

In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 35/2011, pp. 399-414.

Cornelia Ruhe (Mannheim)

## **Der Taschendieb und der Tennisspieler**

### **Schuld und Kontingenz bei Robert Bresson und Woody Allen**

Les doubles littéraires ou filmiques de certains textes littéraires créés à différentes époques peuvent être compris - sur le fond de leur modèle - comme une prise de position sur les intérêts de l'époque qu'ils représentent. L'article se propose d'entreprendre une lecture de deux doubles filmiques et de leur modèle littéraire au demeurant fort connu. D'un point de vue esthétique, les deux films - il sera question de *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson et de *Match Point* (2006) de Woody Allen - représentent des œuvres indépendantes à part entière. Or, les relations aussi bien diverses que complexes qu'ils entretiennent avec le roman le plus connu de Fedor Dostoïevskij, *Crime et châtiment* (1866), font qu'il semble possible de les comprendre comme représentants de leur époque respective. Alors que le roman lui-même développe entre autres la dimension métaphysique, le film de Robert Bresson en accentue l'aspect esthétique. Woody Allen, quant à lui, propose une lecture économique et quelque peu cynique de l'histoire du romancier russe.

Proust dit que Dostoïevski est original surtout dans la composition. C'est un ensemble extraordinairement complexe et serré, purement interne, avec des courants et des contre-courants comme ceux de la mer [...].

(Robert Bresson<sup>1</sup>)

Indem der Doppelgänger das Bild der Figur gemäß den Gesetzen der Spiegelung [...] verändert, repräsentiert er eine Kombination von Eigenschaften, die die invariante Grundlage der Figur erkennen lassen, sowie Verschiebungen [...]. Dies eröffnet ein breites Feld an Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung.

(Jurij Lotman<sup>2</sup>)

---

<sup>1</sup> Robert Bresson: *Notes sur le cinématographe*. Paris 1975. S. 123.

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

Autoren oder Texte, die für eine bestimmte Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt bedeutsam sind, erwachen in ihnen häufig zu neuem Leben. Sie werden wiederaufgelegt, uminterpretiert und auf vielfältige Weise anverwandelt. Diese Aneignungen kann man mit Jurij Lotman als kulturelles Doppelgängertum verstehen:

Damit Lord Byron Teil der russischen Kultur werden konnte, musste erst sein kultureller Doppelgänger auf den Plan treten – der *russische Byron*, der zwei Kulturen zugleich repräsentiert [...]. Damit interkulturelle Kontakte möglich sind, müssen nicht nur einzelne Texte oder Autoren, sondern auch ganze Kulturen solche Äquivalenz-Abbilder in 'unserer' Kultur haben – wie in einem zweisprachigen Wörterbuch.<sup>3</sup>

Die Schaffung eines solchen Doppelgängers impliziert komplexe Vorgänge der Selektion und der Übersetzung, die stets auch Aussagen darüber treffen, was für eine kulturelle Epoche von Bedeutung ist.

Da es möglich ist, dass von einem einzelnen Autor oder Text nicht nur zu einem, sondern zu unterschiedlichen Zeitpunkten entsprechende Abbilder geschaffen werden, besteht auch die Möglichkeit, dass sie, je nach dem Wertesystem der jeweiligen Zeit, fundamental unterschiedlich ausfallen. Ähnlich wie Vladimir Nabokovs Held Herrmann aus dem Roman *Verzweiflung*<sup>4</sup> (*Отчаяние*, 1932) einen ihm unbekanntem und vor allem gänzlich unähnlichen Mann zu seinem perfekten Doppelgänger erklärt<sup>5</sup>, könnte auch das Aufeinandertreffen mancher kulturellen Doppelgänger bei Zeugen Befremden ob ihrer Unähnlichkeit hervorrufen.

---

2 Jurij Lotman: *Kultur und Explosion*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von S. Frank, C. Ruhe u. A. Schmitz. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2010. S. 97.

3 Jurij Lotman: *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von S. Frank, C. Ruhe u. A. Schmitz. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2010. S. 163.

4 Reinbek bei Hamburg 2001 (<sup>1</sup>1972).

5 Siehe hierzu auch Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/Main 1990, insbesondere das Kapitel „Der Doppelgänger als Simulakrum: Gogol', Dostoevskij, Nabokov“, S. 463-488.

Cornelia Ruhe

Die russische Literatur, die wie kaum eine andere europäische Literatur immer wieder das Thema der Doppelgängerei<sup>6</sup> aufgreift, liefert vielleicht auch die überzeugendste Antwort auf die stets wiederkehrende Frage nach der Beziehung zwischen (Vor)Bild und Abbild: Kovalev, der Protagonist aus Nikolaj Gogol's Erzählung *Die Nase* (1836), ist ebendieser Nase verlustig gegangen. Seine Nase führt nun in der Uniform eines Staatsrats ein Eigenleben und reagiert auf die wütende Forderung Kovalevs, sie möge unverzüglich an ihren Platz in seinem Gesicht zurückkehren, mit einem selbstsicheren: „Sie irren sich, mein Herr. Ich bin ganz für mich.“<sup>7</sup>

Auch die Doppelgänger, die verschiedene Epochen, Autoren oder Regisseure sich von bestimmten Texten schaffen, stehen zweifelsohne als ästhetische Werke ganz für sich. So wie die Staatsrats-Nase allerdings (auch) als Externalisierung bestimmter Eigenschaften ihres einstigen 'Besitzers' Kovalev betrachtet werden kann, so kann man die kulturellen Abbilder vor der Folie ihres Ursprungstextes stets als Aussage über die Interessen einer Epoche verstehen.

Eine solche Lektüre soll im Folgenden vorgenommen werden, indem zwei filmische Doppelgänger und ihre berühmte literarische Vorlage analysiert werden. Beide – die Rede ist von Robert Bressons *Pickpocket* (1959) und von Woody Allens *Match Point* (2006) – stehen dabei in ästhetischer Hinsicht fraglos „ganz für sich“, sind aber gerade in ihren vielfältigen Beziehungen zu Dostoevskijs wohl bekanntesten Roman *Schuld und Sühne/Verbrechen und Strafe* (1866) auch als Repräsentanten ihrer Zeit zu verstehen. Als „Äquivalenz-Abbilder“ des russischen Romans teilen sie mit ihm das zentrale Thema der Pervertierung einer problematischen Idee. Ihren Interpretationen verleihen sie dabei jeweils unterschiedliche Dimensionen, die in mancherlei Hinsicht als Spiegel ihrer Epochen betrachtet werden können.

