GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

"Go east!" Topografie und Ikonografie in Anthony Minghellas "The Talented Mr. Ripley

Liebrand, Claudia

2004

https://doi.org/10.25595/4229

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Liebrand, Claudia: *"Go east!" Topografie und Ikonografie in Anthony Minghellas "The Talented Mr. Ripley*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 1, 103–130. DOI: https://doi.org/10.25595/4229.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Claudia Liebrand

Go east! Topografie und Ikonografie in Anthony Minghellas *The Talented Mr. Ripley*

Bei Minghellas *The Talented Mr. Ripley* handelt es sich, genau genommen, nicht um die Verfilmung von Patricia Highsmiths *The Talented Mr. Ripley*, sondern um ein Remake von René Cléments *Plein Soleil*.[1] *Plein Soleil* allerdings ist als Literaturverfilmung zu rubrizieren. Der französische Regisseur René Clément, der mit seiner *Talented Mr. Ripley*-Version von 1960 einen der – auch international – bei Publikum und Kritik erfolgreichsten Filme der frühen 60er-Jahre vorlegte, setzt auf das Genre Kriminalfilm, erzählt die Geschichte eines von Gewinnstreben und Kalkül bestimmten Mörders, Tom Ripley (gegeben vom jungen Alain Delon, der schon hier als ‚eiskalter Engel' figuriert; Clément besetzt die US-amerikanischen Figuren also mit französischen Akteuren). Alain Delon, dessen Schauspiel ‚minimalistisch' und ‚statisch' anmutet, fungiert als Zentrum und – enigmatische – ‚Diva' des Films, der nicht psychologisierend angelegt, sondern ganz durch die vom Genre vorgegebene *suspense*- und Verzögerungsstruktur gekennzeichnet ist. *The Talented Mr. Ripley* dagegen macht aus dem Krimi, dem Thriller Cléments, ein sehr genau historisch situiertes Seelendrama. Minghella greift gelungene semantische Effekte von *Plein Soleil* auf, kontextualisiert sie neu und resemantisiert sie. Minghellas Remake von 1999 (das natürlich auch gesellschaftliche Veränderungen seit den 50ern in der Akzeptanz von Homosexualität spiegelt) transponiert den Thriller Cléments in einen *gays' film*. Konnte Clément die ‚Originalschauplätze' im Italien der frühen 60er ‚abfilmen', war Minghella mit einer aufwändigen Rekonstruktion des Italiens der späten 50er-Jahre befasst: bezogen etwa auf Filmarchitektur, Requisiten, Kostüme, Musikstile – einer Rekonstruktion, die nicht bloßen Hintergrund darstellt, sondern ästhetisch funktionalisiert wird. Insgesamt evoziert das Remake ‚echtere' Effekte als Cléments *Plein Soleil*; Minghellas Rekonstruktion bringt ein ‚originaleres' (und weniger klischiertes) Italien der späten 50er hervor als Cléments Film. Der französische Regisseur übernimmt weitgehend das ‚naive' Italienbild des zeitgenössischen US-ameri-

kanischen Films; Minghella dagegen verhandelt mit postkolonialem Blick das Verhältnis USA/Italien als komplexe hybride Struktur (und reflektiert damit sein eigenes Remake-Projekt, die Aneigung und ‚Kolonisation' eines fremdsprachigen Films). Verhandelt wird diese komplexe hybride Struktur vor allem auch auf der akustischen Ebene: ‚Europäische' Klassik und ‚amerikanischer' Jazz werden den Film hindurch gegeneinander geführt – und zwar ist es der US-Amerikaner Tom Ripley, der Bachs „Italienisches Konzert" ‚zurück' nach Italien bringt, und es ist ein *neapolitanischer* Jazzkeller „Hot Jazz Vesuvio", in dem amerikanischer Jazz gefeiert und gelebt wird, gewissermaßen zu sich selbst kommt.

Ich werde im Folgenden Minghellas *The Talented Mr. Ripley* aus der Perspektive von *Gender*-Topografien und *Gender*-Ikonografien in den Blick nehmen. Dabei ist meine Ausgangshypothese, dass *Gender*, dass Geschlechter-Texte in Filmen nicht nur den Plot, sondern das gesamte Repräsentationssystem organisieren. Gibt es doch nahezu keine Erzählmodelle – auch keine filmischen –, die *nicht* geschlechtlich konnotiert sind: Wenn im konventionellen Western (um nur ein Genre-Beispiel zu nennen) etwa der Held in die Weite der Prärie reitet, ist das eine mit *gender*-spezifischen Bedeutungen aufgeladene Aktion. Der aktive und mobile, traditionell ‚männlich' kodierte Held ‚penetriert' einen ‚weiblich' semantisierten Raum (der gefahrvoll, rätselhaft, unheimlich ist: also jenen dunklen unbekannten Kontinent figuriert, den nicht erst Freud mit ‚Weiblichkeit' gleichsetzte: Die Landschaft substituiert in diesem Fall den Frauenkörper). Diese Struktur funktioniert unabhängig von dem biologisch jeweils fixierten Geschlecht der Heldenfigur (nichtsdestotrotz ist der Held [generisches Maskulinum] häufiger ein Mann als eine Frau). Die Rhetorik der Bilder, die auch in Bezug auf Geschlechter-Repräsentationen keine einfache, eindeutige ist, sondern gekennzeichnet durch Metonymien, Chiasmen etc., erweist sich also als besonders geeignete Zeichenkonstellation, die Geschlechter-Opposition in Szene zu setzen und zu verhandeln, sie wieder einzuspielen oder zu subvertieren. Nicht nur die Schauspieler sind also als Männer und Frauen auf *Gender* bezogen, auch die Topografien der Filme und die filmischen Erzählmodelle sind geschlechtlich semantisiert: Sie nehmen Bezug auf *Gender*-Modelle und -Inszenierungen. Wie sehr Minghella mit solchen topografischen *Gender*-Semantisierungen operiert, lässt sich beispielsweise auch an *The English Patient* von 1996 ablesen: Die Wüste figuriert in Minghellas Ondaatje-Verfilmung den Frauenkörper: Kartografierung der Wüste und Kartografierung des Körpers der Protagonistin werden bis ins Detail parallelisiert. Auch für den *Talented Mr. Ripley* sind *Gender*-Topografien von außerordentlicher Bedeutung: Minghella operiert mit vertikalen und horizontalen Modellen: zum Beispiel mit dem Aufstieg aus dem tiefen Keller, zum Beispiel mit der Semantisierung von Reiserouten, Toms Weg von New York über Italien nach Athen.

Meine Aufmerksamkeit wird aber nicht nur auf *Gender*-Topografien, sondern auch auf *Gender*-Ikonografien gerichtet sein: Besondere Beachtung werde ich der Hermes-Ikonografie schenken, die mich im Kontext meiner Lektüre von Minghellas Film als einem *gays' film* besonders interessiert.

Insgesamt lässt sich zum theoretischen *framing* meines Vortrags sagen, dass es an einer Filmwissenschaft orientiert ist, die vom *performative turn* in *Cultural Studies* und *Gender Studies* profitiert hat. Rückt die Perspektivierung auf ‚Performanz' doch den kulturellen und medialen Akt der Herstellung und Darstellung von ‚Geschlecht' in den Blick. Filme führen also in Bewegung gesetzte Konstruktionen von Geschlecht *und* deren Dekonstruktion vor. *Gender*-Konfigurationen sind als konstitutiv mediale Performationen zu bestimmen, dokumentiert das Medium Film doch nicht nur die ‚alltagspraktische' Herstellung von ‚Weiblichkeit' und ‚Männlichkeit' und modelliert und präfiguriert unser *Gender*-Verhalten, sondern verweist auch selbstreflexiv auf den inszenatorischen und den performativen Aspekt von *Gender* (wie er in den 90ern im Anschluss an Riviere in den *Gender Studies* etwa als Weiblichkeits- und auch Männlichkeitsmaskerade beschrieben worden ist). *Doing gender* ist als unhintergehbare Voraussetzung der medialen Praxis anzusehen. Filme kennen keine ‚natürlichen' Körper, sondern ausschließlich Repräsentationen der Geschlechter (auch wenn sie Körperlichkeit sichtbar und erfahrbar machen können); Filme verweisen also auf die Konstruktionsmechanismen, auch die medialen, von *Gender*-Semantiken.

Ich beginne mit einer kleinen Inhaltsskizze des Films: Wir haben es bei dem aufwändigen Historien- und Kostümfilm *The Talented Mr. Ripley* nicht mit einer konventionellen heterosexuellen Liebesgeschichte zu tun: *The Talented Mr. Ripley* erzählt eine nicht gelingende Initiation in Homosexualität. Tom Ripley (gespielt von Matt Damon), ein begabter, armer junger Amerikaner, wird vom Schiffsbaumagnaten Herbert Greenleaf (der sein Geld, die *greenbacks*, die grünen Dollar-Blätter resp. Noten, schon im Namen trägt) beauftragt, dessen Sohn Dickie, der in Italien *la dolce vita* genießt, zurück nach Amerika zu locken. Dickies Leben in Italien – und das seiner amerikanischen Freunde – ist (der Amerikaner in Italien ist genauso topisch wie der Amerikaner in Paris) modelliert nach Fellinis *La Dolce Vita*.[2] Minghellas Ripley reist also nach Italien, trifft dort Dickie (gegeben von Jude Law[3]) – und lernt auch dessen Verlobte Marge kennen (gespielt von Gwyneth Paltrow);[4] Tom verliebt sich in Dickie, tötet ihn bei einer Bootstour (Mordmotiv: gekränkte, zurückgewiesene Liebe), übernimmt die Identität des Getöteten, begeht einen weiteren Mord, um den ersten zu vertuschen. Der Film endet auf einer Fähre von Italien nach Griechenland. Tom, der inzwischen die falsche Identität wieder abgelegt hat, begleitet den Komponisten Peter Smith-Kingsley zu einem Konzert nach

Athen. Auf dem Schiff trifft Tom Meredith, die ihn als Dickie Greenleaf kennt. Anschließend gesteht Peter in seiner Kabine Tom seine Liebe.

Penetrationen

Für den Zuschauer bleibt die Kabinenszene auf dem Schiff zwischen Peter und Tom im Dunkeln, nur der Zuhörer, nicht der Zuschauer vernimmt etwas. Während der Zuhörer noch „Tom, Tom, you are crushing me", dem Stöhnen und Würgen und „O God", „I love you", „I love you" lauscht, sehen wir Ripley wieder in seine Kabine zurückkehren. Die Episode ist wohl als Tötung Peters durch Tom angelegt. Tom vergräbt also in seinem imaginären Keller eine weitere Leiche.[5] Dieser Keller ist auch, so setzt es der Film in Szene, der Keller seiner verleugneten (Homo-)Sexualität.

