



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Intertextualität versus Intermedialität.“
Dorian Gray in der modernen Literaturverfilmung von Oliver Parker.

Verfasserin

Ivana Kopajtic

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Ramón Reichert

Inhaltsverzeichnis

Prolog	3
1. Kapitel – Oscar Wilde`s <i>The Picture of Dorian Gray</i>	5
1.1. Die literarische Strömung des Fin de siècle	6
1.2. Dekadenz im Viktorianismus: Hedonismus als Grundeinstellung.....	10
1.2.1. Ästhetizistische Schriften von Ruskin, Pater und Wilde.....	14
1.3. Das Dandytum.....	17
1.3.1. Die klassischen Dandys und die New Dandys im Vergleich	20
1.3.2. Wildes fiktive Dandyfiguren	24
1.3.3. Der New Dandy und die New Woman.....	27
1.3.4. Homoerotische Liebe und Sadomasochismus	29
1.3.4.1. Ovids <i>Metamorphosen</i> : Der Narziss-Mythos.....	33
1.4. Intertextuelle Bezugnahmen.....	35
1.4.1. Mythen und Sagen der Antike	36
1.4.2. Zeitgenössische Bezüge: Werke des 19. Jahrhunderts	40
1.4.2.1. Huysmans <i>À Rebours</i>	41
1.4.2.2. Die Gothic Novels.....	43
1.4.2.3. Goethes <i>Faust</i>	45
1.5. Fazit: Übertragung transmedialer Gegebenheiten und intertextueller Bezüge	47
2. Kapitel – Oliver Parkers Literaturverfilmung: Die Filmanalyse	49
2.1. Der Plot: Filmstruktur und Handlungsphasen.....	50
2.2. Visuelle Umsetzung der narrativen Ebene	54
2.3. Die Verwendung filmischer Strategien	60
2.3.1.ameratechnik:	
Visualisierung der Teufelsbund-Motivik und Verfallsthematik	60
2.3.2. Montageeinstellungen: Ästhetische Verwendung eines filmischen Mittels.....	64
2.3.3. Special Effects: Rekonstruktion von Historismus und Ästhetizismus	68
2.3.4. Farbkomposition und Lichtdesign.....	72
2.4. Beziehung von Bild und Ton:	
Widerspiegelung der prätextuellen Grundstimmung.....	75
2.5. Figurenanalyse: Dandy, New Woman und sexuelle Orientierungen	78
2.5.1. Historische Anpassung an die Zeit: Kostüme	84

2.6. Bild- und Raumkonzept: Mise-en-scène	90
2.7. Bildsymboliken: Intermediale Übertragung von intertextuellen Bezügen.....	95
2.8. Die intermediale Wirkungsweise	98
2.8.1. Genrezuordnung: Zuschauer- und Spannungslenkung.....	100
2.8.2. Norm- und Wertanalyse	101
2.8.3. Analyse der intramedialen Bezüge	102
2.9. Die Filmrealität durch das multimediale Erzählen.....	105
3. Kapitel – Problematiken der Rezeption einer Literaturverfilmung.....	106
4. Kapitel – Intertextualität versus Intermedialität	109
4.1. Intertextualität: Terminus, Definition	111
4.1.1. Verhältnis Literatur-Film: Filme lesen	116
4.1.2. Interpretierende Transformation und transformierende Bearbeitung.....	118
4.2. Intermedialität: Terminus, Definition	124
4.2.1. Der Medienwechsel vom Buch zum Film	129
4.2.2. Literaturverfilmungen als intermediales Kunstwerk	133
4.3. Die Gegenüberstellung: Hegemonie und Ko-Existenz	139
5. Epilog.....	142
6. Mediographie	143
7. Anhang	161
7.1. Abstract	161
7.2. Lebenslauf	162

Prolog

Zahlreiche Geisteswissenschaftler widmeten sich im Laufe des 20. Jahrhunderts der Ausweitung des Konzepts des Intertextualitätsbegriffs von Kristeva und Bachtin zum Terminus der Intermedialität und eröffneten somit einen neuen wissenschaftlichen Diskurs,¹ der sich lediglich in der Theorie etablieren konnte. Auch Irina O. Rajewski führt den Begriff der Intermedialität zurück auf den der Intertextualität,² was in weiterer Folge zu einem Wechsel des Leitbegriffes führt: „*Er setzt weitere terminologische Umorientierungen in Gang, eine neue Sichtweise löst die ältere ab.*“³ Die Literatur- und Medienwissenschaftler sind folgeträchtig geteilter Meinung ob sich die beiden Termini distinktiv oder korrelativ, gleichgestellt oder konkurrierend gegenüberstehen. Die Problematik liegt im zentralen Forschungsgegenstand selbst, da sich die Kunst als eigenständiges Ganzes sehen will.⁴

Darauf aufbauend stellen sich die zu erforschenden Fragen in wie fern Intertextualität und Intermedialität koexistieren und sich gegenseitig ergänzen können und ob Intermedialität Intertextualität beinhaltet? Ebenso sei zu erforschen welche Veränderungen sich bei der intermedialen Übertragung von intertextuellen Bezügen ergeben. Diese Form der Übertragung lässt sich anhand einer Literaturverfilmung durch den Umgang des Films mit der literarischen Vorlage analysieren. Davon ausgehend sei aufzuzeigen welche Mängel das audio-visuelle Medium gegenüber dem literarischen Medium in Kauf nehmen muss sowie in wie fern der Film das Buch verständlicher macht, weshalb die Unterschiede zwischen Prätext und Film ebenso ergründet werden müssen, obwohl diese nicht das Hauptaugenmerk dieser kritischen Auseinandersetzung darstellen.

Das primäre Ziel dieser Forschungsarbeit soll die Untersuchung der beiden Termini Intertextualität und Intermedialität anhand von Oscar Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* sowie dessen gleichnamiger literarischer Verfilmung von Oliver Parker sein, um herauszufinden was von der Theorie in der Praxis anwendbar wäre. Petra Maria Meyer stellt diesbezüglich treffend fest und erklärt somit auch den Sinn des Aufbauprinzips dieser Forschungsarbeit: „*Um wechselseitige Einflüsse aufzuspüren, bedarf es einer Herausarbeitung von Verbindungsstellen oder Vergleichskategorien zwischen den Medien.*“⁵

¹ Vgl. Wolf, W. *The Musicalization of Fiction*. S. 2.; Vgl. Kolesch, D. „Intermedialität.“ In: Fischer-Lichte, E. et al. (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. S. 159.

² Vgl. Rajewski, I.O. *Intermedialität*. S. 52-57.

³ Janecke, C. „Schadet die Kunst der Intermedialitätsforschung?“ In: Böhn, A. (Hg.). *Formzitat und Intermedialität*. S. 145.

⁴ Vgl. Zima, P.V. „Vorwort.“ In: Ders. (Hg.). *Literatur intermedial*. S. 7.

⁵ Meyer, P.M. „Die Geste als intermediale Vergleichskategorie.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S. 55.

Ebenfalls beruft sich Ulrike Kunz auf die unabdingliche Miteinbeziehung des „*werkgenetischen Hintergrund[s], [...] der textinternen Zusammenhänge [zu den] autobiografischen Aspekten [...] [sowie zum Leben] Wildes nach [der] Publikation*“⁶ seines Romans, folglich auf die intertextuellen Bezüge und transmedialen Gegebenheiten, auf welche in Kapitel 1 eingegangen wird. Hinsichtlich der ergiebigen Menge der werkinernen Aspekte, die es zu erklären gäbe, wird sich hierbei auf die für diese Forschungsarbeit Relevanten beschränkt. Das Kapitel 2 widmet sich anschließend der Aufnahme solcher Aspekte bei Parkers Literaturverfilmung und zeigt die Anpassungsweise an das Medium Film auf. Dabei praktizierte der Regisseur eine intermediale Übertragung von intertextuellen Bezügen sowie von intramedialen Bezugnahmen, wodurch anhand des Mediums Film eine Beziehungs- und Wechselgeschichte unterschiedlicher medienspezifischer Formprinzipien aufgebaut wurde unter Berücksichtigung epochenbezogener technischer Entwicklungen. Bei der Analysearbeit werden zudem Aspekte der vergleichenden Literaturwissenschaft und Germanistik sowie Blickwinkel der Gender-Studies und Filmwissenschaft miteinbezogen und beleuchtet, um danach in Kapitel 4 die genannten Forschungsfragen zu beantworten. Dabei sollen Anhaltspunkte zur aktuell fortlaufenden Mediendebatte unter dem Gesichtspunkt der Anwendbarkeit, der Hegemonie und der Ko-Existenz von Intertextualität und Intermedialität geliefert werden. An dieser Stelle sei noch zu verweisen, dass die für die jeweiligen Kapitel zentralen Orientierungsquellen derart differenzieren, sodass sie in den einzelnen Kapiteln selbst angeführt werden.

⁶ Kunz, U. *Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*. S. 313.

1. Kapitel - Oscar Wilde`s *The Picture of Dorian Gray*

In einigen einleitenden Sätzen soll hier ein Einblick über die Person und das Werk Oscar Wildes gegeben werden sowie sein einziger Roman *The Picture of Dorian Gray* vorgestellt werden, welcher in den dazugehörigen Unterkapiteln näherer Analyse unterzogen wird. Als primäre Orientierungsquelle wird hierzu die Penguin Books Edition von 2003⁷ herangezogen unter der Miteinbeziehung der Urfassung⁸.

Oscar Fingal O'Flahertie Wills Wilde gilt bis heute als führender Vertreter der L'art pour l'art Bewegung und des Ästhetizismus in England kurz vor der Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert. Sein Roman, welcher 1890 erstmals in *Lippincott's Monthly Magazine* erschien galt als Exempel für Immoralität.⁹ Im Jahre 1891 wurde er im Londoner Verlag Ward, Lock and Co. in Buchform veröffentlicht und war ein so zu bezeichnender „*succès de scandale*“¹⁰, welcher durch Provokation der Öffentlichkeit und dem Bruch mit damaligen Moralvorstellungen Wildes Bekanntheitsgrad erweiterte.¹¹ Susanne Bach macht darauf aufmerksam, dass sich zwischen den Zeilen „*hinter den Worten*“¹² von dessen Roman eine weitere Sinnebene verbirgt, die den Ästhetizismus, die Moral, den Hedonismus und die Dekadenz thematisiert sowie kritisiert.¹³ Wildes Wortspiele, Philosopheme und seine Befreiung jeglicher Verantwortung für das geschriebene Wort ziehen sich charakteristisch durch den gesamten Roman.¹⁴ Bei der Interpretation und dem Verständnis spielt Wildes Tendenz zur „*self-dramatisation*“¹⁵ eine essentielle Rolle, wobei dies dazu veranlasst den Erzähler mit dem Autor gleichzusetzen.¹⁶ Dadurch entstanden einige Legenden und historische Ungenauigkeiten um die Entstehung des Primärstoffes.¹⁷ Ebenso wird dieser Umstand dadurch bestätigt, dass Oscar Wilde selbst gegensätzliche Aussagen sowohl zu den Vorbildern seiner Romanfiguren als auch seines Inhalts gab.¹⁸ Robert Mighall konkretisiert dies noch weitläufiger in seinem Vorwort zu dem besagten Roman, indem er diagnostiziert,

⁷ Vgl. Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray*. [Im Folgenden zitiert als: Wilde, O. *The Picture of D.G.*].

⁸ Vgl. Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray (Urfassung 1890)*. [Im Folgenden zitiert als: Wilde, O. *The Picture of D.G. (Urfassung)*].

⁹ Vgl. Batchelor, J.C./McNeer, C. (Hg.). *Oscar Wilde's Guide to Modern Living*. S.1.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S.313.

¹⁰ Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. ix.

¹¹ Vgl. Ebda.; Vgl. Mighall, R. „Chronology.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xxxv-xxxvii.; Vgl. Frenzel, E. *Stoffe der Weltliteratur*. S. 664.; Vgl. Bach, S. *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 224-226.

¹² Bach, S. a.a.O. S. 245-246.

¹³ Vgl. Jens, W. (Hg.). *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. S. 667-668.

¹⁴ Vgl. Horstmann, U. „Nachwort.“ In: Wilde, O. *Das Bildnis des Dorian Gray*. S. 330.

¹⁵ Bach, S. a.a.O. S. 224-225.

¹⁶ Vgl. Ebda.

¹⁷ Vgl. Ojala, A. *Aestheticism and Oscar Wilde*. S. 209.

¹⁸ Vgl. Ellmann, R. *Oscar Wilde*. S. 432-434.

dass es sich um einen kodierten Text handelt, der diejenigen, die wissen wie den Text zu interpretieren, die Andeutungen und unterschwelligen Vorschläge verstehen lässt,¹⁹ was Wilde selbst in seinem Preface zu *The Picture of Dorian Gray* mit den Worten „*To reveal art and conceal the artist is art's aim.*“²⁰ bestätigt. Es ist wichtig zu erwähnen, dass es sich bei der Rezeption eines Textes um Hermeneutik, folglich eine individuelle Interpretation, handelt. Die Hermeneutik besagt, dass ein Individuum ein bestimmtes Vorwissen zu einem Text mitbringt, wodurch es diesem möglich ist eine Bedeutung für einen Text zu erschaffen.²¹ Daraus lässt sich die Problematik der Interpretation von Wildes Werk ableiten, denn die Handlung wird aus verschiedenen Perspektiven erzählt und legt sich auf keine definitive Aussage fest, wodurch die Möglichkeit offenbart wird eine Vielzahl von Ansichten, die angeblich von Wildes Auffassungen herrühren, hineinzudeuteln. Der Leser verliert durch Wildes Schreibweise und seiner künstlerischen Umsetzung der Worte, seinem „*mist of words*“²², die Orientierung. Die strukturelle Symmetrie der Erzählung hingegen, lässt auf ein wohldurchdachtes Konzept schließen.²³

Der humoristische Roman stellt eine Sammlung der damaligen Moralvorstellungen dar, welches die literarische Dekadenz und die vorherrschenden Strömung des *Fin de siècle* subsumiert.²⁴ In den folgenden Unterkapiteln werden die unterschiedlichen Einflüsse, die auf den Roman und Oscar Wilde gewirkt haben, erläutert, um ein besseres Verständnis der intertextuellen Bezüge und transmedialen Gegenheiten zu gewährleisten.

1.1. Die literarische Strömung des *Fin de siècle*

In diesem Kapitel wird die vorherrschende literarische Strömung des *Fin de siècle* behandelt zu der Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* hinzugezählt wird. Dabei soll auf die unterschiedlichen Auswirkungen des dominanten Zeitgeistes eingegangen werden um die Auswirkungen auf Wildes Roman aufzuzeigen.

Das *Fin de siècle* ist eine literarische Strömung gegen Ende des 19. Jahrhunderts, welche die Grundstimmung der damaligen Zeit vereinigt. Der Begriff wurde in Frankreich geprägt und bezieht sich auf melancholische Endzeitgedanken, die charakteristisch auf ein

¹⁹ Vgl. Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xv.

²⁰ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 3.

²¹ Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory.* S. 404-406. [Im Folgenden zitiert als: Cuddon, J.A. *A Dictionary.*].

²² Wilde, O. „Letters“ zitiert bei: Edener, W. „Einführung.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G. (Urfassung).* S. xxvi.

²³ Vgl. Edener, W. „Einführung.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G. (Urfassung).* S. xxvi-xxvii.

²⁴ Vgl. Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xxviii-xxix.

französisches Lebensgefühl beruhen, wobei dieser Endzeitgedanke ebenfalls aus der sich verschlechternden Wirtschaftslage hervorgeht.²⁵ Dieser Gemütszustand verteilte sich in ganz Europa der damaligen Zeit und führte zu Gegenbewegungen, die künstlerisch Kritik an der kleinbürgerlichen Lebenseinstellung ausübten. Diese Zeit vor dem ersten Weltkrieg wird ebenfalls als die Zeit der Dekadenz und des Symbolismus bezeichnet.²⁶ Vor allem in England betitelte man diese Schaffensperiode als die „*Yellow, Romantic oder Naughty 'Nineties*“²⁷, wobei dieser Begriff in der Literatur den Ästhetizismus und die Dekadenz beinhaltet. Die Entwicklung aus der Romantik und weg von den naturalistischen realistischen Normierungen wird durch Oscar Wildes Überzeugung „*art for art's sake*“²⁸ adäquat ausgelegt.²⁹ Wilde versuchte somit darauf aufmerksam zu machen, dass Kunst ausschliesslich der Kunst wegen existiert und daher frei von jeglicher Moral oder gesellschaftlichen Regelungen ist. Ein Kunstwerk sollte nur seiner selbst willen existieren und nicht einem anderen Zweck dienen.³⁰ Die Aussage Basil Hallwards aus Wildes Roman: „*We live in an age when men treat art as if it were meant to be a form of autobiography. We have lost the abstract sense of beauty.*“³¹, verdeutlicht die vorherrschende Sehnsucht nach Freiheit der Kunst. Diese chiffrierte Sozial- und Gesellschaftskritik ist charakteristisch für die damalig vorherrschende literarische Strömung, ebenso wie der Versuch neue soziale Normen und Philosophien auszubilden.³² Aus der heutigen Perspektive hingegen betrachtet, wirkt viel der zeitgenössischen Literatur Wildes melodramatisch und mit der für das *Fin de siècle* charakteristischen Endzeitstimmung behaftet. *The Picture of Dorian Gray* hingegen hat mit seiner rebellischen Distanzierung vom Realismus, den Schreibstil Wildes, den geistreichen Dialogen und Epigrammen zahlreiche

²⁵ Vgl. Stummer, P.O. „Kapitulation der Radikalität.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 227-229.; Vgl. Pfeiffer, K.L. „Fin de siècle und Endzeitbewusstsein.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 45-46.; Vgl. Edener, W. „Einführung.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.*(Urfassung). S. xxvi-xxvii.

²⁶ Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 249-250.; Vgl. Pfeiffer, K.L. „Fin de siècle und Endzeitbewusstsein.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 38-41.; Vgl. Middeke, M. *Die Kunst der gelebten Zeit*. S. 105.

²⁷ Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 17.

²⁸ Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 63-64.

²⁹ Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 17-23.; Vgl. Bang-Soon, A. *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*. S. 24-27.; Vgl. Hönnighausen, L. „Maske und Perspektive.“ In: Goetsch, P. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 341.; Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 12.

³⁰ Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 12.; Vgl. Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 54-61.; Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 29-32.; Vgl. Gerber, H.E. „The Nineties.“ In: Goetsch, P. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 46-68.

³¹ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 14.

³² Vgl. Weiß, W. „Italienische Renaissance und englische Dekadenz.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 82-83.; Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 29-32.

Autoren des 20. Jahrhunderts beeinflusst.³³ Wie viele Romanautoren seiner Epoche verwendet Wilde den ästhetisierten Schönheitskult der Renaissance und wandelt diesen um zu einer mit rein ästhetischen Mitteln beurteilten Kunstform. Ebenfalls verwendet er das Element des Fantastischen, wodurch sein Werk bis heute exemplarisch für den gotischen Schreibstil steht.³⁴ Die Ausweglosigkeit der doktrinären Norm- und Wertvorstellungen erreichte Mitte der „*Nineties*“³⁵ seinen Gipfel. Folglich bietet sich für die *Fin de siècle* Autoren kein tieferer Sinngehalt außer die Wissenschaft der Schönheit, die Schönheit um der Schönheit willen an, auch als „*art for art's sake*“³⁶ betitelt.³⁷ Das Verlangen nach Sinn im Leben und idealistischen Neuansätzen einer verbesserten Gesellschaft erhöhte nicht nur die damalige Leserschaft sondern auch die sich mit diesen Thematiken auseinandersetzenden Werke.³⁸ Dabei werden wie auch in *The Picture of Dorian Gray* keine Ansätze für ein neues Ordnungsverständnis gegeben, sondern die vernichtende Gesellschaftskritik verbleibt ohne Alternative.³⁹ Bernd Lenz zeigt, dass Oscar Wilde den Ästhetizismus, den Symbolismus und die Gesellschaftskritik in seinem Roman vereinigt und dabei versucht den momentanen Zeitpunkt des Gemütszustandes zu einer eigenen zeitlosen erstrebenswerten Philosophie zu erheben.⁴⁰ Damit versinnbildlicht Wilde eine neue Ideologie in seinem Roman, die als Resultat der Endzeitgedanken des *Fin de siècle* entstanden ist⁴¹ und summiert den in der Epoche vorherrschenden kulturellen Zeitgeist.⁴² Es entsteht der Gedanke, dass Kunst nicht mehr

³³ Vgl. Thies, H. *Hauptwerke der englischen Literatur*. S. 799.; Vgl. Booth, K. „Security and Emancipation.“ zitiert bei: Bach, S. a.a.O. S. 32.

³⁴ Vgl. Jens, W. (Hg.). *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. S. 667-668.; Vgl. Taylor, R. „Die mystisch-okkulte Renaissance.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 100.; Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 22-23.

³⁵ Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 26.

³⁶ Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 63.

³⁷ Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 12-14.; Vgl. Hönnighausen, L. „Maske und Perspektive.“ In: Goetsch, P. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 350-351.; Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 57.

³⁸ Vgl. Booth, K. „Security and Emancipation.“ zitiert bei: Bach, S. a.a.O. S. 32.; Vgl. Goetsch, P. „Der Übergang vom Viktorianismus zur Moderne.“ In: Ders. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 6-7.

³⁹ Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 9., S. 25.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 280.; Vgl. Mighall, R. „APPENDIX 2.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 229.

⁴⁰ Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 28-29.; Vgl. Ahrends, G. „Ästhetizismus und Realismus in der englischen Kurzgeschichte der 'Nineties.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 249.

⁴¹ Vgl. Pfeiffer, K.L. „Fin de siècle und Endzeitbewusstsein.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 50.; Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 29-32.

⁴² Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 29-32.; Vgl. Pfeiffer, K.L. „Fin de siècle und Endzeitbewusstsein.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 50.

Realität abbilden, sondern neue Wirklichkeit schaffen soll.⁴³ Oscar Wilde kritisiert die Gesamtheit der spätviktorianischen Gesellschaft und wird durch dessen Negation zu einem Spiegelbild oder Bildnis dergleichen. Die Kritikäusserung ist das markante Stilmittel des Fin de siècle, der 'Nineties in England, welches *The Picture of Dorian Gray* als exemplarisches Werk dieser Epoche definiert.⁴⁴ Die Publikation von ästhetischen oder realistischen Kurzgeschichten in Zeitschriften, wie beispielsweise *The Yellow Book*⁴⁵ und *The Savoy*⁴⁶, war in den 'Nineties sehr beliebt.⁴⁷ Dabei versuchten die Kurzgeschichten und die Romane der damaligen Zeit neue Maßstäbe zu setzen,⁴⁸ wodurch sich der Übergang vom Viktorianismus zur Moderne konstatiert, wobei zu beachten sei, dass Wilde zu einem der letzten Viktorianer und einem der ersten Autoren der Moderne zählt.⁴⁹ In dieser Epoche des Fin de siècle wurde durch die Literatur der Grundstein für die Moderne gelegt, aber auch durch die massenkulturelle Perzeption des Stoffes, welches zu einer Form von Massenmedium wurde. Durch die erreichbaren Massen war es erst möglich die Lebensphilosophien zu verbreiten und dabei eine kulturelle Bandbreite an Rezipienten zu erreichen. Wilde nutzte die Situation, um mit der Presse und den Rezipienten zu spielen.⁵⁰ Die Verbindung dieser erörterten gesellschaftlichen, kulturellen und literarischen Gegebenheiten synthetisiert diese Epoche.

Das Fin de siècle situiert sich im späten viktorianischen Zeitgefüge der englischen Gesellschaftsentwicklung. Die obstruktiven Norm- und Wertvorstellung des Viktorianismus beeinflussten die Gegenbewegung der damaligen Autoren und ließen sie aus der Perspektive der gesellschaftlichen Moralvorstellungen als dekadente Moralbrecher festlegen.⁵¹ Im nachfolgenden Kapitel wird auf die Dekadenzbewegung unter der viktorianischen suppressiven Moralvorstellung eingegangen.

⁴³ Vgl. Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 61-62.; Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 29-32.

⁴⁴ Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 29-32.; Vgl. Koppen, E. *Dekadenter Wagnerismus*. S. 58.; Vgl. Lenz, B. „Oscar Wilde.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 328.; Vgl. Pfister, M. „Endzeit und Augenblick.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 359.

⁴⁵ Ahrends, G. „Ästhetizismus und Realismus in der englischen Kurzgeschichte der 'Nineties.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 248.

⁴⁶ Vgl. Ebda.

⁴⁷ Vgl. Ebda. S. 248-250.

⁴⁸ Vgl. Ebda. S. 271.

⁴⁹ Vgl. Gerber, H.E. „The Nineties.“ In: Goetsch, P. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 46-68.

⁵⁰ Vgl. Klee, W.G. *Leibhaftige Dekadenz*. S. 198-200.; Vgl. Brantlinger, P. „Mass Media and Culture in Fin-de-Siècle Europe.“ In: Teich, M./Porter, R. (Hg.). *Fin de Siècle and Its Legacy*. S. 98-99.