## 1. Von Übermensch und Läusen - die metaphysische Dimension

---

<sup>6</sup> Diesen Begriff übernehme ich von Renate Lachmann, siehe dazu u. a. dies.: „Doppelgängerei“. In: Karl Maurer/Ilse Nolting-Hauff/Joachim Schulze (Hrsg.): *Das fremde Wort. Studien zur Interdependenz von Texten*. Amsterdam 1988. S. 323-342.

<sup>7</sup> Nikolaj Gogol: *Нос* (1836). Im Original heißt es an dieser Stelle: „Вы ошибаетесь [...]. Я сам по себе.“

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

Faut-il tuer pour empêcher qu'il n'y ait des méchants? C'est en faire deux au lieu d'un [...]. (Blaise Pascal<sup>8</sup>)

Dostoevskijs Roman ist seit seinem Erscheinen 1866 wieder und wieder interpretiert worden. Er wird z. B. als frühe Variante des psychologischen Kriminalromans gelesen<sup>9</sup>, als Studie über Schizophrenie<sup>10</sup>, aber auch als Roman über eine Theorie, so z. B. von Albert Camus, in dessen Werk *L'étranger* (1943) sich deutliche Bezüge zu Dostoevskijs Text finden<sup>11</sup>.

Zunächst kurz zum Inhalt: Der psychisch instabile Student Rodion Raskol'nikov (*raskol* bedeutet auf russisch „Schisma, Abspaltung“, so dass man im Namen bereits ein Indiz für die Schizophrenie des Protagonisten sehen kann<sup>12</sup>) ist ein Bewunderer der „großen Männer“, der Übermenschen der Weltgeschichte, insbesondere Napoleons. Dabei ist er der Ansicht, dass es solchen Übermenschen erlaubt sein müsse, Gesetze zu übertreten, die für alle Anderen bindend sind, dass sie, um an der Verbesserung des Loses aller zu arbeiten, Tote billigend in Kauf nehmen dürften. Zu dieser Theorie hat Raskol'nikov auch einen Aufsatz veröffentlicht. Im Umkehrschluss, und hier wird die ethisch ohnehin schon problematische Idee pervertiert, werde man zum Übermenschen, wenn man einen „minderwertigen“ Menschen, eine „Laus“, wie es im Text heißt, töte, mit dessen Geld aber z. B. dafür Sorge trage, dass andere vor dem Untergang bewahrt blieben. Demzufolge muss also nicht die Bedeutung der Person der Übertretung des Gesetzes vorausgehen, vielmehr bringt die Übertretung des Gesetzes gleichsam die Größe und Bedeutung der Person erst ans Licht. Raskol'nikov, der sich selbst für einen

---

8 Blaise Pascal: *Pensées*. Paris 1977. Fragment 558, S. 367.

9 Siehe hierzu z. B. den Beitrag von Christoph Veldhues: „Modernekritik im Kriminalroman (am Beispiel von *Schuld und Sühne*)“. In: Rudolf Neuhäuser (Hrsg.): *Polyfunktion und Metaparodie. Aufsätze zum 175. Geburtstag von Fedor Michajlovic Dostojewskij*. Dresden 1998. S. 34-100 sowie Horst-Jürgen Gerigk: *Die Russen in Amerika. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschekow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA*. Stuttgart 1995, vor allem S. 103-200.

10 Siehe hierzu z. B. Ludolf Müller: „Prestuplenie i nakazanie“. In: Wolfgang Kasack (Hrsg.): *Hauptwerke der russischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen*. München 1997. S. 156-157.

11 In seinen philosophischen Hauptwerken, *Le mythe de Sisyphe* (1942) und *L'homme révolté* (1951) ist Dostoevskij für den französischen Autor ein zentraler Bezugspunkt.

12 Siehe hierzu z. B. Müller, „Prestuplenie i nakazanie“, S. 156.

Cornelia Ruhe

Übermenschen hält, tötet die Pfandleiherin, bei der er seine Uhr versetzt hat, und raubt sie aus. Als die geistig behinderte Schwester der Pfandleiherin ihn dabei überrascht, erschlägt er auch sie. Er gerät ins Visier des den Doppelmord untersuchenden Kommissars Porfirij, mit dem er immer wieder Gespräche über seine Überzeugungen führt, da Porfirij seinen Aufsatz gelesen hat. Raskol'nikov wird aber nicht offen beschuldigt. Unter dem Einfluss der jungen Prostituierten Sonja, die ihn zum christlichen Glauben bringen will, stellt sich Raskol'nikov schließlich selbst. Er wird nach Sibirien deportiert, wohin Sonja ihm folgt. Erst in der Verbannung findet er zu sich selbst, zur aufrichtigen Liebe zu Sonja und zum Glauben an Gott.

Die Vielzahl der Interpretationen, denen der Text Dostoevskijs immer wieder unterworfen wird, offenbaren vor allem seine Offenheit und Anschlussfähigkeit für ganz verschiedene Ansätze. Im Text prominent gemacht werden die Themen der persönlichen Verantwortung, des Verbrechens und vor allem der Einsamkeit durch die uneingestandene Schuld, an der Raskol'nikov zu zerbrechen droht, bis er sich unter Sonjas Einfluss zum Geständnis durchringt, das für ihn eine große Entlastung darstellt. Der Moment seines Entschlusses sich zu stellen ist zugleich der Beginn seiner Bekehrung zum Christentum, denn die tiefgläubige Sonja liest mit ihm in der Bibel und legt ihm die Geschichte von der Auferstehung des Lazarus vor, in der er sich wiedererkennt. Nachdem er sich durch den Doppelmord vor allem selbst getötet hatte - so sieht es der Text an dieser Stelle -, findet Raskol'nikov durch die doppelte Liebe zu Gott und zu Sonja nun zu einem neuem, zu seinem eigentlichen Leben. Die Rettung ist nicht nur materieller, sondern spiritueller Natur, sie ist auch eine „Auferstehung“<sup>13</sup>.

Der Roman ist ein Versuch über die Kontingenzt, die den Menschen bestimmt und die es durch ihre Heimholung in den Glauben zu überwinden gilt<sup>14</sup>. Immer wieder sind es Zufälle, die Raskol'nikovs Weg bestimmen: So

---

13 Fjodor Dostojewskij: *Verbrechen und Strafe*. Aus dem Russischen neu übersetzt von Swetlana Geier. Frankfurt/Main 1996. S. 743.

14 Entsprechend wird Glaube und Religion hier im Sinne Hermann Lübbes als Kontingenztbewältigung verstanden. Siehe hierzu z. B. ders.: „Kontingenztzerfahrung und Kontingenztbewältigung“. In: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hrsg.): *Kontingenzt* (Poetik und Hermeneutik XVII). München 1998. S. 35-49.