Wenn es aber auch nahe liegt, die Kabinenszene als Tötungsszene aufzufassen, so ist zu konstatieren, dass ein Rest von Uneindeutigkeit bleibt.[6] Die gesprochenen Sätze ließen sich auch im Kontext einer Liebesvereinigung verstehen; Tom würde dann nicht langsam zum Serienmörder mutieren, sondern hätte beschlossen, den Rest der Reise unter Deck zu verbringen; Peters Liebesgeständnis hätte ihn erlöst – und hätte ihm zum ersten Mal erlaubt, mit einem Mann zu schlafen. So oder so, der Liebessatz Peter Smith-Kingsleys (dass es ein Liebessatz ist, macht die Stimmfärbung ganz deutlich) „Tom, Tom, you're crushing me" rückt diese Filmszene in die Nähe der Ermordungsszene Dickies.[7] Ton und Bild werden also zur Ambiguitätsgenerierung entkoppelt, ob Tom Peter tötet oder nur fest drückt, weil er ihn so liebt, bleibt offen. Dagegen wird die Ermordung Dickies durch Tom ausführlich gezeigt. Dickies Tötung ist eher als Pfählung denn als Erschlagen inszeniert – auch das scheint einen Liebesakt, grotesk misslungen, nachzustellen. Die Ermordung erlaubt Tom, eine Penetration zu vollziehen, nicht ganz die, nach der er sich sehnt, aber eine, die ins Riesenhafte verzerrt, jenes stoßweise Eindringen in Dickies Körper nachstellt, auf das seine Fantasien bezogen sind. Der Ort dieses verqueren Sexualaktes ist ein im Sinne Foucaults heterotopischer: das Boot, das auf den Wellen und in der Weite des Mittelmeeres schaukelt. Nach dem Mord schwenkt die Kamera über das Meer und verliert ihren Fokus, das Meeresrauschen und die Lichtreflexe auf dem Wasser bestimmen die Leinwand. Die Kamera fährt in Aufsicht über

> „das ruhende Paar […], das in Blutlachen endlich vereinigt zu schlafen scheint. [In] der folgenden und letzten Einstellung Dickies und Toms hat die Kamera Vogelperspektive [...] [eingenommen], lässt das Blut verschwinden und das Bild des zärtlichen Paares nach dem [letalen] Koitus noch [...] [friedvoller] aussehen."[8]

Einige Zeit nach dem Mord besucht Tom in Rom Tschaikowskijs „Eugen Onegin“,[9] sieht zu (und erlebt das als Spiegel seiner eigenen Situation), wie auf der Bühne ein Freund den anderen ermordet.[10] Der Film greift in dieser Opernepisode, in der das Blut der ermordeten Bühnenfigur sich zu ‚Fledermausflügeln‘ ausbreitet, die Vampirikonografie der Tötungsszene wieder auf: Fledermäuse gehören zu den Attributen von Dracula und seinen Genossen, die Pfählung dagegen verweist auf eine der wenigen Möglichkeiten, Vampire tatsächlich unschädlich zu machen.[11] Dieser ikonografische Rekurs auf Vampirtopoi ist deshalb zentral,[12] weil Vampire in allen einschlägigen Genres die heterosexuelle Matrix subvertieren. Sie figurieren als *cross-dressers*, als Transvestiten (mit zweifelhaften, ‚perversen‘ Sexualpraktiken), sie geben sich als Menschen und verhüllen damit ihr wahres Interesse: dem nächstbesten Opfer an den Hals zu springen und es auszusaugen. Das menschliche Opfer, dem Vampirin oder Vampir an die Halsschlagader gehen, um mit ihm auf vampirische Art zu kopulieren, kann weiblich oder männlich sein: Draculas Brüder und Schwestern orientieren sich nicht an der heterosexuellen Norm. Kein Wunder also, dass Vampirerzählungen, Vampirfilme fast so etwas wie homosexuelle Selbstverständigungstexte geworden sind; kein Wunder überdies, dass ein Vampirverweis in die homosexuelle Initiationsgeschichte gesetzt ist, die Minghellas Film erzählt.

Go East! – Male Bondings

Diese Initiationsgeschichte lässt den Titelhelden Tom die lange Reise von Amerika über Italien nach Griechenland absolvieren: Dem Protagonisten wird mithin ein Programm verordnet, das als dezidiertes Gegenprogramm des genuin amerikanischen Helden-Initationsprogramms, das (nicht nur) der Western propagiert, angesehen werden kann; jenes lautet: ***Go west*** – Ripleys Marschroute ist gegenläufig angelegt, für ihn heißt es: ***Go east!*** Mache Dich auf in das Land der antiken Homosexualität. Mit seiner Reise nach Italien und Griechenland inszeniert Ripley gleichzeitig auch so etwas wie sein „rebirth in Europe“: ein Zurück zur Kultur![13] Auf diesem Trip ‚back to the cultural roots‘ postfiguriert Ripley einen der Götter des antiken Griechenlands: Die Titelfigur verweist diaphanisch auf den Hermes der mythologischen Tradition. Der – Götterbote, Sohn des Zeus und der Nymphe Maia – wurde als Gott der Wege, des Handels und des Glückes verehrt, figurierte aber auch als der schlaue Gott der Diebe und Betrüger. Als immer einen Ausweg Findender war Hermes der Gott der Redekunst und des Denkens. Als Hermes Psychopompos führte er die Verstorbenen in die Unterwelt. Dargestellt wird Hermes in der Regel mit Flügelschuhen. Ripley nun, der Wanderer zwischen neuer und alter Welt, der Grenzen und Gesetze übertritt, ist brillianter Täuscher und inspirierter Lügner, großar-

tiger Improvisator, der die schwierigsten und ausweglosesten Situationen noch wenden kann. Eines der zentralen Erkennungsmerkmale Toms sind die von ihm getragenen Schuhe (zum Beispiel die, die er in seiner römischen Wohnung trägt, als er auf Freddy Miles trifft: Es sind Dickies bestickte Hausschuhe,[14] die, wenn auch nicht durch Flügel, so doch durch ein Wappen auffällig markiert sind). Tom fungiert als Bote des Magnaten Herbert Greenleaf, der ihn mit einem Auftrag nach Europa schickt (der Übervater in der neuen Welt sendet ihn nach seinem Sohn aus). Und er ist wahrlich ein Todesbote: Geleitet er doch Dickie Greenleaf, Freddy Miles (und Peter Smith-Kingsley?) in die Unterwelt. Als Hermesfigur ist Ripley – was filmische Bezugstexte angeht – seit Viscontis *Morte a Venezia*[15] (Venedig ist der Ort, an dem Tom Peter wiedertrifft) auch deutlich homosexuell konnotiert.

Um zurück auf Tom zu kommen: Tom rettet sich aus der Herrentoilette, in der er in New York seine Dienste anbietet (dort bürstet er die Anzüge der Toilettenbesucher), nach Venedig und Athen – er kommt also, ein Fall für Eve K. Sedgwicks *Epistemology of the Closet*,[16] vom Herren-WC (einem *der* Orte für männliche Homosexuelle im prüden Amerika der 50er-Jahre). Erst nachdem er Dickies Vater kennen gelernt hat, kann er seinen Job als männliches Pendant der Klofrau kündigen: Er bekommt jenes 1. Klasse-Ticket in die Hand gedrückt, das ihm einen überaus luxuriösen Transfer nach Italien erlaubt. Das Ticket ermöglicht ihm den Aus- und Aufstieg aus dem Kellerloch, in dem er wohnt, und dem *washroom*, in dem er arbeitet, in die Welt der Schönen und Reichen (zu der er auf seiner Atlantiküberfahrt Zugang findet). In der Vertikalen wird Tom also (um die Raumkonstellationen zu bemühen, mit denen Minghellas Film operiert) nach oben, in der Horizontalen nach Osten befördert: Er bewegt sich horizontal und vertikal der Sonne entgegen.[17] Kurz nachdem er in Italien, in Mongibello,[18] eingetroffen ist, beobachtet Tom mit einem Fernglas Marge, Dickie und dessen Boot ‚Bird'.[19] Bei dieser visuellen Exploration[20] ist es nicht Marge, die von Tom begehrlich angeschaut wird, attrahierender – und somit in die feminisierte Position des angeblickten Objekts gerückter – Blickfang ist vielmehr Dickie: Er ist der *eye-catcher*. Lacanianisch gesprochen (bekanntlich *sind* Frauen nach Lacan der Phallus, den die Männer *haben*), ist Dickie (das sagt auch schon sein Name) der Phallus, den Tom sich zu haben sehnt. Positioniert ist ‚*peeping* Tom' in seinem Hotel, von dort aus betrachtet er das Strandleben, hinter ihm im Spiegel wird Mongibello reflektiert. Der Kinozuschauer, die Kinozuschauerin sieht – den mit dem Fernglas in die Kamera sehenden – Tom in Halbtotale von vorne und im Spiegel ein Ausschnitt dessen, was Tom beobachtet. Zurückgeworfen im Spiegel wird auch der Ort, an dem die – den Blick des Zuschauers vorgebende – Filmkamera (die Tom in jener Halbtotale aufnimmt) positioniert sein müsste. Natürlich erinnert ‚*peeping* Tom' an den Helden von Hitchcocks *Rear Window*[21] Jeff(ries) (James Stewart); zwar ist er nicht

> „an den Rollstuhl gefesselt und verdammt, seine Langeweile mit dem Auskundschaften seiner Hinterhofnachbarschaft zu vertreiben. Doch in gewisser Weise ist Ripley auch (noch) gelähmt, in der Fremde, umgeben von fremden Menschen und fremder Sprache. Sein Voyeurismus ist [...] ein gezielter, ein investigativer und kein zufälliger."[22]

Die Kamera ist zunächst Ripley gegenüber positioniert, dann simuliert sie den *point-of-view* Ripleys, um danach wiederum den Protagonisten in der ‚amerikanischen Einstellung' in seinem Hotelzimmer in den Blick zu nehmen. Minghella zitiert hier jene Einstellungs- und Perspektivenwechsel, die Hitchcocks *Rear Window* über die ganze Spielfilmlänge hin bestimmen. Toms kameratechnisch so sorgfältig inszenierte Dickie-Beobachtung lässt sich natürlich auch als Kommentar und Variation zur voyeuristischen Ur-Situation von Kino überhaupt auffassen: Dem Kinozuschauer wird sein eigenes Blickdispositiv vorgeführt.

