeit verlangt oder diese aufgrund von Geheimnissen eben auch geheim bleiben müssen. Bei Toms Aufenthaltsräumen handelt es sich, nach Foucault, um Heterotopien:

Es gibt gleichfalls – und das wohl in jeder Kultur, in jeder Zivilisation – wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz *andere* sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien*. (Foucault, 39).

Foucault unterscheidet zwischen Abweichungsheterotopien, Heterotopien, die quasi ein Raum im Raum, wie die Bühne eines Theaters, sind und mit Zeit verwobenen Heterotopien, die er wiederum in zwei Kategorien unterteilt. Einerseits solche, die existieren um Zeit zu speichern, beispielsweise Museen oder Bibliotheken und andererseits die, die chronisch sind, wie beispielsweise eine Kirmes. Foucault führt als Abweichungsheterotopie Beispiele wie Gefängnisse oder Anstalten an, jedoch kann als eine solche auch ein Club, Salon oder eine Etablissement für Homosexuelle gelten. Alles was vom Durchschnitt, bzw. durch abweichende Codes aus dem gesellschaftlichen Standard fällt und einen eigenen Ort für sich beansprucht, ist eine solche Abweichungsheterotopie.

Das auch geschlossene, nicht für die Allgemeinheit zugängliche Orte, ihre eigene Regeln haben, zeigt die Episode aus *The picture of Dorian Gray*, in der Dorian seinen Status im Club, durch sein amoralisches Verhalten verliert. Beispielsweise frequentiert Dorian Gray im Verlauf seiner Entwicklung zwielichtige Heterotopien, wie Bordelle und Opiumhöhlen,

was die Mitglieder seines angestammten Salons dazu veranlasst, sich zu weigern im selben Raum mit ihm zu bleiben,

[he] was nearly blackballed at a West End club of which his birth and social position fully entitled him to become a member, and it was said that on one occasion, when he was brought by a friend into the smoking room of the Churchill, the Duke of Berwick and another gentleman got up in a marked manner and went out (Wilde, 210).

Sie ersuchen darum, dass er aus ihrer Heterotopie verbannt wird. Auch Beau Brummell ist es so ergangen, nach dem Zerwürfnis mit dem Prinzen von Wales. Tom Ripley ist kein Mitglied eines Clubs und der einzige, den er in Erwägung zieht, ist imaginärer Club der Mörder: "[Trevanny had] committed a successful murder! Tom had once succumbed himself, in the case of Dickie Greenleaf. Could it be that Trevanny was one of *us*? But us to Tom was only Tom Ripley. Tom smiled." (Highsmith 1974, 97). Jedoch beansprucht Tom neben seinen privaten Gemächern eine Reihe von öffentlichen Heterotopien. Der Roman *The Boy who followed Ripley* stellt eine Reise durch jene anderen Räume bereit. Er besucht mit Frank Ausstellungen in Museen, Parks, homosexuelle Nachtclubs, den Zoo und schließlich beide Teile Berlins. Berlin ist zu großen Teilen der Schauplatz des vierten Ripley-Romans und bietet im Bezug auf Raum den Effekt eines Portmanteaus. Sowohl West- als auch Ostberlin stellen einen anderen Raum dar. Westberlin als die Bastion gegen den Sozialismus, in dessen Raum eine gewisse Art von Vogelfreiheit Bestand hat und Ostberlin als die Heterotopie eines sozialistischen Raumes. Patricia Highsmith beschreibt die Teile Berlins in recht unterschiedlichem Licht, "Berlin was artificial, something special, not even a part of West Germany, and perhaps it didn't even wish to be, since Berliners had always taken a pride in being Berliners" (Highsmith 1980, 114) oder,

Tom felt a creeping depression that he remembered from his first trip to East Berlin. The people's clothes looked limp. [...] They went up to the top of the Alexanderplatz tower, pride of East Berlin, to take coffee and admire the view. Then both were seized by a desire to leave. West Berlin, surrounded as it was, felt like wide open spaces once they had quit the district of the Wall and were rattling along on the elevated train toward the Tiergarten. (Highsmith 1980, 115 f.)

Die sozialistische Heterotopie wird in einem tristen Licht gezeigt. Westberlin entfaltet

hingegen zahlreiche andere Räume, was gleich mit dem deutlichen Gegensatz zwischen den Eindrücken des Besuches in Ostberlins und dem anschließendem Aufenthalt im Zoo, beziehungsweise Tiergarten verdeutlicht wird. Tom wird nicht müde, die zahlreichen Orte aufzusuchen, die Eskapismus bedeuten,

Museums there and a beautiful park too. Then there's the Tiergarten.' And there was tonight. Lots of places to go in Berlin at night. [...] Tom had been to Romy Haag's on his last visit to Berlin. It was a bar-disco, slightly touristy, and with a late show of transvestites (Highsmith 1980, 110).

Auch der Hochstapler Felix Krull hält sich auffällig oft an Orten auf, die in die Kategorie der Anders-Räume fallen. Seine Faszination für den Zirkus oder das Museum reiht sich ein in jene seltsamen Orte, aber auch das Hotel, in dem er zunächst angestellt ist, ist für ihn eine Zuflucht, in der sich merkwürdige Ereignisse abspielen, wie sein Liebesabenteuer mit Madame Houpflé, die sich zu phantasievollen Rollenspielen hingezogen fühlt. Felix Krull, der Liftboy und jene Gattin aus gehobener sozialer Schicht können ihrem Spiel nur in dem Hotel nachgehen, einem Durchgangsort, an dem soziale Unterschiede einerseits zementiert, andererseits ausgehebelt werden. Man kann feststellen, dass dieses bewusste Aufhalten in Heterotopien eine Methode ist, sich der bürgerlichen Gesellschaft zu verweigern, beziehungsweise gesellschaftliche Normen, wie eben den Standesunterschied außer Kraft zu setzen und seine eigenen Regeln und Gesetze zu entwerfen. Die Anders-Räume dienen dem Eskapismus, der von den Dekadenten beispiellos vorgelebt wird. Die Beispiele aus dem Ripley-Romane zeigen, dass jene Heterotopien mit verschiedenen Topoi in Verbindung stehen können, wie politischen Systemen oder dem Ausleben von Sexualität. Die Orte können einerseits Schutz und Rückzug bedeuten, aber auch einschränken. Hierin zeigt sich eine ambivalente Struktur, die sich in der hybriden Figur des Dandy und des Tom Ripley ebenfalls wiederfindet.

4.3 Die Kunst und Künstlichkeit der Frau

Dandyismus bricht die binären Strukturen der Gesellschaft auf ohne sie jedoch eklatant zu verletzen. Er widersetzt sich einer genauen Definition und wird dadurch ein anschauliches Beispiel von Dekonstruktion. Er braucht die Gegensätze für die Bildung von Identität, möchte sich aber keiner Seite zugehörig fühlen. Sowohl Körper als auch Seele schweben zwischen den Extremen. Besonders Baudelaires Werk ist auf strengen Dichotomien aufgebaut. Zwei dieser Gegenüberstellungen bestehen aus Künstlichkeit/Natur, sowie Mann/Frau. Der Dandy strebt nach Künstlichkeit, ist jedoch immer in seinem natürlichen Körper gefangen. Barbey schreibt dem Dandy eine gewisse Weiblichkeit zu, die ihn zwischen den Geschlechtern positioniert, „ein Dandy zählt in gewisser Hinsicht zu den Frauen“ (Barbey, 101). Baudelaire hingegen koppelt den Dandy ab vom biologischen Geschlecht, verwendet das Weibliche jedoch als dessen Antonym. Die Frau wird einerseits mit der Natur gleichgesetzt, die es zu überwinden gilt, andererseits als überirdisches Wesen präsentiert. Klee schreibt, dass die Voraussetzung für die Akzeptanz der Überfrau

Attribute und Techniken [braucht], die die Natur und ihrer Leiblichkeit in Vergessenheit geraten lassen. Reizvoll werden Frauen erst durch ihre Kleider. So wie der Dandy schon bei Barbey durch seine Eleganz körperlos wird, so werden auch die Frauen erst erträglich durch ihre Methoden, mit deren Hilfe sie ihre ekelregende Körperlichkeit bedecken. Kleider, Make-up, Schmuck, aufwendige Frisuren, das ist es was Baudelaire an Frauen schön zu finden vermag. (Klee, 104)

Der Frau, die unmittelbar mit der Natur gleichgesetzt wird, widmet Baudelaire folgende Zeilen:

La femme est le contraire du Dandy
Donc elle doit faire horreur.
La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.
Elle est en rut et elle veut être foutue.
La beau mérite!
La femme est «naturelle», c'est-à-dire abominable.
Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire
du Dandy.
(Baudelaire, *Mon cœur mis à nu* 16)

Highsmith hat die Frauenfiguren in den Ripley-Romanen so konstruiert, dass sie gleich einer Schablone in die Kategorien Baudelaires passen. Marge, die eine tragende Rolle in

The Talented Mr. Ripley spielt, wird von Tom mit Ekel betrachtet. Die Beschreibung ihrer Person und ihres Geschlechts wird ständig mit ungezähmter Natur verglichen.²⁷ Im Kontrast zu Marge steht Toms Ehefrau Heloise. Üblicherweise sind Dandys Junggesellen, nicht so Tom Ripley. Jedoch zeichnet sich seine Ehe mit der Tochter eines reichen Pharmazeutikers durch unkonventionelle Gewohnheiten aus. Von ihrer Existenz erfährt der Leser im zweiten Ripley Roman. Es mag zunächst verwundern, wie eine Frau in das Leben des sexuell indifferenten, leicht misogynen Tom Ripley treten konnte. Und so scheint das Leben, das Tom mit Heloise teilt, auf den ersten Blick vorwiegend finanziellen Vorteilen zu Grunde zu liegen. Jedoch erfährt man in den Romanen, dass es nicht Toms Anliegen war, Heloise zu ehelichen, sondern ihr eigenes: "Since we are living together, why not get married?...*Apropos*, I am not sure Papa will countenance [...] our living together much longer whereas we were really married – *ça serait un fait accompli*" (Highsmith 1970, 97). Auch wenn Tom dieser bourgeoise Akt zutiefst zuwider ist, "Tom's [cheeks] had been pale green. At least he hadn't collapsed going up to aisle [...]" (Highsmith 1970, 97), leben beide in perfekter Symbiose eine harmonische Partnerschaft, die ihre Grundpfeiler auf Ästhetik und Unmoral stützt. Heloise ist für Tom ähnlich wie ein dekorativer Gegenstand, der sein Leben schmückt. Dass sie keine moralischen Standards an das gemeinsame Leben stellt, erleichtert Toms Alltag. Nie stellt sie Fragen zu seiner Vergangenheit und seinen dunklen Machenschaften. Heloise profitiert im Gegenzug von Luxus, der Freiheit zu reisen und amourösen Abenteuern. Bezeichnend ist die erste Charakterisierung von Heloise, die durch Tom im Zuge seiner Kunstfälschungsaffaire erfolgt: "Even Heloise, whose morals Tom considered next to nonexistent, might react to this [...]" (Highsmith 1970, 14). Alle Beschreibungen, die mit Heloise zusammenhängen, betreffen entweder ihre unmoralische Haltung oder ihre elegante Erscheinung, ihre Kleider und ihren Materialismus, "[if] she had any passions, they were for traveling, sampling exotic food, and buying clothes" (Highsmith 1970, 63). Nach einer mehrwöchigen Reise Heloise's gelten Toms erste Gedanken ihrer Kleidung, "[she was wearing brown leather sandals, pink, bell-bottomed trousers, an American Navy pea Jacket. Tom wondered where and how she had acquired the pea jacket?" (Highsmith 1970, 157). Das Interesse an den tatsächlichen

27 An dieser Stelle empfiehlt sich die Betrachtung des Kapitels 4.1.1 „Erlesene Habseligkeiten“ in dem Marge von Tom mit Natur und Alltagsgegenständen gleichgesetzt wird und seine Verachtung für die Dinge und Frauen, die ihn an solche erinnern analysiert wird.

Reiseerlebnissen seiner Frau ist eher oberflächlich und endet in einer angestrengten Unterhaltung über Klatsch und Tratsch. Toms Aussage über Heloise, die einer zwischenmenschlichen Bindung am nächsten kommt, ist folgende: "He wanted very much to see her. He had grown used to her, and he missed her. Was that loving someone? Or marriage?" (Highsmith 1970, 137). Besonders die Betonung der Gewohnheit scheint diese Ehe weit entfernt von der bürgerlichen Liebesheirat anzuordnen. Toms Eingeständnis, weder eine genaue Vorstellung von Liebe, noch von Ehe zu haben, ist ein weiterer Verweis auf sein Leben als Solipsist, der keine tatsächlichen Bindungen eingeht. Heloise ist eben ein wertvolles, zerbrechliches Objekt, das er gerne in seiner Nähe weiß. Des Weiteren scheint es kaum körperlichen Kontakt zwischen Tom und Heloise zu geben. Sie teilen kein Bett zusammen und wenn Tom sich entschließt eine Nacht mit Heloise zu verbringen, wird durch subtile Mittel deutlich gemacht, dass der sexuelle Akt nur sehr selten vollzogen wird:

They had made love this morning. Amazing. It was supposed to be a dramatic fact. It was not so important to Tom as having fallen asleep with Heloise the night before, with Heloise in his arms. [...] Heloise existed. It was odd for Tom. He could not make out her objectives in life. She was like a picture on the wall [...] Tom felt odd sometimes making love with her, because he felt detached half the time, and as if he derived pleasure from something inanimate, unreal, from a body without an identity. (Highsmith 1970, 161).