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

erfährt er zufällig von einer günstigen Gelegenheit zum Mord, als er sich eigentlich gerade von seiner Idee losgesagt hatte; es sind Zufälle, die dafür sorgen, dass er nicht gefasst wird. Erst das Durchbrechen dieser Zufälligkeiten durch sein Geständnis ist es schließlich, was ihn frei und glücklich macht, gerade weil es bedeutet, für die kontingenten Ereignisse bewusst die Verantwortung zu übernehmen und die Strafe für seine Taten zu akzeptieren.

### 2. Glauben und Kontrolle - die ästhetische Dimension

Habituer le public à deviner le tout dont on  
ne lui donne qu'une partie. Faire deviner.  
En donner l'envie.  
(Robert Bresson<sup>15</sup>)

Robert Bresson hat in seinem filmischen Schaffen zwei Verfilmungen von Texten Dostoevskijs vorgelegt, *Une femme douce* (1969) und *Quatre nuits d'un rêveur* (1971). Von *Pickpocket* (1959) hingegen heißt es in der Sekundärliteratur, man könne lediglich „entrevoir l'inspiration [de Dostoievski]“<sup>16</sup>. Wie gezeigt werden soll, greift diese Deutung in Anbetracht der präzisen strukturellen Äquivalenzen zu Dostoevskij zu kurz<sup>17</sup>.

Michel, Bressons Protagonist, lebt wie Raskol'nikov in einer Dachkammer und ist arm, wie die karge Behausung deutlich macht. Gleich die erste Szene des Films zeigt, wie Michel auf der Pferderennbahn als Dieb debütiert und voller Konzentration und Lampenfieber seinen ersten Diebstahl begeht<sup>18</sup>. Gleich darauf wird er von der Polizei ergriffen, die ihn jedoch

---

15 Bresson, *Notes*, S. 107.

16 „Robert Bresson“. In: Jean-Loup Passek (Hrsg.): *Dictionnaire du Cinéma*. Bd. 1. S. 281-283. Hier S. 282.

17 T. Jefferson Kline legt eine detaillierte Studie von Bressons Film vor der Folie des russischen Romans vor. Obwohl er über viele Seiten die zahlreichen Parallelen auflistet, kommt er zu dem überraschenden Fazit, es gebe nicht genug Analogien „to allow an interpretation of the whole of Bresson's film“ („Picking Dostoevsky's Pocket: Bresson's Sl(e)ight of Screen“. In: James Quandt (Hrsg.): *Robert Bresson*. Toronto 1998. S. 235-274. Hier S. 248). Kline geht dann dazu über, den Film vielmehr mit Hilfe Bacht'inscher Thesen über das Karnevalistische bei Dostoevskij zu lesen, wobei die Anwendung dieser Konzepte bei Kline einen weitgehend stereotypen Charakter hat, der zu dem Film Bressons nicht recht passen will. Kline schließt mit einer problematischen psychoanalytischen Interpretation, in der der Diebstahl letztlich nur ein Symbol für das verdrängte erotische Begehren ist.

18 Diese Eröffnungsszene ist insofern bezeichnend, als sich bereits hier ein Bezug zur Karriere des später im Film explizit genannten, berühmten englischen Taschendiebs George

## Cornelia Ruhe

mangels Beweisen wieder freilassen muss. Trotz der Bemühungen seines bürgerlichen Freundes Jacques, ihm eine Stellung zu verschaffen, gerät Michel auf die schiefe Bahn. Sein anfänglich laienhaftes Interesse am 'Beruf' des Taschendiebs wird professionalisiert, als ein Meister des Fachs ihn unter seine Fittiche nimmt und ihm die notwendigen Tricks zeigt. Gemeinsam gehen sie auf Raubzüge, bei denen sie mit künstlerischer Leichtigkeit agieren – das sind die berühmtesten Szenen dieses Films von Robert Bresson, den die Kritik als „le plus pur et le plus parfait“<sup>19</sup> seiner Filme bezeichnet. Der Kommissar, der Michel anfangs verhaftet hatte, verwickelt ihn immer wieder in Gespräche, in denen Michel seine Überzeugung erläutert, dass es bestimmten Menschen erlaubt sein müsse, über dem Gesetz zu stehen. Der Kommissar macht Michel in diskreter Weise deutlich, dass ihm dessen kriminelle Aktivitäten nicht verborgen geblieben sind. Als die Situation für Michel bedrohlich wird, setzt er sich ins Ausland ab. Bei seiner Rückkehr findet er Jeanne, die junge Nachbarin seiner inzwischen verstorbenen Mutter, um die sich sein Freund Jacques bemüht hatte, als ledige Mutter vor – sie ist von Jacques schwanger geworden, der sich seiner Verantwortung entzogen hat. Zunächst bemüht Michel sich, Jeanne und ihr Kind durch ehrliche Arbeit zu unterstützen, verfällt dann aber wieder den Verführungen des Taschendiebstahls und wird von der Polizei überführt. Erst im Gefängnis können er und Jeanne zueinander finden und einander ihre Liebe gestehen.

Auffallend ist, wie genau Bresson sich bis in kleine Details an den Text Dostoevskijs hält: Die Figurenkonstellationen sind in beiden Fällen analog, wobei Bresson das Personeninventar reduziert, indem er Dunja, die Schwester Raskol'nikovs, die später seinen bürgerlichen Freund Razumichin<sup>20</sup> heiratet, mit der Figur der von Raskol'nikov geliebten Prostituierten Sonja in der Rolle

---

Barrington ausmachen lässt, auf den weiter unten näher eingegangen werden wird. Barrington beginnt seine Karriere ebenfalls auf der Pferderennbahn, so geht es z. B. aus dem Artikel zu seiner Person in der *Encyclopaedia Britannica* hervor („George Barrington“. In: *Encyclopaedia Britannica Online* 2009, Zugriff: 03.11.2009).

<sup>19</sup> „Robert Bresson“, S. 281.

<sup>20</sup> Ebenso wie bei Raskol'nikov wählt Dostoevskij auch den Namen Razumichin mit Bedacht: Gemäß seiner Rolle als Stimme der Vernunft bedeutet „razum“ im Russischen „Verstand, Vernunft“ (Edmund Daum/Werner Schenk: *Wörterbuch Russisch/Deutsch*. Leipzig 1990. S. 712).

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

der Jeanne zusammenfallen lässt. Die 'Theorie' Michels ist, wie er selbst sagt, nicht neu und entpuppt sich bei genauer Betrachtung als die extrem geraffte Idee Raskol'nikovs. In der Tat betont auch Bresson selbst, „Michel in *Pickpocket* [komme] Raskolnikow durch seine Theorie der Überlegenheit“<sup>21</sup> nahe. Raskol'nikov und Michel fangen mit dem von ihnen erbeuteten Geld trotz ihrer hochfliegenden Pläne nichts an, sondern horten es jeweils in geheimen Verstecken. Bei beiden lassen der Untersuchungsrichter bzw. der Kommissar zum gegebenen Zeitpunkt Hausdurchsuchungen vornehmen, ohne jedoch etwas zu finden.