Der Film positioniert Tom – zumindest in seinem ersten Teil[23] – fast durchgehend als denjenigen, der schaut, macht ihn aber gelegentlich zu dem, der angeschaut wird. So transformiert Dickie Tom vom Zuschauer zum Blickobjekt, indem er ihm die Brille abnimmt:[24] „Without your glasses you're not even ugly". Auch Dickie setzt Toms Brille auf und ab und changiert so – wie Tom treffend kommentiert – zwischen Superman und Clark Kent: zwischen demjenigen der blickt, die kulturell männlich konnotierte voyeuristische Position einnimmt, Clark Kent, und demjenigen, der in die kulturell weiblich semantisierte Position des Angeblicktwerdens rückt.[25] Wer – in ‚blicktechnischer' Hinsicht – im Verhältnis Tom-Dickie ‚als Mann', wer ‚als Frau' positioniert wird, bleibt also unklar. Diffus werden kulturelle *Gender*-Zuschreibungen auch in Bezug auf Dickies liebstes Spielzeug, sein Segelboot. Topisch ist die kulturell *weibliche* Semantisierung von Booten und Schiffen;[26] Dickies Boot aber ist nicht etwa nach Marge benannt, sondern heißt ‚Bird'. Die Freundin findet das durchaus irritierend – sie kommentiert diese Namensgebung: „Which is ridiculous. Boats are female. Everyone knows you can't call a boat after a man." Genau das konnte Dickie, offensichtlich hat er das Boot nach dem Saxophonisten Charlie ‚Bird' Parker benannt – nach einem Mann mithin. Der US-amerikanische Jazzmusiker (1920-1955) zählt zu den Wegbereitern und Exponenten des Bebop. Seine Quintette, in denen unter anderen Dizzie Gillespie und Miles Davis mitwirkten, wurden in den 1940er Jahren stilbildend für die gesamte Entwicklung des Modern Jazz. Als Saxophonist entwickelte Parker eine eigenständige bluesorientiert-expressive Spielweise. Und Dickie liebt nicht nur ‚Bird' Parker – er liebt auch Chet Baker. Dessen Song „My Funny Valentine" wird zu einem – akustische *Gender*-Gesetze außer Kraft setzenden – Leitsong, der über das „migratorische Potential der Stimme" belehrt.[27] „I don't even know if this is a man or a woman", so kommentiert Tom Ripley zu Beginn des Films „My Funny Valentine". Wie Chet Bakers Stimme[28] und Charlie ‚Bird' Parkers

Saxophon ist auch die Geschlechtszuschreibung von Schiffen in Minghellas Film prekär: Die Grenzen zwischen weiblich und männlich werden unklar. Boote, Schiffe, diese exterritorialen Räume in Bewegung, werden mithin zu heterotopischen Orten der In-Differenz, zu Orten des Dazwischen – zu Plätzen von *Gender*-Diffusion. Und ganz Italien, jener Ort zwischen dem ‚heterosexuell' konnotierten Amerika und dem ‚homosexuell' konnotierten Griechenland scheint ein Schauplatz solcher *Gender*-Diffusion zu sein. Bei der Vernehmung Toms durch die italienische Polizei in Venedig wird Tom, der gefragt wird, ob er homosexuell sei (natürlich verneint er das mit Verve), von Peter informiert: „By the way, officially there are no Italian homosexuals. Makes Leonardo and Michelangelo very inconvenient".[29] Nicht nur Leonardo und Michelangelo bevölkern aber das Totenreich der Homosexuellen in Italien – auch Kaiser Hadrian gehört dazu. Hadrian unterhielt eine Liebesbeziehung zum Knaben Antinous (anders als Nero heiratete er seinen Lustknaben allerdings nicht). Ripley (der in Rom zwar feudaler, aber ebenso einsam lebt wie vor Monaten im seinem New Yorker Kellerloch) macht sich einen steinernen Hadrianskopf selbst zum Geschenk – aus Anlass jenes ersten Weihnachtsfestes, das er in der neu angemieteten römischen Wohnung als Dickie Greenleaf verbringt. Dieses Präsent wird handlungstragendes Requisit bei jenem (für den Gast tödlichen) Besuch Freddy Miles'. Den erschlägt Tom mit dem Kaiserkopf, der danach so blutig ist, wie es auch Dickies Kopf war, nachdem Tom Dickie getötet hat. Hadrians Kopf steht (bevor und nachdem er als Mordinstrument gedient hat) im Zentrum von Kommunikationen zwischen Ripley und anderen: Ripley und Freddy Miles, aber auch Ripley und dem Kommissar; der Film drapiert immer wieder Männergruppen vor Hadrians Plastik, bildet gewissermaßen ‚Gruppen mit Kaiserkopf'.

In Minghellas Film werden – Hadrian, Michelangelo, Leonardo – nicht nur *tote* Homosexuelle aufgerufen; bei seinem ersten Besuch in Rom sieht Tom zwei liebevoll miteinander befasste junge Männer, die zwar einer vorbeigehenden Frau nachpfeifen, von denen der eine dem anderen aber auf dem Schoß sitzt und sich überaus zärtlich mit ihm beschäftigt. Aber nicht nur diese beiden Männer (und natürlich Peter Smith-Kingsley) lassen sich in engen Bezug zur Homosexualität setzen; mehr oder weniger scheinen alle sich in Italien aufhaltenden Amerikaner und Engländer des Films schwul zu sein, genauer: Sie performieren *Gender*-Verschiebungen und -inversionen. Weder für Freddy oder Fausto, Dickies italienischen Freund in Mongibello, noch für Dickie lässt sich die Frage beantworten, ob sie *eigentlich* homosexuell oder eben doch heterosexuell ‚sind' – ihre Performanz jedenfalls stellt nicht nur homosoziales *male-male-bonding* aus, sondern ist überdeutlich homosexuell konnotiert. Freddy Miles (gegeben von Philip Seymour Hoffman) inszeniert ein schräges und outriertes Spektakel; und trägt als Deckidentität seine „molte fidanzate" (seine vielen Verlobten) vor sich her. Freddys Auftritt beim ersten gemein-

samen Besuch von Tom und Dickie in Rom (der nach einer Parallelszene in Fellinis *La dolce vita* mit einem Auftritt von Anita Ekberg modelliert ist) ist als Auftritt einer großen Hysterika, als Riesenspektakel inszeniert: Die Show der beiden Römerinnen, die vor ihm das Café betreten und etwa bei Dickie Aufsehen erregen, ist im Vergleich zum Mega-Schauspiel, das Freddy inszeniert, schlicht und unauffällig. Nicht diese beiden Römerinnen setzen auf Inszenierung, Maskerade, Spektakel (wie es die herkömmliche filmtheoretische und *gender*-theoretische Herleitung postulieren würde), Freddy ist derjenige, der die (aus einem roten Cabriolet entsteigenden – von einer Wolke aufstiebender Tauben umkränzte[30]) Diva gibt. Und eine Diva ist zweifellos auch Dickie. Der imitiert zwar den italienischen Machismo, agiert als ‚*womanizer*', der, obwohl mit Marge liiert, Silvana schwängert[31] und dann zusehen muss, wie die Selbstmörderin in Mongibello ans Ufer getrieben wird (während einer Madonnenprozession, in der junge Männer die Madonna aus dem Meer ersteigen lassen, taucht die den heidnischen Wald im Namen tragende ‚Hure' Silvana als Wasserleiche auf: Die Szene spielt topisch mit der schaumgeborenen Venus und Maria Immaculata, die als Meerjungfrau verkleidet ist). Nicht erst im Tod, der auch Dickie zur ‚weiblichen Leiche' machen wird, transgrediert Dickie aber sein ‚*doing masculinity*'. Er ist von Anfang an jedermanns/jederfraus Objekt der Begierde, ist narzisstisch, exhibitionistisch, ein Blickfang,[32] entsteigt – in einer der erotischsten Szenen des Films – vor Toms Augen als Nixe dem häuslichen Bad; er liegt häufiger in den Armen seiner Freunde als in den Armen von Marge. Wie Marge Tom ganz richtig erklärt: Alle (i. e. Fausto, Freddy, Silvana etc.) lieben Dickie – wie Tom eben auch. Im Gespräch vor Dickies Ermordung resp. Totschlag weist Dickie dann Toms nicht mehr wirklich verhülltes Liebesgeständnis, den Vorschlag, zusammenzuziehen, Marge zu verlassen, zurück.[33] Nach dieser für Dickie tödlichen Abfuhr verwandelt sich Tom in Dickie, gibt gewissermaßen dessen Wiedergänger. Auf dieses Wiedergängertum verweist bereits sein Name: Klingt Ripley – wenn man es ‚italienisch' ausspricht – doch ähnlich wie *replay*, und genau das ist Tom: ein Remake, eine Replik Dickies; und auch der gesamte Film ist als ‚*replay*' organisiert.[34] Er beginnt mit dem Zitat des Endes (Toms Gesicht in der Schlusseinstellung), damit ist eine Erinnerungskonstruktion angelegt, die im Film selbst thematisch wird. Diese Erinnerungskonstruktion ist auch relevant für die nur vermeintlich auktoriale Erzählperspektive, nur so werden die schnellen Schnitte, das Springen in Zeit und Raum, in der Exposition verständlich, als Erinnerungstextur wird auch die Nicht-Simultaneität von Ton und Bild in zahlreichen Szenen nachvollziehbar. Tom erinnert sich den Film hindurch also an seine unterschiedlichen Maskeraden – und die beginnen nicht erst mit seiner Übernahme von Dickies Identität. Schon zu Beginn des Films haben wir Tom als jemanden vor Augen, der sich sozialer Travestie verschrieben hat,[35] der in der Maske eines Princeton-Absolventen, der er nicht ist, auftritt – Tom wird chamäleonartig die *couleurs* seiner

je neuen Umgebungen aufnehmen. Es gibt keinen Tom *jenseits* der jeweiligen Performanzen und Inszenierungen. Der männliche Protagonist tritt also in die (seit der Antike traditionell kulturell ‚weiblich' besetzten) Domänen Schauspiel, Masochismus, Passivität, Maskerade und Körper ein.[36]

Tom, Dickie, Freddy, Fausto – und wie sie alle heißen – füllen viel Leinwandraum aus: Die weiblichen Figuren scheinen deutlich an den Rand gedrängt: Meredith geht in ihrer Funktion auf, Toms Leben unter ‚falschem' Namen (Ripley – so sagt er ihr – sei der Name seiner Mutter, unter dem er reise) zu spiegeln,[37] Silvana wird Opfer des rigiden katholischen Moralsystems Italiens und der heterosexuellen Maskerade Dickies, der der Welt und sich beweisen muss, dass er ein ‚Kerl' ist, der Frauen schwängern kann. Nur Marge (deren Name schon ihr Ziel, nämlich ‚*marriage*' ist)[38] spielt als Freundin Dickies eine wichtige Rolle in der eigenartigen ‚*ménage à trois*', die die drei Amerikaner in Mongibello eingehen – überdies ist sie die einzige (der Film spricht ihr ‚weibliche Intuition' zu), die Tom für den Mörder Dickies hält. Indes glaubt ihr niemand, sie wird in ihren (zurückgewiesenen) Anschuldigungen immer hysterischer – mithin unglaubwürdiger – und endet als psychisch desolatester Charakter des Films. Dabei wird sie von diesem eingeführt als kühle souveräne Frau, die an einem Buch arbeitet; sie besetzt also die traditionell männlich konnotierte Autorposition (und schreibt mit der Hand, während Dickie die Schreibmaschine benutzt, was ihn technisch aufgeschlossener erscheinen lässt, ihn aber auch ein bisschen in die Nähe einer – die Orthografie wie auch die Schreibmaschine nur äußerst unvollkommen beherrschenden – Tippmamsell rückt). Anders als die männlichen Protagonisten, die sich der Lüge, der Maskerade, der inszenierten Körperlichkeit verschrieben haben, agiert Marge zuverlässig und freundlich,[39] vermag aber weder Dickie zu zähmen noch Ripley dingfest zu machen. Marges Hysterie am Ende des Films[40] banalisiert und trivialisiert allerdings bloß jene komplexen hysterischen Inszenierungen, mit denen Tom Ripley/Matt Damon und Dickie Greenleaf/Jude Law operieren. Wie bereits Silvana (die weibliche Wasserleiche, die als Ankündigung für den toten Dickie Greenleaf fungiert) übernimmt auch Marge die Funktion eines ‚*screens*'. Ihre hysterische ‚Schmierenkomödie' maskiert und verdeckt – aber verweist eben auch – auf die diffizilen hysterischen Inszenierungen etwa des Freundespaars Dickie und Tom, aber auch die von Freddy Miles. Und auch in ihrer sexuellen Beziehung zu Dickie übernimmt Marge eine Platzhalter- und *screen*-Funktion: Bei der ‚Marge-Wartung' („Margemaintenance": so bezeichnet Dickie den sexuellen Akt mit Marge[41]) gibt es einen Zuhörer und einen Zuschauer, Freddy und Tom; akustisch resp. optisch ‚teilen' beide Dickies Akt mit Marge, die mithin eine *copula*-Funktion zwischen Männern erfüllt. Die drei Männer Dickie, Tom und Freddy sind alle auf eine Weise mit der ‚Margemaintenance' befasst. Es gibt zwischen ihnen eine Intimität, die zwischen Dickie und Marge nicht existiert.