Tom scheut sich nicht davor, Heloise eindeutig als Objekt wahrzunehmen. Seine Präferenz mit ihr ein Bett zu teilen, die anstelle von sexuellen Handlungen tritt, ist insofern bedeutend, dass Heloise im Schlaf noch mehr dem leblosen Objekt ähnelt, das Tom in ihr sieht. Der Vergleich mit dem Bild in dieser Textstelle ist interessant im Bezug auf die angedeuteten Liebesbeziehungen eines anderen Dandys, Dorian Gray. Klee schreibt in ihrer Analyse über die Konstellation von Lord Henry, Basil Hallward und Dorian Gray aus der Sicht hedonistischer Lust und Identifikation. Dorian kann keine Lust mehr verspüren, weil er dem Bildnis gleich geworden ist,

[die] Intensität des Augenblicks, die hinter der Philosophie des neuen Hedonismus steht, kann Dorian gar nicht empfinden, weil er nicht körperlich berührt wird. Da er diesen Teil seines aktiven Lebens an das Bild abgetreten hat, bleibt ihm nur die oberflächliche Registrierung in einem endlosen Akt des Sammelns, einer mechanischen Tätigkeit, die nicht weiter von dem entfernt sein könnte, was Lord Henry als das Ziel des Lebens definiert hat. (Klee, 220)

Dorian Gray dient beiden Männern als Projektionsfläche. So spricht Basil Hallward folgendermaßen über das Portrait Dorians und seine Angst, "that I had put too much of myself in to it" (Wilde, 168) und Lord Henry benutzt in seinen Aphorismen das "we", um gleichermaßen alles auf sich und Dorian zu beziehen. Zwar haben weder Tom Ripley noch Heloise das dramatische Schicksal Dorian Grays zu tragen, jedoch stimmen gewisse Tendenzen überein. Heloise, das „Bild an der Wand,“ muss sich ebenfalls durch mechanische Tätigkeiten definieren, sogar der sexuelle Akt mit ihr wird als leblos dargestellt. Noch eindeutiger ist aber Toms Resümee über die 'objectives', in dem er sich einerseits als der aktive, hedonistische Part definiert, andererseits ihre Person als Projektionsfläche für seinen Charakter nutzt:

He could not make out her objectives. [...] Not that Tom could boast of having any objectives himself, now that he had attained the life he had now, but Tom had a certain zest in seizing the pleasures he was now able to seize, and the zest seemed lacking in Heloise, maybe because she had had everything she wished since birth. (Highsmith 1970, 161)

Aufgrund der solipsistischen Geisteshaltung Toms gibt es keine objektive Beschreibung von Heloise. Jedoch scheint sie ihm sowohl als dekoratives Bild und Projektionsfläche zu dienen, was den Leser in allen Bänden daran hindern wird, ein realistisches Bild der Heloise zu erhalten.

Heloise haftet zwar, abgesehen von ihren fragwürdigen Werten, nicht das satanische der Baudelaire'schen *Femme fatale* an, jedoch scheint ihre Person aus einer gelungenen Mischung aus Materialismus, Unmoral und Schönheit zu sein. Eine Kombination, die in ihrer Oberflächlichkeit geradezu ironisch eine Aussage über das weibliche Geschlecht von Lord Henry Wotton in *The picture of Dorian Gray* bestätigt und gleichzeitig widerlegt. Dieser äußert sich folgendermaßen: „My dear boy, no woman is a genius. Women are a decorative sex. They never have anything to say, but they say it charmingly. Women represent the triumph of matter over mind, just as men represent the triumph of mind over morals. (Wilde, 73).“ Die Frau wird hier rein auf den Körper reduziert, fast schon gegenständlich, betrachtet man die zahlreichen Bedeutungen von 'matter' unter denen sich sowohl Körper, wie auch Gegenstand finden. Tatsächlich wird das Auftreten Heloise's vorwiegend durch

ihren Körper oder genauso oft durch ihre körperliche Abwesenheit bestimmt. Selten sind ihre Aussagen von tatsächlicher Bedeutung. Gleich einer zerbrechlichen Vase, wird sie von Tom immer sicher verwahrt, wenn Gefahr droht. Sie scheint tatsächlich der personifizierte Charme zu sein, dessen geistige Ergüsse mehr oder weniger belanglos scheinen, wie auch Tom Ripley als Figur den zweiten Teil der Aussage perfekt ergänzt. Sein Geist, seine Intelligenz triumphiert tatsächlich über die Moral. Auch Heloise wirkt allegorisch wie der Sieg von Materialismus und persönliche Freiheit über die Moral. Tom schätzt an ihr jedoch ihre Fähigkeit der Verstellung, mit deren Hilfe sie die Normen der bürgerlichen Moral zu erfüllen vorgibt. Highsmith zeichnet einen besonders starken Kontrast bezüglich bürgerlicher Moral zwischen Heloise und Simone, Jonathans Ehefrau. Heloise stellt auch in dieser Angelegenheit keine Fragen an Tom "[he] knew Heloise would ask no more questions, not unless there was an accusation by the police [...]" (Highsmith 1974, 188), Simone hingegen mischt sich als moralische Instanz ein. In Bezug auf Simone äußert sich Tom folgendermaßen:

And yet who knew about women? Sometimes they appeared to have stronger moral attitudes than men, and at other times - [...] it seemed to Tom that women were more flexible, more capable of double-think than men. Unfortunately, Simone presented a picture of inflexible recitude" (Highsmith 1974, 248).

Später wird sich Toms Verdacht der flexiblen Moral jedoch bestätigen, nachdem Simone darauf verzichtet Tom anzuzeigen und lieber das Blutgeld behält,

Trevannys Frau schließlich, die sich wie die Personifikation der Tugend gebärdet und ihrem zum Mörder gewordenen Mann verstößt, ja sogar »foltert«, ist am Ende nicht bereit, auf den Lohn der bösen Tat zu verzichten. [...] Unmoral ist bei Highsmith keine individuelle, sondern eine gesellschaftliche Erscheinung (Glocker, 47).

Die Tatsache, dass Tom das ambivalente Verhalten unter dem Deckmantel der Moral verachtet, ist besonders auffällig, da er mit Schein und Sein ansonsten kein Problem hat. Aber gerade die kleinbürgerliche Attitüde und Verachtung, die Simone ihm entgegenbringt, bestätigen Tom in seiner Wahl der ästhetischen Existenz.

4.4 Ambivalente Liebe

Die ambivalente Haltung des Dandys zur Frau spiegelt sich deutlich in der Konstellation von Tom und den Frauenfiguren wider. Highsmith ist mit ihren Frauenfiguren eine vorbildliche Opposition zu ihrem Protagonisten gelungen, mit Tom Ripley selbst jedoch hat sie ein Wesen geschaffen, das sich geschickt allen Dichotomien entzieht. Hierbei spielt vor allem Toms undifferenzierte Sexualität sowie sein ambivalentes Frauenbild eine Rolle. Das stark verwurzelte Konstrukt von Männlich/ Weiblich, sowie Hetero- und Homosexualität wird in Tom Ripley aufgehoben. Sein Verhalten im ersten Roman vermittelt dem Leser den Eindruck, dass Tom homosexuell ist, dies aber nicht öffentlich bekennt. Seine Abneigung Marge gegenüber ist leicht als Eifersucht gegenüber deren Verhältnis zu Dickie zu interpretieren. Nach dem Mord an Dickie entdeckt man jedoch einen extremen Narzissmus an Tom, der sich in seinem psychopathischen Rollenspiel präsentiert. Im 1970 erschienenen Roman überrascht uns Highsmith mit Heloise, Toms Ehefrau. Aber auch diese Ehe entzieht sich der bürgerlichen Norm. Weder Liebe noch Sexualität stehen im Vordergrund. Doch Highsmith geht noch einen Schritt weiter und erlaubt sich in allen Roman Anspielungen, dass Tom die Gesellschaft von Männern der Heloise's oft bevorzugt. Eine wiederkehrende Figur ist Reeves, der in einem Roman als Homosexueller präsentiert wird, sowie zahlreiche Kriminelle, deren Leben sich in Homosexuellen- und Transgender-Kreisen abspielt. Im Roman *The Boy who followed Ripley* übernimmt Tom die Rolle des Protége für einen Teenager, die jedoch öfter der eines undurchsichtigen Gönners gleichsieht, "Tom himself was an object of envy for having a nice looking boy of sixteen in his company" (Highsmith 1980, 121). Alle zwischenmenschlichen Beziehungen, die Tom eingeht, sind jedoch ganz im Zuge des Dandyismus nie besonders tief oder von wahrhaftiger Hingabe geprägt. Wie im vorhergehenden Kapitel, anhand der Ehe mit Heloise erklärt, weiß Tom nicht, was Liebe zu einem anderen Menschen bedeutet. Heloise passt perfekt zu Tom, denn sie ist in Toms Augen eher ein ästhetisches Objekt, "he regards and treats his wife as a lovely piece of art" (Shiloh, 64). Auch Hingabe im sexuellen Sinne gibt es bei Tom selten und dem sexuellen Akt steht er eher gleichgültig gegenüber. Das Schicksal des jungen Amerikaners Frank, der Suizid begeht, nachdem Tom intensiv Zeit mit ihm verbracht hat, tangiert ihn ebenfalls nur

peripher. Anstatt zu trauern, macht Tom sich und Heloise eine Freude und besorgt Souvenirs in New York. Weder homo-nach heterosexuelle Liebe wird in den Ripley Romanen ausgelebt. Tom kokettiert mit Bindungen aller Art, ohne jemals tatsachlich eine einzugehen. Die einzige Liebesbeziehung von Bestand ist narzisstischer Natur. Chris Straayer schreibt in seinem Artikel *The talented Poststructuralist* über die diffuse Natur von Toms Beziehungen und seiner Sexualität in den Verfilmungen und Highsmith's Roman *The Talented Mr. Ripley*. Die Tendenz zur Verklärung des Tom als verkappter Homosexueller, zu der die Verfilmungen neigen, werden stark kritisiert. Straayer schreibt, dass Tom Ripley in seiner Beziehung zu Dickie eine weitaus vielschichtigere Bindung eingeht, als eine homosexuelle Beziehung. "He fantasizes a committed idyllic bond between Greenleaf and himself that transcends sexuality. In other words, Ripley adamantly seeks an exclusively male homosociality with Greenleaf." (Straayer 370). Straayer bezieht sich schliesslich auf Sigmund Freuds These zu Narzissmus und Homosexualität. Heterosexuelle finden laut Freud ihr Ich-Ideal im eigenen Geschlecht, begehren aber das Andere. Im Fall der 'homosociality' wird die Heterosexualität gefestigt durch männliche Vorbilder für das Ich-Ideal. Falls das Objekt der Begierde dem gleichen Geschlecht zugehörig ist wie das Ich-Ideal, handelt es sich um Homosexualität, welche Freud im Narzissmus begründet sieht. Gleichzeitig verweist uns Straayer mit Warner darauf, dass Freuds Konstrukt arbiträr ist und auch nicht auf eindeutig Tom Ripley zutrifft. Tom begehrt Dickie in zweierlei Hinsicht: Er möchte einerseits sein wie Dickie und er will eine enge Bindung mit diesem. Dies erweckt bei Dickie, dessen sexuelle Präferenzen ebenfalls nicht klar ausgelegt werden, Panik und Homophobie, die interpretiert werden kann als typische Reaktion unterdrückter Homosexualität. Straayer sieht den Mord an Dickie schliesslich als einen Akt, den Tom begeht um eben dieser homophoben Panik zu entgehen, "[as] Ripley will learn, homosociality can precipitate homosexual panic in the repressed homosexual. And, as we will learn, murder is not the enactment of homosexual panic but the means by which Ripley avoids it" (Straayer, 371). Diese These stimmt überein mit der Unbefangenheit, mit der Tom Ripley in den weiteren Bänden Homosexuellen und Transgender-Anhängern begegnet. Selbstverständlich ist die Toleranz gegenüber Homosexualität seit 1955 stark gestiegen und wie schon erwähnt, merkt man allen Ripley Romanen den Zeitgeist der Dekade an. Jedoch gibt es eine Figur, die am Anfang des ersten

Romans auftaucht und Toms Interesse und Vorliebe für, und toleranten Umgang mit anderen Lebensentwürfen beschreibt. Im vierten Kapitel von *The Talented Mr. Ripley* wird eine Bekannte Toms eingeführt, Cleo²⁸, eine Künstlerin, deren Liebesleben auch undefiniert bleibt. Es ist die einzige Person, der Tom von seiner Reise erzählen möchte und die einzige Person, von der er behauptet, sie würde ihn verstehen. Diese Person ist eine Art 'Seelenverwandte', "they had taken to each other from the very first night" (Highsmith 1955, 31), weil sie sich ebenfalls den gesellschaftlichen Ansprüchen an ihre Person entzieht, besonders bezogen auf ihre Geschlechterrolle. Sie wird vorgestellt als eine junge Frau, die immer Hosen trägt und die nie den Gedanken hegt, "that he might ask her out to dinner or the theater or do any of the ordinary things that a young man was expected to do with a girl" (Highsmith 1955, 31). Auch alles körperliche wird aus dieser Beziehung entfernt,

they had often slept side by side on the two big bear rugs in front of the fireplace, and it was another wonderful thing about Cleo that she never wanted or expected him to make a pass at her, and he never had [...]“ und "she squeezed his shoulder, the only physical touch he could recall her ever having given him" (Highsmith 1955, 33).