Bresson richtet seine besondere Aufmerksamkeit darauf, wie Michel lernt, Uhren zu stehlen. Bei einem solchen Diebstahl wird er schließlich beinahe ertappt. Raskol'nikov versetzt gleich zu Anfang des Romans seine eigene Uhr bei der Pfandleiherin, die er später töten wird. Die Uhren und das mit ihnen mögliche Timing spielen sowohl für Raskol'nikovs Mord als auch für Michels genau orchestrierte Diebstähle eine zentrale Rolle. Sie fungieren damit als Mittel zur Durchbrechung der Kontingenz, die die Figuren so dringend zu bewältigen suchen.

Die Gespräche der Protagonisten mit dem Untersuchungsrichter bzw. in Michels Fall dem Kommissar sind jeweils von väterlichem Interesse getragen, entbehren aber auch nicht des kriminalistischen Kalküls. Ebenso wie Raskol'nikov findet auch Michel erst in der Gefangenschaft zu seiner Geliebten; sowohl Sonja als auch Jeanne halten trotz der Aufdeckung der kriminellen Karrieren zu 'ihren' Männern. Sonja, die Prostituierte wider Willen, die sich trotz aller Widrigkeiten ihre Unschuld bewahrt, spiegelt sich in der ledigen Mutter Jeanne, die, so suggeriert der Film, schuldlos an ihrer Situation ist.

Ein deutlicher Unterschied zwischen Roman und Film liegt in der krassen Unterschiedlichkeit der Delikte. Während Bresson zeigt, wie einfach und von geradezu ästhetischer Notwendigkeit es ist, dem Taschendiebstahl zu

---

21 Robert Bresson: „Brief über meine Filme“. In: *Robert Bresson*. Mit Beiträgen von Peter Buchka, Robert Bresson, Hans Helmut Prinzler, Stefan Schädler, Karsten Witte. München 1978. S. 79-84. Hier S. 80.

Cornelia Ruhe

verfallen, ist der Mord bei Dostoevskij (und später bei Woody Allen) eine schwierige Angelegenheit, zu der der Täter sich überwinden muss.

Für Michel spielt die Kunstfertigkeit im Taschendiebstahl, den er dank seines erfahrenen Kollegen vollendet zu beherrschen lernt, eine große Rolle. Sein Werdegang gleicht dem eines Künstlers. Bresson bildet durch seine raffinierte Inszenierung des Agierens der Taschendiebe gleichsam beide 'Kunstformen' - Film und Taschendiebstahl - aufeinander ab. Gilles Deleuze weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Bresson damit einen „taktilen Raum“<sup>22</sup> im Film schafft:

In *Pickpocket* sind es die Hände der drei Komplizen, welche die Teile des Raums der Gare de Lyon in einen Konnex bringen, jedoch nicht so sehr dadurch, daß sie einen Gegenstand ergreifen, als daß sie ihn streifen, in seiner Bewegung aufhalten, ihm eine andere Richtung geben, ihn untereinander weiterreichen und in diesem Raum zirkulieren lassen.<sup>23</sup>

Das kunstvolle 'Verschieben' von Gegenständen gewinnt sozusagen – auch jenseits der tatsächlich gestohlenen Werte – einen ästhetischen Wert an sich, den der Mord, der keinerlei Ästhetik hat, für Raskol'nikov nie gewinnen kann. Im Gegensatz zum Mord, vor dem auch Raskol'nikov bei Dostoevskij sich ekelt, hat der Diebstahl eine ästhetische Anziehungskraft, die Bresson in den Szenen in der Gare de Lyon für den Zuschauer plastisch werden lässt. Die „austérité“, die Strenge und Nüchternheit sowohl auf ästhetischer als auch auf ethischer Ebene, für die Bressons Filme ansonsten berühmt sind, wird in dieser Szene in signifikanter Weise durchbrochen. In der virtuos inszenierten ästhetischen Schönheit des Diebstahls liegt denn auch sein verführerisches Potential, das den Menschen zur Sünde verleitet. Dem so verstandenen Diebstahl wohnt eine Versuchung inne, der der Mensch sich im Sinne seiner persönlichen Verantwortung zu erwehren hat. Im Sinne Gilles Deleuze' trifft Michel an dieser Stelle eine bewusste, folgenreiche Entscheidung für das Böse:

---

22 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt/Main 1989. S. 152.

23 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/Main 1991. S. 26. Hervorhebung im Original.

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

Aber warum sollte es nicht [...] in klarer Kenntnis der Ursachen eine Entscheidung 'für' das Böse geben? Bressons Antwort ist die gleiche wie die von Goethes Mephisto: Wir Teufel oder Vampire sind frei bei der ersten Tat, doch bereits Sklaven der zweiten. Das gleiche sagt (weniger gut formuliert) der gesunde Menschenverstand, ganz wie der Kommissar aus *Pickpocket*: 'Man kann nicht mehr aufhören.' Sie haben eine Situation gewählt, die ihnen bereits keine andere Wahl mehr läßt.<sup>24</sup>

Nicht nur die Folie des Romans von Dostoevskij ist es somit, die für den informierten Zuschauer den Mord hinter dem Diebstahl immer wieder aufscheinen lässt, sondern die grundsätzliche Entscheidung für das Verbrechen lässt auch einen Mord in den Bereich des Möglichen rücken.

Die Übermenschlichkeit, die Michel für sich selbst beansprucht, besteht im Hinblick auf sein Metier in seiner Unauffälligkeit, denn nur solange er unsichtbar bleibt, kann er auch als Taschendieb funktionieren. Damit steht gerade das, was Michel zum Übermenschen machen soll, seiner Sichtbarkeit als solcher im Wege: Weil er ein so guter Taschendieb ist und damit über dem Gesetz zu stehen glaubt, muss er Sorge tragen, unsichtbar zu bleiben, muss er mit der Masse verschmelzen. Ebenso ergeht es Raskol'nikov: Auch er möchte durch den Mord aus der Anonymität heraustreten, denn ein zentraler Charakterzug des Übermenschen besteht auch für ihn gerade in der Sichtbarkeit für Andere. Dostoevskijs Protagonist wird sich allerdings nach vollbrachter Tat schmerzhaft bewusst, dass gerade die Notwendigkeit der Verheimlichung des Mordes ihn einsamer und unsichtbarer werden lässt, als er es je zuvor gewesen ist. Was als glanzvolles Heraustreten aus dem Glied gedacht war, zwingt Raskol'nikov und Michel erst wirklich zurück in die Anonymität.