Musik und Hybridität

Intime Augenblicke gesteht Minghellas Film immer wieder Männern zu: Dickie, Fausto und Tom im Jazzklub beim Singen von „Tu vuo' fa l'Americano", Freddy und Dickie in der Hörkabine im Plattengeschäft, die gemeinsame Zugfahrt von Dickie und Tom von Mongibello nach Rom, die Umarmung des am Klavier sitzenden Tom durch Peter Smith-Kingsley – die Liste ließe sich verlängern. Viele dieser intimen Momente zwischen Männern haben mit Musik zu tun: Tom sitzt am Klavier – oder Peter liegt, eine Partitur studierend, auf dem Bett – oder Dickie, Tom, Fausto treten auf der Bühne ihres bevorzugten Jazzkellers auf. Auch mit Freddy Miles zieht sich Dickie in die Kabine eines Plattenladens zurück. Es scheint tatsächlich so zu sein: „music undermines the social fabric, its laws and mores, and threatens the very ontological order" – und auch das ‚*heterosexual system*'.[42] In Italien überantworten sich Dickie, Fausto, Tom im Jazzkeller dem Experiment, der Improvisation, der Rebellion und Lebensfreude. Dickies Saxophon seufzt, schreit und weint, evoziert Triebhaftigkeit und Ekstase. Dolar konzipiert Blasinstrumente, wie es die Flöte und das Saxophon sind, als Ausdrucksmittel des Dionysischen:

> „[O]ne cannot speak words while playing the flute. The wind instruments have the vicious property that they emancipate themselves from the text, they are substitutes for the voice as the voice beyond words. No wonder that Dionysus has chosen the flute as his preferred instrument […]."[43]

Toms Intonation von Chet Bakers „My Funny Valentine" ist stimmlich nicht weniger indefinit, männlich-weiblich, als Bakers eigene Präsentation. Das „Tu vuo' fa l'Americano" (etwa: „Du machst einen auf Amerikaner"), das Fausto und Dickie – danach auch Fausto, Dickie und Tom – auf der Bühne des Jazzkellers zum Besten geben (ein Song, mittels dessen Nationalität als performative Kategorie beschrieben wird und der Ontologisierungen von Nationalität ironisiert), ist voller Energie, Spaß und Komik. Mit einer einzigen Ausnahme (der von Tom open-air begleiteten Sängerin ganz am Anfang des Films) sind alle, die Musik machen, männlich. Damit wird die seit Homer topische Verschränkung von Musikalischem und Weiblichem (und auch die traditionelle Allegorisierung der Kunst als weiblich) invertiert. Jener ‚andere' Bereich des Musikalischen, der – so zumindest das bis heute wirkmächtige romantische Paradigma – für das einstehen soll, was Ratio und gesellschaftliche Ordnung übersteigt, ist ein Männer-Bereich: im neapolitanischen Jazzklub „Hot Jazz Vesuvio" wie in jener Welt der klassischen Musik, die im Film vor allem durch Tom Ripley und Peter Smith-Kingsley vertreten wird. Toms und Peters Instrument ist das Klavier. Auf dem Klavier spielt Tom immer wieder Johann Sebastian Bachs „Italienisches Konzert". Er re-importiert also das Bachkonzert nach Europa, nach Italien und fördert damit jene kulturelle Hybridisierung,

von der der Film handelt – und die auch sein eigenes Verfahren, *high*- und *low-culture* zu überblenden, thematisiert. Minghellas Film trägt zwar das Label eines ‚Independent Films', ist aber (wenn er auch eher auf ein Arthouse-, als ein Mainstream-Publikum abzielt) für den Hollywoodmarkt gedreht. Minghella operiert mithin mit einer hybriden Konfiguration – und eben diese Hybridisierung von *popular culture* und *high art*, von ‚*high*' und ‚*low*' verhandelt der Film auch inhaltlich. Chet Bakers Jazz steht neben Vivaldis „Stabat Mater", das „Italienische Konzert" neben Dickies Saxophonimprovisationen und „Tu vuo' fa l'Americano" steht neben Tschaikowskijs „Eugen Onegin" (auch die Wahl dieser Oper folgt wohl dem ‚Hybridisierungsprogramm' des Films: Im neapolitanischen Opernhaus besucht Tom Ripley im Geburtsland der Oper keine italienische, sondern eine russische Oper). Die Jazzkultur Amerikas scheint erst im neapolitanischen „Hot Jazz Vesuvio" – angereichert mit italienischer, sprühend-überbordender Lebensfreude – zu sich selbst zu kommen (die einzige Episode, in der der Film Jazz in New York zeigt, ist situiert in Toms Souterrain-Appartement; dort hört dieser, als Vorbereitung für das Zusammentreffen mit Dickie, angespannt und verständnislos Jazzplatten). Tom beginnt in Italien, Jazz zu lieben (in einem seiner letzten Gespräche mit Dickie gesteht er ihm – und das ist einer der wenigen wahren Sätze, die der gewohnheitsmäßige Lügner im Film spricht – seine erworbene Leidenschaft für die nichtklassische Musik). Allerdings sehen wir Tom den ganzen Film hindurch nie am Klavier Jazz spielen. Das Klavier – Toms Instrument – bleibt der Klassik vorbehalten. Auf ihm intoniert Tom immer wieder das „Italienische Konzert"; das erste Mal im leeren Opernhaus, in New York, in dem er eigentlich auf der Herrentoilette arbeitet – und dann wiederholt in Italien. Das Klavier ist nicht nur Toms musikalisches Ausdrucksmittel. Es steht auch metonymisch für ihn ein. Schon der Vorspann des Films (in dem sich in einer schwarzen Fläche Spalten öffnen,[44] hinter und in denen sich Toms Porträt abbildet) – lässt sich auf das Klavier als Leitinstrument des Films beziehen; die Spalten bilden jene (Klavier-)Tastatur ab, auf der Tom sich auszudrücken versucht: mit nicht wirklich großem Erfolg (dazu ist die Sprache der Musik dann doch zu ambigue, zu wenig semantisch fixiert). Ein einziges Mal, als er in Venedig mit Peter Smith-Kingsley zusammen ist, spricht ihn dieser auf seine Trauer an (vermutend, dass Tom traurig sei, weil ihn die von ihm gespielte Musik traurig mache). Tom, dessen Trauer kein Effekt der Musik, sondern der Gewissenslast und der verleugneten, ‚eingeschlossenen' Homosexualität ist, vermag sich Peter Smith-Kingsley nicht zu öffnen. Dennoch: Die klassische Musik – ob Tschaikowskijs „Eugen Onegin", ob Bachs „Italienisches Konzert" oder Vivaldis „Stabat Mater" bilden für Tom und für Peter, den englischen Dirigenten, so etwas wie einen homosexuellen Selbstverständigungs-Raum, in dem sie sich in empfindsamer Kunstsinnigkeit treffen können.

Die Spalten, die (Klavier-)Tasten, mit denen der Vorspann spielt – und die Toms Gesicht aus dem Dunkel heraus erscheinen lassen, verweisen auf ein zentrales Thema des Films: auf die Fragmentierung, die auch im Titel des Films fassbar wird. Im Titel ist das Attribut ‚*talented*' nur das letzte in einer Serie flüchtig und austauschbar präsentierter Attribute (die Schriftgrafik wird in Bewegung gesetzt). Diese Attribute zitieren die Figurenrede von Peter Smith-Kingsley in der Schlusssequenz: Der wird damit positive Eigenschaften von Tom Ripley benennen.

> „The Innocent Mysterious Yearning Secretive Sad Lonely Troubled Confused Loving Musical Gifted Intelligent Beautiful Tender Sensitive Haunted Passionate Talented Mr. Ripley".

Der Film, der Vorspann beginnt mit einem Zitat der letzten Einstellung des Films, einer Großaufnahme, in der das Gesicht Ripleys schließlich in ein Prisma aufgelöst wird. Wir haben es also mit einer Kreisstruktur zu tun. Mit facialen Konstruktionen sind wir den Film hindurch befasst: bis hin zur Auslöschung des angeeigneten Gesichtes von Dickie auf dem Passfoto des Personalausweises. Diese Konzentration auf das Gesicht steht meist auch im Zusammenhang mit dem in unterschiedlichen Kontexten favorisierten Spiegelmotiv. So etwa auf der Fahrt mit Dickie im Zug, als er – vorgeblich schlafend – wie zufällig seinen Kopf auf Dickies Brust fallen lässt und danach eine Spiegelbegegnung seines und Dickies Kopf im Abteilfenster beobachtet (bei der unklar ist, ob er beide Köpfe übereinanderblenden will oder ob der eine Kopf dem anderen einen Kuss geben soll). So etwa in der Badewannenszene, in der Dickie im Wasser sitzend mit Tom Schach spielt. Tom schaut sich sein Gesicht wie weiland Narziss im Wasser an, um dann verschämt, aber voller Begehren, den nackten Körper des der Badewanne entstiegenen Dickie zu beäugen. So in der besonders exponierten Spiegelszene, in der Tom halb als Dickie verkleidet (halb bedeutet, dass er nur Hemd, Jackett, Unterhosen, Schuhe, Hut und Schal, aber keine Hosen trägt) vor einem Stehspiegel eine fast musicalmäßig choreografierte Tanzszene hinlegt.