⁵¹ Vgl. Madden, W.A. „The Victorian Sensibility.“ In: Goetsch, P. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 41.

1.2. Dekadenz im Viktorianismus: Hedonismus als Grundeinstellung

In diesem Kapitel wird die Gegenbewegung der gesellschaftlichen Moral des Viktorianismus, die Dekadenz, sowie der daraus resultierende Hedonismus erörtert. Dabei sollen die Auswirkungen dessen auf das kreative Schreiben von Oscar Wilde aufgezeigt werden.

Der Begriff der Dekadenz, in seiner ursprünglichen Bedeutung, beschreibt den kulturellen Verfall und damit einhergehend den Niedergang einer Gesellschaft ausgelöst durch den Zerfall von diktatorischen Norm- und Wertvorstellungen. Diese Bedeutung kann gleichgesetzt werden mit dem Begriff Degeneration.⁵² Der Viktorianismus umfasst die Herrschaftszeit von Königin Victoria von 1837 bis 1901.⁵³ Das Ende der sogenannten goldenen viktorianischen Zeit, wurde von seinen Zeitgenossen „*Great Depression*“⁵⁴ genannt, da in der damaligen Zeit seit 1870 ein wirtschaftlicher Niedergang zu beobachten war. Die steigende Bürgerzahl und das steigende Bruttosozialprodukt, Innlandeinkommen, verschärften das Zeitgefühl und trugen zur pessimistischen Verunsicherung der Allgemeinheit bei. Der sich vergrößernde Klassenunterschied zwischen der Oberschicht und der Arbeiterschicht und die steigende Arbeitslosigkeit in England haben dazu beigetragen eine der Obrigkeit entgegengesetzte literarische und kulturphilosophische Strömung zu schaffen.⁵⁵ Ein starker Widerspruch der damaligen sich der Prüderie und frommen Moralvorstellungen verschriebenen Gesellschaft war, dass gleichzeitig mit der industriellen Revolution die Prostitution im viktorianischen England stark zunahm.⁵⁶ Ebenfalls paradox ist, dass der Beischlaf als animalische Verhaltensweise unterdrückt werden musste, unterdessen zugleich viele Männer Dirnen aufsuchten. Die englische Oberschicht suchte nach neuen Eindrücken und einem verbesserten Zustand des Seins und stand offiziell ablehnend der bürgerlichen Gesellschaft gegenüber, obwohl sie sich inoffiziell mit dieser vergnügte.⁵⁷ Diese Gegebenheiten lassen sich als viktorianische Doppelmoral beschreiben und sind ein Teil der Dekadenz.⁵⁸ Zudem zählte Opium zur Dekadenzsymbolik, welches damals frei erhältlich war, ebenso wie Morphinum oder Heroin. Diese kritische historische Definition enthält jedoch auch die Aussicht auf eine Veränderung, weshalb ihr insbesondere in der Dichtung eine positiv

⁵² Vgl. Pfister, M. „Endzeit und Augenblick.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 361.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 231-232.

⁵³ Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 1028.; Vgl. Broich, U. „Der <<Negative Bildungsroman>> der neunziger Jahre.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 197.

⁵⁴ Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. *Die 'Nineties*. S. 12.

⁵⁵ Vgl. Ebda. S. 12-14.; Vgl. Ahrends, G. „Ästhetizismus und Realismus in der englischen Kurzgeschichte der 'Nineties.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 249.

⁵⁶ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 231-232.; Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 218-219.; Vgl. Goetsch, P. „Der Übergang vom Viktorianismus zur Moderne.“ In: Ders. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 7.

⁵⁷ Vgl. Ahrends, G. „Ästhetizismus und Realismus in der englischen Kurzgeschichte der 'Nineties.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 249.

⁵⁸ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 35.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 231-232.

konnotierte Bedeutung zukommt. Die literarische Bewegung der Dekadenz entstand als bohémienne Ablehnung der viktorianischen Normen und des Naturalismus. Demgegenüber stand die Suche nach neuen ekstatischen Sinneseindrücken und die positive Postulierung neuer Definitionen der Ausdrücke Sein, Selbst, Kultur usw.⁵⁹ Die Bewegung unterstützte die Autonomie von Kunst, Künstlichkeit, Melodrama und die Position des Künstlers als Umkehrung der Bourgeoisie. Die literarischen Werke beschäftigten sich mit der Selbstanalyse, persönlicher Selbstentfaltung, Perversität, dem Genuss des Augenblickes und neuen persönlichen Erfahrungen. Daher wird in der Moderne die Dekadenz als die europäische Literaturbewegung am Ende des 19. Jahrhunderts, speziell in der französischen Dichtung, angesehen.⁶⁰ Beispielhaft dafür wäre Baudelaires *Les Fleurs du mal*, welches 1857 in Frankreich erschien und eine Art von Manifest zur Dekadenzbewegung der damaligen Zeit darstellt.⁶¹ Huysmans Roman *À Rebours* aus dem Jahr 1884⁶² stand gleichfalls repräsentativ als Vorbild der dekadenten Strömung. Der Einfluss dieser ist ein wiederkehrendes Motiv in den Werken von Oscar Wilde.⁶³ Die Dekadenz wurde in England von ihren Vertretern mit dem Symbolismus gleichgesetzt.⁶⁴ Dies zeigt sich auch in Wildes Vorrede zu seinem Roman, wo er festhält, dass „*All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril.*“⁶⁵ Darin ist wiederum eine paradoxe Parallelität enthalten, die dem Rezipienten die gesellschaftlichen Widersprüche verschlüsselt verdeutlichen soll.⁶⁶ Wilde verwendet ein charakteristisches Merkmal des literarischen Dekadenzstils, indem er durch den verwendeten Symbolismus keine direkten Sinnbezüge aufzeigt, sondern den Roman selbstreferentielle Aussagen tätigen lässt, wobei sich diese gegenseitig widersprechen.⁶⁷ Ein weiteres Beispiel dafür wäre seine Referenz zur Emanzipation durch die Figur der Sibyl Vane, die zu Anfang des Geschehens symbolisch für eine emanzipierte moderne Frau steht, eine so genannte New Woman, auf welche im Kapitel

⁵⁹ Vgl. Forbes, S. *Women's transition from Victoria into contemporary identity as portrayed in the modern novel*. S. 3.; Vgl. Mighall, R. "Notes." In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 244-245.; Vgl. Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die Nineties*. S.66-67.; Vgl. Pfister, M. „Endzeit und Augenblick.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die Nineties*. S. 361.

⁶⁰ Vgl. Pfister, M. „Endzeit und Augenblick.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die Nineties*. S.369-371.; Vgl. Sternberger, D. *Über den Jugendstil und andere Essays*. S.116.; Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S.220.

⁶¹ Vgl. Baudelaire, C. *Die Blumen des Bösen*.

⁶² Vgl. Huysmans, J.K. *Against Nature*.

⁶³ Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 220-221.; Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 53.; Vgl. Gilman, R. *Decadence*. S. 95.; Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 237.; Vgl. Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die Nineties*. S. 71-72.

⁶⁴ Vgl. Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die Nineties*. S. 53.; Vgl. Gilman, R. *Decadence*. S. 99.

⁶⁵ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 4.

⁶⁶ Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 463.; Vgl. Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die Nineties*. S. 75.

⁶⁷ Vgl. Lindner, M. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die Nineties*. S. 73.; Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 59-60.; Vgl. Kohl, N. *Oscar Wilde*. S. 149-151.

1.3.3. näher eingegangen wird, jedoch durch viktorianische gesellschaftliche Ideale zu einem an die Vorgaben angepassten Individuum wird. Ebenso konnte die Dualität der Persönlichkeit von Dorian Gray in der Übergangszeit zwischen Viktorianismus und Moderne nicht existieren. Dorian verkörpert das viktorianische Individuum, welches nach Äußerlichkeiten beurteilt wird, wohingegen sein Bildnis sinnbildlich für die Moderne steht, welche die innerlichen seelischen Vorgänge bewertet und bevorzugt. Am Ende des Romans resigniert Dorian vor der viktorianischen Doppelmoral und tötet seine Seele, die ihn zu einem modernen Individuum gemacht hat. Der damit vollzogene Akt der Selbstvernichtung kann als die bevorstehende Selbstzerstörung der Gesellschaft gelesen werden.⁶⁸ Wilde hält sich nicht an die gesellschaftliche Norm, die einen Roman mit einem auflösenden guten Ende verlangt.⁶⁹ Insbesondere die gesellschaftliche Mittelschicht, die durch die wirtschaftlichen Verhältnisse reicher und mächtiger wurde als der englische Adel, übte Kritik an diesem unbefriedigenden Romanschluss aus, welches jedoch charakteristisch für den dekadenten Schreibstil war.⁷⁰ Diesbezüglich dehnt Nietzsche den Aspekt der Dekadenz auf weitere Stilelemente aus, welche Susanne Bach dementsprechend formuliert, dass diese „*sich [...] nicht nur im inhaltlich-atmosphärischen Bereich [finden], sondern [...] auch die formale Ebene [bestimmen].*“⁷¹ Die Dekadenz findet sich demnach in den Verhaltensweisen der Protagonisten, denen eine künstliche gespielte Lebensweise wichtiger als eine natürliche Seins Form ist,⁷² wie Wilde dies anhand Dorians Abneigung gegenüber Sibyl aufzeigt als sie nicht mehr Eins mit der künstlichen theatralischen Welt ist.⁷³ Durch Dorians Werdegang symbolisiert und verdeutlicht der Autor den inneren Zerfall der Moralvorstellungen der viktorianischen Gesellschaft. Um den Zerfall der Gesellschaft entgegenzuwirken, brachte die damalige Legislative diverse Gesetzgebungen heraus wie beispielsweise den „*Obscene Publications Act von 1857*“⁷⁴, in welchem der Polizei das Recht erteilt wurde Hausdurchsuchungen durchzuführen und laut ihrer eigenmächtigen Einschätzung perverses Material und Literatur zu konfiszieren und zu zerstören. Dies führte dazu, dass Schriftsteller

⁶⁸ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 239-241.

⁶⁹ Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 33-35.; Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die `Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. *Die `Nineties*. S. 16.; Vgl. Weiß, W. „Italienische Renaissance und englische Dekadenz.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. *Die `Nineties*. S. 95-98.; Vgl. Broich, U. „Der Negative Bildungsroman der neunziger Jahre.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. *Die `Nineties*. S. 203-204.; Vgl. Mighall, R. „APPENDIX 2.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 227.; Vgl. Forbes, S. *Women`s transition from Victoria into contemporary identity as portrayed in the modern novel*. S. 26-29, S. 38, S. 46-48.; Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 238.; Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 200-201.; Vgl. Gilmour, R. *The Victorian Period*. S. 237.

⁷⁰ Vgl. Erbe, G. *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst*. S. 193.

⁷¹ Bach, S. a.a.O. S. 237.

⁷² Vgl. Ebda. S. 238.

⁷³ Vgl. Dawson, T. *The Effective Protagonist in the Nineteenth-Century British Novel*. S. 87-88, S. 91-92.

⁷⁴ Schulte-Middelich, B. „The Other Victorians.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die `Nineties*. S. 121.

wie beispielsweise Ovid gesetzlich strafbar wurden.⁷⁵ Die Zensur der Sexualität, durch die Prüderie, spiegelt sich durch die Ausreizung der Zensurgrenzen in Wildes Roman wieder.⁷⁶ Die damals vorherrschende Gesellschaftsordnung versuchte dennoch die Sinneseindrücke von der Triebbefriedigung zu reinigen um sie gesellschaftlich und moralisch akzeptabel zu machen.⁷⁷ Junge Männer und Frauen hielten diesem Puritanismus sein Pendant entgegen, den Hedonismus. Der Ausdruck Hedonismus deriviert vom Altgriechischem *hedone* und bedeutet Freude, Vergnügen und Lust. Im Gegensatz zum heutigen Verständnis des Wortes war damals „nicht der sinnliche Genuss [gemeint], sondern die generelle Empfindungsmöglichkeit des Menschen als Zeichen eines lebendigen Geistes“⁷⁸. Aristoteles legte bereits den Ansatz für eine epikureische Begriffsbestimmung von Hedonismus fest. Er war der Überzeugung, dass Einsamkeit nicht in der Natur des Menschen liegt und daher Freundschaft glücksfördernd ist, da sie Konflikte vermeidet. Das Ziel der eigenen Glückseligkeit verfolgten die Wildeschen Dandys und andere Hedonisten weiterhin und erhoben es zu einer Lebens-Maxime:⁷⁹ „Pleasure is the only thing worth having a theory about [...] Pleasure is Nature's test, her sign of approval. When we are happy we are always good, but when we are good we are not always happy.“⁸⁰ Freundschaft und Wohlwollen mit allen Mitmenschen sind bei den Hedonisten folglich keine Tugenden, sondern eine transzendente Illusion und egoistische Taktik.⁸¹ Wilde war seinerzeit auch ein Hedonist der keinen Genuss auslassen wollte.⁸² Der im Roman beschriebene New Hedonism von Lord Henry Wotton beinhaltet die grenzenlose Ansammlung von Glücks- und Lustgefühlen mit dem Ziel der Selbstverwirklichung.⁸³ Er behandelt den Hedonismus im Vorwort, in der Handlung, in den Beschreibungen, in den Dialogen der Charaktere sowie bei diesen selbst.⁸⁴ Der Hedonismus zeigt sich aber auch im Humor, durch welchen sittliche Grundsätze außer Kraft gesetzt werden, wodurch die hedonistische Glückseligkeit wieder hergestellt wird.⁸⁵ Dorians hedonistisches Leben sollte nach Lord Wotton die Gesellschaft des 19. Jahrhunderts von ihrer Falschheit und

⁷⁵ Vgl. Schulte-Middelich, B. „The Other Victorians.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 115-122.

⁷⁶ Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die 'Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 23.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 320-321.

⁷⁷ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 236-237.

⁷⁸ Kunz, U. a.a.O. S. 288.

⁷⁹ Vgl. Dessau, B./Kanitscheider, B. *Von Lust und Freude*. S. 217-218, S. 221.

⁸⁰ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 75-76.

⁸¹ Vgl. Dessau, B./Kanitscheider, B. *Von Lust und Freude*. S. 217-218, S. 221.

⁸² Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 217-218.

⁸³ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 288.

⁸⁴ Vgl. Broich, U. „Der <<Negative Bildungsroman>> der neunziger Jahre.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 211.

⁸⁵ Vgl. Ebda. S. 241.

Künstlichkeit befreien und Dorian könne somit als Vorbild eine neue Ära einleiten.⁸⁶ In den ausschweifenden Sinnesvergnügungen zeigt sich der Luxus eines Hedonisten, der in abwertender Hinsicht als Vergeudung gedeutet wurde und damit nicht mit bürgerlichen Norm- und Wertvorstellungen konform ging, wodurch er im Laufe des 19. Jahrhunderts sein Ansehen verlor.⁸⁷ Die Pointe des Romans lautet, dass das hedonistische Lebensideal durch das vorherrschende gesellschaftliche System nicht möglich ist.⁸⁸

Die Thematisierung der Dekadenz und des Hedonismus, das Aufzeigen der viktorianischen Doppelmoral, die Anlehnung an Werke der französischen Dekadenzbewegung und die Verdeutlichung der Umstände in England setzen Oscar Wildes Werk in die literarische Dekadenzbewegung Englands. Dabei entstand durch die Unterdrückung der Gesellschaft und die Freiheit der Sinne ein Schreibstil und Erzählverfahren, welches als Übergang zur Epoche der Moderne gedeutet werden kann.⁸⁹ Der Inhalt des Romans steht exemplarisch für die dekadente Kunst im viktorianischen England sowie den Gegenpol der Ästhetizisten,⁹⁰ worauf im nächsten Kapitel näher eingegangen wird.

1.2.1. Ästhetizistische Schriften von Ruskin, Pater und Wilde

Die Ästhetik Lehre lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen und verweist seither auf die Essenz der Schönheit in der Natur und den Künsten.⁹¹ Der Ausdruck Ästhetizismus bezieht sich darauf, bezeichnet allerdings eine Bewegung mit der Lebensausrichtung nach Schönheit und Sinnlichkeit, welche sich durch die Steigerung der Körperlichkeit erst im 19. Jahrhundert entwickelte.⁹² Der Ästhetizismus war in den achtziger Jahren noch ein indirekter Protest gegen den Materialismus der wachsenden Mittelschicht und entwickelte sich erst ab 1889 zu einer einflussreichen Bewegung.⁹³ Oscar Wilde galt als stellvertretender Propagandist dieser ästhetizistischen Strömung.

Die Ästhetizisten der neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts waren von Moral, Natur und der Realität abgeneigt. Ihre Konzepte, welche in diversen literarischen Schriften verdeutlicht wurden, ermöglichten eine neue Beziehung und Nähe zwischen Autor und

⁸⁶ Vgl. Forbes, S. *Women's transition from Victoria into contemporary identity as portrayed in the modern novel*. S. 24.; Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 25.

⁸⁷ Vgl. Dessau, B./Kanitscheider, B. *Von Lust und Freude*. S. 114, S. 245.

⁸⁸ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 287.

⁸⁹ Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 36.-39.; Vgl. Goetsch, P. „Der Übergang vom Viktorianismus zur Moderne.“ In: Ders. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 6.

⁹⁰ Vgl. Nassaar, C. *Into the Demon Universe*. S. 37.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 217.; Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 231.

⁹¹ Vgl. Bondy, F. et al. *Harenberg*. S. 215.

⁹² Vgl. Die Zeit (Hg.). *Das Lexikon in 20 Bänden*. S. 271.

⁹³ Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 423-424.

Leser.⁹⁴ Zwei Vertreter der ästhetizistischen Bewegung Englands John Ruskin (1819-1900) und Walter Horatio Pater (1839-1894) übten enormen Einfluss auf Wildes Schaffen aus. Ruskin stand für die „*Hervorhebung alles Schönen als Ursprung des Guten*“⁹⁵, wie sie in den naturgetreuen Darstellungen der Präraffaeliten präsentiert wurde, was seine Verherrlichung des griechischen Schönheitsideals erklärt. Um die viktorianische Gesellschaft zu retten, gab es für ihn nur einen Ausweg, die Kunst.⁹⁶ Seiner Ideologie zufolge dienten Kunstwerke zur Verhüllung von Moral, weswegen für ihn ausschließlich makellose, sittliche, ehrliche und unschuldige Kunstwerke als schön galten. Daher entsagte Ruskin der hedonistischen Lebenseinstellung, die Pater oder Wilde hingegen als unabdinglich ansahen.⁹⁷ Pater vertrat das französische *l'art pour l'art*-Prinzip,⁹⁸ bei welchem die Moral als irrelevant angesehen wurde und demnach gleichfalls sittenlose, sündhafte und diabolische Kunstwerke seinem Schönheitsideal entsprachen. Er war ein Nihilist dessen Überzeugung nach die kurze Zeitspanne des Lebens vollends ausgekostet werden musste.⁹⁹ Insbesondere dessen Darstellung dieser Lebensphilosophie in *The Renaissance* (1873)¹⁰⁰ beeinflusste Wildes Einstellung zum Ästhetizismus.¹⁰¹ Dieser diene den wahrhaften Sinn des Lebens und somit des menschlichen Daseins aufzuzeigen, einerseits in der Schönheit, die sich in allem entfalten kann, und andererseits in der Kunst, die Schönes erschafft.¹⁰² Auf das Leben bezogen würde dies bedeuten, dass die Kunst das Leben und das Leben die höchste Kunstform ist.¹⁰³ Ästhetizistische Texte verweisen folglich auf Beschreibungen der Leseerfahrung oder Beschreibungen der Kunstbetrachtung.¹⁰⁴ Dabei griffen die Ästhetizisten auf Schönheitsideale der griechischen Antike und der Renaissance zurück und präsentierten eine Vision einer simplifizierten Zukunft.¹⁰⁵ Wilde beschrieb in *Intentions*¹⁰⁶ seine Weltanschauung von

⁹⁴ Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 423-424.

⁹⁵ Kunz, U. a.a.O. S. 222.

⁹⁶ Vgl. Ebda. S. 222-223.

⁹⁷ Vgl. Lenz, B. „Oscar Wilde.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 317-318.; Vgl. Weiß, W. „Italienische Renaissance und englische Dekadenz.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 95.

⁹⁸ Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 232.

⁹⁹ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 223.; Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 219.; Vgl. Pater, W. *Essays on Literature and Art*. S.166.

¹⁰⁰ Vgl. Pater, W. *The Renaissance*.

¹⁰¹ Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 13.

¹⁰² Vgl. Lenz, B. „Oscar Wilde.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 317-318.; Vgl. Weiß, W. „Italienische Renaissance und englische Dekadenz.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 95.

¹⁰³ Dies spiegelt sich ebenso in seinen Werken *The Decay of Lying* (1889), *Pen, Pencil and Poison* (1889), *The Critic as Artist* (1890) und *The Soul of Man under Socialism* (1891) wieder. Vgl. dazu Wilde, O. *The Collected Works of Oscar Wilde*. S. 919-1016, S. 1039-1066.; Vgl. Edener, W. „Einführung.“ Wilde, O. *The Picture of D.G. (Urfassung)*. S. xxi.

¹⁰⁴ Vgl. Ohi, K.J.H. *Innocence and Rapture*. S. 1.

¹⁰⁵ Vgl. Reed, J.R. „Mixing Memory and Desire.“ In: Goetsch, P. (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. S. 210.

Ästhetik, die laut ihm „den Hedonismus im klassisch griechischen Sinne als den unmittelbarsten Ausdruck der Individualität“¹⁰⁷ offenbart. Michael Foldy bezeichnet diese Art des Hedonismus als „ontologische Ästhetik“¹⁰⁸, bei welcher alle Gegebenheiten aus ästhetischer Sicht beleuchtet werden. Wilde folgte einerseits dieser Anschauung und andererseits widersprach er ihr anschließend, indem er aufzeigte, dass der Kunst sowohl Schönheit als auch Schrecken innewohnen können. Der zentral proklamierte Ästhetizismus zeigt sich bereits im Vorwort in den aufzählenden Epigrammen seiner Grundsätze.¹⁰⁹ Das Problem das Leben als Kunstwerk zu sehen und zu gestalten liegt am schmalen Grad zwischen Realität und Theatralität. Folglich stehen Ethik und Realität der Kunst und der Theatralität konkurrierend gegenüber.¹¹⁰ Oscar Wildes Roman vereinigt Theatralität und Ästhetik und weist dabei auf wie weit jemand bei der theatralischen Selbstästhetisierung gehen würde wenn er die Folgen nicht tragen müsste.¹¹¹ In *The Picture of Dorian Gray* existiert jedoch eine Moral, welche sich gegen den in Wildes Vorwort zum Roman geäußerten Ästhetizismus richtet.¹¹² Henry Wottons Aussagen stimmen mit den radikalen ästhetizistischen Überzeugungen Walter Paters insofern überein, dass sie keine soziale Moral zulassen. Dem gegenüber steht Basil Hallward mit seinen an Ruskin orientierten Ausführungen zur Kunst und Schönheit als realitätsanlehrende Moral,¹¹³ wodurch sich seine Vorrangigkeit des ethischen Grundsatzes des exaltierten Ästhetizismus sowie seines katholischen Glaubens zeigt und somit auch jene von Wilde selbst.¹¹⁴ Die Moralität wird wiederhergestellt indem beim oskuren Romanende die unversehrte makellose Schönheit des Abbildes im Bildnis ebenso genest.¹¹⁵ Dorian tötet sein Bildnis und sich selbst um den letzten Aspekt der ihn an die Realität bindet zu zerstören. Demzufolge wird er zum Märtyrer des Ästhetizismus, der für die Kunst stirbt und somit dem Kampf zwischen Leben und Kunst entflieht, dem sich sein Autor Wilde auch zu stellen versuchte.¹¹⁶ Der Roman präsentiert folglich eine Anleitung zum hedonistisch ästhetizistischen Lebensstil.¹¹⁷

¹⁰⁶ Dazu zählen *The Decay of Lying*, *Pen, Pencil and Poison*, *The Critic as Artist* und *The Truth of Masks*, nachzulesen bei: Vgl. Wilde, O. "Intentions." In: Ders. *The Collected Works of Oscar Wilde*. S. 919-1038.

¹⁰⁷ Klee, W.G. a.a.O. S. 209.

¹⁰⁸ Foldy, M.S. *The Trials of Oscar Wilde*. S. 102.

¹⁰⁹ Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 143.

¹¹⁰ Vgl. Mighall, R. "Introduction." In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xxvi-xxvii.

¹¹¹ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 235.

¹¹² Vgl. Thies, H. *Hauptwerke der englischen Literatur*. S. 798.

¹¹³ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 307-308.

¹¹⁴ Vgl. Ebda. S.313-315.; Vgl. Edener, W. "Einführung" In: Wilde, O. *The Picture of D.G. (Urfassung)*. S.xxiii.