Die Textstelle, in der Cleo präsentiert wird, ist leicht zu überlesen oder scheinbar zu vernachlässigen, jedoch ist hier einer der wenigen Momente in den Ripley-Romanen, in denen Tom sich einer Person anvertraut, beziehungsweise, sich verstanden fühlt. Cleo ermöglicht es dem Leser, diese im Subtext als lesbisch oder asexuell wahrzunehmen. Ihre künstlerische Tätigkeit, winzige Bilder auf Elfenbeinstückchen zu malen, mutet exzentrisch an, ihr Lebenswandel, der ihr gestattet, Männer über Nacht bei sich zu lassen, von einem enormem Freiheitswillen. Man kann soweit gehen, die Figur der Cleo als Boheme wahrzunehmen. Ihre Äußerung, "Men! You have all the luck. Nothing like that could ever happen to girl! Men' re so *free*!" (Highsmith 1955, 32), verweist erneut auf die Geschlechterrollen, die Cleo verachtet, wie auch auf den Wunsch nach Freiheit und Abenteuer hin. Cleo erinnert an Frauen wie Coco Chanel, auf die im nächsten Kapitel

28 Als Vorlage für Cleo diente Patricia Highsmith wahrscheinlich Fanny Myers, eine Bekannte der Schriftstellerin, sowie anerkannte Künstlerin, die schon im frühen Alter von 20 in Ausstellungen zu sehen war, mit ihren Miniaturen. Schenkar betont in der Highsmith Biographie, dass Cleo die einzige Kunstschafterin in *The Talented Mr. Ripley* ist, deren Werk von Tom geschätzt wird (vgl. Schenkar, 242 f.)

ebenfalls eingegangen werden soll und die, um vorwegzugreifen, als Beispiel des weiblichen Dandyismus gehandelt werden. Tom scheint auch später zu jenen Figuren leichter Vertrauen zu fassen, deren Sexualität und Lebenswandel entgegengesetzt der bürgerlichen Erwartungshaltungen verlaufen. Dies geht Hand in Hand mit Straayers These, dass sein erster Mord nur den verbohrtten bourgeoisen Einstellungen entgegenwirken soll.

5. Das variierende Motiv der Replikation

5.1 Zeitgeist und Zeitgeister

Es ist auf den ersten Blick verwunderlich, wieso der Dandyismus, dessen oberste Priorität Individualität ist, sehr oft Parallelen mit dem literarischen Motiv des Doppelgängers aufweist. Seit der Romantik, oft titulierte als der Beginn der Moderne, gibt es in zahlreichen Werken das Motiv des Doppelgängers und der Persönlichkeitsspaltung.²⁹ Auch in Großbritannien erfreut sich das Motiv im Gothic Novel großer Beliebtheit. Einen bedeutenden Einschnitt stellt Sigmund Freud dar, der das gespaltene Ich in der Psyche und der Psychoanalyse manifestiert. Das Konzept der geteilten Persönlichkeit in Über-Ich und Es inspiriert Gesellschaft und Kultur in unterschiedlichster Art und Weise und bekommt durch Freud eine medizinisch-naturwissenschaftliche Fundierung. Obwohl der Dandyismus lange vor dem Durchbruch Freuds seine Hochphase erlebt, zeigt sich in dieser Figur und der facettenreichen Erscheinungsform die Ahnung, dass die Dualität von Körper und Seele nicht die einzige Spaltung des Wesens sein muss.

Da der Dandy den Zeitgeist auf chiffrierte Weise indiziert, finden sich jene Tendenzen in den literarischen Vorlagen des Dandys wieder. Sein Streben nach Originalität und seine Rebellion gegen den Fluch der industriellen Revolution und das Chaos der Moderne wird nicht selten mit dem Motiv des gespaltenen Selbst ausgefochten. Zunächst gibt es die häufige Verbindung mit dem Narzissmus, der dem Dandy nachgesagt wird. Dieser Mythos ist ein antikes Konzept jener Persönlichkeitsspaltung. Bevor der Narziss-Mythos bei Freud als Projektion des Selbst, dass wahrgenommen und verstanden werden muss, Verwendung findet, wird die Geschichte von Narziss, der durch die Liebe zu seinem Spiegelbild den

²⁹ Einen großen Beitrag zu „Ich“ und „Sein“ leistet die Philosophie Fichte, der das „Ich“ gleichzeitig als Handlung und Produkt der Handlung sieht.

Tod findet, als ein Suche nach Ganzheit gesehen. "the early Neoplatonists saw Narcissus as an individual trapped in human form trying to reach through the mirror surface of physical reality to primal, eternal form symbolized by the reflection of the pool" (Slethaug, 9). Interessant ist, dass genau diese Erfüllung einer Ganzheit seit Beginn der Moderne in immer unerreichbarer Ferne rückt. Statt nach einer Einheit zu streben, fragmentiert sich die moderne Welt und das Individuum wird dezentralisiert. Der umstrittene Kunsthistoriker Hans Sedlmayr hat eine interessante These zur Moderne, bzw. zur modernen Kunst formuliert. Die pessimistische Haltung gegenüber dem Fortschritt, oder die konservative Wertschätzung von Kirche und Aristokratie müssen kritisch hinterfragt werden, jedoch weist er in *Verlust der Mitte* auf Entwicklungen hin, die den modernen Menschen stark beeinflussen. Ob dies tatsächlich apokalyptische Ausmaße hat, wie Sedlmayr behauptet, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden, dennoch: In der Entwicklung der modernen Kunst sieht Sedlmayr

ein gesteigertes Interesse für das Unbewußte, Trieb- und Traumhafte, ein generelles Desinteresse am Menschen, das sich für Sedlmayr auch als Interesse am Primitiven, Geisteskranken, Verbrecher artikuliert, sowie die Tendenz, natürliche Hierarchien, wie die zwischen Vernunft und Nichtvernunft, aufzuheben und umzukehren (Sedlmayr zitiert nach Liessmann, 164).

Neben diesen Feststellungen, in denen sich auch Merkmale des Dandyism und der Dekadenz widerspiegeln, schreibt Sedlmayr auch über häufig verwendete Motive, die die „Abwendung vom Menschen“ andeuten: Leitgestalten des Übergangs sind der „Harlekin“, und das „Zirkusvolk“, die „Jongleure“ und „Kartenspieler“, auch „Auswanderer“ und „Flüchtlinge“, lauter Allegorien des Menschenwesens in seiner Fragwürdigkeit. (Sedlmayr zitiert nach Liessmann, 167).

Die von Sedlmayr genannten Figuren und Motive finden sich ebenfalls in der Literatur des Dandyismus gehäuft wieder. Des Esseintes fühlt sich angezogen von einer Miss Urania:

elle avait été l'une des acrobates les plus renommées du Cirque. Des Esseintes l'avait, durant de longues soirées, attentivement suivie; les premiers fois, elle lui était apparue telle qu'elle était, c'est-à-dire solide et belle, mais le désir de l'approcher ne l'étreignit point; elle n'avait rien qui la recommandât à la convoitise d'un blasé, et cependant il retourna au Cirque, alléché par il ne savait quoi, poussé par un sentiment difficile à définir (Huysmans, 187f)

Bei der Beschreibung jener Zirkusakrobatin wird betont, dass sie nicht dem Geschmack des Dekadenten entspricht, jedoch ruft sie ein „schwer zu definierendes Gefühl“ hervor, was ebenso heißt, dass sich ein Teil Des Esseintes angesprochen fühlt, den er nicht erklären kann. Auch Des Esseintes personifizierte Vorstellung von Syphilis in Form einer Bulldoggenfrau scheint für ein Kuriositätenkabinett geeignet zu sein, »elle était efflanquée, avec des cheveux filasse, une face de bouledogue, des points de son sur les joues, des dents de travers lancées en avant sous nez camus. [...] Elle avait l'air d'une foraine, l'apparence d'une saltimbanque de foire« (Huysmans 177f) Die Krankheit Syphilis, die mit dem Wahnsinn endet, wird hier ebenfalls mit Metaphern des Zirkus oder Karnevals beschrieben. Wie in dem Kapitel über die Heterotopien besprochen, geht vom Zirkus auch für Felix Krull eine Faszination aus, dieser wird zwar mit weniger grotesken Mitteln beschrieben, als in *À Rebours*, jedoch werden archaische Triebe und Lust zur Beschreibung der Stimmung eingesetzt:

Dazu all die betörende, die Menge erregende Leiblichkeit der Manege, die prächtigen, farbigen Kostüme, der glitzernde Flitter, der Stallgeruch, mit seiner Schärfe dem Ganzen Atmosphäre verleihend, die weiblichen und männlichen Nacktheiten. Jeder Geschmack ist versorgt, jede Lust gestachelt, durch Brüste und Nacken, durch Schönheit auf begreiflichster Stufe, durch wilden Menschenreiz, der sich der sehnenenden Grausamkeit der Menge hinwirft in erregenden Körpertaten (Mann, 178f.)

Auch Felix Krull, der die Maskerade liebt und immer als der „Kostümkopf“ präsentiert wird, verkörpert selbst die Unordnung der Moderne und karnevaleske Elemente der sich ankündigenden Postmoderne. Karneval und Chaos findet sich ebenso in der Travestie- und schwulen Nachtclubszene, in der Tom Ripley verkehrt. Beispielhaft dafür ist folgendes Zitat: "[three] sturdy men pranced out at floor length, ruffled dresses of pink and white, in broad brimmed flowered hats, and with huge plastic breasts entirely exposed and sporting red nipples. Enthusiastic applause!" und "the man in harlequin tights and a hat with pointed brim fore and aft, while the woman resembled a walking playing card" (beides Highsmith 1980, 111).

Gerade jene Szene birgt Menschen, die ein gespaltenes Leben führen, bzw. gesellschaftlich gezwungen sind ein Doppelleben zu führen. Tom Ripley fühlt sich angezogen von jenen

Orten und Menschen, die eine gespaltene Existenz leben. Sein gespaltenes Ich, beziehungsweise sein Faible für Maskerade, spiegeln sich in solchen Orten und Menschen wider und sein narzisstisches Gemüt erfährt Befriedigung.

5. 2 Das Ich und die Anderen

Das Thema des Doppelgängers ist auf mannigfaltige Art und Weise in der Literatur über und von Dandys repräsentiert. Auffällig viele der hier behandelten Primärwerke haben einen Doppelgänger oder zumindest einen inneren Konflikt zum Thema. Die Entwicklung und die Diversität im Bezug auf dieses Motiv reflektieren die gesellschaftlichen Entwicklungen und Tendenzen. Diese Tendenzen lassen sich auch in den Unterschieden zwischen den Werken der hier behandelten Primärliteratur ablesen. Die Problematik des Ichs, das zwischen gut und böse oszilliert, was besonders in der modernen Gesellschaft zum tragen kommt, steht dabei im Vordergrund:

Durch das Zurücknehmen der mephistophelischen Figur, welche dem Ich lange Zeit als Alibi und Entlastung diente, wenn es sich – mehr oder weniger bewusst – für das so genannte 'Böse' entschied, entsteht mehr Raum für die Darstellung rein inner-psychologischer Willensbildung (Bär, 290).

Eines der bekanntesten Beispiele einer Doppelgänger-Existenz in der Dandy-Literatur ist Oscar Wildes *The picture of Dorian Gray*. Zur Veranschaulichung wird hier auf ein phantastisches Element zurückgegriffen. Dorians Existenz wird durch das Gemälde in eine greifbare Form verdoppelt.

In seiner Einleitung zu *Ego – Alter Ego* beschreibt John Pitzer die Verwendung des Doppelgängers prägnant:

More contemporary Western writers often use the the Double in exploring what they regard the as the human individual's innately divided psyche, torn between good and evil, avarice and selflessness, hatred and love, serenity and emotional chaos. These authors use nondivine but often fantastic stratagems to create two Beings from one. (Pitzer, 1).

Als besonders erfolgreiche Beispiele führt Pitzer *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von Robert Louis Stevenson und eben Wildes *The picture of Dorian Gray* an. Dostojewskis *Der Doppelgänger* dient Pitzer als Exempel für "a physically manifested projection of a tortured soul's imagination" (Pitzer, 1). Und schließlich erwähnt er im Bezug auf den Doppelgänger, das Genre, mit dem der Name Highsmith meistens in Verbindung gebracht, die Kriminalliteratur, "[countless] detective novels and films create plots in which an innocent individual is implicated in a crime commitment by a look-alike. These works need not to rely on fantastic devices, since the guilty part is an actually existent, physically and spiritually discrete individual [...]" (Pitzer, 1)". Zwar kann man diese Aussage nicht eins zu eins übertragen auf das Konzept des Tom Ripley, jedoch dient sie dazu auf die Besonderheiten jener Doppelgänger-Konstrukte zu verweisen, derer sich Highsmith bedient. Die Figur Tom Ripley ist befreit von Schuldgefühlen, verzichtet auch auf phantastische Elemente, und ist so tatsächlich der "look-alike", der dem Leser eine Einsicht in die sonst verschlossene Welt jener im Dunkeln verharrenden Verbrecher gibt. Die zahlreichen Maskeraden, auch die Motive der Bereicherung, das sadistische Spiel eines Solipsisten, genauso wie mangelnde Reue und das Fehlen einer Katharsis des Helden sind Elemente der postmodernen Literatur, die die Illusion der Ganzheit zerstört.

The postmodern double raises questions about fixed categories and constructs, especially about the notion that any human being has a unified identity. As a result, the fiction of the double tends to be antimimetic and anti-epiphanic, undercutting the view that a literary character must of necessity learn something new and grow to maturity and psychological wholeness (Slethaug, 5).

Die Romane, die neben dem Dandy auch die Dekadenz als Thema behandelt, kritisieren bereits die Ordnung oder Unordnung der Welt. Gerald Bär schreibt, dass die Wandlung des Doppelgänger-Motivs sich in „Erzählstil, Welt- und Menschenbild (Verlust des Glaubens an ein einheitliches Ich), welcher die neue Qualität in den Darstellung des Motivs vor der Jahrhundertwende ausmacht“ (Bär, 436), widerspiegelt. Er führt diese Entwicklung unter anderem darauf zurück, dass die Autoren sich mit „dem inneren Pluralismus“ (Bär, 436) abfinden.