Narziss hinterm Spiegel

Der Film zitiert also sein eigenes ‚Kostümverfahren': Der Zuschauer, die Zuschauerin sieht Tom bei einer Gesangs- und Tanznummer zu, in der ‚*doing film*' und ‚*doing gender*' korrelieren. Vom Plattenspieler kommt (der zuvor bereits extradiegetisch angestimmte und nun intradiegetisch eingespielte) Bing Crosby-Song „May I?" aus der Musical Comedy *We're not Dressing* von 1934 (R: Norman Taurog). Tom spielt im Stil von Music Hall und Vaudeville eine ‚Nummer' nach: Er liefert also ein Update des 30er-Jahre-Klassikers und singt:

„May I be the only one to say I really fell in love the day I first set eyes on you.“ Tom wird bei seiner Travestie von Dickie überrascht – und das führt zu einer dreifachen Brechung der Inszenierung: Als Dickie hereinkommt, flüchtet Tom hinter den Spiegel, nur noch sein Kopf und seine Füße sind sichtbar; im Spiegel dagegen sehen wir den Körper des hereingekommenen Dickie; neben dem Spiegel ist ein nackter antiker Männertorso aufgestellt. Tom erscheint als körperlos – Dickie ist derjenige, der ihm im Spiegel seinen Körper leiht (ironischerweise in dem Moment, in dem er Tom tadelt und zurechtweist, der qua Kleidung seine Identität usurpiert hat). Der nackte Männertorso, der neben dem Spiegel steht, verweist nicht nur auf das Problem der Fragmentierung, das für den Film so zentral ist; er verweist auch auf das heimliche Sujet, das zwischen Tom und Dickie verhandelt wird: das homosexuelle Begehren, das zwischen Tom und Dickie steht. Auf eben dieses – dissoziierte, nicht in die Beziehung integrierte – Begehren verweist jener in Stein gehauene nackte Männerkörper neben dem Spiegel.[45]

Durch das im Film immer wieder inszenierte und vielfach variierte Spiegelmotiv wird die Identitätsproblematik, die Auflösung des Subjektes und kontextabhängige Neukonstruktion, auch auf der visuellen Ebene thematisiert. Die freigesetzte Semantik setzt durchaus auf ganz traditionelle Weise Narzissmus in Szene (die bedeutsamste Episode in diesem Zusammenhang ist zweifellos jene, in der Tom sich in der Wasseroberfläche der Badewanne spiegelt, aus der als männliche Seejungfrau Dickie steigt). Allerdings ist die Narzissmustopik (auch gerade in dieser Szene) immer schon prekär: Liebt Tom nun sich – oder nicht doch Dickie? Liebt er in Dickie nur ein idealisiertes, phantasmagorisch überhöhtes Selbstbild – oder eignet er sich Dickies Identität nur deshalb an, weil ihm diese Annexion leichter fällt als das Ausagieren seines homosexuellen Begehrens, das nicht den eigenen, sondern den Körper eines anderen Mannes meint? Ist homosexuelles Begehren (wie es die traditionelle Psychoanalyse postulieren würde) immer schon narzisstisch konfiguriert? Welche Bedeutung hätte die – bereits durchgespielte – Lesart der Bett-/Kabinenszene zwischen Tom und Peter nicht als Mordszene, sondern als Geschlechtsaktszene in Bezug auf die Narzissmusthematik? Scheint in dieser Schlussepisode doch ein narzisstisches Strukturmuster radikal aufgehoben zu sein. Das Problem des Narziss seit Ovid ist das Problem eines, der liebt (sich selbst nämlich), aber aufgrund dieser Objektwahl nicht die Erfahrung macht, von einem anderen geliebt zu werden. Der Dialog der Kabinenszene nun macht deutlich, dass zum allerersten Mal im Film diese Möglichkeit des Geliebt-Werdens für Tom thematisiert wird.

> *Ripley*: „[...] Tell me some good things about Tom Ripley. No, don't get up. Just tell me some nice things." *Peter*: „Good things about Tom Ripley? That could take me some time!... Tom is talented. Tom is tender...Tom is beauti-

> ful." *Ripley*: „You are such a liar..." *Peter*: „...Tom is a mystery... Tom is not a nobody. Tom has secrets he doesn't want to tell me, and I wish he would. Tom has nightmares. That's not a good thing. Tom has someone to love him. That is a good thing! Tom is crushing me. Tom is crushing me. Tom, you're crushing me."

Der Film exponiert an dieser Stelle zumindest die Möglichkeit, einen Ausweg aus narzisstischer Selbstbezogenheit zu finden; und – wie bereits eingangs ausgeführt – es ist als hochsignifikant festzuhalten, dass (auch wenn die Mordlesart diejenige ist, die sich eher anbietet) die Lesart ‚Liebesvereinigung' definitiv nicht ausgeschlossen werden kann. Wie auch immer die Schlussszene aber gelesen wird, sie profiliert so oder so ein thematisches Zentrum des Films: den Narzissmus – und die Frage danach, ob es möglich ist, den Narzissmus hinter sich zu lassen. Dieses ‚Narzissmusproblem' wird im Film verschränkt mit Toms Identitätsproblematik verhandelt – wie sagt der Protagonist am Ende des Films?

> „I'm going to be stuck in the basement, aren't I, aren't I, that's my ...– terrible and alone and dark – and I've lied about who I am, and where I am, and now no one will ever find me. [...] I always thought – it would be better to be a fake somebody than a real nobody."

Tom scheint auch in dieser Schlussszene unter dem Lügenspiel mit seiner Identität zu leiden, sich zu wünschen, ‚er selbst' zu sein, was immer das sein mag – und der Film bietet sicher eine Form von moralistischer Lesart an, die die Geschichte eines Scheiterns erzählt und Tom als jemanden profiliert, der sich, statt er selbst zu sein, in ein – für andere tödliches – Lügennetz verstrickt. *The Talented Mr. Ripley* erlaubt aber sicher auch, und das ist wohl die spannendere Lesart, die Frage danach, wie jemand *eigentlich* ist, zu suspendieren. Tom führt den ganzen Film hindurch vor, wie er sich selbst erfindet; wie er mit Vorgaben spielt, wie er Gelegenheiten nutzt: Er ist ein Opportunist im sehr spezifischen Sinne des Wortes; er führt Gelegenheiten nicht herbei, aber wenn er über sie stolpert, vermag er sie für sich zu nutzen. Tom improvisiert. Er hat besser verstanden als – der sich so viel auf seine Lebensimprovisationen, auf seine Spontaneität und seine Leichtlebigkeit zugute haltende – Dickie, dass Leben ‚Spiel mit Vorgaben' ist, die variiert werden müssen. Offenbar waren die Bach'schen Improvisationen im „Italienischen Konzert" der effektivere Übungs-Platz für Lebens-Improvisationen als die *sessions* im Jazz-Keller es für Dickie waren. Diese Improvisationen führen Tom zur Übernahme von Dickies Identität – und (und damit wird das überkommene Identitätskonzept, an dem der Film nur vorgeblich festhält, deutlich überdehnt) es lässt sich nicht wirklich behaupten, dass Dickie der bessere Dickie war. Nicht nur, dass Tom Dickies Passbild mehr entspricht, als es Dickie selber tat (der wurde von den Angestellten von American Express, die ihm Geld auszahlen sollten, immer misstrauisch

beäugt, sein Konterfei wurde sorgfältigst mit dem Foto im Pass verglichen), Tom dagegen erregt kein Misstrauen – Dickies Foto wird als das seine, Toms, problemlos anerkannt. Überdies ist Tom auch noch in anderer Hinsicht der bessere, der mit sich selbst identischere Dickie. Er vermag das ererbte Geld stilvoller auszugeben; er schreibt Marge Briefe, beschenkt sie usw. Toms Inszenierung seiner selbst als Amerikaner in Italien fällt nicht hinter die Dickies zurück. Ohnehin scheinen in einem Film, der extravagante, outrierte Inszenierungen und Performanzen vorführt, in dem Auftritte von Personen wie Auftritte von Figuren im Musical gestaltet sind,[46] die Personen zu einer Funktion ihrer Performanz zu werden. Wenn Tom, zum Beispiel in dem Schlussgespräch des Films, eine Form von ontologischem Identitätsmangel beklagt, ist er also nicht wirklich auf jener Höhe, auf der der Film das Problem von Performanz und Identität verhandelt: Die Erzähltechnik des Films macht Identität zu einer vielleicht noch nostalgisch gefeierten, aber eben zu einer überkommenen Größe, die jedenfalls nicht mehr handlungserklärend ist. Die Frage nach der Identität wird heruntergerechnet auf die Frage danach, was ‚aussieht wie' resp. ‚sich verhält wie': Insofern formuliert Freddy Miles kurz vor seinem Tod gegenüber Tom tatsächlich einen der zentralsten Sätze des Films: „The only thing that looks like Dickie is you".

Göttervater Greenleaf und Kain vs. Abel

Auch Herbert Greenleaf, der Tom Ripley zu Beginn des Films nach Europa geschickt hat, um den abtrünnigen Sohn zurückzuholen und der im letzten Teil des Films zusammen mit einem Privatdetektiv wieder auftaucht, um den Tod des eigenen Sohnes aufzuklären,[47] scheint jenes ‚*look alike*', die ‚Ähnlichkeit' von Dickie und Tom, zu bemerken,[48] jedenfalls behandelt er Tom wie er Dickie behandelt hatte: Er stattet ihn finanziell großzügig aus, zahlt an ihn eine Apanage, wie sie auch an seinen geliebten Sohn geflossen war. Auf eine Weise adoptiert Herbert Greenleaf Tom. Nachträglich rechtfertigt er damit fast Toms Usurpation der Existenz des ermordeten Dickies. Das Geld, das er Tom zahlt, fungiert als Schweigegeld (Herbert Greenleaf ist – wie die italienische Polizei – überzeugt, dass sein Sohn der Mörder Freddys ist und möchte verhindern, dass Tom den Behörden belastende Informationen über Dickie zukommen lässt). Überdies würdigt Herbert Greenleaf mit der großzügigen Abfindung, die er Ripley zukommen lässt, dessen Position als engster Freund seines Sohnes. Immer wieder macht er deutlich, dass er Tom glaubt (und nicht Marge), dass er davon ausgeht, der Freund Tom und nicht die Freundin Marge verfüge über die intimere Kenntnis in Bezug auf Dickie. Der Eindruck lässt sich nicht ganz von der Hand weisen, dass der Magnat Greenleaf die homosozialen/homosexuellen Beziehungsstrukturen seines Sohnes nicht nur nicht sanktioniert, sondern aner-

kennt. Marge geht leer aus; Tom dagegen wird eine ‚Witwenpension' gewährt. Für Herbert Greenleaf ist ganz klar: Privatestes und Persönlichstes klären Männer ‚unter sich' (klärten Dickie und Tom untereinander, wie es nun Tom und Herbert Greenleaf tun), Frauen stören solche Männerbünde nur.

Die Annahme, dass Greenleaf senior die dubiose Beziehung seines Sohnes zu Tom Ripley deckt und postum prämiert (er erklärt faktisch Tom – und eben nicht Marge – zur ‚Witwe' seines Sohnes), rückt den amerikanischen Tycoon, der auf den ersten Blick für das steht, was sein Sohn Dickie flieht: eine traditionelle familiale Konstellation, ein wenig ins Zwielicht. Der amerikanische ‚Übervater' scheint korrumpierbar und korrumpiert zu sein, charmiert und eingenommen von Tom (wie er zuvor auch von Dickie eingenommen war, dem er trotz allen Grolls die finanziellen Zuwendungen nicht kürzte); seine kranke Frau schiebt er vor sich her: literal (sie sitzt im Rollstuhl) und auch figurativ (sie ist seine *screen-woman*; der Schirm, der ihn selbst und allen anderen einer soliden familialen Konstellation versichert). Der Konzernchef Greenleaf, der doch für die ökonomischen und familialen amerikanischen Werte zu stehen scheint, setzt zugleich die Brüchigkeit dieser ‚Werte' in Szene: Er ‚verschwendet' sein Geld, um nach der *dolce vita* seines Sohnes auch die von dessen Mörder zu finanzieren; er wird zum Schutzpatron des homosexuellen Ripley, dem er sehr viel freundlicher gesinnt zu sein scheint als der ‚verfehlten Witwe' Marge. Diese Dubiosität Greenleafs, der in Minghellas Film durchaus als amerikanische Allegorie fungiert, als Inbild aller Dollarkönige, ‚selfmade men' und erfolgreichen Unternehmer, versieht die *Gender*-Topografie, mit der *The Talented Mr. Ripley* arbeitet, mit irritierenden Markierungen. Toms Trip erscheint nun nicht mehr als Reise vom eindeutig heterosexuell konnotierten Amerika über Italien ins homosexuelle Eldorado Griechenlands; schon im Amerika, das Tom Ripley verlässt, sind Verwerfungen in die heterosexuelle Matrix eingezeichnet. Die beiden Orte, an denen Herbert Greenleaf zu Beginn des Films auftritt, sind der New Yorker Dachgarten, in dem jenes Fest stattfindet, auf dem Tom Ripley als Klavierbegleiter auftritt – und seine Werft, auf der er (große) Schiffe bauen lässt. Beide Orte, der Garten und die Werft, haben heterotopische Konnotationen: der Garten, als einer der privilegierten Orte der Heterotopie und die Werft, als Ort, an dem jene Schiffe gefertigt werden, die für Foucault die Heterotopie schlechthin darstellen. Derselbe Mann also, der Tycoon Greenleaf, der für den amerikanischen Wertekanon ‚an sich' steht, wird in Bezug zu Räumen gesetzt, die jene eindeutige Zuordnung an die Norm und die Tradition in Frage stellen.