¹¹⁵ Vgl. Mighall, R. "Introduction." In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S.xxix.

¹¹⁶ Vgl. Dattner-Garza, B.B. *Identity through the social phenomenon of sadomasochism in Conrad, Wilde, and Poe*. S. 86, S. 120, S. 131-133.; Vgl. Ohi, K.J.H. *Innocence and Rapture*. S. 143-145.; Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 230.; Vgl. Kohl, N. *Oscar Wilde*. S. 228.; Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 109.

¹¹⁷ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 229-230.

Die Philosophie des Ästhetizismus beruft sich auf die Schönheit als Sinnliche Empfindung und auf Schönheitsideale die im Leben erstrebenswert sind. Die visuelle Erscheinung spielt dabei eine essenzielle Rolle, da sie als ästhetisches Abbild der Persönlichkeit eines Menschen gesehen wird. Die äußere Aufmachung wird zum zentralen Leitbild des Lebens erhoben. Diese Grundeinstellung ist ebenfalls ein Grundmotiv des Dandytums auf welches im anschließenden Kapitel eingegangen wird.

1.3. Das Dandytum

Um den Einfluss des Dandytums auf den Schriftsteller Wilde, auf dessen Roman *The Picture of Dorian Gray* und in weiterer Folge der Literaturverfilmung zu verstehen erweist es sich als unabdinglich den Begriff und damit zusammenhängend dessen Ursprung zu erörtern und um den Umgang mit dem Begriff zu erleichtern die Wandlung der Wortherkunft aufzuzeigen. Der Begriff Dandy ist wie Jules Barbey d'Aureville treffend feststellt schwierig zu definieren als dass es sich hierbei nicht bloß um die Kunst sich elegant zu kleiden handelt, sondern auch eine Lebenseinstellung des Seins ist, die sich jenseits des Sichtbaren, hinter der Maske der Scharade verbirgt.¹¹⁸ Der Begriff *Dandy* ist eine Anfang des 19. Jahrhunderts geborene Stilrichtung, die im Viktorianismus unter der Regentschaft von Queen Victoria (1838-1901) zur Mitte des Jahrhunderts ihre erste Blütezeit durch den englischen Modeberater George Bryan 'Beau' Brummell (1778-1840) erlebte, dem Ratgeber vom Regenten der Regency-Zeit (1811-1830), dem ehemaligen Prinzen von Wales (1783-1811), George IV,¹¹⁹ die einander konkurrierend gegenüberstanden obwohl sie zusammenarbeiteten.¹²⁰ Vermutungen zufolge tauchte der Begriff bereits um 1750 auf.

Der klassische Dandy à la Brummell galt seiner Zeit als *arbiter elegantiarum*¹²¹, als ein Schiedsrichter des guten Geschmacks.¹²² Das Wort entsprang vom römischen Geschichtsschreiber Publius Cornelius Tacitus (55 - ca. 115 nach Christus) mit der Intention einen passenden Begriff für den Athener Staatsmann, Feldherrn und fünffachen Olympiasieger Alkibiades zu finden, der vom Volk begehrt wurde, obwohl es ihn liebte und zugleich hasste.¹²³ Platon zufolge provozierte Alkibiades durch seine Schönheit, Aufmachung

¹¹⁸ Vgl. Barbey d'Aureville, J. *Über das Dandytum und über George Brummell*. S. 27-29.

¹¹⁹ Vgl. Mighall, R. (Hg.). "Notes." In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 245.

¹²⁰ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 291.

¹²¹ Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 395.

¹²² Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 10.

¹²³ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 403-423.

und zur Schau Stellung, die er von Sokrates erlernte.¹²⁴ Folglich ist Alkibiades (450 - 404 vor Christus) aufgrund seiner Eleganz und Hochnäsigkeit der erste Dandy der Geschichtsschreibung.¹²⁵ Parallel mit dem Aufkommen des Begriffs des Dandys im 18. Jahrhundert entstanden auch andere Ausdrücke, die dem Ähnliches meinten. Um 1800 kam der Begriff *Geck* bzw. *Stutzer* als deutsches Pendant zum Dandy auf und bezeichnete Individuen, die durch ihr übertriebenes, elegantes Auftreten Aufmerksamkeit auf sich ziehen wollten. Ungefähr 1828 folgte der Ausdruck *Beau* und manifestierte sich in England als Ausdruck des Ideals von Eleganz.¹²⁶ Der Begriff Beau, meist spöttisch gebraucht, deriviert vom Französischem und bezeichnet einen gutaussehenden reichen Mann der Upper Class. Er steht stellvertretend für einen Nichtsnutz der Gesellschaft, welcher sich selbstsüchtig dem Genuss und der Mode hingibt. Ein geläufiges Synonym dafür ist Playboy, oder auch Adonis oder Dandy. Beide Ausdrücke, *Beau* und *Dandy*, sind maskulin und beziehen sich folglich nicht wie in einigen Abhandlungen angedeutet auf das weibliche Geschlecht. Die *Beaux* lebten um sich zu kleiden, waren anmaßend in der Mode und offenbarten sich gern durch Eleganz, Eitelkeit und Selbstverliebtheit.¹²⁷ Die Dandys hingegen gingen noch einen Schritt weiter indem sie nicht allein ihre Kleidung, sondern auch ihr Auftreten, ihren Witz sowie ihren Bonmot, ein Konversationsstil mit situationsbezogenen treffenden und geistreichen Bemerkungen, verbesserten als auch zivilisierten und diese zu einer „*Kunst der Manieren und Haltungen*“¹²⁸ erhoben. Das Wort *Dandy* lässt sich ableiten vom englischen Wort *to dandle* (tändeln, hätscheln, hüpfen), vom französischen Ausdruck *dandiner* (mit dem Uhrkettenschmuck, Berlocken, spielen) und von der hinduistischen Wendung *dandi* (Stockträger; womit ein Gehstock gemeint ist).¹²⁹ Es könnte aber auch vom schottischen

¹²⁴ Vgl. Hörner, F. *Die Behauptung des Dandys*. S. 285.

¹²⁵ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 403-423.;

Thomas Kastura macht in *Postludium: The World is my Oyster* eine Auflistung „[...] berühmter Dandys, die vor der Einführung des Begriffs >>Dandy<< und seiner Blütezeit im 19. Jahrhundert auftraten: der Ritter Lancelot, die Troubadoure, der Cortegiano der italienischen Renaissance, sein französisches Pendant, der Raffiné, der Herzog von Buckingham und der nach ihm benannte Buck (in ähnlicher Bedeutung wie Beau), der Herzog von Saint-Simon (ein Honnête Homme und Homme de Qualité), der Herzog von Orléans und der Roué des Rokoko, Fürst Kaunitz, einst Außenminister unter Maria Theresia, Marschall Richelieu und Heinrich Reichsgraf von Brühl, der Petit-Maitre und der Muscadin (beide von den Jakobinern verfolgt), nach der Revolution dann der Incroyable und Merveilleux, in England der Macaroni (ein von Italien inspirierter Dandy) und schließlich der Dandy selbst.“ (S. 403-404.) Hierbei sei jedoch anzumerken, dass die englischen Macaroni (1760-1780) als einzig verbleibende Gemeinsamkeit zu den Dandys die Modevernarrtheit hatten und sich lediglich in der Nachahmung der Mode südlicher Länder versuchten. Die Italiener haben ihren selbstverliebten Modenarren bereits im 16. Jahrhundert in ihrer Volkskomödie *Commedia dell'arte* Ausdruck verliehen durch die Vecchi Figur Pantalone, eine Spottbezeichnung für venezianische Kaufleute nach dem Niedergang der Republik Venedig als Handelsmacht, die von den Zanini, ihren Dienern, verspottet wurden.

¹²⁶ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 13.; Vgl. Barbey d'Aurevilly, J. a.a.O. S. 40-41.

¹²⁷ Vgl. Schaukal, R. „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, 1907.“ In: Kastura, T. (Hg.). *Dandys*. S. 17-18.

¹²⁸ Barbey d'Aurevilly, J. a.a.O. S. 43.

¹²⁹ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 404.

Begriff *dainty* herrühren, von einer Bezeichnung, welche mehrere Bedeutungen hat, die wiederum alle für einen Dandy kennzeichnend sind wie anmutig, elegant, anspruchsvoll, geziert, zierlich, verspielt usw.¹³⁰ Folglich stellt sich die Frage nach dem Sinn vom Dandy-Dasein und was eigentlich ein Dandy ist. Das Problem mit der Erklärung liegt darin begründet, dass ein Dandy eine Mischform ist. Er ist in mancher Hinsicht ein sich übertrieben modisch kleidender Mann, ein Ästhet, Schöngest, Exzentriker, Lebemann, Gentleman, Kavalier, Hochstapler, Flaneur, Bohemien, Beau, Parvenü, usw. All das sind Synonyme für den Begriff des Dandy und doch erklären sie ihn nicht ganz,¹³¹ denn „[...] das Dandytum [ist] nicht die Erfindung eines Einzelnen [...], sondern das Ergebnis eines bestimmten Zustands der Gesellschaft, den es schon vor Brummell gab, [...]“.“¹³²

Das Dandytum wurde vom französischen Lyriker Charles Baudelaire (1821-1867) in Paris aufgenommen und als Gegenbewegung zur biedermeierlichen Gesellschaft der damaligen Zeit erhoben.¹³³ Charles Baudelaire hält fest, dass das Dandytum zumeist in den Übergangszeiten erscheint:¹³⁴ „Der Dandysmus ist der letzte Ausbruch von Heroismus in den Niedergangsepochen; [...]“.“¹³⁵ Thomas Kastura widerspricht allerdings der verbreiteten Ansicht, die an Baudelaire anknüpft, dass Dandys in Verfallsepochen auftreten. Er schlußfolgert die Geisteshaltung der Dandys auf Zeiten des Status quo, des wirtschaftlichen Booms und folglich des Wohlstandes. Dabei verweist er auf die beiden großen Blütezeiten der Dandys. Wie bereits erwähnt tauchen die klassischen Dandys nach Brummell bereits in den 1830ern auf während der „Transition Period“ als England seine Vormachtstellung im Industriezeitalter des Seehandels festigte.¹³⁶ Die New Dandys tauchen in den 1890ern auf, wo sich durch die Amerikanisierung der englische Handel bereicherte und somit geht „[mit] Oscar Wilde [...] in den 1890ern die Ära des „old-style dandy““¹³⁷ zu Ende.“¹³⁸ Folglich ist zwischen dem Begriff Dandy im klassischen Sinne nach Brummell und den New Dandy nach Oscar Wilde zu differenzieren,¹³⁹ worauf im Folgenden eingegangen wird.

¹³⁰ Vgl. Hörner, F. a.a.O. S. 263.

¹³¹ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 404.; Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 8.

¹³² Barbey d'Aurevilly, J. a.a.O. S. 39.

¹³³ Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 245.

¹³⁴ Vgl. Baudelaire, C. „Der Dandy, 1868.“ In: Kastura, T. (Hg.). *Dandys*. S. 14.

¹³⁵ Ebda. S. 14-15.; Baudelaire, C. „Der Dandy.“ zitiert bei: Bach, S. a.a.O. S. 270.

¹³⁶ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 407.; Vgl. Schäfer, O. (Hg.). *Der Dandy*. S. 60-61.

¹³⁷ Sontag, S. „Notes on Camp (1964).“ In: Kurzweil, E. (Hg.). *A Partisan Century*. S. 242.

¹³⁸ Bang-Soon, A. a.a.O. S. 75.

¹³⁹ Vgl. Höfele, A. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 148.

1.3.1. Die klassischen Dandys und die New Dandys im Vergleich

Die klassischen Dandys

Nach der Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert orientierte man sich fortan als modebewusster Mann nicht mehr an Paris sondern an der feudalen englischen Gesellschaft in London. Vergleichbar wäre der Einfluss der englischen Dandys damals mit der heutigen Nachahmung von Idolen und Leitbildern. Tonangebend waren die klassischen Dandys während der Regency-Zeit von 1780 bis 1830 in den elitären Klubs und Salons des Londoner West End.¹⁴⁰ „[...] die Klubs, die Hindernisrennen, das Boxen, das Zigarrenrauchen ebenso wie der phlegmatische Gesichtsausdruck, die verachtungsvolle Pose und die romantische Verzweiflung. [...]“¹⁴¹, wie sie sich in Wildes Roman widerspiegeln, waren klassifizierend für die damals vorherrschende englische Modewelt. Die klassischen Dandys allen voran Brummell erfüllen eine Vorbildfunktion durch die Ablehnung tradiertter Verhaltensformen und die Erschaffung neuer. Dennoch verkörpern sie bürgerliche Vorstellungen. Sie gehören keiner spezifischen Gesellschaftsklasse an, orientieren sich aber an der Upper Class und pflegen zugleich den Umgang mit allen Bevölkerungsschichten. Sie passen sich daher innerhalb der Klassengefüge an. Ihr Bestreben nach Originalität und die Erhaltung ihres hohen Lebensstandards veranlasst sie auch ohne eine wirtschaftliche Grundlage ihr gesamtes Vermögen zu investieren. Sie sind aktive Mitgestalter, die sich am Fortschritt orientieren.¹⁴² Nach etwa fünfzehn Jahren nach dem Vorreiter Brummell wurde dieser von seiner Vorbildfunktion durch den Grafen Alfred d'Orsay Anfang der 1830er mit dem Beginn des Viktorianismus abgelöst. Er provozierte erstmals eine Vereinigung zwischen dem bis dato rein aristokratischem Dandytum und dem Künstlerdandytum. Waren vorerst die Mehrheit der Bevölkerung angetan von Dandys, so war ihr Ansehen nach kürzester Zeit bereits dem Überdruß der Bevölkerung ausgesetzt.¹⁴³ Der Grund weshalb der Dandyismus schnell zum schlechtem Ansehen kam, liegt darin begründet, dass sich Thomas Carlyle 1831 in *Sartor Resartus*¹⁴⁴ und William M. Thackerays 1848 in *Das Buch der Snobs*¹⁴⁵ über die Dandys ausließen und somit die Meinung der breiten Masse prägten.¹⁴⁶

¹⁴⁰ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 8.

¹⁴¹ Vgl. Ebda. S. 14.

¹⁴² Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 295.

¹⁴³ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 12.

¹⁴⁴ Vgl. Carlyle, T. (Hg.). „Sartor Resartus.“ URL: <http://www.gutenberg.org/files/1051/1051-h/1051-h.htm>.

¹⁴⁵ Vgl. Thackeray, W.M. *Das Buch der Snobs*.

¹⁴⁶ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 227.

Die New Dandys

Diejenigen Dandys, die ihre Lebensphilosophie mit dem Künstlertum verbanden, traten in den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf und entsprachen daher auch nicht mehr dem Kleidungsstil Brummells, sondern „standen in der Tradition des bizarren, durch seine Affektiertheit auffallenden Modehelden der Nach-Brummell-Zeit.“¹⁴⁷ Im Gegensatz zum klassischen Dandy nach Brummell, brach mit den New Dandys in den 1890er Jahren mit Oscar Wilde (1854-1900) eine neue Ära der Dandys an, deren Gewänder auffallend und überspitzt waren.¹⁴⁸ Es ging ihnen vor allem aufzufallen und sich durch ihre Andersartigkeit von der breiten Massen abzuheben. Dies stand bei ihnen in einer ambivalenten Haltung, denn sie wollten ebenso dazugehören.¹⁴⁹ Der neue Modeausdruck lautete seither „heavy swell“, dessen wörtliche Wortbedeutung „die Aufgeblasenen“¹⁵⁰ bedeutet. Die selbsternannten Modehelden mit ihrer Blasiertheit und seichten Konversation nannte man auch „coxcombs“¹⁵¹. Der Begriff, welcher sich mit Hahnenkamm übersetzen lässt, bezeichnet einen Narren bzw. einen Gecken, eine törichte, eingebildete, auffällige und oberflächliche Person, die vergeblich auf ihre Leistung, ihr Wissen, ihr Aussehen und ihre Kleidung bedacht ist.¹⁵² Der ursprüngliche Dandy war allerdings nicht der Mode verpflichtet, sondern der Eleganz, denn sein Kleidungsstil war im Vergleich zu jenem der New Dandys moderat. Um den kleidungstechnischen Unterschied zu verdeutlichen griff der Gentleman-Dandy der ersten Generation zurück auf lange Beinkleider, Frack, Weste, gestärkte Krawatte und Zylinderhut. Umgesetzt wurde das neue Körperbewusstsein der klassischen Dandys vorerst durch die Schneiderei mit den taillierten Herrenanzug, welcher die V-Silhouette des Mannes betonte. Die New Dandys griffen auf knielange Samthosen und Samtwesten zurück, bevorzugten eher niederliegende Hemdkragen und charakterisierten sich durch auffällige Details wie beispielsweise große Ansteckblumen oder aufwendige Krawattenknoten.¹⁵³ Oscar Wilde zählt folglich zu den *coxcombs*, einer neuen Dandy-Generation.¹⁵⁴ Die Kleidung der Dandys war Ausdrucksmittel ihrer Rebellion, ebenso verhielt sich Wilde, der durch seine gewagte äußerliche Aufmachung und seine selbst konzipierte Kleidung bei seinen öffentlichen

¹⁴⁷ Erbe, G. a.a.O. S. 208.

¹⁴⁸ Neben Oscar Wilde zählten der Graf Boni de Castellane, der Graf Robert de Montesquiou, Gabriele d'Annunzio sowie einige Jugendstildichter zu den New Dandies, (Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 404.) aber auch Beerbohm, Beardsley und Le Gallienne. (Vgl. Höfele, A. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 152.)

¹⁴⁹ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 388-393.

¹⁵⁰ Erbe, G. a.a.O. S. 208.

¹⁵¹ *The Oxford English Dictionary* zitiert bei: Ebda. S. 309.

¹⁵² Vgl. *The Oxford English Dictionary* zitiert bei: Ebda.

¹⁵³ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 388-393.

¹⁵⁴ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 18-19.

Auftritten zu provozieren versuchte.¹⁵⁵ Er avancierte zum Opfer der Massenmedien und wurde somit über Englands Grenzen hinaus zum Inbegriff des Dandys.¹⁵⁶ Der Begriff Dandy wurde damals als abwertender Begriff verstanden, wenn man bedenkt, dass Oscar Wilde aufgrund dessen als lebendig gewordene Karikatur angesehen wurde.¹⁵⁷ Dieser machte im Laufe seines Lebens einige optische Veränderungen bzw. Entwicklungen durch, angefangen bei seinen Frisuren bis hin zu seiner Garderobe.¹⁵⁸ Sich dandyhaft zu kleiden bedeutete nicht eingeschränkt sich vornehm, elegant oder modisch zu kleiden, es war vielmehr eine Technik der Kreation, bei welcher die Garderobe nicht gekauft, sondern von Schneidern angefertigt wurde. Dies war ein Spiel mit vorgegebenen Materialien um sich von der Masse abzuheben.¹⁵⁹ Der Schönheitskult mit dessen Modeeskapaden richtete sich gegen die Amerikanisierung und damit einhergehend gegen den vorherrschenden Kommerzialisismus.¹⁶⁰ Als durch diese die Massenproduktion in England einher fiel, blieb jedoch bloß die Kaufoption, was letztlich zum Untergang der Dandys führte. Roland Barthes beschreibt die Mode folglich als ein Massenphänomen, denn sie kann nicht Ausdruck der Persönlichkeit bzw. der Individualität sein, wenn sie durch ihre Wiederholbarkeit mit einigen Neuerungen nichts weiter als eine gemeinschaftlich generierte Nachahmung ist.¹⁶¹ Zu Zeiten des Viktorianismus hingegen ging es ihnen um eine Revolte gegen die vorherrschende Trostlosigkeit, Langeweile und Pedanterie der Mittelklasse und dem Rückgriff auf aristokratische Ideale wie Eleganz, Charme, Grazie, Anstand und Jugendlichkeit.¹⁶² Die *New Dandys* waren romantische Menschen, die sich nach Perfektion in einem Leben voller Chaos sehnten.¹⁶³ Wenn man den zeithistorischen Kontext miteinbezieht, so verwundert diese melancholische Lebenseinstellung nicht in Anbetracht dessen, dass damals traditionelle Werte durch gesellschaftlichen Umbruch verloren gingen und neue nicht absehbar waren. Für diese

¹⁵⁵ Vgl. Mighall, R. "Notes." In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 245.

¹⁵⁶ Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 28.

¹⁵⁷ Vgl. Höfele, A. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S.148.

¹⁵⁸ Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 431.;

Richard Ellmann beschreibt die visuellen Veränderungen Wildes in seiner Biografie über ihn wie folgt: „*am Trinity College probenhalber mit Bart, der dann bald wieder abrasiert worden war; in Oxford hatte er das Haar lang und gewellt getragen; in Paris kurzgeschoren und römisch-gelockt; anschließend wieder lang. [Seine Kleidung war] in London à la Dandy, in Amerika »outré«, danach gesucht bürgerlich.*“ (Ebda. S. 431.) Nach seiner Heirat änderte sich sein Kleidungsstil maßgeblich und entsprach mehr dem Brummells Stil, allerdings weiterhin kombiniert mit auffälligen Details und Accessoires. (Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 226.)

¹⁵⁹ Vgl. Barthes, R. „Das Dandytum und die Mode, 1972.“ In: Kastura, T. (Hg.). *Dandys*. S. 117-118.; Vgl. Moers, E. *The Dandy*. S. 299.

¹⁶⁰ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 208.; Vgl. Barbey d'Aurevilly, J. a.a.O. S. 27-29.

¹⁶¹ Vgl. Barthes, R. „Das Dandytum und die Mode, 1972.“ In: Kastura, T. (Hg.). *Dandys*. S. 117-118.; Vgl. Moers, E. *The Dandy*. S. 299.

¹⁶² Vgl. Moers, E. *The Dandy*. S. 288-289.; Vgl. Mann, O. *Der Dandy*. S. 7.

¹⁶³ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 383.

Übergangszeit verharret der Dandy „auf Formstrenge und Erhabenheit“¹⁶⁴. Namhaft dafür wäre Holbrook Jackson, der den *New Dandys* ihren Namen verlieh. Er spricht dabei von einem Bedürfnis der Aristokratie nach Romantik zu einer Art des „neuen Dandyismus“¹⁶⁵.¹⁶⁶ In seinen Chroniken beschreibt er eine neue Ära des Verfalls und zugleich der Wiedergeburt: „Der Verfall zeigte sich einerseits in unnatürlicher, übertriebener Verherrlichung der Schönen Künste und der reinen künstlerischen Virtuosität, andererseits in einem militanten Erwerbsstreben.“¹⁶⁷ Es handelt sich dabei um Müßiggänger, die stetig in einem Endzeitbewusstsein leben mit dem Ziel der Selbstverwirklichung.¹⁶⁸ Laut Baudelaire lebt und stirbt der Dandy vor seiner Reflektion.¹⁶⁹

„Er kann seiner Existenz nur gewiss werden, wenn er sie im Gesicht der Anderen wiederfindet. Die Anderen sind sein Spiegel. [...] Seine Berufung besteht in seiner Sonderbarkeit, seine Vervollkommnung im Überbieten. [...] Der Künstler wird zum Muster, er schlägt sich als Beispiel vor: die Kunst ist seine Moral.“¹⁷⁰

Die *Nineties* gelten folglich als Umbruchsphase der selbstinszenierenden Provokation gegenüber der Prüderie auf offenere Sichtweisen zur Sexualität, des Status quo der viktorianischen Doppelmoral. Das Dandytum respektiert zwar die bestehende Ordnung, findet sie zugleich auch schlecht und zum Untergang bestimmt.¹⁷¹ Daher zählt die Einhaltung der bürgerlichen Richtlinien, etwa politisches oder soziales Interesse als unmoderne Seichtheit.¹⁷² Die Gruppierung der New Dandys bezieht sich auf Individuen, die nicht dem Geburtsadel angehören, jedoch Teil der hochrangigen Gesellschaft, der Upperclass, sind. Alle anderen Bevölkerungsklassen werden in antidemokratischer Sichtweise abgelehnt. Für sie ist eine abgesicherte Finanzlage unabkömmlich, denn ohne diese können sie ihre eigens erschaffenen Lebensweisen nicht verwirklichen.¹⁷³ Viele Vertreter hatten auch enorme Spielschulden durch ihren ungezwungenen Umgang mit Geld, denn Luxus und Verschwendung waren vorrangig, was sich anhand Wildes fiktiver Figur Dorian Gray zeigt.¹⁷⁴

¹⁶⁴ Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 384.

¹⁶⁵ Moers, E. *The Dandy*. S. 288.

¹⁶⁶ Vgl. Ebda.

¹⁶⁷ Jackson, H. „The Eighteen Nineties.“ zitiert bei: Erbe, G. a.a.O. S. 210.

¹⁶⁸ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 296.

¹⁶⁹ Vgl. Gnüg, H. *Kult der Kälte*. S. 10.; Vgl. Camus, A. „Der Mensch in der Revolte, 1951.“ In: Kastura, T. (Hg.). *Dandys*. S. 23-24.