Bressons Interpretation des russischen Romans ist in mancherlei Hinsicht überraschend: Ausgerechnet ein Regisseur, der sich als gläubigen Katholiken mit einem Faible für den Jansenisten Pascal bezeichnet und diesen Glauben in seine Filme einfließen lässt, scheint seinen Protagonisten in diesem Film jeglichen metaphysischen Rückhalt zu rauben. Die spirituelle Erweckung und

---

24 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 160. Hervorhebung im Original.

'Wiederauferstehung' Raskol'nikovs ist in Dostoevskijs Roman von zentraler Bedeutung: Die Schwäche Raskol'nikovs liegt darin, dass er nicht allein zu dieser Einsicht gelangen kann, sondern dass er sich aus seiner Einsamkeit lösen, die Strafe für sein Verbrechen auf sich nehmen muss, um durch die Liebe der Anderen auch zur Liebe zu Gott geführt werden zu können.

Bei der Beerdigung seiner Mutter erfährt auch Bressons Michel eine solche Kommunion mit seinen Mitmenschen, indem er sich, so macht die Szene deutlich, in der Trauer mit ihnen vereint fühlt. Wie der gesamte Film, ist die religiöse Konnotation dieser Szene stark zurückgenommen, der Fokus liegt auf dem Zwischenmenschlichen: In dem Moment, in dem Michel und mit ihm Jeanne und Jacques spontan auf die Knie sinken, deutet sich erstmals die für Bressons Filme typische „*rédemption*“, die Erlösung an, die Michel am Schluss des Films dank des im Sinne des Jansenismus unerforschlichen „*cheminement de la grâce*“<sup>25</sup> erlangt<sup>26</sup>.

Bresson macht noch vor Beginn seines Films deutlich, wie er ihn verstanden wissen will: Eine Schrifttafel wird eingeblendet, die verkündet, es handle sich nicht um einen Kriminalfilm. Stattdessen, so fährt der Text fort, gehe es darum zu zeigen, wie zwei Menschen trotz aller Widrigkeiten zueinander finden. Damit stellt Bresson von vorne herein die Bedeutung der Mitmenschlichkeit, d. h. die Rolle der Liebe in den Vordergrund. Von Gott ist in diesem Zusammenhang nicht explizit die Rede<sup>27</sup>.

Erst die Folie des Textes von Dostoevskij gibt, so meine These, diesem Film die religiöse Dimension, die zu seinem vollständigen Verständnis führt<sup>28</sup>: Die Fähigkeit, sich seiner Liebe zu Sonja bewusst zu werden und sie ihr auch

---

25 Beide Zitate „Robert Bresson“, S. 282.

26 Es ist gerade dieser oft steinige Weg zur göttlichen Gnade bei Bresson, in dem sich deutliche Parallelen zu Dostoevskij zeigen. Siehe hierzu auch „Robert Bresson“, S. 282.

27 Das merkt auch Peter Buchka im Zusammenhang mit diesem Film an: „Das Unbehagen, das [die jugendlichen Helden in Bressons Filmen] auslösen, rührt darum nicht allein von der in diesen Filmen hartnäckig vorgestellten Religiosität. Es ist in *Un condamné à mort s'est échappé*, *Pickpocket* und *Quatre nuits d'un rêveur*, in denen von Gott kaum die Rede (und in denen – darum? - die Hauptpersonen auch nicht sterben), so virulent wie immer.“ Peter Buchka: „Nach dem Sündenfall. Robert Bressons filmische Wetten auf die Identität des Menschen“. In: *Robert Bresson*, S. 7-78. Hier S. 26.

28 In dieser Subtilität der intertextuellen Bezugnahme verwirklicht Bresson eines der Prinzipien, die er in den *Notes sur le cinématographe* niederlegt und die diesem Teil meiner Ausführungen als Motto vorangestellt sind.

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

zu gestehen, kann bei Raskol'nikov nur in der Gefangenschaft reifen, die letztlich den Zustand der inneren Unfreiheit nachvollziehbar macht, in dem er sich durch seine Theorie und durch sein Verbrechen die ganze Zeit befunden hatte. Das Eingeständnis dieser Liebe führt ihn wie selbstverständlich dazu, auch zu Gott zu finden und endlich das Neue Testament aufzuschlagen, das Sonja ihm geschenkt hat.

Die Schlusszene bei Bresson ist in auffälliger Weise parallel zu der in *Verbrechen und Strafe* konstruiert: Während eine leichte Krankheit Sonja daran hindert, Raskol'nikov wie üblich zu sehen, ist es bei Jeanne die Erkrankung ihres Kindes, die es ihr für eine Weile unmöglich macht, Michel in der Haft zu besuchen. Gerade diese vorübergehende Trennung lässt wie in Raskol'nikov so auch in Michel das Bewusstsein ihrer Liebe reifen. Ein Brief erklärt in Buch und Film jeweils die Gründe für das Ausbleiben der Frauen. Bei der anschließenden Wiederbegegnung kommt es zum Eingeständnis ihrer Liebe.

Die Parallelität beider Szenen bei Dostoevskij und Bresson legt es nahe, auch in Michels Erkenntnis seiner Liebe zu Jeanne mehr als nur ein ganz privates Glück zu sehen; vielmehr deutet sich in der erfolgreichen Suche nach einer tatsächlichen Verbindung mit den Anderen nicht nur die Erfüllung irdischer, sondern auch spiritueller Versprechen an. Die Möglichkeit der Kommunion mit Jeanne lässt selbst für den Rationalisten Michel die Möglichkeit der „grâce“, der Gnade Gottes aufscheinen. Die durch die Gitterstäbe des Gefängnisses geschlossene Verbindung zwischen Jeanne und Michel macht in einer gelungenen Kameraeinstellung auch bei Bresson die doppelte Kodierung des Gefängnisses offensichtlich: Die Gitterstäbe werfen den Schatten eines Kreuzes auf Michels Gesicht und schreiben ihm somit die doppelte Liebe ein, die ihm durch Jeanne zuteil wird.