Auf dem Gartenfest in luftiger Höhe singt Frances, die junge Frau, die Ripley auf dem Klavier begleitet (und die im Folgenden, wie auch Meredith, zu einer seiner *screen*-Frauen wird[49]), ein „Lullaby for Cain".[50] Dieses ‚Wiegenlied', das Frances ‚als Eva' singt, ist insofern instruktiv, als es als musikalisches Motto des *Talented Mr. Ripley* zu gelten hat – und eine Deutungsfolie

vorgibt, auf die die Protagonisten selbst auch immer wieder zu sprechen kommen. Dass sie nun ‚Brüder' seien, ihre Erfahrungen als Einzelkinder, nachdem sie sich getroffen haben, nun hinter sich lassen könnten, davon ist wiederholt die Rede: „You're the brother I never had", erklärt Tom dem bewunderten und geliebten Dickie. Immer wieder werden Dickie und Tom filmisch nicht nur als Brüder, sondern gar als (siamesische Zwillinge) in Szene gesetzt: Der eine (Tom) vermag gar, in die Haut des anderen zu schlüpfen, dessen Existenz auf sich zu nehmen. Dennoch: die Brüderrhetorik, die der Song „Lullaby for Cain" vorgibt, ist irreführend – auch wenn in dem ‚Eingangswiegenlied' das erste jener Attribute auftaucht, das der den Titel vorstellende Filmvorspann Tom zuspricht: ‚*innocent*'. Die Brüderrhetorik ist deshalb irreführend, weil sie ein Deckschirm für das ‚eigentliche' Sujet: Homosexualität ist.[51] Tom spricht Dickie als seinen Bruder an, weil er sich nicht traut, ihn seinen Geliebten zu nennen. Die Bruderadresse ist eine Deckadresse – und diese ‚Deckadresse' stellt das an den Beginn des Films gestellte ‚Wiegenlied' aus.

Topografische Konstellationen und Konnotationen

Auch im weiteren Verlauf des Films wird es immer wieder um solcherart falsche Adressen gehen – und seien es Wohnungsadressen, wie Toms in Rom unter dem Namen von Dickie gemietete Wohnung, die aufwändig durch ‚schwules Dekor' gekennzeichnet ist: „Schwere Brokatvorhänge, vergoldete Türen, rote Plüschsofas, Seidentapeten und als besondere Ausstaffierung die Büste des Hadrians."[52] Das römische Apartment, das Tom als Dickie mietet, scheint vom Mieter so aufwändig möbliert und ausgestattet zu sein,[53] um seine psychischen Fragmentierungen und Zerstückelungen, die *The Talented Mr. Ripley* immer wieder in Szene setzt, auszubalancieren. Gespiegelt und in Szene gesetzt werden diese Fragmentierungen und Zerstückelungen in jener Episode, in der Tom bei Sonnenuntergang[54] oberhalb des *Forum Romanum* sitzt, mit einem Buch. Ripley figuriert hier topisch ‚den' kulturinteressierten Italienreisenden. Er blickt auf eine Ruinenlandschaft, in der Zerrüttungen, Zerstörungen, Fragmentierungen isolierte Spuren der Vergangenheit zu lesen sind: Das Ruinenfeld wird zum Bild für Toms prekäre Existenz. Die Szene verweist aber auch auf Toms Einsamkeit (das Forum ist menschenleer – der Zuschauer weiß, dass Tom lieber mit Dickie zusammen wäre: Dickie aber wurde von Freddy mit Beschlag belegt). Zuvor hatte Ripley auf einer Piazza jenes innige Männerpaar gesehen, das ihm – in aller Straßen-Öffentlichkeit – eine Form von Intimität vorführt, wie er sie selbst gerne hätte. Statt mit Dickie Rom zu erkunden, sitzt Tom aber einsam und frierend in der Abenddämmerung.

Die räumlichen Konstellationen, in die der Film seinen Protagonisten (und dessen ‚Mitspieler') positioniert, ‚bebildern' Seelen- und soziale Lagen:

Zerrüttung, Einsamkeit, aber auch bittere Armut (Ripleys ‚dunkles', ‚tiefes' New Yorker Kellerloch) oder strahlenden Reichtum (der uns im Film auf der luftigen und sonnigen Dachterrasse eines Wolkenkratzers erstmals begegnet). Und auch das filmische Italien lässt sich separieren in die ‚hellen', lichten Räume (etwa in Mongibello oder auf dem offenen Meer) und die *‚darkrooms'* (die neapolitanische Jazzbar, das venezianische Polizeirevier, Toms Keller in Rom, die abgedunkelten Schiffskabinen), in die Räume von *high culture* und *low culture* (römische Oper vs. neapolitianischer ‚Vesuvio'; Grandhotel vs. ‚Goldoni' etc.). Immer wieder aber kollabieren diese binären Oppositionen auch: Das Jazzfestival in San Remo, das Tom und Dickie auf ihrem letzten gemeinsamen Trip besuchen, präsentiert *‚low'* Jazz in einem als *‚high'* zu beschreibenden Ambiente: auf den Terrassen edler Hotels. Der Film entkommt einer einfachen binären Logik der Entgegensetzungen aber auch, weil er immer wieder Transfers und Bewegungen inszeniert: Vor allem der Protagonist Tom ist – seinem unausgesprochenen *‚Go east'*-Motto folgend – ständig in Bewegung: auf Schiffen, in Zügen. Athen, Griechenland, das utopisch konnotierte Eldorado (vielleicht nicht nur antiker) Homosexualität, erreicht Tom allerdings nicht – jedenfalls nicht im Film: Der endet, als sein Protagonist sich auf dem Weg von Venedig nach Athen befindet, irgendwo dazwischen im Mittelmeer. In diesem ‚Dazwischen' spielt der Film, der vom sinnierenden Tom in seiner Schiffskabine seinen Ausgang nimmt (und an seinem Ende zu seinem Protagonisten zurückkehrt, der an seine Leichen im Keller denkt [die nicht uneigentliche, sondern durchaus ‚eigentliche Leichen' sind][55] – und an Peter).

Peter hatte nie Tom, sondern allenfalls Dickie als Mörder in Betracht gezogen. Dass Dickie, dass ein Mörder mit einem Mord leben könne, vermag Peter Smith-Kingsley sich nicht vorzustellen und so fragt er Tom:

> „Can you imagine, if he did kill Freddie, what that must be like? Just to wake up every morning, I mean, how can you? Just wake up and be a person, drink a coffee ...?" *Ripley*: „Whatever you do, however terrible, however hurtful – it all makes sense, doesn't it? In your head. You never meet anybody who thinks they're a bad person." *Peter*: „But you're still tormented, you must be, you've killed somebody ..." *Ripley*: „Don't you put the past in a room, in the basement, and lock the door and never go in there? That's what I do." *Peter*: „Oh yes. Of course in my case it's probably a whole building." *Ripley*: „And then you meet someone special and all you want to do is toss them the key, say open up, step inside, but you can't because it's dark and there are demons and if anybody saw how ugly it is ..."

Sowohl die Kellermetaphorik als auch die Schlüsselmetaphorik verweisen auf einen homosexuellen Subtext; Toms Rede vom *‚basement'*, vom *‚cellar'* nimmt ganz literal Bezug auf jenes Kellerloch, in dem er in New York lebt (auf die ‚Tiefen der Gesellschaft' mithin, denen er zu entkommen sucht); das ‚basement' meint aber auch figurativ jenen ‚unteren' (Blaubart-)Mordraum in

Toms Existenz und Psyche sowie jene ‚unteren Räume' seiner schambesetzten Homosexualität. Beide Geheimnisse, die Morde und die Homosexualität, stehen in Konnex miteinander. Tom kann Peter weder das eine noch das andere gestehen. Er kann ihm den Schlüssel zu seiner Homosexualität deshalb nicht geben, weil er das Gefühl hat, als Mörder könne er sich Peter nicht entdecken. Mit seiner Rede davon, jemandem den Schlüssel zu geben, meint Tom sowohl das Mordgeständnis als auch das Homosexualitätsgeständnis, das damit in die Sphäre des ganz und gar Verbotenen und Strafwürdigen gerät. Mord und Homosexualität rücken nebeneinander, werden zu Synonymen.[56]

Peter Smith-Kingsley, der mit großer Selbstverständlichkeit und Souveränität jene Homosexualität lebt, die für Tom verschlossen ist und der gegenüber Tom sich verschlossen zeigt, lässt sich auf das Bild Toms vom verschlossenen Keller zwar ein – aber nur, um es mit Eleganz und Leichtigkeit zu suspendieren:

> *Tom*: „Don't you put the past in room, in the basement, and lock the door and never go in there? [...]" *Peter*: „Oh yes. Of course in my case it's probably a whole building."

Peters ‚Geheimnis' der Homosexualität ist nicht mehr im Keller eingeschlossen, sondern in allen Zimmern zuhause: Was Smith-Kingsley Ripley also anbietet (natürlich ist das ‚Haus' ein populäres Bild für die Psyche eines Menschen), ist eine Strategie der Integration: Er schlägt ihm vor, seine Homosexualität anzuerkennen und öffentlich zu machen, sie aus dem Keller heraus und ins Haus einziehen zu lassen.

Minghellas Film schickt Tom also auf seine lange Reise aus den Kellerlöchern und Herren-WCs von New York über Italien nach Athen. Und stattet ihn auf dem letzten Teil seiner Reise noch mit einem ganz besonders reizvollen homosexuellen Reisebegleiter aus. Tom trifft Peter in Venedig – jener Stadt, die (nicht nur) in den englischen Reiseberichten des 19. und 20. Jahrhunderts als Sündenpfuhl, als Ort der Lüsternheit und Ausschweifung, der Dekadenz und der Sinnenfreude geschildert wird:[57] Wir können davon ausgehen, dass Peter weiß, warum er in Venedig lebt – und warum er Tom auf seinen Trip nach Athen, nach Griechenland, ins Eldorado der antiken Homosexualität, mitnimmt – jenen Tom, den er immer wieder aufgefordert hatte, sein ‚Geheimnis' aus dem Keller heraus und ins Haus einziehen zu lassen.

Literatur

1 *The Talented Mr. Ripley*. (USA 1999, R: Anthony Mingehella), dt. Titel: *Der talentierte Mr. Ripley; Plein Soleil* (F 1960, René Clement), dt. Titel: *Nur die Sonne war Zeuge*. Inzwischen ist eine detailliertere Fassung des hier abgedruckten Textes erschienen in: Claudia Liebrand: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*, Köln 2002, S. 60-93.