¹⁷⁰ Camus, A. „Der Mensch in der Revolte, 1951.“ In: Kastura, T. (Hg.). *Dandys*. S. 24-26.

¹⁷¹ Vgl. Barbey d'Aurevilly, J. a.a.O. S. 30.

¹⁷² Vgl. Ebda.; Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 386.

¹⁷³ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 296.

¹⁷⁴ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 8-9, S. 206.

1.3.2. Wildes fiktive Dandyfiguren

Wilde verlieh dem Dandyismus in seinem Roman einen gleichwertigen Stellenwert zur Kunst aufgrund der Formierung einer Massengesellschaft um die Jahrhundertwende und daher ist er ein essentieller Bestandteil des Analyseverfahrens.¹⁷⁵ Die Hauptcharaktere Lord Henry Wotton, Basil Hallward und Dorian Gray in *The Picture of Dorian Gray* sind ebenfalls Dandys.¹⁷⁶ Wotton vertritt die Dandy-Position, welche von seiner Außenwelt missbilligt wird, was ihn umso mehr dazu vorantreibt Wildes ästhetische Prinzipien zu vertreten. Er stellt somit den Revers zum Idealisten Hallward und sogar zum egozentrischen Gray dar und entlarvt sich dabei als einziger Realist,¹⁷⁷ wobei von den dreien nur der letztere den Inbegriff eines Dandy verkörpert, wie ihn Wilde bereits 1889 in *Pen, Pencil and Poison* gegenüber Thomas Griffiths Wainewright beschrieb. Folglich meint gegen Romanende Lord Henry zu und über Dorian:¹⁷⁸

„You are the type of what the age is searching for, and what it is afraid it has found. I am so glad that you have never done anything, never carved a statue, or painted a picture, or produced anything outside of yourself! Life has been your art.“¹⁷⁹

Der Dandy stellt somit ein Gesamtkunstwerk dar, indem er selbst zugleich Künstler und Kunstwerk verkörpert.¹⁸⁰ Er lebt für die Selbstinszenierung zu einem Gesamtkunstwerk. Wildes Beschreibung von Dorian Grays Einfluss auf den Stil und die Kleidung junger Männer lässt sich als direkte Parallelität zu Brummell lesen, der diese Rolle selbst einnahm.¹⁸¹ Ferdinand Hörner verweist auf Michel Foucaults Beschreibung des Dandys in *Qu'est-ce que les Lumières?*¹⁸², wo er diesen als einen Asketen, einen Märtyrer bezeichnet, der stets an sich selbst arbeitet um sich zu einem Kunstwerk zu machen. Dabei geht es diesem nicht um die Selbstfindung, sondern um die Selbsterfindung.¹⁸³ Der Dandy, wie er in Oscar Wildes Roman beschrieben ist, ist eine „*transitional figure*“¹⁸⁴, welche wie Wilde vor der vollkommenen ästhetischen Demokratisierung von Sinneseindrücken steht wie etwa die Gleichsetzung von Stühlen und Bildern.¹⁸⁵ Kristine Fratz oder Oswald Wiener gehen soweit zu behaupten, dass durch diese Selbsterfindung eine Verkünstlichung stattfindet.¹⁸⁶

¹⁷⁵ Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 82.

¹⁷⁶ Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 106-107.

¹⁷⁷ Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 207.

¹⁷⁸ Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 106-107.

¹⁷⁹ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 207.

¹⁸⁰ Vgl. Schickedanz, H.J. *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten*. S. 21.; Vgl. Ihrig, W. *Literarische Avantgarde und Dandyismus*. S. 29.

¹⁸¹ Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 245.

¹⁸² Foucault, M. „What is Enlightenment?“ In: Rabinow, P. (Hg.). *The Foucault Reader*. S. 32-50.

¹⁸³ Vgl. Foucault, M. „What is Enlightenment?“ In: Rabinow, P. (Hg.). *The Foucault Reader*. S. 32-50.; Vgl. Hörner, F. a.a.O. S. 285.

¹⁸⁴ Sontag, S. „Notes on Camp (1964).“ In: Kurzweil, E. (Hg.). *A Partisan Century*. S. 242.

¹⁸⁵ Vgl. Ebda.; Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 75-76.

¹⁸⁶ Vgl. Fratz, K. *Dandy und Vampir*. S. 28.; Vgl. Hörner, F. a.a.O. S. 286.

„For the dandy's persona comprises a series of antitheses [...] which are structured by the binary *paraître/être* [...]. [...] Exploiting the binary, the dandy mystifies by both revealing and concealing, affirming and denying, through *le paraître*, the presence and the absence of *l'être*.“¹⁸⁷

Des Dandys einzige Möglichkeit sich als Kunstwerk darzustellen liegt eben in diesem *paraître*.¹⁸⁸ Dorian Gray verführt durch seine Verinnerlichung eines Gesamtkunstwerks, Basil Hallward durch seine Malkunst und Lord Henry Wotton durch seine Konversationskunst. Dem Letzteren mangelt es an Moral, welche Hand in Hand mit Gesellschaftskritik geht.¹⁸⁹ Das Ziel von Wildes Romanhelden Dorian ist die Selbstverwirklichung und die exzessive Auskostung aller erdenklichen Genüsse und Sinneseindrücke, die sowohl gesellschaftliche Anerkennung als auch Verachtung zur Folge haben. Nach außen hin bewegen sich beide im Rahmen der viktorianischen Moralvorstellungen, jedoch verstoßen sie gegen die vorgegebenen Normen und Regeln im Gegensatz zu einem Brummell.¹⁹⁰ Wie seiner Figur Dorian Gray widerfuhr auch Wilde aufgrund seiner Skandale der Verzicht des Umgangs mit ihm.¹⁹¹ In seinem Roman verleiht er seinen Dandys das, was ihm selbst fehlte, um unentwegt seinen Lebensstandard halten zu können, unbegrenzte finanzielle Mittel und Geburtsadel. Somit lässt sich eine Parallele zu anderen Regency-Zeit-Romanen herauskristallisieren. Gleichartig zu Baudelaire oder Huysmans zeigt auch Wilde wie Lord Henry Wotton mephistophelisch Agieren kann durch seine gesellschaftlich gefestigte Position aus sicherer Distanz ohne selbst dabei zu Schaden zu kommen.¹⁹² Er ist das Idol, welches Dorian ins Dandytum einführt und somit der Vorbildfunktion eines Beau Brummells entspricht. Dies sei verstanden als eine Anspielung auf die für Wildes Zeit aktuell vorherrschende industrielle Reproduktion bzw. die Industrialisierung.¹⁹³ Die Tendenz im 19. Jahrhundert ging dahingehend alte Stile und Philosophien zu etwas neuem zusammensetzten. Aus diesem Eklektizismus folgert sich auch die Sammlerleidenschaft der Dandys, was sich bei Dorians Sammlung von Kultobjekten niederschlägt.¹⁹⁴ Terence Dawson umschreibt den Wildeschen Dandy als jenen, der alles tun würde, um seinem Leid oder Seelenschmerz zu entgehen, wie beispielsweise durch geistreiche Kommentare, die als eine Verteidigungsstrategie fungieren und zugleich den Bedürfnissen anderer nicht nahekommen und sie abblocken. Dies funktioniert nur wenn zwei Gesprächspartner einander beabsichtigt nicht verstehen wollen,

¹⁸⁷ Stanton, D.C. *The Aristocrat as Art*. S. 189.

¹⁸⁸ Vgl. Hörner, F. a.a.O. S. 287.

¹⁸⁹ Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 210-211.

¹⁹⁰ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 298.

¹⁹¹ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 231.

¹⁹² Vgl. Höfele, A. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 151.; Vgl. Gnüg, H. *Kult der Kälte*. S. 306.

¹⁹³ Vgl. Hörner, F. a.a.O. S. 291.

¹⁹⁴ Vgl. Gnüg, H. *Kult der Kälte*. S. 282.

und einer von den beiden, in diesem Falle der Dandy, die Phrase des Ersten im spielerischen Sinne aufschnappt um selbst eine zu erwidern, die nur dazu dient auf dessen Schlagfertigkeit und Klugheit aufmerksam zu machen. Ebenfalls würde sich der Wildesche Dandy ansonsten nicht von den anderen hervorheben und müsste sich selbst zugestehen gewöhnlich zu sein.¹⁹⁵ Der Dandy wird bei Wilde als Epigramm für die Lasterhaftigkeit der Bevölkerung unter der damaligen gesellschaftlichen sozialen Norm verwendet.¹⁹⁶ Die Konversationsszenen weisen klassifizierend für die Dandys elegante Rhetorik und eine spielerische Leichtigkeit kombiniert mit Boshaftigkeit und Schlagfertigkeit auf und werden somit zum Instrument für die Selbstdarstellung, was sich vor allem bei den Epigrammen der Figur Lord Henry Wotton widerspiegelt.¹⁹⁷ Das Amüsante und Komische wird herbeigeführt indem die Pointe hinausgezögert wird und somit beim Leser zu einem Überraschungseffekt führt.¹⁹⁸ Lord Henry Wotton verkörpert die kennzeichnenden Charaktereigenschaften eines Dandys.¹⁹⁹ Seine Erzähltechnik ist sowohl desillusionierend als auch ironisierend und lässt vergleichsweise zu jener von Dorian Gray keinen Spielraum für Ambivalenzen oder Illusionen.²⁰⁰ Sie ist extrovertiert, subjektivierend und entfremdend und nicht introvertiert in Richtung der Esoterik gewandt wie Dorians. Wie eine derartige aristokratische Konversation abläuft, zeigt sich in Kapitel III bei Lady Agatha, in Kapitel XI bei Lady Narborough und in Kapitel XVII in Selby Royal.²⁰¹ Sie ist letztendlich durch ihre inhaltliche Leere, ihre Paradoxa und Aphorismen lediglich ein „*Instrument des `schönen Scheins`*“²⁰². Dies erklärt auch Basil Hallwards Aussage über Lord Henry Wotton: „*You never say a moral thing, and you never do a wrong thing. Your cynicism is merely a pose.*“²⁰³ Basil verdeutlicht die Position Henrys als einen Redner, der seine eigene Philosophie nicht auslebt, im Gegensatz zu Dorian, der sie umsetzt. Ahn Bang-Soon zufolge wird Dorian Gray Opfer des Dandyismus, was sich an seinem langwierigen Leidensweg offenbart. Demnach rettet sein Tod die Kunst und darin spiegelt sich das deutlichste Paradoxa von Wilde wieder.²⁰⁴ Klaus-Dieter Herlemann stellt folglich eine „*Diskrepanz zwischen Handlung und Dialog*“²⁰⁵ fest, was ebenso auf den Autor

¹⁹⁵ Vgl. Dawson, T. a. a. O. S. 107-108.; Vgl. Kosok, H. (Hg.). *Das englische Drama im 18. und 19. Jahrhundert*. S. 325.

¹⁹⁶ Vgl. Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. xiii.

¹⁹⁷ Vgl. Bang-Soon, A. a. a. O. S. 79-81.

¹⁹⁸ Vgl. Ebda. S. 85-88.

¹⁹⁹ Vgl. Grossegessse, O. „Konversation und Roman.“ zitiert bei: Bang-Soon, A. a. a. O. S. 82.; Vgl. Erbe, G. a. a. O. S. 9.

²⁰⁰ Vgl. Ebda. S. 79-81.

²⁰¹ Vgl. Bang-Soon, A. a. a. O. S. 84-85.

²⁰² Vgl. Grossegessse, O. „Konversation und Roman.“ zitiert bei: Bang-Soon, A. a. a. O. S. 85.

²⁰³ Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 8.

²⁰⁴ Vgl. Bang-Soon, A. a. a. O. S. 90.

²⁰⁵ Herlemann, K.-D. „Oscar Wildes ironischer Witz als Ausdrucksform seines Dandytums.“ zitiert bei: Bang-Soon, A. a. a. O. S. 81.

zutrifft dessen Sammlung an Briefen und Gedichten aus dem Zuchthaus von Reading²⁰⁶ seine Lebensinszenierung widerrufen und er dabei erstmals seine Maske ablegte:²⁰⁷ „*Der Mensch ist am wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske und er wird die Wahrheit sagen.*“²⁰⁸ Die Sammlung zeigt einen leidenden und vereinsamten Menschen, welcher sich selbst entblößt indem er erstmals seine Gefühle offen darlegt. Darin liegt Heroismus verborgen und dieser prägt bis heute das Bild des Wildeschen Dandys.²⁰⁹

1.3.3. Der New Dandy und die New Woman

Neben dem Dandy als charakteristischen geschlechterspezifischen Figurentyp bei der fiktiven Literatur sowie in der gesellschaftlichen Realität der damaligen Zeit gab es laut Andreas Höfele auch einen weiteren derartigen Typ, jenen der emanzipierten New Woman, wie sie bei G.B. Shaw oder Thomas Hardy vorkommt.²¹⁰ Beide stehen in einem gegensätzlichen Verhältnis zueinander. Die einzige Gemeinsamkeit für den New Dandy und die New Woman war ihre Positionierung als Gegenpol zum viktorianischen Mittelstand.²¹¹ Dies belegt beispielsweise ein Eintrag *The Arbitrary Classification of Sex* aus dem *Yellow Book*, der damaligen Klatschpresse Englands, wo Richard Le Gallienne aus einem Wörterbuch von 1856 die damals geltende Ansicht was männlich und was weiblich ist, zitierte.²¹² Darin werden Attribute wie hart, bestimmt, tapfer, würdevoll, edel, stattlich, nicht burschikos oder feminin für den Mann postuliert und als das Essentiellste ein Mann zu werden angesehen. Das Pendant dazu trifft folglich auf die Frau zu deren einziges wahrhaftes Ziel darin besteht eine Frau zu werden. Sie soll feminin sein, weibliche Verhaltenszüge wie schwach, nachgiebig, sanft, harmlos, erbärmlich, flexibel im Sinne von anpassungsfähig, freundlich, höflich, zärtlich, ängstlich und bescheiden, aufzeigen.²¹³ Die Effemination und Virilität des Dandys stellen eine Vermischung von männlichen und weiblichen Attitüden dar, von maskuliner Kraft und femininer Anmut.²¹⁴ Die Frau verkörpert für die New Dandys das, was sie selbst versuchen abzudecken und zwar das Modische, Musische, Narzisstische und Ästhetische.²¹⁵ Während sich der Dandy in aristokratischen Kreisen bewegt, für die Selbstinszenierung lebt

²⁰⁶ Vgl. Oeser, H-C. (Hg.). *Oscar Wilde in Prison*.

²⁰⁷ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 234.

²⁰⁸ Wilde, O. „Der Kritiker als Künstler.“ zitiert bei: Erbe, G. a.a.O. S. 218.

²⁰⁹ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 234.

²¹⁰ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 412.

²¹¹ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 241-245.; Vgl. Höfele, A. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, M./ Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 159.

²¹² Vgl. Höfele, A. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S.161.

²¹³ Vgl. The Yellow Book. „Four Prose Fancies.“ zitiert bei: Ebda. S. 161.

²¹⁴ Vgl. Hörner, F. a.a.O. S. 261.

²¹⁵ Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 412-413.

und sich von der Gesellschaft abwendet, kämpft die Neue Frau durch ihr gesellschaftliches Engagement für die Gleichberechtigung. Folglich erweist sie sich als Wegbereiterin für die Emanzipation.²¹⁶ Beim Emanzipationskampf ging es einerseits um den Kampf gegen gesellschaftliche Vorurteile gegen Frauen und andererseits um das Zugeständnis von Rechten sowie die Bewilligung der Gewerbetätigkeit.²¹⁷ Dies äußert sich beispielsweise bei Wildes Roman, indem die darin vorkommenden femininen Figuren ebenso auf paradoxe Aphorismen zurückgreifen wie die männlichen Charaktere.²¹⁸ Zugleich stehen die weiblichen Figuren aufgrund ihres intellektuellen Niveaus im Hintergrund, da dieser laut den damals auferlegten Wesenszügen dem Maskulinen nicht gleichkommt und Frauen daher ausgegrenzt werden.²¹⁹ Beide provozieren und schockieren die vorherrschende Gesellschaftsordnung auf gegensätzliche Weise. Diese Figurentypen, die einen durch maskuline Verweiblichung (Dandy), die anderen durch feminine Vermännlichung (New Woman), sind Teil der sexuellen Revolution,²²⁰ da sie mit den traditionellen Geschlechterrollen brechen.²²¹ Ihr Ziel war es die Geschlechtergrenzen aufzulösen und sie auf neue Art und Weise zu vereinigen. Daher rührt auch die ansteigende Tendenz zum Androgynen.²²² Der erste Weltkrieg führte zum Zerfall der alten Gesellschaft und somit zum Untergang des Dandy-Begriffs, aber nicht der darauffolgenden Stereotypen.²²³ Ein Dandy war und ist teilweise für manche bis heute noch ein nachzueiferndes Vorbild und ein Ideal der Männlichkeit,²²⁴ was sich in Ausdrücken wie Snob oder Camp widerspiegelt.²²⁵

²¹⁶ Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die `Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die `Nineties*. S. 24.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 241-245.

²¹⁷ Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die `Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die `Nineties*. S.15.

²¹⁸ Vgl. Lenz, B. „Oscar Wilde.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. *Die `Nineties*. S. 336.

²¹⁹ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 253-254.

²²⁰ Vgl. Pfister, M./Schulte-Middelich, B. „Die `Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Dies. (Hg.). *Die `Nineties*. S. 24.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 241-245.

²²¹ Vgl. Rossbach, S. *Des Dandys Wort als Waffe*. S. 7.; Vgl. Hörner, F. a.a.O. S. 260.; Vgl. Feldmann, J.R. *Gender on the Divide*. S. 11.

²²² Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 214.

²²³ Vgl. Ebda. S. 21.;

Erwähnung gebührt an dieser Stelle dem Kronprinzen von Wales (1861-1901), dem Herzog von Windsor, Albert Eduard (Edouard VII), dem ältesten Sohn von Königin Viktoria und Prinz Albert, der nach dem Tod seiner Mutter die Thronfolge übernahm (ab 1901 bis 1910). (Vgl. Ebda. S. 201-205.) Auf die Kleideretikette besonders bedacht verstand er es nach Brummells Vorbild als damals unbestrittener Modeführer die Herrenmode zu revolutionieren, indem er mehr Komfort einführte und somit gegen die offiziellen Anzugsvorschriften verstoß. (Vgl. Ebda. S. 204.)

²²⁴ Vgl. Ebda. S. 7.

²²⁵ Zur Entstehung des Snobbegriffs bishin zur Entwicklung zum Begriff Camp im Zusammenhang mit Dandy siehe Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 291-294.; Vgl. Kastura, T. „Postludium.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys*. S. 396.; Vgl. Sontag, S. „Anmerkungen zu Camp.“ In: Kastura, T. *Dandys*. S. 34.; Vgl. Wilde, O. „Sätze und Lehren zum Gebrauch für die Jugend.“ In: Kastura, T. *Dandys*. S. 136-138.

Die berühmtesten Vertreter des Dandytums Beau Brummel, Charles Boudelaire, Oscar Wilde aber auch Lord Byron negierten die strikte Trennung der Geschlechter und gelten somit ebenso als Vorreiter der Queer sowie der Metrosexualität. Im Vergleich damit was man heutzutage metrosexuellen Männern nachsagt, wurde auch dem Dandy seinerzeit durch sein übermäßig bedachtes Körperbewusstsein hinsichtlich der Pflege der Mangel an Männlichkeit nachgesagt. Allerdings stand das Dandytum tatsächlich im engen Zusammenhang mit der Homosexualität. In jedem Dandy gleich zu welchem Geschlecht dieser sich hingezogen fühlt, wohnen unterdrückte sexuelle Neigungen inne. Daraus erschließt sich dessen Selbstliebe, Exhibitionismus, Lethargie und Machtwille.²²⁶ Die diversen Abwandlungen und Reproduktionen vor im Sinne eines Prototyps und nach dem Begriff Dandy verweisen auf die Überlebensfähigkeit des Dandys, aber auch auf seine Beständigkeit und Dauerhaftigkeit. Der Schwierigkeitsgrad den Ursprung zu erörtern sowie die Tatsache, dass sich dieser bis in die Antike zurückverfolgen lässt, macht ihn zu einem Phänomen.²²⁷

1.3.4. Homoerotische Liebe und Sadomasochismus

Die Kontroverse der homoerotischen Liebe steht im Zusammenhang zum umstrittenen Bezug zu Wildes biographischem Hintergrund²²⁸ und bezieht sich desgleichen auf die Anziehungskraft des Protagonisten Dorian Gray insbesondere auf seine beiden Freunde Basil Hallward und Lord Henry Wotton. Wilde idealisiert in seinem Roman die Männerfreundschaft einhergehend mit Sadomasochismus und kritisiert den Ehebund, dem er ferner frauenfeindlich, misogyn, gegenübersteht.²²⁹

Die viktorianische prude Auffassung über Sexualität führte zu einer Katalogisierung der sexuellen Neigungen und zu Vorschriften im Liebesleben. Als Handbuch dazu diente vorzugsweise die 1857 erschienene ärztliche Abhandlung von Dr. William Acton *Functions and Disorders of the Reproductive Organs*²³⁰, welche Abstinenz, das Verbot der Selbstbefriedigung, die Sexualität als reines Mittel zur Fortpflanzung propagierte und sexuelle Praktiken wie Sadomasochismus, Homosexualität, Transvestitentum usw. untersagte.²³¹ Die Strafrechtsreform von 1885, das *Criminal Law Amendment Act*, bestrafte derartige Sodomie mit einer Höchststrafe von zwei Jahren Zwangsarbeit in Zuchthäusern.²³² Um diese

²²⁶ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 20-21.

²²⁷ Vgl. Hörner, F. a.a.O. S. 271.

²²⁸ Vgl. Bondy, F. et al. *Harenberg*. 5 Bd. S. 3077.

²²⁹ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 225-226.

²³⁰ Schulte-Middelich, B., „The Other Victorians.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 118.

²³¹ Vgl. Ebda. S. 115-122.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 233.

²³² Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 362, S. 366-367.; Vgl. Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xxxi.

Gesetzgebung zu umgehen musste die Urfassung von Oscar Wilde einer strengen Zensur unterzogen werden, weshalb sich seine homoerotischen Andeutungen auf den Subtext des Romans beschränken. Die Folgen der homosexuellen Praktiken Wildes sowie der Anspielungen in *The Picture of Dorian Gray* darauf kamen bei seinem Gerichtsprozess zu Tage.²³³ Die Problematik beim Roman liegt darin das nicht Erkennbare selbst rekonstruieren zu müssen, um den Subtext zu verstehen.²³⁴ Die verwendete Sprache Wildes um die Hingabe Basils und Henrys zu Dorian zu beschreiben, legt unverkennbar eine romantische als auch tiefe Intimität offen, weshalb sich die Homosexualität den beiden zuschreiben lässt. Basil und Henry kämpfen um die Zuneigung Dorians, wobei Henry ab dem Zeitpunkt, wo Dorian bereits im Besitz des Gemäldes ist den Kampf gewinnt.²³⁵ Im Buch wird im Kapitel X ein Vergleich zwischen Basil Hallward und Michelangelo Buonarroti (1475-1564) gezogen, der neben seinem Bekanntheitsgrad als außerordentlicher Maler Liebesgedichte an die maskuline Schönheit schrieb und daher als homosexuell angesehen wurde.²³⁶ Die homoerotische Komponente findet sich in der beidseitigen Vorliebe Dorians und Henrys zu Opern von Richard Wagner wieder. Jene Basils zeigt sich in seiner Wahl Dorian zu portraituren und Henrys in seiner Wahl Dorian zu beschreiben als Paris, Adonis, Hadrian, usw., allesamt klassische Helden, die sowohl dem antiken Schönheitsideal entsprechen als auch verehrt und begehrt wurden.²³⁷ Die Knabenliebe, galt parallel zur Frauenliebe in der Antike als gesellschaftlich anerkannte Institution zur geistigen Erziehung von Weisheit und Tugend,²³⁸ von welcher Johann Wolfgang von Goethe seinerzeit in *Venetianische Epigramme* berichtete.²³⁹ Robert Mighall verweist dabei auf die Namensgebung des Protagonisten Dorian. Sie bezeichnet den griechischen Stamm der Dorier und stellt somit eine verhüllte Anspielung auf die griechische Liebe dar, welche in der Antike unter Männern, bekannt unter dem Ausdruck Päderastie, praktiziert wurde.²⁴⁰ Der Aspekt der griechischen Knabenliebe wird durch die Begierde eines älteren Mannes für die Jugend sichtbar gemacht, wodurch die

²³³ Vgl. Horstmann, U. „Nachwort.“ In: Wilde, O. *Das Bildnis des Dorian Gray*. S. 337.; In der Folge wurde Wilde aufgrund vom damals gesetzeswidrigen „*indecent behaviour*“ (Batchelor, J.C./McNeer, C. (Hg.). *Oscar Wilde's Guide to Modern Living*. S. 1.) zu zwei Jahren Gefängnis mit Zwangsarbeit verurteilt. (Vgl. Ebda.; Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 224-225.; Vgl. Mighall, R. „Chronology.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xxxvii.) Seinen sozialen Absturz und moralischen Ruin beschreibt er im Gegensatz zum Roman ethisch in Form eines direkt an seinen Geliebten Sir Alfred Douglas gerichteten Briefs in *De Profundis*. (Vgl. Thies, H. *Hauptwerke der englischen Literatur*. S. 794.)