Diese Spaltung der Psyche wird in der vorliegenden Primärliteratur anhand von Umgebung und Umwelt und den schon genannten Heterotopien dargestellt. Der Rückzugsort von Des

Esseintes und Sperelli zeigt den Zwiespalt der Protagonisten mit ihrer Umwelt. Des Esseintes Phantasien erzeugen eine Parallelwelt, die zu seiner Realität wird, wie die schon besprochene Londonreise, in der sich die britische Hauptstadt im regnerischen Paris wiederfindet. Sperelli produziert eine Art gespaltenes Selbst, das sich abhängig von seiner Umgebung, sprich dem urbanem oder ländlichen Lebensraum, anpasst. Je nach Aufenthaltsort ändert sich seine Vorliebe für weibliche Gesellschaft und sein Wesen,

[es] ist der subtile Einfluß einer Atmosphäre, einer Umgebung, der die Frau für ihn begehrenswert macht, nicht umgekehrt. Das zeigt sich deutlich, als er von Schifanoia nach Rom zurückkehrt: In seiner Wohnung und in den schönen Dingen, mit denen er sie eingerichtet hat, materialisiert sich ihm ein Teil seiner Persönlichkeit, der ihm in der ländlichen Umgebung abhanden gekommen war (Gier, 417 f)

Albert Gier schreibt hier von Sperellis „Teil der Persönlichkeit“ und die Erwähnung der Atmosphäre bestätigt die Sensibilität gegenüber dem Zeitgeist. Auch Bär beachtet den Trend zum Blick nach Innen,

[die] zunehmende Entdämonisierung der Ich-Spaltung, bzw. Ich-Verdoppelung durch psychoanalytische und psychologische Erklärungsversuche verlegt die Austragung des Konflikts antagonistischer Ich-Anteile ins Innere, wobei äußere Erscheinungen (z.B. Naturphänomene) weiterhin symbolhaft auf die Seelenlage verweisen können (Bär, 441 f.).

In diesem Sinne verlegen auch *À Rebours* und *Il piacere* den Konflikt der Protagonisten nach Innen. Sie bedienen sich der Idee einer geteilten Psyche. Jedoch nutzten sie hierfür als Indikatoren die Laune, das Unterbewusstsein oder den Traum und keinen tatsächlichen Doppelgänger.

Führt man jene Entwicklungen des Doppelgängers weiter, sind postmoderne und -strukturalistische Gedanken zu dem literarischen Phänomen von großer Relevanz. Slethaug zitiert Jameson und Eagleton im Bezug auf Postmodernism, "Jameson and Eagleton view [postmodernism] as a product of late capitalism and the postindustrial society in which nothing has value in itself but is nevertheless bought and sold at a frantic pace." (Slethaug, 4). Andere Tendenzen und Entwicklungen, die Slethaug mit der postmodernen Literatur und deren Verwendung des Doppelgängermotivs in Verbindung bringt sind, "a divided and discontinuous self in a fragmented universe" (Slethaug, 3),

"rejecting the existence of consistent personalities and psychological wholeness" (Slethaug, 5) und "allegories of selfhood or universal conflict" (Slethaug, 18). Im Folgenden zitiert er Rosemary Jackson, "[to] extend Rosemary Jackson's assumptions, the double like other devices of fantasy, opens a window onto psychological and social disorder and illegality, onto what lies outside the structures of dominant value systems" (Slethaug, 19).

Diese Tradition des Doppelgängers, der sich nicht nur in der Psyche oder im Wahnsinn wiederfindet, wird in den Figuren des Felix Krull und des Tom Ripley durch das Stehlen der Persönlichkeit und der Individualität verkörpert. Auch dies dient dazu, die Zerrissenheit des Individuums darzustellen, wobei sich gewisse Vorlieben für die jeweiligen zeitlichen Abschnitte feststellen lassen. Gerade Patricia Highsmith verzichtet auf jegliche phantastische Elemente, die der Doppelgänger-Figur anhaften, und beschäftigt sich in den Ripley-Romanen viel mehr mit dem Verlust von Identität und der Urangst, dass man ein Leben stehlen kann. Aber auch Solipsismus und das Konzept des Alter Ego spielen eine bedeutende Rolle. Die Phantastik wird zwar nicht genutzt als Element, sondern Tom Ripleys Figur konzentriert sich auf seine psychopathischen Wesenszüge. Obwohl der Grundton des Felix Krull freundlicher ist, nutzt auch er die Austauschbarkeit von Existenzen. Er greift nicht zu so fatalen Mitteln wie Tom Ripley und eignet sich die Identität seines ermordeten Opfers an, jedoch ist auch Felix Krull solipsistischer Natur und anhand seiner zwischenmenschlichen Beziehungen kristallisieren sich ebenfalls soziopathische Wesenszüge heraus.

Die Psyche und das Unbewusste bestimmen Literatur und Gesellschaft in besonderem Maße seit der Romantik. Der Einfluss dieser Topoi ist bis heute enorm. Darüber findet sich bei Bär folgende Passage:

Diese Zustände, "die an psychopathologische Bewußtseinsalterationen erinnern", nehmen nach der Romantik zwar ab, jedoch um die Jahrhundertwende in Form von literarisierten psychoanalytischen Fallstudien wieder zu. Die interpretatorische Tendenz, literarischen Doppelgängern eine überindividuelle Bedeutung beizumessen, kann durch viele Beispiele gestützt werden: Oft werden sie dazu gebraucht, nicht nur dem jeweiligen Individuum, dem sie erscheinen, einen Spiegel vorzuhalten. Als allegorische Sinnbilder können sie sogar für die Menschheit im Allgemeinen stehen (Bär, 438).

Spricht man von „psychoanalytischen Fallstudien“ muss die Rolle Sigmund Freuds im

Bezug auf die Doppelgänger-Funktion in der postmodernen Literatur im Allgemeinen und Highsmiths Tom Ripley im Besonderen betrachtet werden. Gordon E. Slethaug schreibt:

Elusive to the concept of the double is, a number of modern critics agree that *doppelgängers* are manifestations of psychological phenomena, and Clifford Hallam insists that "the Double" in fiction or otherwise) is directly related to Freud's breakthrough in understanding the human personality" (Slethaug, 1).

Freud³⁰ sieht Homosexualität im Zusammenhang mit Narzissmus, "[...] Freud assumed that homosexuality is one of the primary negative effects of narcissism and a problematic manifestation of the double [...]" (Slethaug, 21). Mit Sicherheit hat die intensive Lektüre Freuds, sowie Highsmiths schwieriges Verhältnis zu ihrer Sexualität Einfluss gehabt auf die Entstehung Tom Ripleys, der Aussagen tätigt wie,

"I can't make up my mind whether I like men or women, so I'm thinking of giving them both up." Tom had used to pretend he was going to an analyst, because everybody else was going to an analyst, and he had used to wildly funny stories about his sessions with his analyst to amuse people at parties, and the line about giving up men and women both had always been good for a laugh, the way he delivered it, until Vic had told him for Christ sake to shut up, and after that Tom had never said it again and never mentioned his analyst, either. As a matter of fact there was a lot of truth in it, Tom thought. As people went, he was one of the most innocent and clean minded he had ever known. (Highsmith 1955, 80).

Des Weiteren erwähnt Slethaug im Bezug auf Freud, dass dieser einen engen Zusammenhang zwischen dem Autor und seinem literarischen Schaffen sieht, "[since] Freud assumed that the author typically writes of his neuroses, the literary double became in his mind an image of the author's repressed, regressive, autoerotic unconscious. (Slethaug, 13).

Jedoch wird seit Beginn der Tradition des Dandys wird mit den Motiven des Unbewussten gespielt, genau wie die Grenzen zwischen Verfasser und literarischer Figur diesem Fall oft verschwimmen. Es scheint jedoch ein langer Weg von einem Beau Brummell, der sehr wohl mystifiziert wird, jedoch kaum tatsächlich Attribute des Unbewussten trägt, bis hin zu

30 Auch in Patricia Highsmiths Leben spielt Sigmund Freud eine große Rolle. Nachweislich hat Patricia Highsmith einen Großteil seines Oeuvres gelesen, vor allem, um sich mit ihrer Homosexualität auseinanderzusetzen, "[for] most of her life, Pat would explain herself to herself, and the life of others, in more or less Freudian terms. Her novels do the same thing" (Schenkar, 191).

The picture of Dorian Gray, in dem eine unheimliche Begebenheit Zentrum des Romans ist.

Jedoch kann man sagen, dass es auch bei Brummell nicht mit „rechten Dingen“ zugeht. Die enorme Willenskraft, die Beau Brummell sozial aufsteigen lassen, wie auch die Gefühlskälte, die ihm hilft seinen Stand zu verteidigen, produzieren die Faszination, die von jener Figur ausgeht,

[im] Gegensatz zu den affirmativen Gesten der Snobs oder den ornamentalen, Beifall heischenden Auftritten der Décadents im Fin-de-Siècle lebt der Dandy eine einsame Sonderexistenz im selbst gewählten Exil. Sein konsequenter Nihilismus und seine rückhaltlose Ästhetisierung aller Lebensäußerungen verleihen ihm dämonische, satanische Züge. Ohne Regung tritt er einer Welt gegenüber, die er, kalt lächelnd, in Erstaunen versetzt (Schwarz).

Nicht umsonst fühlen sich Baudelaire und Barbey d' Aurevilly von Beau Brummells Person angezogen. Fast schon könnte man meinen, dass Brummells Seele, wie die des Dorian, ebenfalls abhanden kam.

5.2.1 Identitätsdiebstahl – ein Kavaliersdelikt

Walter Benjamin schreibt in *Charles Baudelaire*, dass sich das Konzept der Identität nach der Industriellen Revolution gewandelt hat. Einer der wichtigsten Denkanstöße ist für Benjamin, dass sich das Verhältnis von Masse und dem Einzelnen ändert und die Gesellschaftskonstrukte unüberschaubar werden. Die Idee, den Menschen bürokratisch zu erfassen, entsteht aus eben jener Angst, dass die Masse das Individuum verschluckt. Als Beispiel dient Benjamin das Paris der Jahrhundertwende. Wie schon im Kapitel über den Flaneur besprochen, geht es dem Dandy um das Spiel mit der Identität, die Idee, bürokratisch erfasst zu werden, widerspricht dem Konstrukt des Dandyismus. Ein interessantes Detail ist, dass die beiden Romane *Bekenntnisse eines Hochstapler Felix Krull*, sowie die Romane über Tom Ripley, die Werke sind, die zeitlich schon weit nach der Jahrhundertwende und der Hochphase des Dandyism entstanden sind, auf das Irreführen der Gesellschaft bezüglich der Identität fokussiert sind. Der Identitätsdiebstahl, unter dem man heutzutage eher an Missbrauch von Kreditkarten und Kontodaten denkt, wird von

Felix Krull und Tom Ripley im wortwörtlichen Sinne begangen.

Bei Felix Krull liegt ein Identitätstausch vor, der auf beidseitigem Einvernehmen geschieht, jedoch bei genauerer Betrachtung für Felix Krull von bedeutendem ökonomischen Vorteil ist. Der Tausch mit dem jungen Aristokraten Louis Venosta ermöglicht Felix Krull, sein Leben von einem selbst gewählten Doppelgänger weiterführen zu lassen und dabei selbst die Vorzüge der adaptierten vornehmen Existenz von Marquis Louis Venosta zu genießen. Thomas Mann spielt geradezu mit dem Motiv des Doppels. Sein Felix Krull wird nicht müde, seine Leidenschaft für Pärchen zu betonen. Er verfällt in Schwärmerei, als er eine reizvolle Doppelung in einem Geschwisterpaar in Frankfurt entdeckt,

Liebesträume, Träume des Entzückens und des Vereinigungsstrebens [...] obgleich sie keiner Einzelgestalt, sondern einem Doppelwesen galten, einem flüchtig-innig erblickten Geschwisterpaar ungleichen Geschlechtes – meines eigenen und des anderen, also des schönen. Aber die Schönheit lag hier im Doppelten, in der lieblichen Zweiheit [...] (Mann, 79).

Eine andere immer wieder angebrachte Obsession gilt dem Mutter-Tochter Gespann der Familie Kuckuck, „[aber] Mutter und Tochter, ich sage es frei [...] geben doch das reizendste Doppelbild ab auf diesem Sterne“ (Mann, 291). Die Tochter trägt zu Felix Krulls Freude auch noch den Namen Zouzou, der sehr nach Zaza, dem Namen der Geliebten des originalen Marquis, klingt und eine Art phonetische Doppelung darstellt. Der Hang zum Doppel zeigt, dass Felix Krull kaum eine einzige Identität genügen kann, Ihrig spricht im Fall des Felix Krull als „Illusionskünstler in der sozialen Arena“ oder als „Künstler im Theatrum mundi zwischen Laiendarstellern des Lebens“ (Ihrig, 94).

Was das Thema des Doppelgängers dem des Dandys nahe bringt, kann anhand von Felix Krull und Tom Ripley dargelegt werden. Einmal mehr steht der Parvenü im Fokus. Pitzer zitiert C.F. Keppler, der über das "Double" folgendes sagt: "this strange figure... seems to have no history whatever" und "that he is the product not of tradition but of individual experience" (Pitzer, 3). Tom Ripley benutzt Begriffe wie "the clean slate", "the real annihilation of his past and of himself" sowie "rebirth" (Highsmith 1955, 122), um von seiner Transformation zu sprechen. Felix Krull spricht von der „Ausgeblasenheit des Inneren“, mit der er meint, dass „Erinnerungen“ die seinem alten Ich angehören „aus

meiner Seele zu verbannen“ (Mann, 243) seien. Mit diesem radikalen Abschied der Vergangenheit schaffen die beiden Betrüger Felix Krull und Tom Ripley es als Doppelgänger in die gehobene Gesellschaftsschicht. Was der Doppelgänger jedoch noch subtiler impliziert, ist der Mehrwert einer Person. Das Streben nach Originalität nimmt eine merkwürdige Form an, indem sowohl Felix Krull als Tom Ripely sich vor allem durch ihre Fähigkeit, ein anderer zu sein, definieren. Es entsteht der Anschein, dass beide sich jene Verdoppelung zum Mittel machen, um der Kultur der Masse ein Schnippchen zu schlagen.