Die Kontingenz, die in Gestalt des oft zitierten Teufels den vermeintlich rational denkenden und handelnden Raskol'nikov immer wieder von seinem geplanten Weg abbringt, erfährt bei Bresson eine ähnliche Behandlung. Raskol'nikov, der überzeugt ist, dass „alle Berechnungen sogar über jeden Zweifel erhaben und [...] alles, was ich in diesem Monat beschlossen habe

Cornelia Ruhe

[nämlich den Mord an der Pfandleiherin – Anm. d. Verf.], sonnenklar und so richtig wie die Arithmetik<sup>29</sup> ist, ist dennoch von Abscheu vor seiner Tat erfüllt. Der Zufall liefert ihm dann aber die letzte für die Ausführung seiner Tat notwendige Information – die Uhrzeit, zu der die Pfandleiherin allein zu Hause sein wird – und drängt ihn so geradezu zur Durchführung seines Vorhabens. Trotz seiner Bemühungen, sein Leben und seine Tat durch die besagten „Berechnungen“ und die „Arithmetik“ zu kontrollieren, entgleiten Raskol'nikov die Dinge. Sein Geständnis und vor allem seine Wiederauferstehung durch den Glauben verschafft ihm nicht die Kontrolle über das kontingente Geschehen, dem er sich vorher ausgeliefert sah, sondern besiegelt seine Bereitschaft, der Kontrolle zu entsagen und sich der Gnade Gottes zu öffnen.



Michel und Jeanne finden im Gefängnis zueinander (*Pickpocket*, 1:11:00)

Michel ist ebenfalls bemüht, sein Leben selbst zu beherrschen, was Bresson meisterlich an dessen Versuchen demonstriert, Kontrolle über die Dinge zu erlangen. In der sorgsam orchestrierten Taschendiebstähle, für die Michel wie für eine Theateraufführung übt, geht es um die Kontrolle über die unbelebten Gegenstände, die den von Michel und seinen Komplizen elaborierten Plänen gehorchen. Der Versuch der Ausschaltung des Zufalls auf dieser Ebene verdeutlicht, wie ausgeliefert die Protagonisten sich auf anderen Ebenen fühlen.

### **3. Verbrechen ohne Strafe - die ökonomische Dimension**

---

29 Dostojewski, *Verbrechen und Strafe*, S. 83.

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

Chris Wilson, der Protagonist bei Woody Allen<sup>30</sup>, hat dieses Problem längst erkannt und auf seine Weise gelöst, wie er dem Zuschauer gleich zu Beginn erläutert. Während man in Zeitlupe einen Tennisball über das Netz hin- und herfliegen sieht, der schließlich auf der Kante des Netztes in der Schwebe bleibt, hört man Chris' Stimme aus dem Off:

The man who said 'I'd rather be lucky than good', saw deeply into life. People are afraid to face how great a part of life is dependent on luck. It's scary to think so much in life is out of one's control. There are moments in a match when the ball hits the top of the net, and for a split second it can either go forward, or fall back. With a little luck it goes forward, and you win. Or maybe it doesn't, and you lose. (*Match Point*, 1:31)

Chris ist sich bewusst, dass „so much in life is out of one's control“, dass das Leben vielmehr von „luck“, von Glück bzw. Zufall abhängig ist. Diese 'Theorie', die im Gegensatz zu der von Raskol'nikov bzw. Bressons Michel entfalteteten nur angedeutet wird, ist weniger eine Lebensphilosophie als vielmehr ein Motto, mit dem Chris Wilson nach außen hin sein Leben überschreibt.

Er ist ehemaliger Tennisprofi, der auf der Suche nach einem guten Job als Trainer in einem exklusiven Londoner Club Anstellung findet. Von diesem Moment an weiß der Zuschauer, dass es um einen jungen Mann geht, der intensiv um gesellschaftlichen Aufstieg bemüht ist. Dabei bleibt in der Schwebe, ob Chris sich tatsächlich dem Zufall bzw. Glück unterwirft, wie es seine Worte behaupten, oder ob er seinen rasanten Aufstieg in der Londoner Gesellschaft nicht vielmehr wohlkalkuliertem Handeln verdankt.

---

30 Horst-Jürgen Gerigk weist darauf hin, dass bereits ein früherer Film von Woody Allen, *Crimes and Misdemeanors* (1990) „eine Parodie auf *Schuld und Sühne* sei“ („Schuld ohne Sühne: Woody Allens *Verbrechen und andere Kleinigkeiten*“. In: Ders.: *Die Russen in Amerika. Dostojewskij, Tolstoj, Turgenjew und Tschechow in ihrer Bedeutung für die Literatur der USA*. Stuttgart 1995. S. 197-200. Hier S. 197). Der parodistische Zug ist in *Match Point* getilgt; mir scheint darüber hinaus, dass *Crimes and Misdemeanors* - ganz im Sinne seiner parodistischen Interpretation - losere Bezüge zu seinem literarischen Vorbild unterhält, indem der Mord beispielsweise nicht vom Protagonisten selbst, sondern von einem gedungenen Auftragskiller ausgeführt wird.

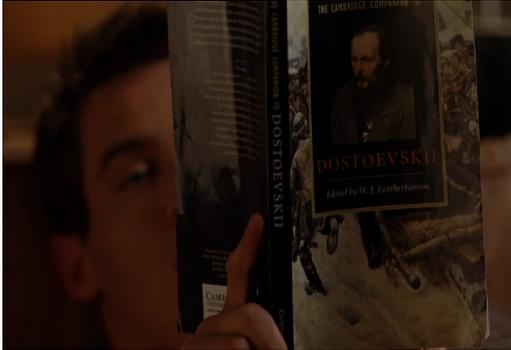
Eine der ersten Szenen ist für die Klärung dieser Frage entscheidend. Die Lektüeranweisung für diese Szene findet sich allerdings, so meine These, an anderer Stelle, nämlich in *Pickpocket*, dem Woody Allen so in subtiler Weise seine Reverenz erweist: Michel findet bei seiner Rückkehr in sein Zimmer Jacques dabei vor, wie er in einem seiner Bücher blättert, in Richard Lamberts Studie über den berühmten Taschendieb George Barrington, *The Prince of Pickpockets* von 1930<sup>31</sup>. Jacques ist der Ansicht, Diebe seien faul. Michel antwortet darauf „Barrington n'était pas un paresseux. Il passait des nuits entières à lire.“ Jacques wiederum weiß, warum: „Pour tromper des gens riches et s'en faire des amis.“ (*Pickpocket* 31:48).

Woody Allens Chris handelt, wie gezeigt werden wird, genau nach diesem Vorbild. Er zeigt Chris bei der Lektüre von Dostoevskijs *Verbrechen und Strafe*. Obwohl er erst wenige Seiten des Romans gelesen hat, lässt er das Buch sinken, um sich in *The Cambridge Companion to Dostoievski* zu vertiefen, den er im Gegensatz zum Roman selbst bereits bis zur Mitte gelesen zu haben scheint, wie deutliche Benutzungsspuren zeigen.

---

31 George Barrington lebte von 1755 bis 1804 vorwiegend in London. Er wurde mehrfach wegen Taschendiebstahls verurteilt und schließlich nach Australien deportiert. Richard Lamberts Studie über Barrington trägt den vollen Titel *The Prince of Pickpockets: a study of George Barrington, who left his country for his country's good*. London 1930.