²³⁴ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 271.

²³⁵ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 307.

²³⁶ Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 236.

²³⁷ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 309.

²³⁸ Vgl. Dessau, B./Kanitscheider, B. *Von Lust und Freude*. S. 162-164.

²³⁹ Vgl. Goethe, J.W. „Venetianische Epigramme.“ CXLIII. URL: <http://ebooks.gutenberg.us/WorldBookLibrary.com/8vepi.htm>.

²⁴⁰ Vgl. Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xv.

erotische Lust der Verschlüsselung und des Sichtbarmachens vereinigt wird.²⁴¹ Der scharfe Blick des Textes affirmiert die Kraft der homoerotischen Liebe, da die Männerliebe auf der spirituellen Ebene erfolgt, die zur Frau hingegen auf sexueller Basis beruht.²⁴² Das Auskosten sexueller Fantasien und Möglichkeiten und der damit zusammenhängende Lustgewinn als Bereicherung der Lebensqualität ist Teil des Hedonismus.²⁴³ Wanda Klee sieht in der Erotisierung von Dorian gegenüber Männern eine krankhafte Feminisierung.²⁴⁴ Dabei ist die Feminisierung ein Teil des Sadomasochismus, der in die Praktiken der Demütigung des Masochisten hineinfließt. Bonita Bernadine Dattner-Garza beschreibt den Wagemut der viktorianischen Schriftsteller über ihre Angst hinweg zu versuchen ihre unterdrückten oder verdrängten sadomasochistischen Triebe zu beschreiben, indem sie ihre Charaktere in verschiedene Teile aufsplittern.²⁴⁵ Die sadomasochistische Natur, folglich die erotische Komponente der Ästhetik dient zur Auflösung des Realitätsbezuges. Die Vereinnahmung des ästhetischen Objekts führt zwangsläufig zum Masochismus, zu einer Versklavung, wohingegen die Auflösung der Illusion um das ästhetische Objekt zum Sadismus, zur Zerstörung führt.²⁴⁶ Dattner-Garza beschreibt die dekadente Sichtweise als jene, welche den Menschen zum Objekt derivieren lässt. Zur Gestaltung des begehrten Objekts zu einem Kunstobjekt erfolgt dessen unmittelbare Kastration. Zugleich erfordert die Beherrschung der Kontrolle eine Distanzierung zum Objekt der Begierde. Daraus kristallisiert sich das Rollengefüge des Sadisten Wotton und des Masochisten Dorian, wobei dadurch, dass sich Dorian Wottons Philosophie aneignet er außerhalb der Anwesenheit Wottons selbst zum Sadisten wird.²⁴⁷ Dorian befindet sich in der Ambivalenz zwischen der sadistischen Zerstörung anderer mit der dadurch verbundenen Selbststärkung und dem masochistischen Verlangen nach innerer Flucht vor der Realität.²⁴⁸ Das Abhängigkeitsgefühl von Lord Wotton ist höher als jenes von Basil Hallward beziehend zu Dorian. Während er den Maler zu seinem künstlerischen Höhepunkt inspiriert, benötigt ihn Wotton für die Erfahrungssammlung, die er selbst nicht praktiziert. Er mutiert zunehmend zum Voyeur, welcher Befriedigung beim Zuschauen von Dorian's sadomasochistischem Drama erfährt.²⁴⁹ Basil Hallward ist als reiner Masochist einzustufen, der sich selbst als auch der Realität sowie seiner Scham- und Schuldgefühle zu entkommen versucht, und schließlich darunter leidet.

²⁴¹ Vgl. Ohi, K.J.H. *Innocence and Rapture*. S. 174.

²⁴² Vgl. Richard, J. "Passing the love of Women." In: Mangan, J.A./Walvin, J. *Manliness and Morality*. S.93.

²⁴³ Vgl. Dessau, B./Kanitscheider, B. *Von Lust und Freude*. S. 162-164.

²⁴⁴ Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 194-197.

²⁴⁵ Vgl. Dattner-Garza, B.B. a.a.O. S. 6-7.

²⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 85-86.

²⁴⁷ Vgl. Ebda. S. 126-130.

²⁴⁸ Vgl. Ebda. S. 94-97.

²⁴⁹ Vgl. Ebda. S. 125.

Sein Leid repräsentiert dabei seine selbst auferlegte Bestrafung für die Homosexualität.²⁵⁰ Das Zitat aus *Ballad of Reading Goal*: „*The man had killed the young thing he loved, And so he had to die.*“²⁵¹, verdeutlicht einerseits den Grund weshalb Dorian Basil ermordet und andererseits auch weshalb er schließlich selbst sterben muss. Trotz dessen, dass in diversen Abhandlungen behauptet wird, dass aus dem Subtext hervorgeht Dorian würde aufgrund seiner Dandy-Existenz homoerotische Gegebenheiten auskosten und der Damenwelt gegenüber lediglich geistige bzw. platonische Liebe empfinden,²⁵² bleibt eine reine Homosexualität auszuschließen. Die Begründung dafür findet sich in der Gegebenheit, dass selbst wenn Dorian wie Wilde nach außen hin den Eindruck der Heterosexualität erwecken wollte, sich nicht freiwillig auch mit weiblichen Prostituierten ausleben würde. Ein weiterer Beleg dafür wäre seine Zuwendung zu Sibyl Vane mit dem Wunsch einer Eheschließung oder zu Hetty Merton. Wie aus dem Kapitel 1.3. hervorgeht verehrten die Dandys Frauen, weshalb Misogynie keine Begründung für Homosexualität darstellt, sondern lediglich eine Widerspiegelung der damals geläufigen geschlechtsspezifischen Charakteristika auslegt. Die Figur des Dorian Gray ist unmissverständlich aus dem verschrifteten Text sowie aus dem Subtext hervorgehend polygam und promiskuitiv und aufgrund ihrer parallelen sexuellen Begierde zu beiderlei Geschlechtern ohne spezifische Festlegung auf ein biologisches Geschlecht von der sexuellen Orientierung her als bisexuell einzustufen. Dorian verspürt allerdings von der emotionalen Liebesempfindung lediglich die Liebe zu sich selbst. Vom psychologischen Standpunkt nach Sigmund Freud aus betrachtet besteht eine geistige und imaginäre Verbindung zwischen der Homosexualität und der Selbstliebe, dem so genannten Narzissmus.²⁵³

Die viktorianische Gesetzgebung verleitete Wilde den Aspekt der Homosexualität und des Sadomasochismus im Subtext einzubauen. Die narzisstische Selbstliebe seines Protagonisten hingegen, welche sich auf antike Vorbilder stützt, repräsentiert das Leitthema des Romans.

²⁵⁰ Vgl. Dattner-Garza, B.B. a.a.O. S. 86-89.

²⁵¹ Oeser, H-C. (Hg.). *Oscar Wilde in Prison*. S. 7.

²⁵² Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 436.; Vgl. Leonhardt, R.W. „Wilde, Wilde, Wilde.“ URL: http://www.zeit.de/2000/51/200051_l-wilde.xml.

²⁵³ Vgl. Höfele, A. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S.160.

1.3.4.1. Ovids *Metamorphosen*: Der Narziss-Mythos

Publius Ovidius Naso erzählt in seinen *Metamorphosen*²⁵⁴ die Verwandlungen der Paarbeziehungen der griechischen und römischen Mythologie wie beispielsweise jene von Narziss und Echo oder Adonis und Aphrodite. Oscar Wilde kam, wie im Kapitel 1.2.1. erwähnt, bereits zu seiner Studienzeit durch den Rückgriff auf antike Schönheitsideale seitens seiner Professoren Ruskin und Pater in Berührung mit diesen Vorbildern und ließ sie in *The Picture of Dorian Gray* miteinfließen. Ferner machte er insbesondere den Narzißmythos zur Grundlage des Romans.

Der Mythos wird durch vier spezifische Referenzen im Roman direkt angesprochen.²⁵⁵ Die erste Form der Repräsentation des mythologischen Stoffes durch diese Referenzen ist dennoch nicht ausreichend um das Leitmotiv vollends zu beschreiben, da der Roman ebenfalls inhaltlich und strukturell Parallelen zum Narzissmythos aufweist. In beiden Versionen wird der männliche Jüngling sowohl von Männern als auch von Frauen verehrt.²⁵⁶ In der Sage verliebt sich die Nymphe Echo in den Jüngling Narziss, der ihre Liebe zurückweist, woraufhin sie zu Stein wird. Die Strafe für das Verschmähen femininer Liebe ist, dass sich Narziss in sein Spiegelbild verliebt und durch die Autoerotik stirbt. *The Picture of Dorian Gray* verwendet die zurückgewiesene Liebe zur Handlungsbeschleunigung bzw. -steigerung in Form von Sybil Vane, die von Dorian abgewiesen wird und anschließend den Freitod wählt. Die Selbstliebe, die von Henry Wotton in Dorian anklang findet, wird durch Dorian's Betrachtung seines Abbildes in Basil Hallwards Portrait verinnerlicht und lässt sich als die Entdeckung von Narziss Spiegelbild lesen: „Once, in boyish mockery of Narcissus, he had kissed, or feigned to kiss, those painted lips that now smiled so cruelly at him.“²⁵⁷ Dabei vollzieht sich eine Verschiebung seiner Betrachtungsweise zu narzisstischen Anschauungen über sich selbst bis hin zur Ästhetisierung des von ihm begangenen Mordes.²⁵⁸ Dorian starrt unaufhörlich in alle Spiegelbilder seiner selbst. Die Selbstverliebtheit der Spiegelbilder und äußerlichen Selbstreflexionen ist charakteristisch für den Narziss-Mythos.²⁵⁹ Das Bildnis zeigt das Bild seiner Seele und verdeutlicht dabei seine verwelkende Schönheit, indem es ihm seine innere Hässlichkeit aufzeigt, wodurch Dorian es verachtet, woraus wiederum ein Selbsthass entsteht, der Dorian und Narziss durch die Selbsterkenntnis ihrer Selbstverblendung zum

²⁵⁴ Vgl. Ovidius Naso, P. *Metamorphosen*.

²⁵⁵ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 6, S. 115, S. 128, S. 105.

²⁵⁶ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 305-306.; Vgl. Ovidius Naso, P. *Metamorphoses*. Liber III. zitiert bei: Kunz, U. a.a.O. S. 306.

²⁵⁷ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 102.

²⁵⁸ Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 155.; Vgl. Dattner-Garza, B.B. a.a.O. S. 9.

²⁵⁹ Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 431-432.

Selbstmord verleitet. Beide verfolgen ihre eigenen Wünsche und die Flucht vor der Realität, wodurch sie verlernen zu lieben, was Dorian schlußendlich bedauert.²⁶⁰ Dennoch hat Wilde seinem Protagonisten die Macht verliehen über sein Leben selbst zu bestimmen, wodurch das Schicksalhafte an der Narziss Sage ausgeklammert wird und Dorian sich selbst wieder mit seiner Seele vereinen kann wie er sich auch selbst gespalten hat.²⁶¹ Der Charakter Dorian Gray stimmt folglich mit Freud und Lacans Auslegung von Narziss überein, dessen Eigenliebe aus dem Wunsch heraus sein Ich zu erweitern herrührt. Sein Portrait ermöglicht ihm seine ewig währende Jugend und Schönheit nicht nur in einem, sondern in allen Spiegeln vorzufinden.²⁶² Sein Selbstbegehren wird zur Projektionsfläche seiner innewohnenden Sehnsüchte und Wünsche.²⁶³ Er beinhaltet die Dualität von Lacans „*meconnaître (Sich-Erkennen)* und *méconnaître (Verkennen)*“²⁶⁴, wodurch das Bildnis nicht ausschließlich als Spiegelbild gesehen werden kann, sondern als metaphorisches Sich-Erkennen nach Lacan.²⁶⁵ Der narzisstische Aspekt der Objektivierung seiner selbst wird durch die fetischistische Katalogisierung der Besitztümer von Dorian im Roman bestätigt.²⁶⁶ Dabei zerteilt Dorian seine Selbstwahrnehmung in Bildnis und Spiegelbild, die zu zwei Arten der Selbstbetrachtung werden.²⁶⁷ Die Realität wird durch den symbolischen Horror der vom Bildnis ausgeht zum Ausdruck gebracht. Dabei nimmt das Abbild die Position des Lacanschen Über-Ich ein und bestraft Dorian für seine Sünden, wodurch er diese nicht mehr genießen kann. Dennoch befiehlt ihm das Bildnis den Genuss auszuleben und verstärkt somit seine Position als Über-Ich.²⁶⁸ Der Titel suggeriert bereits, dass sich das Geschehen auf das Bildnis und die Ästhetik ausrichtet. Dies belegt sich durch die Fokussierung des Gemäldes zu Beginn und zum Ende des Romans, wodurch die vielschichtigen Thematiken gegenüber der Handlung in den Vordergrund gerückt werden.²⁶⁹ Sowohl Narziss als auch Adonis repräsentierten den Inbegriff von maskuliner Schönheit, die Basil und Henry Wotton in Dorian erkennen.²⁷⁰ Adonis, der Schönheitsgott aus der griechischen Antike, welcher zugleich die Gunst der Liebesgöttin Aphrodite genoss, lehnte ihre Liebe ab und starb an der Zurückweisung von Weiblichkeit.

²⁶⁰ Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 115-117.; Vgl. Dattner-Garza, B.B. a.a.O. S. 93.; Vgl. Ohi, K.J.H. *Innocence and Rapture*. S. 135.; Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 211.

²⁶¹ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 302-305.; Vgl. Winter, S. *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. S. 22-23.

²⁶² Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 258-259.

²⁶³ Vgl. Ebda. S. 259.

²⁶⁴ Ebda. S. 247.

²⁶⁵ Vgl. Ebda. S. 247.

²⁶⁶ Vgl. Ohi, K.J.H. *Innocence and Rapture*. S. 165-166.

²⁶⁷ Vgl. Winter, S. a.a.O. S. 24.

²⁶⁸ Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 217-218.; Vgl. Žižek, S. *The Plague of Fantasies*. S. 114.

²⁶⁹ Vgl. Ohi, K.J.H. *Innocence and Rapture*. S. 158.; Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 92-93.

²⁷⁰ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 6, S. 13, S. 110.; Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 233, S. 242.

Diese Zurückweisung von Weiblichkeit ist ein wiederkehrendes Motiv in Wildes Roman. Die Parallelität zeigt sich anhand Wildes Figuren durch beispielsweise Dorians Abweisung von Sibyl und Henrys Abneigung seiner Frau gegenüber.

Die eben aufgezeigten Bezugnahmen zu mythologischen Stoffen wie Adonis oder Narziss bezogen auf Wildes Protagonist Dorian Gray durch das Schönheitsideal und der Spiegelreferenz sind Teil der intertextuellen Übertragung seitens Wilde und verweisen zugleich auf dessen Verbundenheit zu literarischen Werken. Auf weitere intertextuelle Ausprägungen wird im Folgekapitel näher eingegangen.

1.4. Intertextuelle Bezugnahmen

Von den intertextuellen Bezügen enthält der Roman *The Picture of Dorian Gray* sowohl historische, literarische, mythologische, philosophische als auch kunsthistorische und musikalische Referenzen.²⁷¹ Er beinhaltet historische Ovationen an Marguerite de Navarre, Charles Darwin²⁷², Marco Polo, Catherine de Médicis oder Louis XIV, um einige zu benennen. Als literarisch philosophische Werke wurden diverse Shakespeare-Werke wie *Romeo and Juliet*, *As You Like It*, *The Merchant of Venice*, *King Lear*, *Othello*, *Hamlet*, *Macbeth*²⁷³ usw. ausdrücklich angeführt, aber auch Molières *Tartuffe* oder Théophile Gautiers *Émaux et Camées* und Tennysons Gedicht *The Lady of Shalott*.²⁷⁴ Namentlich genannt werden des weiteren Plato, Michel de Montaigne, Dante Alighieri, Satyricon, usw. Musikalisch und künstlerisch beleuchtet kommen Michaelangelo Buonarroti, Richard Wagners *Lohengrin* und

²⁷¹ Die titelgebende Referenz würde dabei den Rahmen dieser Arbeit sprengen, daher sei lediglich verwiesen auf Benjamin Disraelis Roman *Vivian Grey*, Anne Brontës Werk *Agnes Grey*, Charles Lamb's *The Tale of Rosamund Gray and Old Blind Margret* sowie Collins *The New Magdalen (Julian Gray)* und Henry James *The Portrait of a Lady*. Dies sind Texte, die sich mit dem Nachnamen von Dorian verbinden lassen mit einigen inhaltlichen und strukturellen Parallelen. (Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 227-228.) Ein intertextueller Bezug lässt sich auch zur Rollenkonstellation zwischen Realität und Fiktion erschließen. Wilde wie auch Hallward sind Künstler mittleren Alters, welche sich zu einem wesentlich jüngeren femininen Mann sexuell hingezogen fühlen und zwar Wilde zu John Gray, mit welchem er 1882 eine Liaison pflegte, und Hallward zu Dorian Gray. Ob die Namensgebung des Romans damit zusammenhängt, bleibt jedoch umstritten. (Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 315-316.) Ebenfalls bezieht sich der Nachname Gray auf die Farbe Grau, wodurch der Protagonist zwischen Gut und Böse verortet wird. (Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 227-228.)

²⁷² Auf Charles Darwins Evolutionstheorie basierend beinhaltet der Roman ebenso die Prinzipien des pushing, bei welchen Darwins Gesetze mit gesellschaftlichen Phänomenen anzugleichen sind. Der Triumph der Starken bezieht sich dabei auf die Mehrheit der Bürger und die Schwachen auf die Minderheit der Künstler. (Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 251.)

²⁷³ Beispielsweise besitzen Dorian Gray von Oscar Wilde und Macbeth von Shakespeare einige Parallelen im strukturellen Aufbau der Handlung. Dorian und Macbeth umgehen die Natur indem sie den natürlichen Verlauf der Zeit umgehen. Beide überleben einen Attentatsversuch und sterben eines unnatürlichen Todes, Macbeth durch Macduff und Dorian durch die Vernichtung des Bildnisses. (Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 227-228.)

²⁷⁴ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 227.;

In Tennysons Gedicht entflieht eine Frau aus ihrer künstlichen Welt und wird von einem Fluch tödlich dafür bestraft. Diese damals populäre Referenz eignet sich Wilde als weiterführenden Bezug zu seinem eigenen Roman an. (Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 240-241.)

Tannhäuser, Johann Joachim Winckelmann sowie Frédéric Chopin vor.²⁷⁵ Als weitere intertextuelle Bezüge, die nun im Folgenden nicht näher analysiert werden, da sie den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden, gelten Balzacs *La Peau de Chagrin*, Meinholds *Sidonia von Bork*, Antoine-François Prévosts *Histoire du Chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, Charles Robert Maturins *Melmoth der Wanderer*, Gautiers *Mademoiselle du Maupin*, Paters *Gaston de Latour*, Platons *Charmides-Dialog* usw.²⁷⁶ Die zahlreichen Bezugspunkte zu anderen literarischen Werken erklären sich durch Wildes Interesse an der klassischen Literatur. Laut seiner eigenen Aussage wurde er von antiken Autoren für sein Schaffen beeinflusst ebenso wie Keats, Flaubert und Walter Pater, dennoch ist sein Roman nicht das Produkt seiner Vorgänger, sondern die Verschmelzung und Konzentrierung von Wildes Fähigkeiten als Autor.²⁷⁷ In den folgenden Unterkapiteln finden sich diejenigen intertextuellen Bezugnahmen, die in weiterer Folge für die Analyse der intermedialen Übertragung relevant sind. Dabei werden die griechische Mythologie, weitere literarische Werke des Fin de siècle darunter auch die Gothic Novels sowie Goethes *Faust*, von welchen sich der Verfasser inspirieren hat lassen und die in seinen Roman Eingang gefunden haben, behandelt.

1.4.1. Mythen und Sagen der Antike

Die Mythologien beziehen sich einerseits auf jene, die bereits im Kapitel 1.3.4.1. analysiert wurden, Adonis und Narziss, und andererseits auf die im Folgenden erörterten wie Actaeon und Artemis, Pygmalion und insbesondere auf Apollo und Dionysos.²⁷⁸

Actaeon und Artemis

Artemis, die griechische Göttin der Jugend und des Waldes, in der römischen Mythologie mit der Göttin Diana gleichzusetzen, wird von Actaeon beim Nacktbaden beobachtet. Daraufhin bestraft Artemis Actaeon indem sie ihn in einen Hirsch verwandelt, der von seinen eigenen Hunden zerfleischt wird, da er die jungfräuliche Weiblichkeit mit sexueller Lust verbunden hat. Die Parallele zu Dorian Gray liegt darin, dass er Sybil dazu bewegt sich ihrer adulten Sexualität bewusst zu werden, wodurch er sich dem gleichen Vergehen schuldig macht wie Actaeon. Ebenso macht sich Basil dem Vergehen schuldig Dorian seine Schönheit und

²⁷⁵ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 227.

²⁷⁶ Vgl. Ebda.; Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 430.

²⁷⁷ Vgl. Mighall, R. "APPENDIX 2" In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 227-228.; Vgl. Wilde, O. "Interview from 1895" zitiert bei: Mighall, R. "APPENDIX 2" In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 227.

²⁷⁸ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 227.; Als weiterführende Beschäftigung mit den in Wildes Roman innewohnenden Mythen siehe auch jene über Bacchus und Silenus, Perseus, Medusa und Janus.

Sexualität zu verdeutlichen und korrumpiert damit seine jugendliche Unschuld. Bestraft werden Basil und Dorian durch ihre unterbewussten Hunde, die sie innerlich zerfleischen.²⁷⁹

Pygmalion

Das Motiv aus der Pygmalion Sage, die Kunst zum Leben zu erwecken, findet sich im Roman wieder. Der Pygmalion Mythos, wie er in Ovids *Metamorphosen* vorkommt, beschreibt den Bildhauer Pygmalion, der eine Statuette von Venus erschafft, in die er sich verliebt und der von Venus selbst Leben gegeben wird. Diese Erzählung beeinflusst den Roman von Wilde dahingehend, dass einem leblosen Objekt Leben eingehaucht wird, jedoch ohne eine göttliche Instanz und rein aus dem Wunsch des Abgebildeten und nicht aus dem Wunsch des Künstlers heraus. Dadurch entsteht eine neue Form vom Doppelgänger-Motiv, da der Doppelgänger, das Bildnis, anstelle des Originals, Dorian Gray, altert und Dorian deshalb das Bildnis als einen Spiegel seiner Seele ansieht. Infolgedessen verwandelt sich Dorian zu einer gesellschaftlichen Hülle und sein Porträt zu einem versteckten Seelischen Inneren. Wilde präsentiert als Erster einen Protagonisten, welcher durch seine Aufspaltung die Fähigkeit besitzt sich außerhalb der gesellschaftlichen Moralvorstellungen auszuleben ohne dabei die Folgen seines Handelns physisch ertragen zu müssen.²⁸⁰

Apollo und Dionysos

Das apollinisch-dionysische Paar bezieht sich auf die gegensätzlichen Charaktereigenschaften der griechischen Gottheiten Apollon und Dionysos, die von Friedrich Nietzsche auf Wesenszüge der Menschen übertragen wurden (Vgl. Tab. 1). Der Gott Dionysos, auch bekannt unter dem lateinischen Namen Bacchus, der Gott des Weines, des Wahnsinns und der Freude, suchte die Ekstase im Rausch, wohingegen der griechisch-römische Gott der Mäßigung, Heilung und der Künste Apollon für die Triebzügelung verehrt wurde. Wie auch Walter Pater mit *Marius the Epicurean* gelang es auch Oscar Wilde mit seinem Roman nicht eine Balance zwischen den beiden bipolaren Kunsttrieben des Dionysischen und Apollinischen herzustellen. Während der Protagonist Marius ein Übermaß an Apollinischen aufweist und somit ein Mindermaß an Dionysischem, hat Dorian einen Mangel an Apollinischen, was sich in seinen dionysischen Orgien und Räuschen offenbart.²⁸¹

²⁷⁹ Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 112-115.; Vgl. Mighall, R. "Notes." In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 252.

²⁸⁰ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 284-287.

²⁸¹ Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 109-110, S. 165.