Patricia Highsmith bietet dem Leser weder einen unheimlichen Doppelgänger in der Tradition des *Victorian Novel*, noch Hinweise, dass Tom, aufgrund seines geplagten Gewissens, zum Doppelgänger wird. Möglicherweise ist es gerade jene spielerische Leichtigkeit und die Skrupellosigkeit, mit der Tom Ripley andere Personen darstellt, die jedoch ein Unwohlsein im Leser erzeugen. Was Tom Ripely und Felix Krull herausstechen lässt, ist, dass der Leser die seltene Gelegenheit hat, das Geschehen aus der Perspektive des Doppelgängers, oder der Kopie zu erleben.

5.2.2 Alter Ego

John Pitzer befasst sich in seinem Werk *Ego -Alter Ego* explizit mit dem *Alter Ego*. Pitzer schreibt, dass das *Alter Ego* meist als "second self, an intimate friend or associate, or as a unique facet in an individual's personality" (Pitzer, 2) vorgestellt wird. Pitzer betont, dass die wörtliche Übersetzung "the other I", beziehungsweise, „das andere Ich“ ist. Er folgert aus dem lateinischen Begriff, dass es sich bei dem Ego und dem Alter Ego um ergänzende Figuren handelt, "the alter ego must be seen as governed by a relationship of radical alterity to the primary ego. Thus, when one juxtaposes the two figures in a dialectic synthesis, the entire spectrum, the broad range of human personality traits is revealed" (Pitzer, 2).

Im Alter Ego findet sich also wieder der ursprüngliche Wunsch nach Einheit, der auch in der Antike dem Narzissmythos anhaftet. Diese Idee von Einheit im Alter Ego wird von Gerald Bär als Verlangen nach Affirmation des Selbst interpretiert:

Die meisten Protagonisten moderner, häufig als Ausdruck von Selbstentfremdung verstandenen literarischen Doppelgängerphantasien, suchen Selbstverwirklichung, bzw. Selbstbestätigung nicht im "du", sondern in einem *alter ego*, was sie wieder auf sich selbst zurückwirft. Diesen Doppelgängerphantasien liegt ein existenzieller Mangel, bzw. eine starke narzisstische Veranlagung zugrunde, welche sich als Spaltungs-, Verdoppelungs- oder Vervielfältigungsphänomen ausdrücken. (Bär, 437)

Selbstverwirklichung, sowie teilweise auch Selbstbestätigung, sind wichtige Elemente des Dandyismus. Gerade, wenn es sich um einen Dandy handelt, der aus der Tradition des Parvenüs entspringt. Der Andere kann dem Dandy als Inspiration gelten oder schlicht und einfach als Ticket in eine höhere Gesellschaftsschicht. Der Andere kann aber als jenes Publikum fungieren, das für den Dandy notwendig ist. Der Dandy braucht den Anderen, wie schon im Kapitel über die Rolle des Spiegels besprochen. Pitzers Ansätze, dass das Alter Ego und das Ich vereint ein möglichst vielseitiges Spektrum bilden oder die weitläufige Idee, dass das Alter Ego eine große persönliche Ähnlichkeit voraussetzt, "their liasons are forged through close collegial relationships, familial ties, friendship and/ or similar personal histories" (Pitzer, 3) sind beide zahlreich in der Literatur vorhanden. Bei D'Annunzios Sperelli spiegeln die beiden Frauen Elena und Maria das gesamte Spektrum von Idealen und Vorstellungen wieder, in *The picture of Dorian Gray* suchen Basil Hallward und Lord Henry Wotton ihr Alter Ego in Dorian Gray. Tom Ripleys vermeintliches Alter Ego ist, zu seinem Unglück, Dickie Greenleaf. Obwohl beide sich in Persönlichkeit und Herkunft stark unterscheiden, sucht Tom in Dickie eben jene Selbstbestätigung und mögliche Gemeinsamkeiten. In dem Moment, in welchem Tom merkt, dass Dickie nicht mit seinen Vorstellungen übereinstimmt, beschließt er Dickie umzubringen und schließlich selbst eine bessere Version jener Persönlichkeit herzustellen.

He had failed with Dickie, in every way. He hated Dickie, because, however he looked at what had happened, his failing had not been his own fault, not due to anything he had done, but due to Dickie's inhuman stubbornness. And his blatant rudeness! He had offered Dickie friendship, compainionship, and respect, everything he had to offer, and Dickie had replied with ingratitude and now hostility. Dickie was just shoving him out in the cold. If he killed him on this trip, Tom thought, he could simply say that some accident had happend. He could – He had just thought of something brilliant. He could do everything that Dickie did. (Highsmith 1955, 97f.)

In *The Boy who followed Ripley* kreiert Highsmith einen weiteren Antagonisten, der gleichzeitig zum Alter Ego Tom Ripleys wird: Frank, der eine jüngere Version von Tom darstellen soll. Die Figur des Frank zeigt markante Übereinstimmungen mit Tom Ripley, besonders der Mord an seinem Vater, der aus Affekt passiert ist, erinnert Tom an seine Vergangenheit. Auch die Begeisterung für Aktivitäten, Kunst und eine ähnliche Ästhetik sorgen für die Bindung zwischen Tom und Frank. Jedoch werden auch bewusst die frappierenden Unterschiede herausgekehrt, die zwischen beiden herrschen. Frank hat sozusagen von Geburt an den sozialen Status, den Tom sich durch Betrug und Raffinesse erarbeitet hat. Die Faszination, die Franks Herkunft auf Tom ausübt, wird deutlich bei dessen Besuch in Franks Heimat. Dies ist so stark, dass Tom, der Amerika gegenüber allgemein sehr negativ eingestellt ist, für einen Moment von einer Welle der Nostalgie ergriffen wird, die für ihn höchst untypisch ist:

The town had sent a wave of nostalgia over Tom that had almost brought tears to his eyes: white house fronts and stire fronts, a freshness in the sea air, sunlight, and American sparrows in trees still heavy with summer foliage – all of which had made a mistake in leaving America. But this he had to put out of head at once, since it was depressing and baffling feeling [...] (Highsmith 1980, 273).

Trotz der starken Verbindung, die Tom zu bemerken vermeint, "[was] there an umbilical cord between him and Frank? No. Or if so, cut it, Tom thought" (Highsmith 1980, 123), gibt es gravierende Unterschiede, die Tom wieder zu einer egozentrischen Weltsicht treiben. Tom Ripley wird schließlich wieder ein Einzelgänger, nachdem Frank sich das Leben nimmt. Highsmith schreibt in den Text dieses Romans immer wieder die merkwürdigen Metamorphosen in Gestalt, Verhalten und Erscheinung Franks, die ihm Tom ähnlich machen und ihn gleichzeitig von ihm trennen. Franks Größe variiert im Verlauf der Geschichte, "[the] boy stood up, and he seemed suddenly as tall as Tom. Had he grown in the last few days? That was possible." (Highsmith 1980, 207) und "[he] glanced at the boy who seemed as tall as himself suddenly" (Highsmith 1980, 277). Tom bemerkt, dass Franks Mord an seinem Vater ihm den Jungen sympathisch macht, "Tom thought of Frank's murder of his father. Tom was sympathetic because of *that*" (Highsmith 1980, 142). Jedoch bemerkt Tom auch, dass die Schuldgefühle, die Frank plagten, keine Entsprechung in Tom finden - eine Eigenschaft, die Tom tatsächlich von einem Großteil seiner sozialen

Umgebung unterscheidet:

Every mistake in life, Tom thought, had to be met by an attitude, either the right attitude or the wrong one, a constructive or self-destructive attitude. What was tragedy for one man was not for another, if he could assume the attitude toward it. Frank felt guilt, which was why he had looked up Tom Ripley, and curiously Tom had never felt such guilt, never let it seriously trouble him. In this, Tom realized that he was odd. Most people would have experienced insomnia, bad dreams, especially after committing a murder such as that of Dickie Greenleaf, but Tom had not. (Highsmith 1980, 95)

Tom Ripleys Idee des Alter Egos ist immer nur temporär. Er sucht tatsächlich eine Kopie von sich. Sobald sich ein Unterschied herauskristallisiert, erinnert sich Tom, dass es in seiner Welt nur Platz für ihn selbst gibt. Die Versuche, eine gelungene Kopie seiner selbst zu finden, scheitern früher oder später. Dem Anschein nach würde er ein Alter Ego in Form einer gelungenen Kopie seiner selbst willkommen heißen, doch auch hier setzt er auf Perfektion der Imitation.

5.3 Reproduktion

Patricia Highsmith hat Tom Ripley so kreiert, dass er auf den verschiedensten Ebenen reproduziert. Er reproduziert Personen, Dickie Greenleaf und Derwatt, er findet sich in seinem Alter Ego, Frank und seiner Frau Heloise, er kokettiert wieder mit narzisstischer Homosexualität und zu allem Überfluss rührt sein Verdienst und Reichtum aus Kunstfälschungen. Tom Ripley wird an mehreren Textstellen fast zu einem Advokat der Fälschung. Die Konversation zwischen Tom Ripley und Mr. Murchison zeigt Toms Einstellung durch Murchinsons Vorwürfe:

Tom was determined to keep the conversation on the subject, because, he did not want to abandon all hope. He brought up van Meegeren [...], but aesthetically there was no doubt that Van Meergen's inventions of "new" Vermeers had given pleasure to the people who had bought them. "I cannot understand you total disconnection to the truth of things," Murchinson said. "An artist's style is his truth, his honesty. Has another man the right to copy it, in the same way that a man copies another man's signature? And for the same purpose, to draw on his reputation, his bank account? A reputation already built by a man's talent?" (Highsmith 1970, 71).

Selbstverständlich findet Tom Ripley all das Vertretbar, beziehungsweise ist sein Leben der Beweis für diese Lebenseinstellung.

Anders als in den Ripley-Romanen bietet *The picture of Dorian Gray* schlussendlich keinen positiven Effekt des Doppels, Dorian profitiert nur kurzweilig von seiner Schönheit und Jugend. Am Ende wird die Replik zerstört und Dorian Gray für seine Sünden bestraft. Bei Felix Krull und den Ripley Romanen wird das System der Reproduzierbarkeit nach bestem Wissen genutzt und die Gesellschaft, die diese möglich gemacht hat, mit ihren eigenen Mitteln ausgespielt. Sie profitieren von der Mix and Match-Attitüde der Postmoderne und Massenkultur und erleben eine positive Entwicklung, besonders im Bezug auf Reichtum und sozialen Status.

Was in diesem Kapitel ebenfalls Erwähnung finden will, ist die Weigerung des Dandys, sich im ursprünglichen Sinne zu reproduzieren, sprich für Nachkommen zu sorgen. Für den Dandy, der der Ehe bewusst entsagt, kommt ein Kind nicht in Frage. Des Esseintes spricht sich offen für Geburtenkontrolle aus, »si jamais, au nom de la pitié, l'inutile procréation devait être abolie, c'était maintenant« (Huysmans, 259). Wilfried Ihrig hat sich mit dieser Thematik auseinandergesetzt, sowohl im Bezug auf den Dandy, als auf den Hochstapler, eine Kombination, die sich bestens auf Tom Ripley umlegen lässt. Ihrig schreibt, dass der Dandy durchaus in Lage zu erotischen Abenteuern wäre, diesen aber bewusst entsagt, während man bei den Hochstaplern des öfteren auf die Spezies des Schürzenjägers trifft, jedoch „empfinden [beide] einen tiefen Abscheu vor der Zeugung" (Ihrig, 117). Die Kinderlosigkeit wird von Ihrig als „selbstverständliche Vorbedingung des Dandy, der alles Nützliche haßt, sich der Natur entheben und das Künstliche verabsolutieren will“ (Ihrig, 117) eingestuft. Für den Hochstapler nennt er sehr pragmatisch, „Bewegungsfreiheit“, die durch ein Kind eingeschränkt werden würde. Tom Ripley ist seiner Frau Heloise nicht nur dankbar, dass sie das sehr abgekühlte Liebesleben akzeptiert, sondern auch, weil sie und ihre Familie nicht sonderlich an Kindern interessiert sind,

[one] thing nice about Plisson, he didn't seem to be nudging Heloise, nor did Heloise's mother, Arlene, to produce a child, so they could be grandparents. Tom had of course brought up that delicate subject with Heloise and private: Heloise wasn't keen on having a child. She wasn't firmly set against it, it seemed. Just didn't crave one. And now years had gone by. Tom did not mind (Highsmith 1991, 33).

Tom Ripley hat sichtlich etwas gegen Natur und Frauen, die ihn daran erinnern. Der sexuelle Akt ist ihm zumeist zuwider und seine Bewegungsfreiheit will er um keinen Preis verlieren, seine Gründe keine Nachkommen zu wollen, decken sich mit denen des Dandys und des Hochstaplers. Jedoch ist an der Stelle der Reproduktion auch noch einmal auf das Replik einzugehen, dem Tom Ripley so zugeneigt ist. Die Zuneigung für Frank aus *The Boy who followed Ripley* rührt jedoch nicht von väterlichen Gefühlen her, sondern eher vom Prinzip des Alter Egos. Tom sieht in Frank zunächst eben eine jüngere Version seiner selbst, eine Art Kopie, was ihm sichtlich mehr Freude bereitet als ein Kind, dessen Naturell nicht zwangsläufig seinem eigenen gleichsehen muss.