## Der Taschendieb und der Tennisspieler



Chris bei der Konsultierung von *The Cambridge Companion to Dostoevski* (*Match Point*, 4:07)

Abgesehen von einem Hinweis darauf, welchen Vorbildern sich die folgende Handlung verdankt, erhält der Zuschauer durch diese kurze Szene auch eine Vorstellung davon, welche Strategie Chris verfolgt: Er liest nicht etwa 'leichte Kost', sondern Literatur, die in dem Ruf steht, anspruchsvoll zu sein. Dabei verlässt er sich nicht auf die eigene, laienhafte und notwendigerweise kontingente Lektüreerfahrung, sondern informiert sich umfassend über den Roman. Etwas später zeigt sich, dass er das in diesem Zusammenhang erworbene Wissen, ganz im Sinne der Aussage von Jacques bei Bresson, wirkungsvoll zu nutzen weiß. Als er durch seine Tätigkeit als Trainer Tom Hewett und bald darauf auch dessen sehr wohlhabende und einflussreiche Familie kennenlernt, ist Toms Vater vor allem durch die „most interesting conversation about Dostoevski“ (*Match Point*, 15:45) beeindruckt, die er mit Chris geführt hat. Auch auf anderen Gebieten erscheint Chris stets gut vorbereitet: Kaum hat er Tom kennengelernt, da erwähnt er beiläufig, sich für Opernmusik zu interessieren, was sich als eines von Toms Hobbys erweist. Das Verhältnis mit Toms Schwester Chloe, die er schließlich auch heiratet, führt schon sehr bald dazu, dass Toms und Chloes Vater Chris eine Position in einer seiner Firmen verschafft, in der er rasch in der Hierarchie aufsteigt.

Diese Entwicklungen kann man als eine Folge glücklicher Zufälle ansehen. In Anbetracht dessen, wie Chris in der für den Film entscheidenden Szene handelt, muss man allerdings entgegen seinem eingangs zitierten Bekenntnis zum Zufall davon ausgehen, dass er mehr noch als sein filmischer

## Cornelia Ruhe

Vorgänger Michel stets geradezu manisch darum bemüht ist, die Kontrolle über sein Leben zu behalten, und möglichst wenig dem Zufall überlässt.

Toms Freundin Nola ist eine attraktive amerikanische Schauspielerin, die Toms Eltern allerdings als höchst unpassende Partnerin für ihren Sohn erscheint. Chris und Nola fühlen sich von vorne herein zueinander hingezogen. Beide sind Aufsteiger in der Londoner Upper Class und spiegelbildlich zueinander angelegt, wie eine Variante des Filmplakats sinnfällig macht: Nach Toms Trennung von Nola zugunsten einer auch in den Augen seiner Eltern besseren Partie beginnt Chris eine Affäre mit Nola. Allerdings ist Chris inzwischen durch seine Heirat mit Chloe tief in der wohlhabenden Gesellschaft verwurzelt und nicht bereit, dieses Leben für Nola aufs Spiel zu setzen. Dies umso weniger, als er an ihr beobachten kann, dass ihre Trennung von Tom auch zu einem 'Rückfall' in ihre ursprüngliche gesellschaftliche Position geführt hat.



Plakat zu Woody Allens *Match Point* (USA 2005)

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

Vor der Folie des Textes von Dostoevskij wird deutlich, dass Woody Allen die Struktur des russischen Romans gewissermaßen auf den Kopf stellt und damit eine postmoderne und zynische Variante der dort verfolgten Idee vorlegt: Während Raskol'nikov tötet, um zum Übermenschen zu werden, hat sich Chris selbst zu einem solchen gemacht und mordet, um es zu bleiben. Er ist kein Napoleon, sondern ein Aufsteiger, der es mittels geschickten Taktierens geschafft hat, sich aus der Masse zu erheben und unter den Reichsten der Reichen Anerkennung zu finden. Ihm geht es folglich nicht darum, die Gesellschaft in umfassender Weise zu verändern, wie es in Raskol'nikovs Augen das Ziel des Übermenschen Napoleon war, sondern vielmehr darum, seine eigenen Lebensumstände zu optimieren und vor allem seinen erworbenen und angeheirateten Reichtum nicht zu verlieren.

Die geschickte Steuerung von Zufällen, die keine sind, erweist sich insbesondere an Chris' Orchestrierung des Mordes an seiner Geliebten. Als Nola schwanger wird und von ihm verlangt, seine Frau Chloe zu verlassen, zögert Chris zwar einen Moment, entscheidet sich dann aber rasch dafür, Nola zu töten. Bei der Ausführung seiner Tat lässt er sich von Dostoevskij inspirieren, den er eingangs gelesen hat, überlässt aber im Gegensatz zu Raskol'nikov auch nicht das kleinste Detail dem Zufall.

Die Pfandleiherin, die Raskol'nikov töten will, ist für ihn eine „Laus“, weil sie nutzlos ist und ihr Reichtum Anderen nützen könnte. Ihre unschuldige Schwester, die zufällig hinzukommt, ist nur ein weiteres, zufälliges Opfer, um sie als Zeugin zu beseitigen. Chris Wilson nutzt nicht nur dieses Vorbild, sondern kehrt es um, um sein Motiv und seinen Mord zu vertuschen: Er tötet die alte, wenn auch nur sehr moderat wohlhabende Nachbarin Nolas, stiehlt ihr Schmuck und verschreibungspflichtige Medikamente und erschießt erst danach die heimkommende Nola. Das zufällige Opfer bei Raskol'nikov ist bei Chris das Objekt seines sorgfältig geplanten Mordes, während der Mord an der alten Frau, der das eigentliche Ziel von Dostoevskijs Protagonisten war, bei Woody Allen nur der Vertuschung dient. Die Polizisten lassen sich durch den perfiden Plan täuschen und sehen in Nolas Tod nur die Logik der Kontingenz: „Some people just don't have any luck“ (*Match Point*, 1:36:07). Während

Raskol'nikov zufällig davon erfährt, wann die Pfandleiherin allein zu Hause und somit ein günstiger Zeitpunkt für den Mord gegeben ist, organisiert Chris sorgfältig Nolas Tod: Er ruft sie an, bittet sie um 6.45 Uhr nach Hause zu kommen<sup>32</sup>, da er gute Nachrichten für sie habe. Bereits im Vorfeld hat Chris seiner Frau Karten für ein Musical geschenkt – was sie als romantische Geste versteht –, ihr großzügig seinen Fahrer überlassen, damit sie pünktlich sein kann, und angekündigt, selbst vor dem Musical zum Tennis zu gehen; auf diese Weise will er sich ein Alibi verschaffen. Im entsprechenden Zeitraum überfällt er Nolas Nachbarin, erschießt sie mit einer den Schwiegereltern entwendeten Waffe und wartet anschließend mit ungeduldigen Blicken auf die Uhr auf Nola. Bei ihrem Eintreffen ist er gezwungen, sie anzusprechen, damit er sie von vorne erschießen und es so aussehen lassen kann, als habe sie ihn überrascht. Trotz der Zweifel, die ihn offensichtlich nach dem Mord an der Nachbarin überfallen, ist er imstande, die Frau, die er nach eigener Aussage liebt, kaltblütig zu erschießen. Anschließend kommt er etwas verspätet zur Verabredung mit seiner Frau und nutzt das Musical, um sich nach dem Doppelmord wieder zu sammeln.