Apollinisch	Dionysisch
Beispiel: Walter Paters Marius in <i>Marius the Epicurean</i>	Beispiel: Oscar Wildes Dorian in <i>The Picture of Dorian Gray</i>
Streben nach Formgebung	Streben nach Formsprengung
Streben nach Ordnung	Streben nach Chaos
Maßhaltung im Sinne der Grenzbefolgung	Maßlosigkeit im Sinne der Grenzüberschreitung
Ethik im Sinne der Moral und Sittlichkeit mit dem Ziel der Harmonie	Verfolgung der Urinstinkte mit dem Ziel der Ekstase durch Rausch (geschlechtliche Zuchtlosigkeit, Wollust, Trunkenheit, Tanz, Psychopharmaka usw.)
Vergöttlichung des Individuums und damit einhergehend ästhetische Notwendigkeit der Schönheit	Vergöttlichung durch Ekstase und damit einhergehend orgiastische Notwendigkeit des Rausches
Der Mensch soll sich selbst erkennen. (Selbsterkenntnis)	Der Mensch soll sich selbst verkennen. (Selbstverkennung)
Wiederholung als Lebensinhalt	Momente als Lebensinhalt
Durch seine visionäre Phantasie wird der Mensch zum Künstler.	Durch das Nachgehen der Urtriebe und die Vereinigung mit der Natur wird der Mensch zum Kunstwerk.

Tabelle 1: Zur Verdeutlichung des Gegensatzpaares Apollinisch-Dionysisch
Quelle: Vgl. Middeke, M. a.a.O. S.109-110.

Beide Pole sind auf einander angewiesen, denn um die Maßlosigkeit des Dionysischen zu bändigen bedarf es an Apollinischen und umgekehrt wird das Dionysische um die rationale, ausgeglichene Harmonie des Apollinischen zu brechen benötigt.²⁸² Bedenklich wird es wenn eines der beiden ins Extreme übergeht, was Nietzsche als *coincidentia oppositorum* bezeichnet, indem das dionysische Begehren autonom wird oder das apollinische Maß in bürokratische Härte übergeht. Das Mittelmaß wäre demnach die Verbindung von dionysischem Lebensdrang mit dem apollinischen Maßeinhaltung.²⁸³ Dorian's Suche nach neuen Sensationen und Sinnesgenüssen ist letztlich doch ein ästhetisches Streben, wie dies insbesondere beim einzig beschreibenden Kapitel des Romans, Kapitel XI, ersichtlich wird. Dorian Gray ist nämlich nicht in der Lage zwischen sinnlichen bzw. wollüstigen und ästhetischen Vergnügungen zu unterscheiden.²⁸⁴ Die Realität kommt zum Vorschein durch

²⁸² Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 109-110.

²⁸³ Vgl. Ebda. S. 111, S. 165.

²⁸⁴ Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 88-89.

den makellosen und ansehnlichen Ästhetizismus sowie durch die vorausgesetzte Souveränität der Kunst.²⁸⁵

„Viktorianisches Pflichtgefühl und Sehnsucht nach Unbeflecktheit stehen hier der hedonistischen Überzeugung gegenüber, [...]. Dorian steht für immer zwischen diesen Polen, er ertränkt das schlechte Gewissen [...] momentan im apollinischen Augenblick, als er mit Lord Henry noch am selben Tage in die Oper geht und Sibyls Selbstmord ästhetisiert.“²⁸⁶

Realitätsentfremdet sieht Dorian daher ihren Freitod als Ende einer griechischen Tragödie aus welcher er selbst unversehrt aussteigt.²⁸⁷ Erst durch seinen eigenen Tod deckt Dorian sein inneres apollinisches Licht auf, welches zu einem ewigwährenden Kunstakt erblüht.²⁸⁸ Im vorletzten Romankapitel XIX findet seitens Lord Henry eine Anspielung auf Marsyas statt, einem Satyr, der den Gott Apollo zu einem Wettkampf im Flötenspiel herausforderte, verlor und von diesem danach gequält wurde.²⁸⁹ Dabei identifiziert er sich selbst mit Marsyas, der sich von der Stimme Apollos, bzw. von Dorian, gequält fühlt. Was ihn dabei quält ist seine innerliche Begierde Dorian gegenüber, da er sich nach dessen Jugend verzehrt.²⁹⁰ Basil ist gleichzeitig von Dorian fasziniert und in Angst versetzt. Dieses Verhalten erinnert an die Darstellung der Reaktion der Seeleute in Gegenwart von Dionysos bei Homers *Ilias*²⁹¹. Damit schreibt Basil Dorian die Attribute der Gottheiten Dionysos und Apollo zu.²⁹² Da Dorian von Basil als die Inkarnation von Perfektion gesehen wird, wobei Perfektion ein rein apollinisches Attribut repräsentiert, und von Henry Wotton als der Inbegriff des dionysischen Lebensstils,²⁹³ definiert wird, erfolgt eine Bestrafung für seine Identifikation mit Gottheiten. Widersprüchlicher Weise wird diese am Ende des Romans von der apollinischen Schönheit vollzogen und nicht von der dionysischen Lust.²⁹⁴

Beide Schriftsteller, sowohl Pater als auch Wilde zeigen anhand der Protagonisten ihrer Romane welche Konsequenzen getragen werden müssen, wenn sich ausschließlich einem der beiden Wesenzüge verschrieben wird. Somit handelt es sich seitens Wilde in Bezug zu Pater um eine intertextuelle Übertragung. Diese entsteht dadurch, dass sich Wildes Roman nicht an dem seines Mentors anlehnt, sondern lediglich einen kontrastierenden Standpunkt verdeutlicht, ebenso wie beim Aspekt der griechisch-römischen Mythologie.

²⁸⁵ Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 138, S. 165.

²⁸⁶ Ebda. S. 153.

²⁸⁷ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 98.

²⁸⁸ Vgl. Monsman, G.C. *Pater's Portraits.* S. 204.

²⁸⁹ Vgl. Mighall, R. "Notes." In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 252.

²⁹⁰ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 206.

²⁹¹ Vgl. Homer. *Ilias.*

²⁹² Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 96-97.

²⁹³ Vgl. Ebda. S. 98-100.

²⁹⁴ Vgl. Ebda. S. 100-103.

1.4.2. Zeitgenössische Bezüge: Werke des 19. Jahrhunderts

Die im vorangegangenen Kapitel erwähnte Suche nach Ekstasen findet bei den fiktiven hedonistischen Figuren der zeitgenössischen Romane des 19. Jahrhunderts Eingang, indem die sexuellen Ekstasen mit künstlichen wie jene, die durch Rauschmittel hervorruftbar sind, thematisiert werden. Daraus kristallisiert sich nach dem apollinisch-dionysischen Gegensatzpaar das damals bei Schriftstellern beliebte Doppelgänger Motiv heraus.

In einigen zuvor erschienenen Kriminalromanen zu Wildes Lebzeiten bewegen sich die Charaktere wie Dorian bei Wilde in ein ihnen unbekanntes Territorium, eine so zu bezeichnende „*terra incognita*“²⁹⁵, wo die verlorenen Seelen der Armen, Kriminellen und Drogenabhängigen umherwanderten und wo Adelige heimlich ausnahmslos zum Vergnügen hingingen. Damit ist das östliche Ende von London gemeint, zwischen Shadwell und Limehouse, dem Süden Whitechaps, Gebieten, die mit diesen Einrichtungen in Verbindung gebracht wurden.²⁹⁶ Charles Dickens beschrieb bereits 1870 in *The Mystery of Edwin Drood*²⁹⁷ eine derartige Doppelsexistenz zwischen einem seriösen, apollinischen Tagcharakter und einem heimlichen dionysischen Genusssucher, der ebenso wie Dorian in der Nähe Shadwells und Blue Gate Fields, welches in Kapitel XI von *The Picture of Dorian Gray* erwähnt wird, Opiumhöhlen aufsuchte.²⁹⁸ Besonders beliebt waren Opium oder Haschisch, da sie als einzige Möglichkeit angesehen wurden dem Alltag zu entfliehen. Grund dafür könnte einerseits eine Sehnsucht nach dem Paradies sein oder auch die Langeweile.²⁹⁹

Die Thematik des Rausches und des Doppelgängers zeigt sich anhand der Gothic Novels, aber auch in Huysmans *À Rebours*, worauf im Folgenden näher eingegangen wird. Der dionysische Part steht dabei repräsentativ für das Übernatürliche und Diabolische, was sich insbesondere in Anlehnung an Goethes Fauststoff mit dem Teufelspakt bemerkbar macht.

²⁹⁵ Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xii.

²⁹⁶ Vgl. Ebda; Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 246, S. 250.; Vgl. Sweet, M. *Inventing the Victorians.* S. 86-102.

²⁹⁷ Vgl. Dickens, Charles. *The Mystery of Edwin Drood.*

²⁹⁸ Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 246, S. 250-251.

²⁹⁹ Vgl. Dessau, B./Kanitscheider, B. *Von Lust und Freude.* S. 200, S. 205-206.; Vgl. Koppenfels, Werner. „Mysterium und Methode.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties.* S. 164.; Robert Mighall interpretiert Wildes Anspielung im XV Kapitel auf eine grüne glänzende Wachspaste als eine Beschreibung von Haschisch. Obwohl im Roman unmissverständlich darauf hingewiesen wird, dass Lord Henry Opium-Zigaretten raucht, die zu jener Zeit häufig als Beschwerden linderndes Mittel verwendet wurden, kann es sich bei dieser Substanz nicht um Opium handeln. Zwar ist Opium in roher Form wachsartig, aber die Farbe wäre nicht grün, sondern je nach Herkunft entweder dunkelbraun oder rotbraun. In der Regel wurde bei Opium allerdings auf seine flüssige Form, unter dem Namen Laudanum bekannt, zurückgegriffen. (Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 250.) Die in Kapitel VIII erwähnten Mohnblumen und Liliengewächse werden mit dem Tod assoziiert. In der griechischen Mythologie wurden Lilien auf die Gräber der Toten gepflanzt und somit stellen sie einen Sinnesbezug zu Hades, dem Gott der Unterwelt, dar. Dorian's Aussage er wolle Mohnblumen im Garten anpflanzen könnte sich hingegen auch lediglich auf die Gewinnung von Opium beziehen. (Vgl. Ebda. S. 241.)

1.4.2.1. *Huysmans À Rebours*

In Oscar Wildes Roman kommt ein Buch vor, dass als *Yellow Book*³⁰⁰ bezeichnet wird, welches die entstehende Lebensphilosophie Dorian mitprägt und ihn jahrelang fesselt. Der Hauptcharakter vom *Yellow Book* mutiert zu Dorian's Idol. Der Titel wird nicht explizit genannt,³⁰¹ sondern nur als ein französischer Roman betitelt, der die empörenden Erfahrungen eines Vergnügungssüchtigen schildert. Die Bezeichnung erschließt sich folglich aus der Farbe des Buchumschlages von der Ausgabe, welche Lord Henry Wotton Dorian zukommen lässt.³⁰² Die Farbe Gelb stand im Viktorianismus symbolisch für den vorherrschenden Zeitgeist und damit zusammenhängend für alles Moderne, Fremdartige und Vorausschauende. Es betraf überwiegend die Künstlerkreise, was auch Wilde miteinschließt und zugleich erklärt weshalb die ästhetizistischen Romane gelb eingebunden waren. Wildes Roman im Roman, das *Yellow Book*, avancierte zum Paradebeispiel dieser Weltsicht und verursachte ebenso die Namensgebung *The Yellow Nineties* jenes Jahrzehnts.³⁰³ Aubrey Beardsley, der Illustrator von Oscar Wildes *Salomé*, brachte vier Jahre nach dem skandalumwitterten Inhalt des Romans *The Picture of Dorian Gray*, als Redakteur 1894 eine neue Kunstzeitschrift heraus, welche nicht nur Wildes vertretene Ansichten des Romans vertrat, sondern zudem wie das vergiftende Buch Dorian's hieß, *Yellow Book*.³⁰⁴

Das *Yellow Book* in *The Picture of Dorian Gray* stellt einen direkten Bezug zu Joris Karl Huysmans *À Rebours*³⁰⁵ („Gegen den Strich“ oder auch „Gegen die Natur“)³⁰⁶ dar, ein Roman, der 1884, fünf Jahre vor der Erstveröffentlichung von Wildes Roman erschien.³⁰⁷ Trotz Wildes Äusserungen dieser hätte ihn für seinen eigenen inspiriert,³⁰⁸ ist es nicht möglich gänzlich zu behaupten, dass Wildes *Yellow Book* Huysmans *À Rebours* darstellt. Beim *Yellow Book* handelt es sich vielmehr um eine teilbedingte Anlehnung und somit um eine Variation von Huysmans *À Rebours*. Die Abänderungen entsprechen Wildes

³⁰⁰ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S.120.

³⁰¹ Ursprünglich hatte das *Yellow Book* den Titel *Le Secret de Raoul par Catulle Sarrazin*, doch dieser wurde der Geheimnistuerei bzw. Rätselhaftigkeit wegen später von Wilde entfernt. (Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 244.)

³⁰² Vgl. Montgomery Hyde, H. *The Trials of Oscar Wilde*. S. 130.

³⁰³ Vgl. Boltz, I. „Kunst und Design in der Yellow Decade.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 377.

³⁰⁴ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 249.

³⁰⁵ Vgl. Huysmans, J.K. *Against Nature*.

³⁰⁶ Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 209.

³⁰⁷ Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 104.; Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 225.

³⁰⁸ Vgl. Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 246.; Unter anderem sagte Wilde das während des Verhörs beim Gerichtsprozess aus: (Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 204.) „You describe the gift of a novel, which affected for evil the mind of Dorian Gray. You had a book in mind?“ – „Yes, „*A Rebours*“. I consider it badly written, but it gave me an idea.“ (Goodman, J. (Hg.). *The Oscar Wilde File*. S. 55.)

sozialpolitischer ästhetizistischer Weltansicht. Die Differenzen zeigen sich im siebten, achten und neunten Kapitel des *Yellow Books* und betreffen die Vorstellung des Protagonisten eine wahnsinnige kaiserliche Persönlichkeit zu sein wie einst Caligula, Tiberius oder Domitian und des weiteren Beschreibungen der abscheulichen, brutalen Verbrechen, die in der Renaissance verübt wurden. Der Protagonist von *À Rebours* Herzog Jean Floressas Des Esseintes ist im Gegensatz zu seiner Beschreibung im *Yellow Book* nicht selbstbemitleidend über seine verwelkende Schönheit noch beängstigt von seinen Reflektionen in Spiegelflächen. Die Rückzüge zur Moralität unterscheiden ebenso die beiden Romane drastisch von einander.³⁰⁹ Übereinstimmungen finden sich hingegen auf inhaltlicher Ebene der Beschreibungen, in den starken Stimmungsschwankungen der beiden Protagonisten, sowie in ihrer Sammlerleidenschaft und in dem Bestreben nach künstlichen Sinnesgenüssen.³¹⁰ Dorian und Des Esseintes legen großen Wert auf Sakrilege wie Messegegenstände und kirchlich-geistige Roben. Bis auf die Nationalität, der eine ein Franzose, der andere ein Engländer, sind beide wohlhabende adlige Dekadente und Ästheteten, die nach absonderlichen Sinneserfahrungen suchen.³¹¹ Sie versuchen auf unterschiedliche Weise eine Welt zu schaffen in welcher die Kunst die Oberhand zum Leben gewinnt und in welcher sich der Künstler frei entfalten kann.³¹² Eine weitere Parallele besteht in der Verortung des Geschehens in Innenschauplätzen und einer real existierenden Außenwelt. Dennoch lebt Dorian Gray kein einsames abgeschlossenes Dasein wie Des Esseintes, sondern nimmt am gesellschaftlichen Leben teil und lässt andere in seine ästhetische selbstgeschaffene Welt eintreten, wie beispielsweise in seine Stadtresidenz.³¹³ Durch die Miteinbeziehung der abstoßenden Außenwelt der Armenviertel, den ästhetischen selbstgeschaffenen Kleinoden Dorians und der Gesellschaft in *The Picture of Dorian Gray* wird im Vergleich zu Huysmans *À Rebours* ein Dandytum beschrieben, welches sich nicht von der Außenwelt hermetisch abriegelt.³¹⁴ Die von Wotton angepriesene Sinnlichkeit rechtfertigt den Genuss als Ausdrucksmedium der Persönlichkeit, was den kreativen Vorstellungen Des Esseintes entspricht.³¹⁵ Oscar Wilde sah in Huysmans Roman die erstmalige Umsetzung der Lehren von Pater, indem der Roman im Roman den Rezipienten die Möglichkeit aufzeigt ihr eigenes Leben nach einem Kunstobjekt zu

³⁰⁹ Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 203-204.

³¹⁰ Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 438-439.

³¹¹ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 309.; Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 212.; Vgl. Huysmans, J.K. „Gegen den Strich, 1884.“ In: Kastura, T. (Hg.). *Dandys*. S. 164-165.

³¹² Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 430-431.

³¹³ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 265-266.; Vgl. Broich, U. „Der <<Negative Bildungsroman>> der neunziger Jahre.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 212-213.

³¹⁴ Vgl. Kunz, U. *Der Zeit ihre Kunst*. S. 270-271.

³¹⁵ Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 209.

gestalten.³¹⁶ Dorian stützt sein gesamtes Leben und Handeln auf dieses Buch. Folglich zeigt es den tiefgreifenden und schädlichen Einfluss der Kunst gegenüber bestimmten Personen auf. Insbesondere das Kapitel XI erweist sich als Quelle für die anthropologischen Verhaltensweisen und Interessensgebiete des Fin de siècle wie die Auseinandersetzung mit exotischer Musik, Instrumenten, die Herstellung orientalischer Düfte, die Wiederauferlegung von Mythen und Märchen in neuer Form, die Beschäftigung mit Alchemie usw.

Die Parallele zwischen Dorian und Jean liegt bei ihrer Verschiedenheit der Kunst bzw. Künstlichkeit als höchste Form der Existenz, bei ihrer Lebensästhetisierung sowie ihrer pathologischen Abneigung gegen die Gesellschaft, ohne die sie jedoch nicht existieren können. Die beiden Hauptprotagonisten stehen in der ambivalenten Haltung den Kontakt mit der Gesellschaft pflegen zu müssen um ihre Existenz aufrecht zu erhalten. Jean benötigt sie um seine geistige Gesundheit zu erhalten und Dorian benötigt sie einerseits als Spiegelfläche seiner Selbstliebe andererseits zum Ausleben seiner Lebensphilosophie. Daher sind beide gezwungen eine Doppelsexistenz aufrecht zu erhalten.³¹⁷

1.4.2.2. Die Gothic Novels

Die Thematik des Doppelgängers wurde in der spätviktorianischen Gesellschaft als Norm angesehen. Der Doppelgänger, der die böse Seite des jeweiligen Charakters darstellt, ist vergleichbar mit dem Es aus Sigmund Freuds *Psychoanalyse*. Oscar Wildes Roman war von großer Bedeutung für dieses literarische Motiv, ebenso wie Robert Louis Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*³¹⁸ von 1886, E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels*³¹⁹ von 1815 sowie die Erzählungen von Edgar Allen Poe.

Wildes Roman zählt zu den in dieser Periode entstandenen *Gothic novels*, die sich mit „den Nachtseiten der Existenz und des rationalen Verstandes, den Ängsten der Menschen [beschäftigten]; sie deckten Verborgenes auf, thematisierten das Unsagbare, stellten bestehende gesellschaftstabilisierende und Sicherheit suggerierende Institutionen wie Ehe und Familie in Frage.“³²⁰ Angelehnt an Wildes eigens geführtes Doppelleben hervorgerufen durch seine nicht tolerierten Lebensweisen seitens der Gesellschaft, führen auch seinen Titelhelden in eine vergleichbare Lage.³²¹ Im ersten Romankapitel taucht bereits das

³¹⁶ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 280-282, S. 510.; Vgl. Broich, U. „Der Negative Bildungsroman der neunziger Jahre.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties*. S. 212-213.

³¹⁷ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 212-214.; Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 104-105.; Vgl. Hansen, K.P. „Die Anbiederung des Dandy.“ zitiert bei: Middeke, M. a.a.O. S. 105.

³¹⁸ Vgl. Stevenson, R.L. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*.

³¹⁹ Vgl. Hoffmann, E.T.A. *Die Elixiere des Teufels*.

³²⁰ Bach, S. a.a.O. S. 230.

³²¹ Vgl. Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xi-xii.

Strukturelement der Fin de siècle Literaren auf als der Protagonist seinen Körper von seiner Seele spalten will.³²² Dorian Gray bricht mit den vorgegebenen Werten und Normen durch sein Doppelleben als unschuldiger Jüngling und zugleich als promiskuitiver bisexueller Drogenabhängiger, Intrigant und Mörder. In weiterer Folge kommt es zu einem sozialen und moralischen Abstieg ohne Happy End, denn er mündet im Mord an seinem wahrhaftigen Freund Basil Hallward und schließlich in seinem Selbstmord. Thematisiert Wildes Roman zum Ende hinauslaufend den Abstieg, so behandelt er ab Erzählungsbeginn den neuen Hedonismus, an welchem der Protagonist letztlich scheitert.³²³ Dorian teilt sich selbst in einen symbolischen Teil und einen Äußeren durch die innerliche Vorstellung dies würde ihn befriedigen.³²⁴ Seine verdrängten Sünden werden auf dessen gemaltes Abbild projiziert, sodass er fortan an sein Porträt gebunden ist.³²⁵ Durch die Enttäuschung der Befriedigung will er am Ende den abgetrennten Teil seiner selbst vernichten, ebenso wie Dr. Jekyll in der Erzählung von Stevenson.³²⁶ Dieser stellt einen Trank her, welcher ihn in einen bestialischen und kriminellen Mr. Hyde verwandelt. Ihm wiederfährt durch seinen Doppelgänger eine erfüllende Verderbtheit, denn nach außen hin kann er sein apollonisches Leben weiter führen und zugleich durch Mr. Hyde aus dem gesellschaftlichen Zwang heraus brechen.³²⁷ Neben Stevensons Gothic Novel sind deutliche Anlehnungen neben den charakteristischen Spiegel- und Doppelgänger-Motiven auch zu anderen Schauerromanen zu erkennen wie beispielsweise zu Mary Shelleys *Frankenstein: or, The Modern Prometheus*³²⁸ mit der Transformation von toter Materie in lebende. Dr. Frankenstein erschafft einen künstlichen Menschen ebenso wie Basil durch seine Kunst die Rekreation von Leben in seinem Gemälde erschafft. Durch diese Überschreitung von Naturgesetzen wird in beiden Romanen eine fantastische Welt erzeugt, die durch den Aspekt der Unsterblichkeit und des Unnatürlichen geprägt ist. In beiden Geschichten wird zudem die Naturwissenschaft repräsentiert durch besagten Dr. Frankenstein und den Chemiker Alan Campbell in *the Picture of dorian Gray*.³²⁹

Die Grenzüberschreitung der Naturgesetze und somit das Übermenschliche bzw. Übernatürliche bilden ein weiteres charakteristisches Motiv der Gothic Novels, wobei dieses Motiv schon zuvor in anderen literarischen Werken Verwendung fand wie beispielsweise in

³²² Vgl. Klee, W.G. a.a.O. S. 207.; Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 317.

³²³ Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 436.; Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 277-278.

³²⁴ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 248.

³²⁵ Vgl. Bär, G. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. S. 306-308.

³²⁶ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 248.

³²⁷ Vgl. Stevenson, R.L. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*. S. 60.

³²⁸ Vgl. Shelley, M.W. „Frankenstein: or, The Modern Prometheus.“ URL: <http://www.gutenberg.org/files/42324/42324-h/42324-h.htm>.

³²⁹ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 228-229.

Goethes *Faust*, zu welchem ebenso Anlehnungen zu Wildes *The Picture of Dorian Gray* gezogen werden können.

1.4.2.3. Goethes *Faust*

Gemäß der literarischen Vorlage der Bearbeitung des Fauststoffes von Johann Wolfgang von Goethes 1808 erschienenen *Faust. Eine Tragödie*³³⁰ vollzieht sich genauso bei *The Picture of Dorian Gray* ein Pakt mit dem Teufel, doch ist dieser nicht Mephistopheles, sondern Lord Henry Wotton. Dadurch gewinnt der Romanheld Doktor Faust bzw. Dorian Gray jenseits des menschlichen Möglichkeitsbereiches magische Kräfte durch welche er andere Erkenntnisse erlangt. Diese Grenzüberschreitung wird mit dem diabolisch Bösen und Blasphemischen gleichgesetzt und hat somit die Verdammnis zur Folge.³³¹

Die älteste Ausgabe, das Volksbuch vom Doktor Faust, entstammt dem Jahr 1587 von einem unbekannten Verfasser, der die mündlichen Überlieferungen und Geschichten über den historischen Georg Faust, der von 1480 bis 1540 lebte, zusammen schrieb in Form von einzelnen einander unabhängigen Geschichten. Dieser Ausgabe lag bereits ein religiös-moralischer Zweck zugrunde, nämlich der Warnung an die Leser sich dem Bösen zu verschreiben, indem sie sich ein Beispiel am Schicksal von Faust nehmen sollten. Dieselbe Quintessenz lässt sich aus Wildes Roman herauslesen. Ebenfalls beinhaltet das Volksbuch vom Doktor Faust erotische Tagträumereien bei welchen sich Faust in einem türkischen Harem befindet, welche einen Bezug zu Wildes Darstellung des erotischen Aspekts in *The Picture of Dorian Gray* bilden.³³² Dorian Gray ist ein ästhetisches Kunstwerk zweier Einflüsse. Die Vereinigung von Basil Hallwards Gemälde und Lord Henry Wottons reichhaltiger Überredungskunst führen schließlich zum Pakt mit dem Teufel und erschaffen somit einen Dorian, der sein Leben dem Sinnesgenuss der Kunst willen verschreibt.³³³ Der teuflische Handel mit der eigenen Seele wird jedoch auf gänzliche neue Weise präsentiert.³³⁴ Er avanciert aus der narzistischen Selbstverliebtheit Dorians heraus.³³⁵

„Why should it keep what I must lose? Every moment that passes takes something from me, and gives something to it. Oh, if it were only the other way! If the picture could change, and I could be always what I am now!“³³⁶

³³⁰ Vgl. Goethe, J.W. *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil: Urfaust.*; Dies bezieht sich allerdings nicht auf den zweiten Teil *Faust II. Der Tragödie zweiter Teil* von 1832.