5.3.1 Massenware und Massenkultur

Das Kapitel beleuchtet den Umgang der Dandys und besonders Tom Ripleys im Zusammenhang mit modernen Phänomenen, wie Massenware. Die Massenproduktion zeigt sich auf vielfältigste Art und Weise, besonders eklatant wird ihre Präsenz in etwas so individuellem wie dem Kleidungsstil. In *Dandies*, herausgegeben von Susan Fillin-Yeh, wird zunächst auf Roland Barthes' Aussage bezüglich des Dandys und der Fashion Industrie eingegangen: "Barthes may have prematurely announced the the death of dandies: they were killed off, he wrote by the fashion industry" (Fillin-Yeh, 4). Sie bemerkt, dass zahlreiche Stimmen Kleidung auch heute noch als politischen Akt sehen. Im der gleichen Aussage greift Rhonda K. Garelick in "The Layered Look" Roland Barthes erneut auf, um Coco Chanel's revolutionären Umgang mit dem Zeitalter der Repliken zu erläutern, "[rather] than kill dandyism, fashion actually helped escort it from its nineteenth-century incarnation as a social and literary movement into its twentieth century version: modern media celebrity" (Fillin-Yeh, 35). Coco Chanel wird von Garelick den neuen Dandys zugeordnet. Was sie in Bezug auf den Umgang mit der Kopie interessant macht, sind zwei Anekdoten, "Chanel's zeal to see herself reproduced became particularly apparent at her runway shows, for which she hired models who resembled her both physically and in their movements" und "[those] who bought her clothes even those who bought the knockoffs, entered the theatre of society wearing at least two identities; they represented both a new

sleeker version of themselves and that new "garçonne" heroine, "Coco" (Fillin-Yeh, 46 f.). In diesen Anekdoten wird der Umgang einer Person skizziert, die einen postmodernen Ansatz für Konsum und Identität lebt. Eine ähnliche Freude an der Kopie findet man bei Tom Ripley und Felix Krull. Hier liegt erneut das Paradox des Dandyism, der schon mit Beau Brummell beginnt. Auch Brummell wurde oft kopiert und man sieht seine Einflüsse bezüglich Stil und Attitüde als maßgebend. Seine Existenz in der Gesellschaft war gewissermaßen dazu geschaffen, um kopiert zu werden, jedoch unweigerlich seine einzigartige Handschrift zu behalten. Auch Oscar Wilde wird immer wieder vorgeworfen, dass sein exzentrisches Auftreten dazu eingeladen hat, ihn einfach zu kopieren. Ebenso die Romanfigur Dorian Gray:

His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls and Pall Mall club windows, who copied him in everything he did, and tried to reproduce the accidental charm of his graceful, though to him only half-serious fropperies (Wilde, 189).

In der Postmoderne wird die Produktion von Neuem aus mancher Hinsicht unmöglich. Im Vordergrund stehen „das Sammeln und Arrangieren“ (Werber, 73), was sich im Fragment und in der Collage als postmoderne Attribute wiederfindet. Die Moderne an sich lädt dazu ein, den Blick in die Vergangenheit zu richten, ein Trend, der dem Dandy gerne nachgesagt wird. Der Dandy kann Kunst, Kleidung und allerlei Dinge stilvoll arrangieren. Sogar Epochen und Geschichte, denn "[history] itself has become a commodity" (Slethaug, 4). Nicht von ungefähr ist der Dandy ein Sammler und neigt zum Archivieren. Niels Werber hat in „Das graue Tuch der Langeweile“ einen Blick auf das Archivieren und Sammeln der Dandys des 19. Jahrhunderts geworfen. Seine Beispiele umfassen Dorian Grays exquisite Einrichtung, sowie die Ausgabe des „gelben Buches“, welches dieser in zehn Ausgaben mit verschiedenfarbigen Einbänden besitzt, bis hin zu „synästhetischen Poetologie“ Des Esseintes', die darin besteht, die Farben, Gerüche und Töne, den Geschmack und die Taktilität aller Dinge, die ihn umgeben, in „Register“ zu überführen, um dann daraus bestimmte „Anordnungen“ herzustellen (Werber, 69f). Auch Tom Ripley hat ein Faible für das Arrangement. In zahlreichen Passagen wird ein Menü zusammengestellt, der Garten angelegt, die Kleidung kombiniert und Appartements dekoriert. Ein ausführliches Beispiel

für Toms ästhetisches Zusammenstellen ist sein Palazzo in Venedig:

[...] pink and white marble floor upstairs, furniture that did not resemble furniture at all but an embodiment of cinquecento music played on hautboys, recorders, and violas de gamba [...] carved fronts of the armoires and chests, and chairs [...] [in] Tom's bedroom stood a gargantuan bed, broader than it was long. Tom decorated his bedroom with a series of panoramic pictures of Naples from 1540 to about 1880 (Highsmith 1955, 203).

Werber zitiert Otto Mann, der behauptet, dass der Dandy niemals Künstler sein kann und benennt denselben „Arrangeur, Modeschöpfer, Inneneinrichter und Sammler“ (Werber, 72).

In dem Artikel „Dandys im Zeitalter des Massenkonsums“ von Heinz Drügh wählt der Verfasser den Ansatz der Ästhetisierung des Lebens,

[der] Grund für das immer wieder aufs Neue aufflammende Interesse am Dandy könnte darin bestehen, dass sich in ihm wie in kaum einem anderen Typus der Moderne eine kompromisslose Betonung des Ästhetischen verkörpert, und zwar nicht nur in Bezug auf Kunstwerke im engeren Sinn, sondern ebenso in der Gestaltung des Daseins überhaupt (Drügh, 83).

Selbstverständlich geht Drügh auf Sontags Vorschlag des *Camp* als Ausweg für den Dandy aus der Misere der Massenkultur ein (vgl. Drügh, 84). Er betont die Nähe Sontags zur Popkultur, „[mit] seiner Akzentuierung des Artifizialen ist Sontags Aufsatz poptheoretisch von geradezu visionärer Qualität [...]“ (Drügh, 85). Jedoch ist es Drügh ein Anliegen, die Schnelllebigkeit und den Warencharakter von Pop zu betonen. Er zitiert Thomas Meineke: „Für mich bedeutet Pop in erster Linie einen produktiven Umgang mit bereits vorgefundenen Oberflächen, also: Samples, Zitate, Verweise. [...]

Von daher lege ich großen Wert auf das Uneigentliche, Vermittelnde“ (Drügh, 85).

Highsmith lässt Tom Ripley wieder und wieder in „vorgefundene Oberflächen“ seine eigene Interpretation der Personen schaffen, ob Dickie, eine Drag Queen, einen heruntergekommenen Touristen oder Derwatt, für Tom ist dies immer der Ausweg. "Why not impersonate Derwatt, he thought. My God, yes! That was the only solution, the perfect solution, and the only solution" (Highsmith 1970, 18).

5.3.2 Die Imitation des Lebens und der Kunst

In Bezug auf den Dandy, Masse und Reproduktion muss Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* genannt werden. Die Kommentare über die gesellschaftlichen Veränderungen, die zu Beginn der technischen Reproduktion stattfinden, sind in dieser Arbeit der Schwerpunkt. Benjamins oft zitierte Aussage von dem Verlust der Aura soll zunächst als Ausgangspunkt für die Reproduktion und Duplikate dienen, die dem Leser im Dandy, seiner Umwelt und Highsmiths Tom Ripley begegnen. Für Benjamin ist das „Hier und Jetzt“ eines Kunstwerks ausschlaggebend „das einmalige Dasein an [einem] Ort“ (Benjamin 2006, 13). Er betont, dass in der technischen Reproduzierbarkeit das Kriterium der Echtheit sich entzieht. In der technischen Reproduktion ist von Original und Fälschung keine Rede mehr. Eine weitere Neuerung sieht Benjamin darin, dass das reproduzierte Kunstwerk Orte erreichen kann, „die dem Original selbst nicht erreichbar sind“ (Benjamin 2006, 15), seine Beispiele hierfür sind Photographie und Schallplatte. Die Echtheit also, und die Einmaligkeit, die verschwinden, sind für den Verlust der Aura verantwortlich.

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Traditionen ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwertigen Krise und Erneuerung des Menschen ist (Benjamin 2006, 16f.).

Ein besonderes Anliegen bei jener gesellschaftlichen Wandlung ist für Walter Benjamin die Masse, die ein Verlangen danach hat dem Gegenstand in Form seines Abbilds in Besitz zu nehmen. Sein Gegenstand der illustrierten Zeitung ist an dieser Stelle eingängig, genau wie seine Theorie, dass sich „[die Realität] auf die Massen [ausrichtet]“ (Benjamin 2006, 20). Tom Ripley hat in zweifacher Hinsicht sehr direkt mit diesen Tendenzen zu tun. Er versucht sein Leben aus der Presse fernzuhalten. Zeitungen kommen Tom Ripley selten gelegen, als er am Ende des Romans *The Talented Mr. Ripley* in Griechenland vom Schiff geht, erwartet er, sein Schicksal in den Zeitungen vorzufinden, "Tom looked over the array

of papers in front of him, feeling dazed and faint" (Highsmith 1955, 269). Als er keine Erwähnung seiner Person in diesen findet, beginnt für ihn das Leben in Luxus und Freiheit. Andererseits macht er mit der florierenden Derwatt Ltd. den Massen die Kunst zugänglich. Etwas süffisant erwähnt Tom Ripley, dass die Haupteinnahmen aus der Derwatt Ltd. durch die Produktionslinie für Künstlerzubehör und einer Malschule in der Toskana für höhere Töchter bestehen³¹.

Ripleys Ausflug in die Welt der Kunstfälscher führt dem Leser zweierlei vor Augen: erstens die minimale Unterscheidbarkeit von Original und Kopie, zweitens die Möglichkeit, dass die Kopie das Original an künstlerischem Anspruch und Können bisweilen sogar überflügelt. Tom Ripley liebt es, Gästen seine Kunstsammlung zu zeigen. Es empfiehlt sich jedoch, Toms Vorliebe für die gefälschten Derwatts zu teilen, um den Gastgeber nicht zu verärgern,

Tom felt a curiously personal affront, because apparently the boy did not prefer 'Man in a Chair', which showed an equal warmth on the part of the painter, though neither the man nor the chair was on on fire. It was phony, though. That was why Tom preferred it. At least Frank had not asked if it might be a phony [...] (Highsmith 1980, 28).

Toms Bewunderung für die von Bernard Tufts gefälschten Bilder ist groß. In einem Gespräch zwischen Tom und Bernhard reden sie darüber, was die Fälschungen für einen Einfluss auf den Werdegang Bernhards als Künstler gehabt haben mögen:

"You can't image how strange it is to paint like - Bernhard Tufts. His painting hasn't developed as much. It's as if I'm faking Tufts now, because I'm painting the same Tufts as I did five years ago!" Bernhard gave a real laugh. "In a way, I have to make more effort to be myself than I do to be Derwatt. I *did*. And it was making me mad, you see. You can see that. I'd like to give myself a chance, if there's anything of me left" He ment give Bernhard Tufts a chance, Tom knew (Highsmith, 1970, 123)

Der sensible Bernhard an seiner geteilten Persönlichkeit als Künstler zerbricht und den Freitod wählt, zeigt erst, mit welcher Überzeugung Tom Ripley die Welt als Illusion und Imitation erlebt. Tom plagen keine Schulgefühle. Er ist von der Genialität der Fälschung

31 "Then there was the Derwatt School of Art in Perugia, mainly for nice old ladies and American girls on holiday" (Highsmith 1970, 14).

überzeugt. Highsmith hat an dieser Stelle ein komplexes Kapitel geschaffen, in dem Illusion, Wahn und Imitation in hohem Maße vertreten sind.

Bevor Tom Ripley sich auf die Suche nach Bernhard in Salzburg begibt, kommt es zu zwei merkwürdigen Vorfällen, zum einen fingiert Bernhard seinen Suizid in Toms Weinkeller mit einer aufgehängten Puppe und schließlich versucht Bernhard kurz darauf Tom zu erschlagen und begräbt den vermeintlich toten Tom lebendig. Aufgrund dieser Vorfälle ist die Begegnung in Salzburg mit Tom, den Bernhard immer nur aus der Ferne sieht, eine Begegnung mit Toms Wiedergänger. Die Lage, das Wetter und Bernhards Schuldgefühle begünstigen Tom Ripleys Auftreten als Phantom, der Bernhard schließlich dahin treibt, seinen tatsächlichen Tod zu wählen.

Bernard turned his head unexpectedly toward Tom – and Tom stood still in a doorway. They stared at each other. Then Tom fell back a step and moved to the right, which put him behind a doorway and into another room, a front room. Tom began to breathe again. It had been a funny instant because of Bernard's face. [...] Was Bernard going to try to follow him? Tom ducked his head and walked faster. Bernard's expression had been one of disbelief, and after a split-second fear, as if Bernard had seen a ghost. Tom realized that that was exactly what Bernard had thought he had seen: a ghost. The ghost of Tom Ripley, the man he had killed. (Highsmith 1970, 246).

Hierin liegt erneut eine Doppelung – der gewissenlose Tom Ripley erscheint als ruhelosen Geist gefördert durch Bernhards Schuldgefühle. Nach dieser Begegnung ist Bernhard psychisch am Ende und stürzt sich von einer Klippe im Wald. Tom Ripley kommt Bernhards Tod am Ende sehr gelegen, da das Geheimnis der Derwatt Fälschungen nicht mehr durch diesen ans Licht gebracht werden kann und Tom Ripley wird erneut Retter der Derwatt-Fälschungen.