2 *La Dolce Vita* (I 1960, R: Federico Fellini).

3 In seinem DVD-Kommentar erläutert Minghella, er habe Dickies Rolle mit dem englischen Schauspieler Law besetzt, weil dieser so „unbearable handsome" sei – und diese umwerfende Schönheit wird tatsächlich vom Film aufwendig inszeniert, i. e. hervorgebracht.

4 Es bleibt offen, wie ‚freiwillig' sich Dickie mit Marge verlobt hat. Sie ist es jedenfalls, die diesbezüglich initiativ wurde. Sie folgte Dickie nach Italien; sie schenkte ihm einen Verlobungsring.

5 Tom selbst spricht zwar nicht vom ‚*cellar*', aber vom ‚*basement*', aus dem nicht herauskommen zu können er beklagt.

6 Zu konzedieren ist, dass der Film eine Reihe von Hinweisen gibt, die uns veranlassen sollen, von einem Mord auszugehen. Als Tom Meredith trifft, fragt er sie, ob sie allein reise. Dem Zuschauer wird suggeriert, dass Tom mit dem Gedanken spielt, in diesem Falle Meredith (und nicht Peter) umzubringen. Meredith reist aber nicht allein, sondern mit ihrer gesamten Familie, die Tom als Dickie kennt. Tom muss diesen Plan also verwerfen.
Überdies sieht der Kinozuschauer Tom, bevor nur noch die Tonspur ihm mitteilt, was in der Kabine zwischen Peter und Tom passiert, mit einem Schal (mithin einem Mordinstrument) in den Händen. Dieser Schal indiziert aber nicht zwingend einen Mord (sondern möglicherweise sexuelle Vorlieben: zu fesseln, gefesselt zu werden etc.).

7 Der Film bedient sich hier eines Wortspiels: „Tom, Tom you are crushing me" kann in Bezug gesetzt werden zu: ‚To have a crush on somebody' (etwa: ‚in jemanden verliebt sein').

8 Dietrich Fenner: *Minghellas „Ripley" und Gender Performances*, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 76.

9 Der Zuschauer/Zuhörer wohnt wie Tom dem Ende des zweiten Aktes bei, an dem das Duell der Freunde Onegin und Lenski stattfindet. „Vorangegangen war eine Eifersuchtsszene, in der der Dichter Lenski Onegin vorwarf, mit seiner Verlobten Olga zu flirten. Onegin erschießt Lenski und flieht entsetzt von dem Ort des Grauens" (Dietrich Fenner: *Minghellas „Ripley" und Gender Performances*, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 87. Dominique Ferndanez liest Onegin als die einzige Oper mit explizit homosexueller Handlung: „Die Freunde treffen sich endlich, doch um sich zu schlagen und sich gegenseitig zu töten. Dieses Duell markiert gleich-

zeitig den Höhepunkt ihrer Liebe und die Bestrafung, die sie ihr zufügen müssen. Einige Schritte voneinander entfernt, unmittelbar bevor sie ziehen, drehen sie einander die Rücken zu und singen im Kanon: Gleichzeitig geeint und getrennt sind sie erst frei, sich ihre Zärtlichkeit zu zeigen, in dem Augenblick, in dem sie sich dafür bestrafen. [...] Lenski wird getötet, der Tod ist der einzige Ausweg, den ihr Begehren erlaubt, das Geständnis und die Neigung ihrer Liebe. ‚Jeder tötet was er liebt'." (Dominique Fernandez: *Der Raub des Ganymed*, Freiburg 1992, S. 198).

10 Tom weint beim Zuschauen – seit *Pretty Woman* (USA 1990, R: Garry Marshall) ein Charaktertest für Titelhelden. Meredith liest Toms Tränen (natürlich nicht als Reue eines Mörders, sondern) als Indiz seiner Feinsinnigkeit.

11 Der *locus classicus*, der Vampirikonografien ausführt und Vampirvernichtungsstrategien expliziert, ist Bram Stokers *Dracula* (Bram Stoker: *Dracula*, New York 1897; vgl. auch Claudia Liebrand: *Vampir/inn/e/n. Anne Rice' ‚Interview with a Vampire', Sheridan* LeFanus *‚Carmilla' und Bram Stokers ‚Dracula'*, in*: Freiburger FrauenStudien* 4, Band: *Frauen und Mythos*, 1998, S. 91-113).

12 Wichtig ist das Vampirsujet auch als Beschreibungsfolie der Beziehung zwischen Tom und Dickie, die durchaus etwas Vampirisch-Aussaugendes hat. Das einzige, was nicht ganz klar ist, ist: wer wen aussaugt, wer der Vampir ist.

13 Minghella spricht in seinem DVD-Kommentar von der „classical american idea [...] of rebirth in Europe".

14 Diese – und andere – Schuhe werden in Minghellas Film wie Fetische inszeniert.

15 *Morte a Venezia* (I/F 1971, R: Luchino Visconti) dt. Titel: *Tod in Venedig:*

16 Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990.

17 Zur Semantisierung des Ostens, des Morgenlandes als homosexuell vgl. Robert Tobin: *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia 2000.

18 Bei Mongibello handelt es sich um einen Fantasieort. Eigentlich ist ‚Mongibello' die Bezeichnung der Sizilianer für den Ätna.

19 Kurz danach arrangiert er ein Treffen mit Marge und Dickie am Strand. In dem kurzen Gespräch zwischen den drei Amerikanern weist Dickie darauf hin, dass Marge und Tom beide so ‚weiß' seien, konstatiert also eine Ähnlichkeit zwischen beiden. Die ‚Ähnlichkeit' beider wird sich nicht auf ihre Hautfärbung beschränken: Tom und Marge werden um dasselbe Liebesobjekt, um Dickie, kämpfen.

20 Diese visuelle Expedition ist sicher auch als ironisches intermediales Zitat der amerikanischen Serie *Baywatch* zu lesen.

21 *Rear Window* (USA 1954, R: Alfred Hitchcock).

22 Dietrich Fenner: *Minghellas „Ripley" und Gender Performances* (Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001), S. 28.

23 Als Dickie setzt er dann die Brille ab.

24 Brillen sind im Film als Instrument der Blickordnung nie ein naives Requisit: Seit Eisenstein ist die Brille topisch für verstellte Wahrnehmung und Lüge.

25 „Eines der Maskerade-Accessoires Ripleys zur Inszenierung der Doppelrolle Tom Ripley und Dickie Greenleaf wird der Einsatz seiner Brille sein. Bis zu Dickies Tod ist sie Toms unentbehrlicher Begleiter. Ripley ist stark kurzsichtig, setzt seine hässliche ‚Clark-Kent'-Brille sofort nach dem Erwachen auf und benötigt sie bei allen Tätigkeiten, er braucht sie zum Lesen so sehr wie zur Wahrnehmung seiner Umgebung. Tom ist der, der sieht, TomDickie der, der angesehen wird. Ripley inszeniert seinen Greenleaf stilecht und originalgetreu ohne Brille, was jedoch bedeutet, dass er als Greenleaf-Imitat seheingeschränkt durch das neue Leben läuft. Die Brille [...] verleiht Tom, dem Sehenden, mehr männliche Kontrolle und macht Dickie wie auch die TomDickie-Inszenierung zum Objekt des Blicks. Dickie Greenleaf selbst betont, dass er keine Brille braucht, weil er nie liest" (Dietrich Fenner: *Minghellas „Ripley" und Gender Performances*, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 42).

26 Dass Schiffe weiblich sind, hat zuletzt James Camerons in *Titanic* (USA 1997) in Szene gesetzt (das Englische fixiert diese Semantisierung von Schiffen sogar grammatikalisch: ein ‚*boat*' ist eine ‚*she*').

27 Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. 84, Übersetzung von Claudia Liebrand.

28 Geschlechtlich indifferent ist auch die Singstimme von Matt Damon: Damon singt auf der Bühne des Nachtklubs „Hot Jazz Vesuvio" „My Funny Valentine" (wir haben es also immer wieder mit Theater, mit Show *im* Film zu tun).

29 Es gibt in Italien nicht nur ‚keine Homosexuellen', es gibt in Italien vor allem keine Strafgesetzgebung gegen Homosexuelle. Der in Venedig wohnende Engländer Peter Smith-Kingsley folgt wohl dem Ratschlag seines Landsmannes E. M. Forster: „I'm afraid I can only advice you to live in some country that has adopted the code Napoleon, ... France or Italy, for instance. There homosexuality is no longer a crime. ... England has always been disinclined to accept human nature" (E. M. Forster: *Maurice*, London 1972, S. 184 f.). Die zitierte Textstelle ist der abschließende Rat von Maurice Halls Analytiker Lasker Jones, für den Homosexualität nicht pathologisch ist.

30 Tauben gelten seit der Antike als ‚Vögel der Venus'.

31 Nach der Filmlektüre Dietrich Fenners schwängert Dickie *nicht* Silvana, sondern spielt der Dorfgemeinde und Marge ein Verhältnis mit dieser nur vor, um von seiner eigentlichen Affäre – mit Fausto – abzulenken. „[...] Schuld trifft Dickie offenbar nur in unterlassener Hilfeleistung, als seine Freundin ihn um Geld für einen Schwangerschaftsabbruch gebeten hat. Als Zeuger schließt sich Dickie aus, da er nie mit ihr geschlafen hat.

Silvana war – wie Dahlia im Vesuvio – eine bezaubernde Anbeterin, aber keine Sexpartnerin für Greenleaf. Das Kind ist weder von ihm noch von ihrem Verlobten Guiseppe. Doch Dickie akzeptiert stillschweigend Ripleys bedrohliche Loyalitätsbekundung, da sie doch die Alibi-Funktion Silvanas über ihren Tod hinaus bestehen lässt und seine wahrhaft amourösen Treffen mit Fausto deckmäntelt. Zu auffällig waren seine Rendezvous mit Silvana in dem hellichten Bergdörfchen (möglicherweise hat sie Dickie zu einem anderen Rendzvous gefahren), zu schlecht auch seine Lügen gegenüber Marge, die insoweit subversiv waren, als er ihr die Wahrheit erzählt hatte: Er war mit Fausto fischen. Fausto wird von Dickie in der Öffentlichkeit geküsst, in dunklen Bars getroffen und von Marge zu den wichtigen Männer gezählt, die in Dickies Leben eine Rolle spielen. „It's always the same when someone new comes into his life – Freddy, Fausto, Peter Smith-Kingsley – ... and expecially you ... and that's only the boys.' Mit Silvana stirbt die Beziehung zu Fausto, der mit seinen starken Armen im Hafenbecken ihren Verlobten Guiseppe tröstet" (Dietrich Fenner: *Minghellas ‚Ripley' und Gender Performances* [Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001], S. 63f.). Tom wisse von Dickies Affäre mit Fausto nicht, ebenfalls nichts von einer (früheren) Affäre zwischen Dickie und Peter, von der Fenner ausgeht: „Im späteren Handlungsverlauf, nach Dickies Tod, könnte es Tom deutlicher erkennbar werden. Marge und Peter thematisieren, dass Peter für Dickie wichtig sei. Ein interessanter Fakt, da Peter von und für Musik lebt, die Greenleaf Junior zuwider ist, weder über Geld verfügt noch über einen erlesenen Lebens- oder Kleidungsstil, der Dickie ebenbürtig ist. Auch Peter ist sicherlich kein Leistungs- oder Gesellschaftssportler, ebensowenig wie Tom. Als Erklärung bleibt, dass sich Peter und Dickie im schwulen Kontext, vielleicht in einer Untergrundszene, kennengelernt haben" (ebd., S. 135).