³³¹ Vgl. Killinger, R. *Literaturkunde*. S. 116.; Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 70.

³³² Vgl. Killinger, R. *Literaturkunde*. S. 116.

³³³ Vgl. McGinn, C. *Das Gute, das Böse und das Schöne*. S. 196.; Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 437.

³³⁴ Vgl. Mighall, R. „Introduction.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xx.

³³⁵ Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 150.

³³⁶ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 28.

Dieses blasphemisch satanische Stoßgebet äußert sich folgeträftig in der Handlung und den Figuren³³⁷ und stellt durch den Seelentausch für die ewige Jugend einen direkten intertextuellen Bezug zu Goethes *Faust* her. Dorians Leben wird durch dieses Gebet mythologisiert, was eine Anlehnung an die Spiritualisierung des katholischen Glaubens ist, welche durch Wortmagie zu einem Wunder befähigt.³³⁸ Sibyl Vane hat mit Gretchen Ähnlichkeiten, da beide den Protagonisten lieben und durch ihre Liebe zu Mörderinnen werden, Valentin und James Vane werden beide als ehrliche Männer beschrieben, die durch den Versuch der Rache sterben. Anders als in *Faust* wird bei Oscar Wilde die Lebenserfüllung durch den Genuss erreicht. Damit entspricht Dorian dem faustischen Wunschgedanken.³³⁹ Dorians Maßlosigkeit kränkt Basils Idealismus sowie Henrys durchgehende Fehlinterpretation von paterschem Gedankengut. Die Folge davon ist, dass Dorians Körper und Seele sich zunehmend von einander abtrennen. Dem liegt das Faustische zugrunde, aber ebenso durch den Wunsch menschliche Grenzen zu überschreiten und sich göttliche Schöpfungsmacht zuzusprechen wie dies Basil Hallward und Lord Wotton tun.³⁴⁰ Wotton wird zudem etwas Diabolisches und Vampirhaftes anerkannt, da er sich durch seine Einflussnahme auf den noch unschuldigen Dorian berauscht.³⁴¹ Er wechselt dabei zwischen dem passiven Beobachter und Analyst und dem aktiven Part durch sein Eingreifen in Dorians Leben mit dem Resultat seiner eigens erschaffenen Schöpfungsgestalt, wobei er sich der Verantwortung seiner Taten gänzlich entzieht. Er wie auch Dorian scheitern letztendlich an der Flüchtigkeit der Zeit und somit an der Endlichkeit bzw. der Realität.³⁴² Dem Pakt mit dem Teufel widerspricht sich wiederum, dass Dorian dieser nicht durch einen Vertrag wie Dr. Faust aufgezwungen wird, sondern dem freien Willen des Protagonisten entspringt. Lord Henrys geistreiche Überredungskunst kann an dieser Stelle nicht als Verleitung Dorians für den Seelentausch gelten, da Dorian selbst den Entschluss dazu fasst, wie Faust ihn beschreibt: „*Mich plagen keine Skrupel noch Zweifel,/ Fürchte mich weder vor Hölle noch Teufel - [...]*“.³⁴³ Basil Hallward entspricht der Figur von Wagner, der kläglich versagt Dorian/Faust von seinem Weg abzubringen.³⁴⁴ Dorians Entscheidungen verändern jedoch nicht die Gegebenheiten. Während Dorian zwischen Intuition und Empfindung schwangt, ist Faust zwischen Fühlen

³³⁷ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 287-291.; Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 70-80.

³³⁸ Vgl. Bach, S. a.a.O. S.233-234.

³³⁹ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 287-291.; Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 70-80.; Vgl. Ellmann, R. a.a.O. S. 437.

³⁴⁰ Vgl. Summers, C.J. (Hg.). *The Gay and Lesbian Literary Heritage*. S. 694.

³⁴¹ Vgl. Paglia, C. *Sexual Personae*. S. 518.; Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 147.

³⁴² Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 147-149.

³⁴³ Goethe, J.W. *Faust*. S. 20, Vers 368-369.

³⁴⁴ Vgl. Kohl, N. *Oscar Wilde*. S. 227, S. 264-265.

und Denken zwiegespalten.³⁴⁵ Die Implikationen, die den Handlungsverlauf steuern, sind für Faust dennoch Äußerliche und für Dorian Innerliche,³⁴⁶ allerdings haben die beiden Werke die Verdammnis des Künstlers gemein. Das Spaltungsmotiv und das Motiv der ewigen Jugend ist in der Literatur zu Wildes Zeiten kein neues Thema gewesen, aber wurde von Wilde auf neue Weise durch die Darstellung des inneren Konflikts verarbeitet anstatt die Katastrophe von Außen herbeiführen zu lassen.³⁴⁷

Die Intertextualität in Wildes Roman bezogen auf den Fauststoff ist auf der inhaltlichen Ebene situiert und beinhalten ebenfalls motivische Parallelen. Im abschließenden Unterkapitel von 1 werden die erörterten transmedialen Gegebenheiten und intertextuellen Ausprägungen von Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray* resümiert.

1.5. Fazit: Übertragung transmedialer Gegebenheiten und intertextueller Bezüge

Wildes inhaltliche konkrete und subtile sowie stiltechnische Gleichsetzungen in *The Picture of Dorian Gray* bieten eine Vielzahl an Anleihen zu vorangegangenen epochenspezifischen Mentalitäten, Traditionen, Mythologien und diversen literarischen Stoffen in Kombination zu seinem zeitgenössischen Kontext. Die darin behandelten Thematiken variieren derart stark, sodass die Interpretationsansätze zu jeglichen Materien eine Unsumme darstellen, weswegen ordnungshalber nicht nur eine Eingrenzung vollzogen werden musste, sondern auch eine Aufteilung für das spätere Verständnis in transmediale Gegebenheiten, welche kein eindeutiges Ursprungsmedium haben, und intertextuelle Bezugnahmen (Vgl. Tab. 2):

<i>Transmediale Gegebenheiten</i>	<i>Intertextuelle Bezüge</i>
• Viktorianische Endzeitstimmung • Dekadenzbewegung • Prüderie und Zensur • Viktorianische Doppelmoral • Gesellschaftskritik • Wildes Autobiographie • Ästhetizismus und Schönheitskult • L'art pour l'art Einstellung	• Huysmans <i>À Rebours</i>: <i>Yellow Book</i>, Kunst-Leben-Problematik, struktureller Aufbau • Walter Paters Schriften: Hedonismus, l'art pour l'art Prinzip, Ästhetizismus, Schönheitsverehrung • John Ruskins Schriften: Ästhetizismus, Schönheitsverehrung

³⁴⁵ Vgl. Dawson, T. a.a.O. S. 91.

³⁴⁶ Vgl. Ebda. S. 70-80.

³⁴⁷ Vgl. Mighall, R. "Introduction." In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. xviii.

• Hedonismus als Ideologie • Das Dandytum • Homosexualität und Bisexualität • Sadomasochismus	• Ovids <i>Metamorphosen</i>: Narziss – Selbstliebe und Identitätskrise, struktureller Aufbau; Adonis – Ablehnung von Weiblichkeit; Actaeon – Gleichsetzung von Unschuld und Lust; Pygmalion – Belebung toter Materie • Mary W. Shellys <i>Frankenstein</i>: Belebung toter Materie, Grenzüberschreitung von Naturgesetzen • J. W. von Goethes <i>Faust</i>: Grenzüberschreitung von Naturgesetzen, Teufelsbundmotiv, struktureller Aufbau • Robert L. Stevensons <i>The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde</i>: apollinisch-dionysisches Doppelgänger-Motiv
--	--

Tabelle 2: Kontrastierung von transmedialen Gegebenheiten und intertextuellen Bezügen in Wildes *The Picture of Dorian Gray*
Quelle: Vom Verfasser erstellt.

Infolgedessen entsteht eine Plattform aus der sich das Medium Film für seine eigene Interpretation bedienen kann. Durch die Vielzahl der Motive des Romans scheint eine Literaturverfilmung, die sich auf die Authentizität beruft jedoch erschwert. Im Folgekapitel werden die historischen Rekonstruktionen der transmedialen Gegebenheiten vom Prätext aufgezeigt um anschließend in Kapitel 3 die Transmedialität theoretisch zu erörtern. Dies dient zur Verdeutlichung der direkten Verbindung zwischen Wildes England und dem visuell Dargestellten im Film. Zudem werden anhand der Literaturverfilmungsanalyse von Oliver Parkers *Dorian Gray* die behandelten Aspekte der intertextuellen Verbindungsstellen behandelt, wodurch die praktisch angewandte Intermedialität fassbar gemacht werden soll, um abschließend die Intertextualität mit der Intermedialität in Kapitel 4 gegenüber stellen zu können.

2. Kapitel - Oliver Parkers Literaturverfilmung: Die Filmanalyse

Der britische Regisseur Oliver Parker verfilmte bereits zwei klassische Bühnenstücke von Oscar Wilde, einerseits 1999 *An Ideal Husband*³⁴⁸ und andererseits 2002 *The Importance of Being Earnest*³⁴⁹. Im Jahre 2009 führte er Regie bei *Dorian Gray*³⁵⁰ auf der Grundlage von Wildes Roman *The Picture of Dorian Gray*, eine Ealing Studios und The UK Film Council Produktion von einem Fragile Film in Zusammenarbeit mit Aramid Entertainment, Alliance Films und Prescience. Anzumerken ist, dass die Blu-ray Disc des Films von Oliver Parker, die zur Analyse herangezogen wurde, ca. 78 Minuten an Bonusmaterial bietet, wobei die Produktion des Films oberflächlich behandelt wird.³⁵¹ Daher ist zu beachten, dass jegliche Schlussfolgerungen auf den Produktionsprozess und die Entstehung des Werkes auf die Analyse des Films zurückzuführen sind.

Klaus Kanzog schreibt in seinen *Faustregeln für den Umgang mit „Literaturverfilmungen“*, dass „[e]in literarisches Werk [...] nicht verfilmt [wird], sondern [...] Referenz des Films [ist], [...] von der bloßen Verwertung von Motiven bis zur Reflexion der literarischen Vorlage.“³⁵² Ursprünglich beschreibt auch die Autorin Scarlett Winter in ihrem Buch *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick* den Zusammenhang zwischen Literatur und Theater, allerdings trifft ihre Aussage, dass Theater und Literatur dasselbe „ästhetische Spiel des Imaginären“³⁵³ mit dem Rezipienten durchführt, wodurch eine Parallele zwischen den beiden Medien gezogen werden kann, ebenso auf die Beziehungen zwischen den beiden Medien Literatur und Film zu, auf welche im Folgenden eingegangen wird. Das Augenmerk wird bei diesem Kapitel auf Angaben zur Analyse einer Literaturverfilmung anhand diverser Orientierungsquellen³⁵⁴ gelegt, die zur Untersuchung der Wirkungsdimensionen des Films dienen. Dazu zählen die Analyse der Filmrealität, was im Film passiert, der Bedingungsrealität, wie, wo, warum und durch wen der Film entstanden ist, der Bezugsrealität, worauf sich der Film bezieht und wie er dies darstellt sowie der Wirkungsrealität, wie der Film seitens des Publikums und der Filmkritiker rezipiert wurde. Dabei werden zwei Arten der Filmanalyse umgesetzt, einerseits jene als umfassende

³⁴⁸ *An Ideal Husband* (Ein perfekter Ehemann). Regie : Oliver Parker. UK/USA: 1999.

³⁴⁹ *The Importance of Being Earnest* (Ernst sein ist alles). Regie : Oliver Parker. UK/USA: 2002.

³⁵⁰ *Dorian Gray* (Das Bildnis des Dorian Gray). Regie : Oliver Parker. UK : 2009.

³⁵¹ Ebda.

³⁵² Kanzog, K. „Faustregeln für den Umgang mit Literaturverfilmungen.“ In: Hagen, K./Hoffmann, C. (Hg.). *Intermedia*. S. 15.

³⁵³ Winter, S. a.a.O. S. 58.

³⁵⁴ Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*.; Faulstich, W. *Die Filminterpretation*.; Gast, W. *Literaturverfilmung*.; Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*.; Paech, J. *Literatur und Film*.; Spedicato, E. *Literatur auf der Leinwand*. u.v.a.

„Medienanalyse“ und andererseits jene als „Produktanalyse“³⁵⁵. Die erste Variante ist in drei Phasen gegliedert: die Produktion (Regieanalyse), die Distribution und die Rezeption („Filmpsychologie“³⁵⁶),³⁵⁷ wobei die mittlere mit ihrer Beleuchtung der wirtschaftlichen Aspekte³⁵⁸ keine intermediale Anwendbarkeit aufzeigen kann und daher ausgelassen wird. Die zweite Variante der Produktanalyse „widmet sich der systematischen Analyse der Gestaltungs- und Vermittlungsformen, innerhalb deren bzw. mit denen Bedeutung konstituiert und ausgedrückt wird.“³⁵⁹, und beinhaltet daher die Handlungs-, Figuren-, Bauformen- sowie Norm- und Wertanalyse, folglich das Was, Wer, Wie und Wozu.³⁶⁰

Die Unterkapitel befassen sich konkret auf die Übertragung der Filminhalte (Filmstruktur, filmische Strategien, Bild-Ton-Beziehung)³⁶¹ in eine schriftliche Form, dem Filmtranskript oder auch Filmprotokoll, und mit der Visualisierung dieser Inhalte. Dabei werden jedoch die „Sequenzliste“ und das „Einstellungsprotokoll“³⁶² nicht in dieser Arbeit angegeben, sondern die daraus entstandenen nachhaltigen Beobachtungen des Films mit den damit verbundenen, für die Beantwortung der Forschungsfragen relevanten, Resultaten angeführt.

2.1. Der Plot: Filmstruktur und Handlungsphasen

Die Handlungsanalyse bietet eine Möglichkeit den Buchtext dem Film gegenüberzustellen, indem erzählte bzw. gefilmte äußere Geschehnisse herausgearbeitet werden anhand der Haupt- und Nebenhandlungen in den beiden Medien. Laut Spedicato ist dies ein Basisparadigma der intermedialen Literaturverfilmungsanalyse.³⁶³ Primär zeigt die Handlungsanalyse die Reihenfolge des Filmgeschehens (Plot)³⁶⁴ auf und somit die Filmstruktur. Die vom Theater her übernommene Aufteilung der Kapitel in Akte ist gleichermaßen, trotz der strukturellen Vorgaben, zur Einteilung von Handlungsphasen in Büchern als auch Filmen geeignet³⁶⁵ und entspricht zumeist dem Muster der 5.-Akt-Struktur des klassischen Aristotelischen Dramas:

³⁵⁵ Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 9.

³⁵⁶ Ebda. S. 14.

³⁵⁷ Vgl. Ebda. S. 9, S. 13-14.

³⁵⁸ Vgl. Ebda. S. 13.

³⁵⁹ Ebda. S. 18.

³⁶⁰ Vgl. Ebda. S. 26.

³⁶¹ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 14.

³⁶² Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 35.

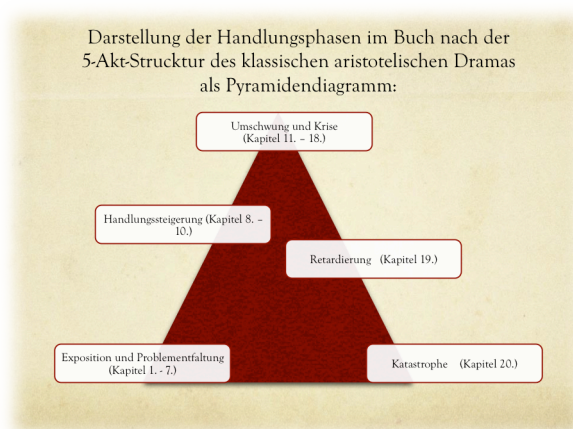
³⁶³ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 81-85.

³⁶⁴ Vgl. Rother, R. (Hg.). *Sachlexikon Film*. S. 232.

³⁶⁵ Vgl. Monaco, J. *Film und neue Medien*. S. 11.

Gliederung der Handlungsphasen in Oscar Wilde's Roman

Die fünf Phasen umschließen die Problementfaltung/Exposition, die Steigerung der Handlung, Krise und Umschwung/Peripetie, Retardierung und Katastrophe (bei der Tragödie) oder auch Happy End (beim Melodrama).³⁶⁶ Der erste Akt umfasst die Exposition von Kapitel 1 bis 3 sowie die Problementfaltung von Kapitel 4 bis 7 und endet mit dem Tod von Sibyl Vane. Der zweite Akt der Handlungssteigerung beginnt mit dem 8 Kapitel und zieht sich bis in das 10 Kapitel. Im dritten Akt bzw. Kapitel 11 erfolgt ein Umschwung mit einer darauffolgenden Krise von Kapitel 12 bis 18, wo sowohl Basil Hallward als auch James Vane sterben. Im vierten Akt der Retardierung Kapitel 19 ereignet sich die erstmalige Infragestellung der moralischen Werte und Prinzipien und somit die Umkehrung von Unkenntnis bzw. Ignoranz in Kenntnis. Die von Aristoteles ebenso beschriebene Anagnorisis, die Wiedererkennung, ist der Moment der Wahrheitsanerkennung, der in diesem Werk mit der Peripetie, der Umkehrung des Schicksals zusammenfällt.³⁶⁷ Daraufhin folgt der abschließende fünfte Akt der Katastrophe in Kapitel 20 durch Dorian Grays Selbstmord und durch die Zerstörung seines inneren Selbst im Abbild am Porträt.³⁶⁸ Graphisch würde dieses Handlungsmuster wie folgt aussehen:



Quelle: Vom Verfasser erstellt basierend auf: Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.*

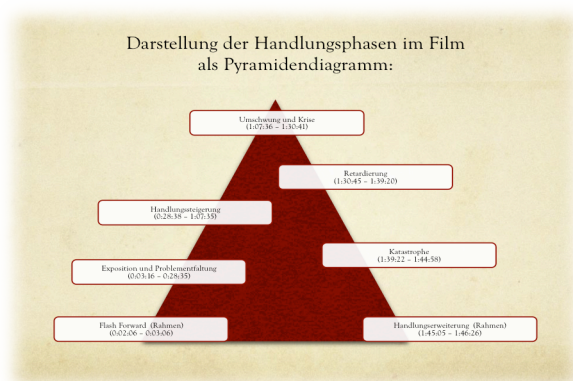
³⁶⁶ Vgl. Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 81-82.

³⁶⁷ Vgl. Aristoteles. *Poetik*. S. 35.; Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S.38.

³⁶⁸ Der Prätext kann von den Einteilungsvarianten aber auch über weniger (zumeist drei) oder mehr (zumeist sieben) Akte verfügen. Die erste Handlungsphasenunterteilung erfolgt auf stilistischer Ebene, da sich Kapitel 11 gänzlich von allen anderen durch das Weglassen von Dialogen und einer Zeitraffung von 18 Jahren unterscheidet. Es trennt somit die zwei Phasen der Abfolge der Geschichte (1. Phase: Kapitel 1-10; 2. Phase: Kapitel 12-20). Die zweite Variante der Aufteilung der Vorlage wäre sie in sieben Akte einzuteilen, beginnend mit der Ausgangssituation (Kapitel 1 und 2), gefolgt vom Konflikt (Kapitel 3-10) einhergehend mit der Komplikation (Kapitel 10 und 11) bis hin zum Höhepunkt (Kapitel 12 bis 15). Dieser Punkt lässt sich als Wendepunkt (Turning Point) klassifizieren. Daraufhin folgt der Spannungsakt (Kapitel 16 und 17), die Auflösung (Kapitel 18) und die abschließende Konklusion (Kapitel 20).

Gliederung der Handlungsphasen in Oliver Parkers Verfilmung

Oliver Parkers *Dorian Gray* entspricht demselben strukturellen Aufbau, wobei um die Handlung des Films (Story) einen Rahmen gelegt wurde, der die einzelnen Episoden miteinander verbindet. Diese Rahmenhandlung (Frame Story) setzt vor Beginn des ersten Aktes ein und trennt sie durch eine Texteinblendung (Insert) in Form eines Flash Forwards.³⁶⁹ Der Schlussrahmen setzt nach dem Ende des fünften Aktes in Form einer Handlungserweiterung ein und resultiert in einem angedeuteten offenen Ende der Geschichte. (1:45:05-1:46:26.) Die größeren Erzähleinheiten werden ebenfalls durch Blenden in einen schwarzen Hintergrund (Abblenden) untereinander visuell abgegrenzt. Sie repräsentieren die einzelnen Akte nach dem aristotelischen 5-Akt-Schema. Der erste Akt der Exposition und Problemfaltung beinhaltet Dorian Grays Ankunft in London, die Vorstellung der Protagonisten und des Porträts sowie Dorian's Sexualakt mit Sibyl Vane. (0:03:16–0:28:35) Im zweiten Akt wird die Handlung durch die Trennung der Liebenden, Sibyl Vane's Freitod und Dorian's Umkehrung zu einer hedonistisch dionysischen Lebensführung gesteigert und mündet in der Ermordung Basils. (0:28:38–1:07:35.) Der dritte Akt setzt nach einem mehrjährigen Zeitsprung an, verdeutlicht eine Krisensituation durch die Verfolgung seitens James Vane und führt zum Umschwung durch die Bekanntschaft mit Wotton's Tochter Emily. (1:07:36–1:30:41) Im Retardierungsakt verzögert sich die Handlungsentwicklung durch Dorian's Vorhaben mit Emily nach Amerika auszuwandern und die damit einhergehende Abschiedsparty. (1:30:45 – 1:39:20) Im fünften abschließenden Akt ereignet sich die Katastrophe ausgelöst durch ein Streitgespräch zwischen Henry und Dorian auf dem zentralen Setting des Schreckens, dem Dachboden, und endet in Explosionsflammen. Kontrastiv zum Prätext ersticht Dorian dabei eigenmächtig sein Porträt. (1:39:22–1:44:58.) Graphisch gesehen gleicht die Handlungskurve des Prätextes nach aristotelischer Poetik jener des Films:



Quelle: Vom Verfasser erstellt basierend auf: *Das Bildnis des Dorian Gray* (Dorian Gray, UK 2009).

³⁶⁹ *Das Bildnis des Dorian Gray* (Dorian Gray, UK 2009). 0:02:06 – 0:03:06. [Im Folgenden in den Haupttext integriert]

Eine Gegenüberstellung der Handlungsphasen vom Prätext und Film nach der 5-Akt-Struktur des klassischen Aristotelischen Dramas als Pyramidendiagramm würde demnach wie folgt aussehen:



Quelle: Vom Verfasser erstellt basierend auf: Vgl. Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray*. (links); *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray)*, UK 2009). (rechts)

Zur Verdeutlichung der Buch- bzw. Filmrealität, was im Buch bzw. im Film passiert, und um aufzuzeigen worauf sich das Buch bzw. der Film bezieht, was neben der Darstellungsweise dessen Teil der Bezugsrealität darstellt wird durch die Kontrastierung von Vorder- und Hintergrundgeschehnissen ersichtlich. In der Vorlage zum Film vollzieht sich die Handlungsachse primär durch Dorian Gray inklusive der Gespräche, die sich auf ihn beziehen, aber auch durch die anderen Protagonisten wie Basil Hallward, Lord Henry Wotton und Sibyl Vane. Das Handlungsgeschehen ist an keine spezifischen Örtlichkeiten gebunden, sondern verteilt auf London Selby, Algier, usw. Im Gegensatz dazu erschließt sich die Haupthandlung bei dessen Verfilmung von 2009 aus allen Elementen, Figuren und Ereignissen, die Einfluss auf Dorian Gray oder sein Leben nehmen, wobei die Örtlichkeit der Vorkommnisse, der Handlungsort des Schauplatzes (Setting), ausnahmslos an London gebunden ist. Die Nebenhandlungen im Prätext, vollziehen sich parallel zur Haupthandlung sowohl in als auch außerhalb Londons und geben eingebettet in Dialoge, wörtliche Andeutungen oder in den Gedanken der Hauptfiguren beiläufige Zusatzinformationen zu den Figuren oder Geschehnissen. Zu den Nebenhandlungen zählen James Vanes Aufenthalt auf See, Hetty Mertons Verhältnis mit Dorian Gray, die Gerüchte um Dorian Grays Einfluss auf junge Männer und Frauen, Basil Hallwards Ausstellungen, usw. Der Vorlage entsprechend finden die Nebenhandlungen beim Film ebenfalls innerhalb und außerhalb Londons statt. Diese Handlungsstränge laufen parallel zur Haupthandlung und stehen entweder zu ihr in

Kontrast oder unterstreichen sie. Sie werden entweder in kurzen Szenen angedeutet oder kristallisieren sich aus Gesprächen, wörtlichen Andeutungen oder Dorian's Vorstellungen heraus wie beispielsweise James Vanes Aufenthalt in der Irrenanstalt, Sibyl Vanes Freitod, die Schwangerschaft von Lord Henry Wottons Ehefrau und die Geburt seiner Tochter Emily, Cielias Verfall, Dorian's Weltreise, Emilys Aktivismus bei der Frauenbewegung während des ersten Weltkrieges, usw.