5.3.3 Tom Ripley und die Photographie

Tom Ripley, seines Zeichens Hochstapler und eine personifizierte Fälschung, meidet Photos. Sehr lästig scheinen ihm die Reproduktionen seines Abbildes. In jedem Band weicht er auffällig aus, wenn jemand eine Kamera zückt. Die Gefahr, die für den Betrüger von der Photographie ausgeht, erklärt von selbst, denkt man an das „Beweisphoto“. Roland Barthes hat jenes Phänomen der Photographie und ihrer Bedeutung in *Die helle Kammer* eingehend betrachtet. Barthes schreibt, dass die Menschen vor der Erfindung der Photographie am meisten von dem Phänomen des Doppelgängers gesprochen haben. Er spricht davon, dass alles Wahnhafte, was der Photographie innewohnt, heute nur noch in dem Unbehagen zu finden ist, dass man hat, wenn man sich selbst auf dem Papier betrachtet. Barthes bezeichnet die „Photographie [als] das Auftreten meiner selbst als eines anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewusstseins von Identität“ (Barthes, 21). Besonders die Passage, in der Roland Barthes erklärt, wie er sich fühlt, wenn er fotografiert wird, ist bemerkenswert,

ich ahme mich unablässig nach, und aus diesem Grund streift mich jedesmal, wenn photographiert werde (mich photographieren lasse), unfehlbar ein Gefühl des Unechten, bisweilen von Hochstapelei (wie es manche Alpträume vermitteln können). In der Phantasie stellt die PHOTOGRAPHIE (die, welche im Sinn habe), jenen äußerst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung). Ich werde wirklich zum Gespenst (Barthes, 22)

Es lässt sich zwischen der Photographie und Dorian Grays Gemälde ein Bezug herstellen: Es ist eine Pose des Dorian, die der Maler Basil verewigt. Genau dieses posierende Ebenbild möchte Dorian schließlich sein und wird zu einem Gespenst und zu einem Objekt, das keine Lust seiner Umwelt mehr finden kann, zunächst gibt sich Dorian diversen Sinneseindrücken und verschiedensten Interessen hin, gegen Ende des Romans wird jedoch immer wieder erwähnt, dass er sich immer noch nach Leben sehnt, "the wild desire to live, most terrible of all man's appetites, quickend into force each trembling nerve and fibre" (Wilde, 273) und erneut einen Tausch herbeisehnt, "[there] is no one with whom I would not chance places, Harry" (Wilde, 297). Dieses Bild, das einen entscheidenden

Moment im Leben Dorian festgehalten hat, erinnert in seiner Konnotation mit dem Doppelgänger stark an Photographien, "statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire" (Sontag 2010, 4), wie Susan Sontag das Medium in *On Photography* treffend beschreibt. Ebenso wie die Photographie ist auch Dorian Gemälde eine pervertierte und wahrhaftige Miniatur seiner selbst.

In der Zeit des Umbruchs, die den Dandy hervorbringt durch die Neuordnung der Gesellschaftsschichten, wird die Photographie erfunden, "[cameras] began duplicating the world at that moment, when the human landscape started to undergo a vertiginous rate of change" (Sontag 2010, 15f), genau zur rechten Zeit, um die Ereignisse festzuhalten.

Highsmiths Tom Ripley hat ein ganz spezielles Verhältnis zu Photographien: Er verharrt immer in einer Pose und da die Welt für ihn eine Bühne ist, stört ihn dieser Zustand nicht. Es scheint, als wäre eine Photographie von Tom Ripley nur ein Abzug eines Negatives. Er ist darauf bedacht, dass alle Bilder, die von ihm gemacht werden, von ihm inszeniert sind. Bei seinem Auftritt als Derwatt sind ihm Photographien willkommen, "[the] cameras began to flash. Tom looked up downward, then upward for one or two photos on request"

(Highsmith 1970, 39). Schnappschüsse sind ihm jedoch zuwider.³² Gerade in *Ripley Under Water* manifestiert sich Toms Argwohn bezüglich der Photographien seiner Person. Das Ehepaar Pritchard versucht immer wieder Photos von Tom und seinem Anwesen zu machen: "It was Pritchard. He had stopped his car to the right of the gates of Tom's view, and stood outside them lifting a camera to his eyes. Tom advanced. "What's so fascinating about my house, Pritchard?" "Oh plenty! [...]" (Highsmith 1991, 238 f).

Die Pritchards nutzen die Photographien, um Tom aus sicherer Entfernung zu schaden.

Sontag schreibt: "The camera doesn't rape, or even possess, though it may presume, intrude, trespass, distort, exploit, and, at the farthest reach of a metaphor, assassinate [...]"

(Sontag 2010, 13). Übertragen auf Toms Situation wird deutlich, wie sich hinter den negativen Funktionen der Kamera die Vorhaben der sadistischen Pritchards offenbaren.

Was Tom Ripley am meisten fürchtet ist, was Roland Barthes die „Wahrheit des Bildes“

(Barthes, 86) nennt, „[anders] als bei Imitationen läßt sich in der Photographie nicht

leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*“ (Barthes, 32). Barthes nennt dieses Konzept

32 "Tom made a violent gesture toward the camera, as if to swat in to the ground, though he didn't touch it. "You can stop this right now. I'm camera-shy." "Worse'n that, you seem to hate cameras." But Pritchard had lowered his camera." (Highsmith 1991,106).

Noemas:

[der] Name des Noemas der Photographie sei also: »*es ist so gewesen*« oder auch: das UNVERÄNDERLICHE. Im Lateinischen (eine Pedanterie, die notwendig ist, da sie die Nuancen erhellt) hieße dies zweifellos: »*interfuit*«: das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmendem Subjekt (*operator* oder *spectator*) liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden (Barthes, 87)

Dieses Noema ist es wohl, was Tom Ripley meiden will. Er ist präsent, jedoch will er nicht statistisch zu erfassen sein. Den Beweisanspruch, den eine Photographie erhebt, will Tom Ripley verhindern. Es soll keine Photographie von ihm gemacht werden, außer es handelt sich dabei um eine inszenierte Pose, wie eben bei seinem Auftritt als Maler Derwatt. Susan Sontag schreibt im Kapitel "In Plato's Cave" aus *On Photographie*, dass eine Photographie uns glauben macht, dass etwas stattgefunden hat, "[photographs] furnish evidence" (Sontag 2010, 5). Für das Dasein der Parvenüs und Hochstapler ist jener Wahrheitsanspruch der Photographie folglich gefährlich oder zumindest hinderlich. Für Tom Ripley kommt noch hinzu, dass gerade die Photographie, anders als die Werke der Malerei, mit der Vermittlung Wahrheit in Verbindung steht. Sontag betont, dass Fotografen zwar eine Spiegelung der Realität schaffen wollen, jedoch immer wieder ein Abwägen zwischen Kunst und Wahrheit stattfindet (vgl. Sontag 2010, 6) Tom Ripley, der ganz und gar auf Seiten der Täuschung und Kunst steht, muss diesem Medium, dass so sehr mit der Wahrheit in Verbindung steht, misstrauen. "The camera makes reality atomic, manageable, and opaque. It is a view of the world which denies interconnectedness, continuity, but which confers on each moment the character of mystery" (Sontag 2010, 23). Die Figur Tom Ripley verkörpert das Gegenteil, seine Person ist von ständigem Wechsel begriffen und ein singulärer Ausschnitt verhindert, dass die Person begreifbar wird. Die einzige Gemeinsamkeit, die bleibt, ist der Hang zum Myste­riösen und zum Verdoppeln. Tom Ripley bleibt hermetisch und entzieht sich bewusst einer konkreten Deutung. als roter Faden ziehen sich andere Eigenschaften der Figur durch die Romane: die Fähigkeit Tom Ripley, nicht festlegbar zu sein, mysteriös zu bleiben, stetig neue "Meta-Doppelgänger" der eigenen Person zu kreieren. Damit erfüllt er die Maxime des Dandyismus auf absurde, aber stringente Art und Weise: er bleibt einzigartig.

Dies führt zurück auf den Dandyismus, der stets um Einzigartigkeit bestrebt ist. Tom möchte verhindern, dass die Welt oder sein Dasein auf eben jene einfache Verdoppelung, die die Photographie darstellt, reduziert wird. In der Photographie liegt eine Gefährdung der Ambivalenz, Einzigartigkeit und Freiheit.

6. Fazit – Der Dandyismus als performativer Akt

Patricia Highsmith hat mit Tom Ripley eine amoralische Figur geschaffen, die einzig nach ihren eigenen Regeln lebt. Tom Ripleys Leben ist der Ästhetik gewidmet. Er huldigt dem schönen Schein, findet Vergnügen und Schönheit in Akten von Lüge und Täuschung. Darin steht er in der Tradition des Dandys. In seiner Verehrung für die Unwahrheit liegt zeitgleich sein Talent, seine „Himmelsgabe“. Er ist Parvenü und Hochstapler und in seinem Dasein spielt er die Gesellschaft mit ihren eigenen Mitteln aus. Dazu findet sich bei Ihrig folgende Passage:

Der Hochstapler ist, wie der Dandy, eine Art Archetyp der Moderne. Er verleugnet seine Geschichte und lebt mit dem Risiko, von ihr eingeholt zu werden. Ohne Bindungen und ohne nennenswerte Identität vereinigt er die Extreme des heroischen Einzelnen und des anonymen Massenmenschen in einer Person. Er verleiht dem kollektiven Traum von Individualität, in dem er agiert, Züge eines Alptraums (Ihrig, 95).

Die Zeit, beziehungsweise der Zeitgeist, sowie die Individualität sind immer Motive des Dandyismus und im Ripley-Zyklus enthalten. In den Ripley-Romanen werden diese Thematiken mit dem Genre der Kriminalliteratur verknüpft. Als Hochstapler befindet sich Tom Ripley fortwährend auf der Flucht, als Amerikaner im Exil versucht er dem westlichen Leistungsgedanken genau wie seiner Herkunft und Vergangenheit zu entkommen. Die Flucht nach Europa ist gleichzeitig die Flucht in die Anachronie. Er führt dort ein Leben Stile einer längst vergangenen Aristokratie. Nicht umsonst gibt es auch im Dandyismus und der Literatur über Dandys, Parallelen zum Parvenü, Kriminalität und Anachronismus.

Tom Ripley ist die Verkörperung des „Alptraums“, auf den Ihrig anspielt. Seine Figur ist die literarische Realisierung des "anything goes" der Postmoderne: jeder kann alles sein, die Alternativen, die diese Figur der Gesellschaft „vorspielt“ und in immer neuen Formen vollzieht, werden zur Bedrohung für ein Wertesystem. Parallel zur Attacke des Dandys auf die bürgerlichen Rituale und Codes stellt Tom Ripley seine eigene Lebenswirklichkeit und die Regeln, die in ihr gelten sollen, auf das radikalste in Frage. Er „ist“ nicht, er „behauptet“ vielmehr, zu sein. In immer neuen Spiegelungen und Verzerrungen kann ihm dabei keiner habhaft werden, er entzieht sich konsequent einer Festlegung. was ihn

tatsächlich ausmacht, ist seine Ambiguität. Er ist Solipsist und handelt rein nach eigenen Interessen. Um seine radikale Individualität und jenen *culte de seulle moi* umzusetzen, macht er sich den Eklektizismus der Postmoderne zunutze. Er nutzt die „Karnevalisierung“, „Fragmentisierung“ und „Hybridisierung“ um die Mitmenschen zu täuschen. Tom Ripley ist nicht länger Subjekt, vielmehr wird er zum Objekt, er „erfindet“ sich selbst in den Augen der anderen. Identität lässt sich nun wie eine Maske anziehen und abstreifen und entsteht immer wieder aufs Neue. Die zahlreichen Personen, die er verkörpert, hinterlassen das unheimliche Gefühl, dass niemand das ist, was er vorzugeben scheint. Highsmith zerlegt, verdoppelt und zerstört das Konzept der Identität in und mit der Figur Tom Ripley: Das „Ich“ wird seiner Ganzheit angezweifelt und auf die Probe gestellt. Die Charakteristika der Postmoderne spiegeln sich schon der Ambivalenz des modernen Dandys wieder. Mit der Figur Tom Ripley werden die Motive des Dandyismus neu adaptiert und zusammengestellt. Werfen wir noch einmal einen Blick auf den Primärtext: im Roman *Ripley Under Water* empfindet Tom, beim Anblick des Himmels über Marokko, ein "feeling of timelessness". Er stellt sich daraufhin folgende Frage: "After all, he thought, had the camels changed over the thousands of years when, far back in time, their passengers had no camera?" (Highsmith 1991, 120).

Die Frage nach Zeit und Veränderung wird hier von Tom Ripley auf das simple Motiv von Kamelen und Touristen mit Kameras reduziert. nicht nur Identitätsfestschreibungen, auch zeitliche und letztlich räumliche Konzepte stehen hier auf dem Prüfstand. Die Antwort auf die Frage, die einen Hochstapler und Dandy, der vor der Zeit flieht und gleichzeitig über sie herrschen möchte, befriedigt, müsste wohl folgendermaßen lauten: Die Kamele haben sich nur als Individuum verändert, aber in der Masse, sind es die gleichen, die heute auf der Photographie abgebildet werden. Das Gefühl der Zeitlosigkeit, welches Tom in dieser Szenerie vermittelt wird, geht in der Photographie verloren. Tom Ripley, Hochstapler mit dandyistischem Lebensentwurf, weiß um diesen Verlust. Um dem zu entgehen, und um Zeit und „Ich“ unter Kontrolle zu haben, nimmt er sich lieber selbst der Verdoppelung an. Durch seine Selbstbestimmung manifestiert er einen radikalen Gegenentwurf zur Gesellschaft und deren Wunsch nach Anpassung. Der Dandy des 19. Jahrhunderts formuliert seine Kritik ebenfalls durch seine Exisenz. In der Wiederholung der Aussagen, Handlungen und dem literarischen Stil des Dandyismus liegt das Performative des Dandys.

Zahlreiche Merkmale und Charakteristika des Dandys werden von Patricia Highsmith für die Figur des Tom Ripley verwendet. Seine Identität wird durch direkte oder indirekte Zitate und Anspielungen aus dem Dandyismus aktualisiert.

7. Bibliographie:

Primärliteratur

Barbey d' Aurevilly, Jules Amédée. *Vom Dandytum und von G. Brummell* [1844/ 1862], übers. v. Richard v. Schaukal [1908], Nördlingen: Greno Verlagsgesellschaft, 1987. Print.

Barthes, Roland. *Die Helle Kammer: Bemerkung Zur Photographie*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, [20]. Print.

Baudelaire, Charles. *Les Fleurs Du Mal. [Texte De 1861. Avec Certaines Images Qui Ont Pu Inspirer Le Poëte]*. Paris: Club Des Libraires De France, 1959. Print.