Ebenso wie zunächst in Dostoevskijs Roman sorgt der Zufall dafür, dass Chris ungeschoren davonkommt: Im russischen Roman stürmt in dem Moment, in dem Raskol'nikov das erste Mal ein Geständnis ablegen will, ein verwirrter Mann ins Präsidium, um die Morde zu gestehen. Bei Woody Allen wird der Ehering der ermordeten alten Frau, den Chris wie den anderen Schmuck in die Themse hatte werfen wollen, der aber am Ufer liegen geblieben war, bei einem toten Drogen süchtigen gefunden. Die Szene der versuchten Entsorgung des Rings spiegelt in gelungener Weise den Auftakt des Films. Während Chris' Stimme aus dem Off seine Lebensphilosophie erläutert, sieht der Zuschauer in Zeitlupe einen Tennisball über das Netz hin- und herfliegen, bis er - in dem Moment, in dem Chris auf das für ihn zentrale Moment des Glücks zu sprechen kommt - an der Oberkante des Netzes hängenbleibt. Dasselbe Bild übernimmt Woody Allen für die Szene, in der

---

32 Kalkuliert man Nolas Verspätung ein, so erschießt Chris sie damit recht exakt zu dem Zeitpunkt, zu dem Raskol'nikov bei der Pfandleiherin eindringt um sie zu erschlagen.

## Der Taschendieb und der Tennisspieler

Chris den Ring seines Opfers wegwirft und er an der Kaimauer der Themse wie an einem Tennisnetz abprallt (*Match Point*, 1:43: 23), um anschließend von dem Junkie aufgehoben zu werden. Der Mord gilt als aufgeklärt.

Dostoevskij zeigte, dass Raskol'nikovs Wiederauferstehung erst durch sein Geständnis und das Akzeptieren seiner Strafe möglich wird sowie dadurch, dass Sonja in unverbrüchlicher Liebe zu ihm hält. Er ist kein Übermensch geworden; aber die Einsicht in das Scheitern seiner Theorie macht ihn am Schluss des Romans zu einem besseren, geläuterten und bekehrten Menschen.

Diese Möglichkeiten stehen Chris nicht offen. Nicht nur, dass er kein Geständnis ablegt, ja noch nicht einmal darüber nachzudenken scheint. Es ist auch keine Frau da, die ihm zu einem besseren Leben verhelfen könnte. Im Gegensatz zu Raskol'nikov hat Chris keine „Laus“ getötet, sondern seine große Liebe. Durch den Mord an der Frau, die er liebt, nimmt Chris sich die Möglichkeit zur künftigen Wiederauferstehung, die – zumindest vor dem Hintergrund des russischen Romans – nur durch die Gnade der Liebe möglich wird.

Vor der Folie des Romans von Dostoevskij ist es nur konsequent, dass der Film Nola und Chris als Spiegelfiguren entwickelt. Der gespaltene Held Raskol'nikov wird von Woody Allen in zwei getrennten Figuren realisiert. Im Gegensatz zu Nola ist es Chris durch seine Heirat dauerhaft gelungen, aus der Anonymität herauszutreten. Er hat damit bereits vor den Morden das erreicht, wonach seine literarischen und filmischen Vorgänger strebten. Das Geld, das Raskol'nikov und Michel durch ihre Verbrechen anzusammeln suchen, hat Chris sich bereits im Vorfeld zu sichern verstanden. Er löscht mit Nola, die vor dem Hintergrund der Vorlage Dostoevskijs als Teil seiner selbst kenntlich wird, auch die letzte Erinnerung an seine Herkunft aus. Mit ihr tötet er im übertragenen Sinne einen Teil von sich selbst und macht damit die (Wieder)„Auferstehung“ gleich in doppelter Hinsicht nötig – und zugleich unmöglich.

Die 'Theorien' der Protagonisten von Dostoevskij und Bresson bleiben in einem entscheidenden Punkt auf die theoretische Ebene beschränkt: Beide

Cornelia Ruhe

übertreten zwar das Gesetz, stellen aber fest, dass sie damit nicht zum Übermenschen werden, nehmen ihre Strafe auf sich und bereuen. Woody Allen präsentiert dem Zuschauer ein anderes Bild: Sein Chris ist bereits zu dem Übermenschen geworden, von dem seine intermedialen Vorgänger nur träumten. Mehr noch als ein kultureller Doppelgänger ist Chris ein geradezu gespenstischer Wiedergänger seines russischen und französischen Vorbilds unter den Bedingungen einer metaphysikfernen, Erfolgsorientierung und Berechnung honorierenden Gesellschaft.

Durch den Sohn, der ihm und seiner Frau Chloe am Schluss des Films geboren wird, schreibt sich Chris in die Genealogie der besten Gesellschaft Londons ein. Die zwei Kinder, die er mit Chloe und Nola gezeugt hatte, sind, ebenso wie der über dem Netz stehende Tennisball und der an der Kaimauer abprallende Ring, zwei noch nicht gänzlich realisierte Möglichkeiten. In Bezug auf Chris' Lebensphilosophie ist es nur folgerichtig, dass nur der eheliche und qua Geburt in die Upper Class integrierte Sohn das Licht der Welt erblickt. Brutale Gewalt, aber auch „a little luck“ hat Chris dazu verholfen, seine Ziele zu erreichen. Wenn sein Schwager dem Kind am Ende wünscht „that he's lucky“ (*Match Point*, 1:56:20) und damit an die Formel des Anfangs erinnert wird, dann entlässt der Film den Zuschauer mit mehr als zwiespältigen Gefühlen. Das Neugeborene - unschuldig und mit dem sprichwörtlichen silbernen Löffel im Mund geboren - erscheint als Verheißung für die Zukunft und als Konkretisierung von Chris' Wunschträumen, die durch ungesühnte Schuld und Zynismus erkaufte wurden.