32 Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror, The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. 27; Katrin Oltmann: *‚Hybridisierung als Konzept' in Anthony Minghellas ‚The Talented Mr. Ripley'*, Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 9.

33 „Dickie hat Tom nicht nur das Leben der Reichen und Schönen nahegebracht, ihn eingeführt in die Herstellung von Cocktails und die Grundbegriffe des Segelns, er hat ihn auch ein Stück weit verführt, ihn durch seine feminine und körperliche Performance verwirrt. Tom hat Mut geschöpft, sich aus dem ‚Closet' zu trauen, seine Gefühle für einen, für den Mann, für Dickie zuzulassen. Denn die Leichtigkeit, mit der Dickie die extern wohnende Freundin Marge und das Zusammenwohnen mit Ripley in den vergangenen Monaten gelebt hat, wie er homosexuelle Identität diskret und mit Stil lebt [...] imponiert Tom, erweist sich aber gleichermaßen als Imago und Trugschluss" (Dietrich Fenner: *Minghellas ‚Ripley' und*

Gender Performances Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 74).

34 Katrin Oltmann: *‚Hybridisierung als Konzept' in Anthony Minghellas ‚The Talented Mr. Ripley',* Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 36, Fußnote 106.

35 Mit seiner homosexuellen Disposition ist Tom (der überdies noch ‚Agent' ist, ‚Spion' – und sich als solcher auch ‚verkleidet' geben muss) noch so mancher anderen Travestie verdächtig.

36 Katrin Oltmann: *‚Hybridisierung als Konzept' in Anthony Minghellas The Talented Mr. Ripley,* Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 23.

37 Meredith formuliert gegenüber Ripley, sie seien „partners in disguise".

38 Katrin Oltmann: *‚Hybridisierung als Konzept' in Anthony Minghellas ‚The Talented Mr. Ripley',* Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 27.

39 Selbst Tom, den sie durchaus als Konkurrenten um Dickies Gunst wahrnimmt, tröstet sie, als der, nachdem der *‚honeymoon*' seiner Beziehung mit Dickie verstrichen ist, an dessen Launenhaftigkeit und Kälte leidet.

40 Paltrow wurde von den Kritikern vorgeworfen, dass sie ihre Rolle zu outriert angelegt habe; meine These ist, dass Paltrow ihr hysterisches Spektakel auch kompensativ eingesetzt hat: als Aufmerksamkeitsfänger am Ende eines Films, der sie, die Oscarpreisträgerin und das Attraktionsobjekt von *Shakespeare in Love* (USA/UK 1998, R: John Madden) nicht als Blickfang, sondern nur als hinter den Protagonisten stehende Figur eingesetzt hat.

41 Eine der Bedeutungen von *‚maintenance*' ist ‚Aufrechterhaltung', ‚Beibehalten'. Das ist insofern instruktiv, als über Marge ja das heterosexuelle Image Dickies aufrechterhalten wird. (Der Lexikoneintrag zu ‚maintenance' lautet: „**maintenance** s. **1.** Instandhaltung *f*, Erhaltung *f*; **2.** *Technik* Wartung *f*: **maintenance man** Wartungsmonteur *m*; **maintenance-free** wartungsfrei; **3.** Unterhalt(smittel *Plural*) *m*: **maintenance grant** Unterhaltszuschuß *m*; **maintenance order** *Recht* Anordnung *f* von Unterhaltszahlungen; **4.** Aufrechterhaltung *f*, Beibehalten *n*; **5.** Behauptung *f*, Verfechtung *f*; **6.** *Recht* illegale Unterstützung einer prozeßführenden Partei." [*Langenscheidts Pop-up Wörterbuch XL. Englisch – Deutsch*, Version 2.0, Berlin/München 1999.].)

42 Mladen Dolar: „The Object Voice", in: Renata Salecl/Slavoj Žižek (Hrsg.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham/London 1996, S. 18. Die Überlegungen zur Musik übernehme ich weitgehend von Katrin Oltmann: *‚Hybridisierung als Konzept' in Anthony Minghellas The Talented Mr. Ripley,* Magisterarbeit, Universität Köln 2001.

43 Ebd., S. 19.

44 Die Spalten des Vorspannes referieren auf zwei berühmte Hitchock-Filme: den Vorspann von *North by Northwest (USA 1959)*, in dem es auch um Identitätsverlust und -findung geht, aber auch auf die Linie im Vorspann des Serienkiller-Klassikers *Psycho (USA 1960)*. Beide Vorspanne sind vom ‚Altmeister des Vorspanns', Saul Bass, gestaltet worden.

45 Eine weitere beeindruckende Spiegelszene ist die, in der Toms Kopf

janusköpfig auf der schimmernden Oberfläche des Klaviers reflektiert wird. Als Tom den Deckel über der Tastatur schließt, wohnt der Zuschauer gewissermaßen der Trennung von siamesischen Zwillingen bei. Die beiden (der Film operiert hier mit [allerdings nicht computergenerierten] Morphing-Effekten, erzielt durch Reflexion auf gewölbten Oberflächen) trennen sich; aus dem Doppelwesen wird ein einzelnes. Anschließend setzt Tom sich auch noch seine Brille auf (*das* Requisit, das ihn von Dickie am deutlichsten unterscheidet). Janus Dickie-Tom wandelt sich zum Solitär Tom Ripley.

46 Erinnert sei an Freddy Miles Auftritt auf der römischen Piazza.

47 Der italienischen Polizei traut er – nicht ganz ohne Grund – nicht viel zu.

48 Diese Ähnlichkeit zwischen Dickie und Tom ist durchaus nicht nur eine optische. Auch Dickie – wie Tom Narziss – hat einmal zumindest beinahe jemanden getötet.

49 Marge und Dickie erzählt er, er sei mit Frances verlobt, mit der Frances, die als ‚Eva' das „Lullaby for Cain" sang (auf eine Weise verlobt sich Tom also mit einer ‚Mutterfigur').

50 „*From the silence/ from the night/ comes a distant lullaby*// Cry, remembering that first cry/ Your brother standing by/ and loves/ both loves/ beloved sons of mine/ sing a lullaby/ mother is close by/ innocent eyes/ and innocent eyes// Envy stole your brothers life/ came home murdered peace of mind/ left your nightmares on the pillow/ sleep now// *Soul, surrendering your soul/ the heart in you not whole/ for love/ but love/ what toll// Cast into the dark/ branded with the mark/ of shame/ of Cain*// From the garden of God's light/ to a wilderness of light/ sleep now/ sleep now." (Während des Vorspanns ist es die irische Sängerin Sinead O'Connor, die das Schlaflied singt, mit der Überblendung auf die Balkonszene setzt Francis ein, die von Ripley am Klavier begleitet wird: „*Oh such fleeting paradise/ such innocent delight/ to love/ be loved/ a lullaby/ then silence.*" [Nur der kursiv gedruckte Text ist im Film zu hören, im Drehbuch ist die längere Version nachzulesen resp. auf der zum Film veröffentlichten CD anzuhören.])

51 Allerdings ruft das Motiv der ‚Brüderschaft' auch den (wenn auch nur dem deutschsprachigen Kinopublikum bekannten) Begriff der ‚warmen Brüder' zur Bezeichnung schwuler Männer auf (vgl. Robert Tobin: *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia 2000).

52 Dietrich Fenner: *Minghellas ‚Ripley' und Gender Performances* (Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001), S. 96. Richard Dyer verweist auf das Wohnungsinterieur als mögliches Indiz für homosexuelle Protagonisten, z. B. „the decor as signifier of queer/gay identity in ‚The Detective' (USA 1968)" (Richard Dyer: „Seen to Be Believed. Some Problems in the Representation of Gay People as Typical", in: Ders.: *The Matter of Images. Essays on Representation*, New York 1993, S. 20).

53 Wenn er es nicht selbst ausgestattet hat, hat er sich zumindest ein so

ausgestattetes Appartment zur Miete gesucht.

54 Faktisch machen die Lichtverhältnisse sehr deutlich, dass es sich nicht um einen Sonnenuntergang, sondern um einen Sonnenaufgang handelt. Minghella war auf den frühen Morgen offenbar angewiesen, um ungestört von Römern und Touristen drehen zu können.

55 Freddy muss seine Erkenntnis, dass Tom das Einzige ist, das hier wie Dickie aussieht, mit seinem Leben bezahlen. Tom verwandelt ihn (ganz literaliter) zu einer seiner Leichen im Keller. Dabei ist nur der Keller figurativ ausdeutbar (der kann ersetzt werden durch das Meer oder den Stadtrand: Dort deponiert der Protagonist die anfallenden Leichen).

56 Der Film entwickelt eine kleine kulturkritische Theorie des Spielens und des Tötens zwischen Männern. Als Marge und Tom einmal allein auf der ‚Bird' sind (Dickie und Freddy sind im Wasser, versuchen sich gegenseitig unterzutauchen) fragt Marge Tom: „Why is it when men play they always play at killing each other?" Die Antwort, die *The Talented Mr. Ripley* gibt, ist ganz unambigue. Der (gespielte) Mord als Möglichkeit, einen engen, fast-sexuellen Kontakt zu einem anderen Mann herzustellen.

57 So schreibt etwa der Benediktinermönch John Chetwode Eustace in seinem Reisebericht *A Classical Tour Trough Italy* (1813): „Luxury had corrupted every mind, and unbraced every sinew. Pleasure had long been the only object of pursuit […]. Hence Venice […] gradually sunk from her eminence, and at length became the foul abode of effeminacy, of wantonness, and of debauchery" (Barbara Schaff: „*Gendered Cities*. Italienische Städte im Blick britischer Reisender", in: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, S. 182).

Literatur

Mladen Dolar: „The Object Voice", in: Renata Salecl/Slavoj Žižek (Hrsg.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham/London 1996, S. 7-31.

Richard Dyer: „Seen to Be Believed. Some Problems in the Representation of Gay People as Typical", in: Ders.: *The Matter of Images. Essays on Representation*, New York 1993, S. 19-52.

Dietrich Fenner: *Minghellas ‚Ripley' und Gender Performances,* Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001.

Dominique Fernandez: *Der Raub des Ganymed*, Freiburg 1992.

E. M. Forster: *Maurice*, London 1972.

Claudia Liebrand: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*, Köln 2002.

Dies: *Vampir/inn/e/n. Anne Rice' ‚Interview with a Vampire', Sheridan LeFanus ‚Carmilla' und Bram Stokers ‚Dracula'*, in*: Freiburger FrauenStudien* 4, Band: *Frauen und Mythos*, 1998, S. 91-113.

Katrin Oltmann: *‚Hybridisierung als Konzept' in Anthony Minghellas ‚The Talented Mr. Ripley',* Magisterarbeit, Universität Köln 2001.

Barbara Schaff: „*Gendered Cities*. Italienische Städte im Blick britischer Reisender", in: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, S. 173-196.

Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990.

Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988.

Bram Stoker: *Dracula*, New York 1897.

Robert Tobin: *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia 2000.