Baudelaire, Charles. *Mon Cœur Mis À Nu*. Genève: Droz, 2001. Print.

Baudelaire, Charles. "Le Peintre De La Vie Moderne." [Http://baudelaire.litteratura.com](http://baudelaire.litteratura.com). http://baudelaire_litteratura.com/peintre_vie_moderne.php#. Stand: 21.11. 2011. 1- 29.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk Im Zeitalter Seiner Technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 2006. Print.

D'Annunzio, Gabriele. *Lust*. Stuttgart: Reclam, 2008. Print.

Highsmith, Patricia. *The Talented Mr. Ripley* [1955]. New York: W.W. Norton &, 2008. Print.

Highsmith, Patricia. *Ripley Under Ground* [1970]. New York: W.W. Norton &, 2008. Print.

Highsmith, Patricia. *Ripley's Game* [1974]. New York: W.W. Norton, 2008. Print.

Highsmith, Patricia. *The Boy who followed Ripley* [1980]. London: Vintage, 2001. Print.

Highsmith, Patricia. *Ripley under Water* [1991]. New York: W.W. Norton, 2008. Print.

Huysmans, Joris-Karl. *À Rebours*. Paris: Gallimard, 2010. Print.

James, Henry. *The Ambassadors*. Mineola, NY: Dover Publications, 2002. Print.

Kierkegaard, Søren. *Entweder-Oder: Teil I Und II*. München: DTV, 2009. Print.

Loos, Adolf. *Warum Ein Mann Gut Angezogen Sein Soll: Enthüllendes Über Offenbar Verhüllendes*. [Wien]: Metroverlag, 2007. Print.

Mann, Thomas. *Bekenntnisse Des Hochstaplers Felix Krull*. Stuttgart: Verlag Das Beste, 1997. Print.

Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin, 2009. Print.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2010. Print.

Wiener, Oswald. *Eine Art Einzige* [1982], in: Ders.: *Literarische Aufsätze*, Wien 1998, 43-85. Print.

Wilde, Oscar. *The picture of Dorian Gray*. Stuttgart: Reclam Verlag, 1995. Print

Sekundärliteratur:

Bachtin, Michail Michajlovič. *Literatur Und Karneval: Zur Romantheorie Und Lachkultur*. München: C. Hanser, 1969. Print.

Bär, Gerald. *Das Motiv Des Doppelgängers Als Spaltungsphantasie in Der Literatur Und Im Deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Editions Rodopi, 2005. Print.

Bellebaum, Alfred. *Langeweile, Überdruss Und Lebenssinn: Eine Geistesgeschichtliche Und Kulturosoziologische Untersuchung*. Opladen: Westdt. Verl., 1990. Print.

Benjamin, Walter. *Charles Baudelaire: Ein Lyriker Im Zeitalter Des Hochkapitalismus*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp, 1986. Print.

Bertschik, Julia. *Mode Und Moderne: Kleidung Als Spiegel Des Zeitgeistes in Der Deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*. Köln: Böhlau, 2005. Print.

D'Angelo, Paolo. „Der Dandy als Beispiel ästhetischer Existenz.“ *Ästhetische Existenz - Ethische Existenz: Ein Zeitgenössisches Entweder - Oder?* Hgg. Koebner, Thomas, München: Edition Text + Kritik, 2008. 47-60.

Drügh, Heinz. „Dandys im Zeitalter des Massenkonsums. Popliteratur als Neo-Décadence.“ *Depressive Dandys: Spielformen Der Dekadenz in Der Pop-Moderne*. Hgg. Tacke, Alexandra, Köln: Böhlau, 2009. 80 – 101.

Eisenberg, Davina L. *The Figure of the Dandy in Barbey D'Aurevilly's "Le Bonheur Dans Le Crime"* New York: P. Lang, 1996. Print.

Erbe, Günter. *Dandys- Virtuosen Der Lebenskunst: Eine Geschichte Des Mondänen Lebens*. Köln: Böhlau, 2002. Print.

Erbe, Günter. „Der Moderne Dandy. Zur Herkunft Einer Dekadenten Figur.“ *Depressive Dandys: Spielformen Der Dekadenz in Der Pop-Moderne*. Hgg. Tacke, Alexandra, Köln: Böhlau, 2009. 17- 39.

- Esposito, Elena. „The Imitation of Originality in Fashion.“ *Fashion, Body, Cult = Mode, Körper, Kult*. Hgg. Bippus, Elke, Dorothea Mink, und Andreas Mink, Stuttgart: Arnoldsche, 2007. 200- 207.
- Federhofer, Marie-Theres. „Dilettant, Dandy und Décadent: Einleitung.“ *Dilettant, Dandy Und Décadent*. Hgg. Barstad, Guri Ellen, und Marie-Theres Federhofer, Hannover-Laatzten: Wehrhahn, 2004. 7-17.
- Fillin Yeh, Susan. „‘Introduction New Strategies for a Theory of Dandies’.“ *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. Hgg. Fillin-Yeh, Susan, New York: New York UP, 2001. 1- 34.
- Foucault, Michel. „Andere -Räume“. *Aisthesis: Wahrnehmung Heute Oder Perspektiven Einer Anderen Asthetik : Essais*. Hgg. Barck, Karlheinz, Leipzig: Reclam, 1993. Print. 34-46
- Fuest, Leonhard. *Poetik Des Nicht(s)tuns: Verweigerungsstrategien in Der Literatur Seit 1800*. Paderborn: Fink, 2008. Print.
- Garelick, Rhonda. „‘The Layered Look Coco Chanel and a Contagious Celebrity’“. *Dandies: Fashion and Finesse in Art and Culture*. Hgg. Fillin-Yeh, Susan, New York: New York UP, 2001. 35 – 58.
- Gier, Albert. „Narziß im Reich der schönen Dinge“ Nachwort zu D'Annunzio, Gabriele. *Lust*. Stuttgart: Reclam, 2008. 411 – 422.
- Glick, Elisa. *Materializing Queer Desire: Oscar Wilde to Andy Warhol*. Albany: State University of New York, 2009. Print.
- Glocker, Jürgen. *Tom Ripleys Lehr- Und Wanderjahre: Zu Patricia Highsmiths Romanreihe*. Eggingen: Ed. Isele, 1990. Print.
- Gnüg, Hiltrud. „Dandy“. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1. Hgg. Karlheinz Barck u.a., Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler, 2000.814-831.
- Hark, Sabine. „Queer Intervention“. *Feministische Studien II*, Heft 2, 1993: 103–109
- Hassan, Ihab. „Postmoderne heute“. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexthe der Postmoderne-Diskussion*. Hgg. Welsch, W., Weinheim: Wiley-VCH, 1988. 47-56.
- Ihrig, Wilfried. *Literarische Avantgarde Und Dandysmus: Eine Studie Zur Prosa Von Carl Einstein Bis Oswald Wiener*. Frankfurt Am Main: Athenäum, 1988. Print.
- Klee, Wanda G. *Leibhaftige Dekadenz: Studien Zur Körperlichkeit in Ausgewählten Werken Von Joris-Karl Huysmans Und Oscar Wilde*. Heidelberg: C. Winter, 2001. Print.

Komins, Benton Jay. "Sightseeing in Paris with Baudelaire and Breton." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 2.1 (2000):
<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol2/iss1/6>
Abruf: 11.11.2011

Liessmann, Konrad Paul. *Philosophie Der Modernen Kunst: Eine Einführung*. Wien: WUV-Univ.-Verlag, 1999. Print.

Mann, Otto. *Der moderne Dandy*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1925. Print.

Meinhold, Roman. *Der Mode-Mythos: Lifestyle Als Lebenskunst: Philosophisch-anthropologische Implikationen Der Mode*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. Print.

Pizer, John David. *Ego--alter Ego: Double And/as Other in the Age of German Poetic Realism*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1998. Print.

Schenkar, Joan. *The Talented Miss Highsmith: the Secret Life and Serious Art of Patricia Highsmith*. New York: St. Martin's, 2009. Print.

Schwarz, Manfred. „Ästhetisches Exil in der Moderne - Beau Brummell und der Dandy als Kult- und Kunstfigur“. *Berliner Zeitung*. 25.11.2000. URL:<http://www.berlinerzeitung.de/archiv/aesthetisches-exil-in-der-moderne-beau-brummell-und-der-dandy-alskult-und-kunstfigur,10810590,9854968.html>. Stand: 02.11.2011

Shiloh, Ilana. *The Double, the Labyrinth and the Locked Room: Metaphors of Paradox in Crime Fiction and Film*. New York: Peter Lang, 2011. Print.

Shannon, Edward A. "Where was the sex?":Fetishism and Dirty Minds in Patricia Highsmith's *The Talented Mr. Ripley*." *Modern Language Studies*. Vol. 34 Number 1, Spring 2005. 16-27.

Slethaug, Gordon. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*. Carbondale: Southern Illinois UP, 1993. Print.

Straayer, Chris. 'The Talented Poststructuralist: Heteromascularity, Gay Artifice and Class Passing' in *Masculinity: Bodies, Movies, Culture*, ed. by Peter Lehman. London: Routledge, 2001. 115-32.

Straumann, Barbara. „Aristocratic Cult Bodies.“ *Fashion, Body, Cult = Mode, Körper, Kult*. Hgg. Bippus, Elke, Dorothea Mink, und Andreas Mink, Stuttgart: Arnoldsche, 2007. 122- 143.

Urbach, Henry. „'Closets, Clothes, disClosure'“ *Desiring Practices: Architecture, Gender, and the Interdisciplinary*. Hgg. Rüedi, Katerina, Sarah Wigglesworth, and Duncan

McCorquodale, London: Black Dog Pub., 1996. 342-350.

Welsch, Wolfgang. „Einleitung“. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hgg. Ders., Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1988. 1-46.

Welsch, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: Akademie Verlag, 2002. Print.

Werber, Niels. „Das graue Tuch der Langeweile". Der Dandy als Verfahren und Motiv der Literatur 1900/2000.“ *Depressive Dandys: Spielformen Der Dekadenz in Der Pop-Moderne*. Hgg. Tacke, Alexandra, Köln: Böhlau, 2009. 60- 80.

Wild, Ariane. *Poetologie Und Décadence in Der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls Und Rilkes*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002. Print.

Weitere Quellen:

Duden 2011

Duden (Hrsg.): Dilettant, der. Stand: 2011.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Dilettant/#Bedeutung>

Abruf: 10.11.2011

8. Anhang

8.1 Zusammenfassung

Diese Arbeit untersucht die Nähe der Figur des Tom Ripley (aus dem fünfteiligen Werkzyklus von Patricia Highsmith) zum historischen und modernen Dandyismus. Im Vordergrund steht dabei die Untersuchung, ob Tom Ripley ein Dandy ist und inwiefern in ihm der Typus des Dandys eine Weiterentwicklung im Zeichen der Postmoderne erfährt. Die Arbeit klärt, inwieweit Tom Ripley als postmodernes Modell einer ästhetischen Existenz dienen kann. Dabei setzt sie sich mit folgenden Frage auseinander: Sie untersucht Tom Ripleys dandyhafte Züge, behandelt die intertextuellen Verweise Highsmiths im Bezug auf den Dandy und stellt die Frage nach der Aktualität, beziehungsweise der Existenz und Erscheinungsform des Dandys in der Postmoderne. Die Veränderbarkeit der sozialen Stellung und der gesellschaftliche Wandel im 19. Jahrhundert machen das Phänomen des Dandys erst möglich, vergleichbare Voraussetzungen bedingen auch Tom Ripleys dandyhaften Lebensstil. Die unterschwellige Kritik an gesellschaftlichen Missständen und kleinbürgerlicher Moral findet sich im Dandyismus und ebenso in Highsmiths Figur Tom Ripley. Zahlreiche Motive und Merkmale des historischen Dandys werden von Patricia Highsmith genutzt, um den Protagonisten Tom Ripley zu gestalten: ein auf Ästhetik ausgelegtes Leben, welches sich z.B. in Kleidung und Besitztümern spiegelt, Narzissmus, der keine engen zwischenmenschlichen Beziehungen zulässt und hybride Strukturen des Charakters, die eine eindeutige Festlegung unmöglich machen, das Changieren zwischen männlich und weiblich und die uneindeutige Sexualität. In der Verweigerung des Dandys, binäre Oppositionen anzuerkennen, befindet sich schon ein erstes der Elemente der Postmoderne, welche Highsmith für ihren Tom Ripley zahlreich verwendet, allem voran die Karnevaleske, die Maskerade und den Eklektizismus. Die Schnittstellen zwischen Tom Ripley und dem Dandyismus werden anhand eines Vergleichs mit literarischen und historischen Dandys herausgearbeitet. Ausgewählte Sekundärliteratur über den Dandyismus oder die Figur des Tom Ripley wird ebenso hinzugezogen. Die Verwendung der dandyhaften Züge in Highsmiths Figur wird ständig auf ihre Aktualität, beziehungsweise auf postmoderne Strukturen untersucht.

Zusammenfassend bestätigt sich die These, dass Tom Ripley Elemente des Dandysimus verkörpert und diese zeitgemäß transformiert.

8.2 Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Nachname: Regina Metzger

Geburtsdatum: 21. November 1984

Geburtsort: Weilheim i. OB

Schulische Ausbildung

1991 – 1996	Grundschule <i>Carl Orff</i> Dießen
1996 – 2003	<i>Ignaz Kögler Gymnasium</i> Landsberg am Lech
2003 – 2005	<i>Carl Spitzweg Gymnasium</i> Germering – Unterpfaffenhofen

Schulischer Abschluss

Hochschulreife

Studium

Oktober 2005 - Januar 2012	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
Januar – Juli 2010	Joint Study Aufenthalt an der University of Chicago

Aussercurricular

Mitwirkende bei der Organisation des 1. Studierenden Kongress 2010 am Wiener Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft

Seit August 2010 Werkstudent im Bereich Werbetext und Produktbeschreibung bei Limango GmbH