Durch den Vergleich der Handlungsphasen der beiden Medien lässt sich schlussfolgernd feststellen, dass Oliver Parker mit der Verfilmung eine Umsetzung des strukturellen Aufbaus des Prätextes erreicht hat. Die Bilder auf der Leinwand dienen zur Visualisierung des Bewusstseins, des Mindscreens des Protagonisten Dorian Gray, durch die Kombination von Bildaufbau und Erzählinhalt. Diese Verflechtung soll im Folgenden bei der visuellen Umsetzung der narrativen Ebene aufgezeigt werden.

2.2. Visuelle Umsetzung der narrativen Ebene

Unter narrativer Ebene wird das inhaltliche Konzept des Films verstanden, welches sich laut Aristoteles aus dem mimetischen und diegetischen Part zusammensetzt. Die mimetische Narration bezieht sich auf das Gezeigte während sich die diegetische auf das, was nicht gezeigt werden kann und daher erzählt werden muss, folglich auf die Dialoge bezieht.³⁷⁰ Die folgenden Analysen sind orientiert an der Narrationsanalysemethode von Gérard Genette *Die Erzählung*³⁷¹. Dabei wird die Untersuchung der Zeitebene durchgeführt sowie der Modus und die Narration (Point of View) erklärt. Die Zeitebene ist in drei Kategorien unterteilt, Ordnung, Dauer und Frequenz, die eine Differenzierung zwischen Erzählzeit und der erzählten Zeit ermöglichen. Der Vergleich der Erzählstrukturen der beiden Medien eingeschlossen der Streichungen und Ergänzungen unter Berücksichtigung des zeitlichen Aspekts und der Wendepunkte (Plotpoints) als auch die zentralen sich widerspiegelnden Thematiken und die Darstellung derer sind die Intention dieses Kapitels. Dabei wird primär eine Auseinanderlegung und Klassifizierung der Konstituenten von Prätext und Verfilmung nach narratologischen Kriterien anhand einer intermedialen Arbeitsweise durchgeführt, indem eine literaturwissenschaftliche Narrationsanalysemethode von Gérard Genette an dem Film angewandt wird. Anschließend wird darauf aufbauend eine Gegenüberstellung der subjektiven Zeitempfindung zwischen Prätext und Verfilmung vollzogen.

³⁷⁰ Vgl. Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 107.

³⁷¹ Vgl. Genette, G. *Die Erzählung*.

Analyse der narrativen Ebenen bei der Verfilmung

In *Dorian Gray* ist die chronologische Reihenfolge der erzählten Ereignisse nicht ident mit dem Ablauf der Erzählung selbst. Dies bedeutet hinsichtlich des Films, dass die zeitliche Abfolge der Erzählung durch ihre Vor- und Rückblenden nicht mit der Reihenfolge der Geschichte selbst übereinstimmt. Die Umstellung der Ereignisse (Anachronie)³⁷² steigert den Reiz für die Zuschauer.³⁷³ Der Film beinhaltet sowohl eine Vorausdeutung (Prolepse)³⁷⁴ als auch mehrere Rückwendungen (Analepsen/Retrospektionen)³⁷⁵. Mit einer derartigen zeitlichen Prolepse beginnt auch die Rahmenhandlung, einem so zu bezeichnenden Flash Forward, in welchem der Protagonist jemanden ermordet. Kennzeichnend ist der Flash Forward mit Rückblenden versehen, die dem Regisseur ermöglichten in den Zeitabläufen hin und her zu springen. Im Vergleich zur ausführlich präsentierten Ermordungsszene im zweiten Akt, (0:57:45–1:03:04) welche die Einheit von Ort und Zeit aufweist, ist der Flash Forward wesentlich kürzer gefasst. (0:02:06–0:03:08) Da das gleiche Ereignis von der Rahmenhandlung später nochmals in ausgedehnter Form aufgezeigt wird, handelt es sich bei dieser Rahmenhandlung um eine „*repetitive Prolepse*“³⁷⁶, die einen Vorgriff und zugleich eine Vorausschau der noch kommenden Ereignisse darstellt. Der Ursprung dieser Anwendung liegt bei Horace *Ars Poetica*. Das „*in medias res*“³⁷⁷, zwischen den Dingen, beschreibt bei der Anwendung auf den Film die Methode eine Geschichte mitten im Handlungsgeschehen an einem entscheidenden Punkt in der Handlungsachse anzufangen.³⁷⁸ Bei der angeführten repetitiven Prolepse werden für den spannenden Einstieg daher beabsichtigt mehrere Einstellungen weggelassen bzw. ausgelassen. Somit beinhaltet dieses Rahmenereignis zugleich eine „*Paralipse*“³⁷⁹, eine so zu bezeichnende Lateralauslassung. Der Film weist mehrere Analepsen auf, einerseits durch zahlreiche nachträgliche Erwähnungen von vergangenen Ereignissen wie beispielsweise Sibyls Freitod, und andererseits durch den Zeitsprung in die Vergangenheit anhand von Rückblenden über die Misshandlungen des Großvaters Lord Kelso Dorian gegenüber (0:12:03–0:12:10, 0:12:14–0:12:15, 0:12:19–0:12:20) sowie über die Erinnerung Lord Henry Wottons an den Teufelspakt in Basil Hallwards Atelier (0:18:15–0:19:52). Eine andere Assoziationsrückblende Dorians wäre im Armenviertel in Whitechapel an das groteske Bildnis und gleich darauf zu Sibyls Grab.

³⁷² Vgl. Genette, G. a.a.O. S. 18–20.

³⁷³ Vgl. Nagel, U. *Der rote Faden aus Blut*. S. 21 – 24.

³⁷⁴ Vgl. Genette, G. a.a.O. S. 21.

³⁷⁵ Vgl. Ebda.

³⁷⁶ Ebda. S. 44.

³⁷⁷ Horace. „*Ars poetica*.“ zitiert bei: Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 450.

³⁷⁸ Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 450.

³⁷⁹ Genette, G. a.a.O. S. 29.

(1:13:08-1:15:26) Seine guten Erinnerungen an sie verwandeln sich durch seine Regressionsausbrüche in alptraumhafte. Charakteristisch für eine Regression ist der „*Rückgriff auf früheres Erleben*“³⁸⁰, wo durch Halluzinationen und Illusionen ein Ausbruch von verdrängten Gefühlen erzielt wird³⁸¹ und somit Dorian erstmals anfangen kann seine Taten zu bereuen. (1:13:08–1:15:26) Eine starke Differenz herrscht zwischen der Erzählzeit bzw. der Filmdauer und der erzählten Zeit, der Dauer der Filmgeschichte. Die Filmzeit beträgt lediglich 112. Minuten und ohne den Vor- und Abspann 105. Minuten, (0:01:56-1:46:26) wohingegen die erzählte Zeit schätzungsweise 27 Jahre umfasst, die sich aus einem Jahr der erzählten Geschichte, einem Zeitsprung von 25. Jahren und erneut einem Jahr erzählter Geschichte erschließt. Oftmals wird zwischen zeitdeckendem Erzählen, bei dem das Geschehen denselben Zeitraum einnimmt wie die Filmzeit, und zeitlichen Parallelen, welche gleichzeitiges Geschehen kurz hintereinander abwechselnd zeigen, variiert. Insgesamt beinhaltet der Film acht Zeitdehnungen, die bei bestimmten Filmpassagen angewandt wurden, um bestimmte Gefühlslagen, Erlebnisse und Eindrücke des Protagonisten zu betonen. (0:03:09–0:04:15, 0:28:38–0:28:41, 0:41:48–0:41:55, 0:31:07–0:34:00, 0:51:06–0:55:23, 1:04:13–1:04:43) Oftmals geht auch eine zeitliche Parallele mit einer Zeitdehnung einher, wie bei der Szene bei welcher Dorian neben Sibyl Vane im Bett liegend schläft und gleichzeitig von ihrem blauen Kleid im Wasser träumt. (0:28:38–0:28:46) Zeitliche parallele Abläufe, die nicht mit einer Slow Motion gekoppelt sind, sondern dazu dienen gleichzeitige Abläufe in verschiedenen Örtlichkeiten aufzuzeigen, um damit die Spannung aufrechtzuerhalten, sind ebenfalls integriert.³⁸² Beispielhaft dafür wäre wie sich Lord Wotton Zugang zu Dorians Haus verschafft. (1:34:33–1:36:42) Der Film weist einen Zeitraffer von mehreren Koitus-Szenen vom Protagonisten auf, die jeweils Slow Motion beinhalten. (0:50:27–0:51:06) Die teilende Achse des Fortschreitens der gefilmten Zeit ist durch die „*Ellipse*“³⁸³ gegeben, bei welcher das Visuelle still zu stehen scheint während das Geschehen weiter verläuft.³⁸⁴ Dieser Zeitsprung, der im Vergleich zum Prätext nicht achtzehn Lebensjahre Dorians umfasst, in denen von den Geschehnissen in der Zeit nur in Kapitel 11 des Buches berichtet wird, sondern fünfundzwanzig Lebensjahre von denen durch die Briefe Dorians an Lord Wotton berichtet wird. (1:06:48–1:07:37) Ein eventueller Grund für diese Abweichung der Vorlage wäre um den Schockeffekt über Dorians Nicht-Altern zu verstärken, indem der kleine Unterschied im Buch von einem 38. jährigen jugendlich aussehenden Mann in der heutigen Gesellschaft, die

³⁸⁰ Schüßler, G. *Psychosomatik/Psychotherapie systematisch*. S. 206.

³⁸¹ Vgl. Ebda.

³⁸² Vgl. Beller, H. (Hg.). *Handbuch der Filmmontage*. S. 9.; Vgl. Monaco, J. a.a.O. S. 188.

³⁸³ Genette, G. a.a.O. S. 28.

³⁸⁴ Vgl. Ebda. S. 28-31.

vom Streben nach makellosen jugendlichen Aussehen geprägt ist, nicht derart dramatisch oder schockierend erscheint wie ein schätzungsweise 46. jähriger Mann mit pubertierendem Aussehen. Die etlichen Zeitsprünge sind insofern von Relevanz für die Filmzeit und die Filmdauer als dass sie die für den Regisseur essentiellen Ereignisse eines Geschehens von 27. Jahren den Zuschauern in 105. Minuten präsentieren können. Die Geschichte wird großteils singulativ, auf einer einzelnen Frequenz ohne Wiederholungen vermittelt, wodurch das, was einmal geschieht, auch nur einmal gezeigt wird,³⁸⁵ mit Ausnahme des Flash Forwards in der Rahmenhandlung und der Erinnerung Lord Henry Wottons an den Seelentausch. Diese beiden Szenen zeugen von einer repetitiven Frequenz, da sie das wiederholen, was bereits geschehen ist, und das aufzeigen, was später erneut zu sehen ist. Dadurch wird das, was einmal geschieht, mehrmals gezeigt.³⁸⁶

Der Modus ist der Grad der Mittelbarkeit und Perspektivierung des gezeigten Erzählinhalts³⁸⁷ in Form einer dramatisch inszenierten Literaturverfilmung, die den Inhalt des Buches nicht nur zeigt, Mimesis, sondern auch die Geschehnisse im Buch durch direkte Figurenrede intermedial kreativ erzählt, Diegese.³⁸⁸ Dabei rezipiert der Zuschauer den Inhalt des Films ohne Distanz und kann sich unmittelbar mit den Figuren identifizieren. Dies zeigt auf, dass hierbei eine Verbindung von diegetischer und mimetischer Narration gegeben ist.

Die Erzählsituation ist eine personale, aus der Sicht des Protagonisten ohne einen Voice Over, der allwissend oder begleitend den Film umschreibt. Der Film wird aus der Perspektive Dorian Grays und seines Portraits erzählt oder durch die Kamera, die teilweise die Funktion eines Erzählers übernimmt. Da der Film allein aus diesen Perspektiven den Buchinhalt widerspiegelt, lässt sich daraus schlußfolgern, dass es sich hierbei um lediglich eine narrative Ebene handelt. Die durch den Film erzählte Geschichte ist in sich schlüssig und linear narrativ strukturiert, folglich weist sie einen Anfang und ein Ende auf und wird zusammenhängend erzählt. Aufgrund der Zurückführung an den Anfang des Geschehens und dem sich wiederholendem Anfangs- und End-Bild (Dorian Gray auf einem Dachboden) ist auf eine Spiegelung der beginnenden Einstellung im Schlussteil sowie auf eine geschlossene Form der Filmnarration zu schließen. Der Film weist zudem eine relativ uneingeschränkte Informationsvergabe auf, bei welcher der Rezipient mehr weiß als die handelnden Figuren. Er ist durchzogen mit so genannten „*Suspense*“³⁸⁹ Momenten, die insbesondere bei Thrillern und

³⁸⁵ Vgl. Genette, G. a.a.O. S. 74.

³⁸⁶ Vgl. Ebda.

³⁸⁷ Vgl. Ebda. S. 14-15.

³⁸⁸ Vgl. Winter, S. a.a.O. S. 26.; Vgl. Balme, C. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. S. 47.

³⁸⁹ Borstnar, N. et al. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. S. 167. [Im Folgenden zitiert als: Borstnar, N. et al. *Einführung*.]; Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 42.

Horrorfilmen eine zentrale Rolle für die Spannungslenkung spielen. Die Rahmenhandlung zeigt hingegen eine relativ eingeschränkte Informationsvergabe, womit der „*Surprise*“³⁹⁰-Effekt erzielt wird.³⁹¹ Der Beginn gibt keine Übersicht über das Geschehen und erzeugt dadurch Unsicherheit und Verwirrung beim Rezipienten, indem er ihn gespannt macht wie sich die unübersichtlichen Bilder zu einem Ganzen zusammenfügen werden. Eine unheimliche und spannende Atmosphäre wird durch wesentliche Momente und Plot Points (Wendepunkte) wie die Ermordung von Basil Hallward oder das Erstechen vom Portrait vermittelt. Die zentralen Thematiken spiegeln sich bei der expliziten Darstellung des exzessiv-hedonistischen und dekadenten Lebensstils Dorian Grays, den Ästhetizismus, der den gesamten Film durchzieht und selbst die grässlichsten Ereignisse und die Verfallsthematik in der europäischen Literatur des *Fin de siècle* sowie dessen gesellschaftlichen Werte visuell ästhetisch darstellt.³⁹² Dadurch überführt Oliver Parker genauso die im späten 19. Jahrhundert vorherrschende Opiumpolitik intermedial auf das Medium Film. Die Folgen des freien Konsums von Opiumderivaten werden durch das Bildnis selbst aufgezeigt wie beispielsweise Kratzspuren, eiternde Wunden, fahl graue Haut.³⁹³ Wie in Eugenio Spediactos Abhandlung *Literatur auf der Leinwand* der intermediale Zusammenhalt zwischen Ästhetizismus, Dekadenz und Dionysos-Kult bezogen auf Luchino Viscontis *Morte a Venezia* beschrieben ist, lässt sich dieser ebenso auf die hiesige intermediale Arbeit von Oliver Parker übertragen. Demnach war Oliver Parker bei der Verfilmung von *The Picture of Dorian Gray* ebenso strebsam die „*anrühige[n] und dennoch glänzende[n] Verfallsgeschichten auf die Leinwand zu bringen, die mit historischen Prozessen verbunden waren.*“³⁹⁴³⁹⁵ Ebenfalls wird der innere Kampf über die homoerotische Liebe durch die Figur des Basil Hallwards, das Dandytum zur Zeit des Viktorianismus in London durch die Kostüme und Requisiten sowie die Untergangsstimmung des *Fin de siècle* durch die Aussagen der einzelnen Figuren intermedial im Film wiedergespiegelt. Zudem bringt der Film neue Thematiken im Vergleich zum Buch auf wie die Emanzipation und den ersten Weltkrieg. Zur Kontrastierung soll folglich ein kurzer Abriss der narrativen Ebenen beim Roman aufgezeigt werden.

³⁹⁰ Borstnar, N. et al. *Einführung*. S. 168.

³⁹¹ Vgl. Ebda. S. 167-168.

³⁹² Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 52.

³⁹³ Vgl. Johnson, B.D. „Die englische und amerikanische Opiumpolitik im 19. und 20. Jahrhundert.“ In: Gros, H./Redaktion Naturwiss. (Hg.). *Rausch und Realität*. 3 Bd. S. 28-31.; Vgl. Mösch, M. „Krankheitsbilder.“ In: Gros, H./Redaktion Naturwiss. (Hg.). *Rausch und Realität*. 3 Bd. S. 132.

³⁹⁴ Spedicato, E. a.a.O. S. 53.

³⁹⁵ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 260.

Gegenüberstellung der narrativen Ebenen zum Prätext

In Oscar Wildes Buch *The Picture of Dorian Gray* ist die chronologische Reihenfolge der erzählten Ereignisse, wie auch in dessen Verfilmung, nicht ident mit dem Ablauf der Erzählung selbst. Obwohl sich der Narrationablauf im Prätext nicht ausschließlich durch die Rahmenhandlung vom Film unterscheidet, ist jedoch auch beim Buch von einer Anachronie die Rede, denn es enthält Analepsen und Prolepsen. Diese werden jedoch durch erzählte Ereignisse von den Figuren oder dem Erzähler wiedergegeben und passieren dadurch nicht unmittelbar als Einschnitt in die Gesamthandlung wie dies bei den Flashbacks im Film der Fall ist. Ellipsen sind ebenso enthalten, insbesondere zwischen zwei Kapiteln, die dadurch das Erzähltempo erhöhen sollen. Wie beim Film gibt es beim Buch eine starke Differenz zwischen der Erzählzeit und der erzählten Zeit. Das Buch umfasst zwanzig Kapitel auf, je nach Ausgabe, 314. Seiten, die erzählte Zeit beim Film hingegen 105. Minuten (0:01:56 - 1:46:26), wobei die Erzählzeit im Buch ca. 18. Jahre einnimmt und beim Film 29. Jahre. Dies ist nur durch Zeitraffung möglich, bei der Ereignisse und Gegebenheiten, die sich über Jahre erstrecken, in wenigen Sätzen zusammengefasst werden, wie beispielsweise im Kapitel 11. Oscar Wilde bediente sich der zeitdehnenden Erzählweise, die dem Slow-Motion des Films ähnlich ist, und dem zeitdehnenden Erzählen, welches bei den Dialogen vorherrschend ist. In erster Linie ist das Buch singulativ, jedoch enthält es auch „*iterative*“³⁹⁶ Erzählstrukturen.³⁹⁷ Wilde erzeugt eine Spannung in seinem Roman zwischen der Ablehnung der Dekadenz und dem Emporheben der Kunst als überlegene Form der intellektuellen Lebensführung und Erkenntnis.³⁹⁸

Eine weitere Parallele bildet sich zur Schreibweise ohne Distanz zum Leser heraus. Daher ist Wildes Roman sowohl dramatisch geschriebenes als auch unmittelbar zur Mimesis des Lesers führend. Der Erzähler ist allwissend, auktorial und weiß mehr als die Figuren. Trotz Zurückhaltung verbleibt er präsent.³⁹⁹ Die Mehrfachperspektivierung deutet auf eine „*Null-Fokalisierung*“⁴⁰⁰ hin.⁴⁰¹

Der Roman ist in der Vergangenheitsform geschrieben und zählt daher zur klassischen „*späteren Narration*“⁴⁰². Der Erzähler ist nicht Teil des diegetischen Raumes und somit als heterodiegetisch zu beschreiben.⁴⁰³ Die Zeit dehnt sich nach der Wahrnehmung des

³⁹⁶ Genette, G. a.a.O. S. 75.

³⁹⁷ Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 158-159.

³⁹⁸ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 49.

³⁹⁹ Vgl. Bach, S. a.a.O. S. 260.

⁴⁰⁰ Genette, G. a.a.O. S. 121.

⁴⁰¹ Vgl. Middeke, M. a.a.O. S. 158-159.

⁴⁰² Genette, G. a.a.O. S. 140.

⁴⁰³ Vgl. Ebda. S. 28.

auktorialen Erzählers. Im Film hingegen liegt die subjektive Zeitempfindung beim Zuschauer. Allgemein lässt sich sagen, dass je nach subjektiver, geistiger Tätigkeit, das Zeitgefühl des Rezipienten lang bei hohen Denkprozessen und kurz bei geringen Denkprozessen ist.⁴⁰⁴ Eugenio Spedicato äußert sich diesbezüglich mit dem Kommentar: „*Die Verlangsamung der Zeitempfindung deutet auf das Erlebnis des Stillstehens hin. Der Stillstand der Zeit bildet den Rahmen für Kontemplation und Ekphrasis.*“⁴⁰⁵ Worauf Spedicato damit aufmerksam machen will, ist dass die verlängerte Zeitempfindung den didaktischen Wert besitzt den Rezipienten tiefer in die Handlung eintauchen zu lassen und somit zu einer verbesserten Aufnahme des Beschriebenen führt. Daher liegt die subjektive Zeitempfindung allein an der Person, die das Buch liest oder den Film rezipiert, weshalb sich keine objektive Strukturierung der empfundenen Zeit direkt und allgemeingültig festlegen lässt.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die visuelle Umsetzung des Primärstoffes in das Medium Film auf der Ebene der Narration diverse Parallelen aufweist. Nicht nur durch die intermedial übertragene Erzählstruktur, sondern auch durch die visualisierte ästhetische Grundhaltung werden diese Parallelen verdeutlicht. Zur genaueren technischen Umsetzung wird im nachfolgenden Kapitel Bezug genommen.

2.3. Die Verwendung filmischer Strategien

In den Unterkapiteln wird spezifisch auf dieameratechnik, die Montageeinstellungen, die Spezialeffekte sowie auf die Farb- und Lichtkomposition eingegangen, um die Umsetzung des Ästhetizismus, aber auch der Dekadenz, des Yellow Books, des Narzissmus und Wildes Schreibstil auf visueller Ebene aufzuzeigen.

2.3.1. Kameratechnik: Visualisierung der Teufelbund-Motivik und Verfallsthematik

Die Kameraführung von Roger Pratt unter Absprache mit dem Regisseur vermittelt durch die ausgewählten, abgestimmten Einstellungen, Kamerabewegungen und -fahrten „[e]in kontinuierlich belichtetes, ungeschnittenes Stück Film“⁴⁰⁶, wodurch die Grundstimmung des intermedial übertragenen Romans bestimmte visuelle Reize beim Zuschauer stimuliert und somit beabsichtigt dessen Aufmerksamkeit lenkt. Zur Verdeutlichung der Machart wird die zentrale Szene des Seelentausches im Detail anhand der Kameratechniken dargestellt.

⁴⁰⁴ Vgl. Klein, S. *Zeit*. S. 71-85.

⁴⁰⁵ Spedicato, E. a.a.O. S. 84.

⁴⁰⁶ Monaco, J. a.a.O. S. 54.

Die besagte Szene des Teufelsbundes (0:10:16-0:19:53) beginnt mit einer „Großaufnahme“⁴⁰⁷ des Gesichts vom Portrait. Durch diese Einstellung wird auf das Innenleben des Bildnisses hingewiesen, wodurch dem Zuschauer suggeriert wird, dass das Porträt lebendig ist bzw. ein Eigenleben besitzt und dadurch als eigenständiger Protagonist anzusehen ist. Zur Vorstellung des Gemäldes wird ein langsames Hinaus-Zoomen von der Großaufnahme in eine „Nahaufnahme“⁴⁰⁸ vollzogen. Katz argumentiert, dass „[d]ie Größe einer Einstellung, ob Detailaufnahme oder Totale, [...] den Zuschauer in eine körperliche Beziehung zum Bildgegenstand [bringt].“⁴⁰⁹ Der Film besitzt somit die Qualität den Rezipienten in die Lage zu versetzen eine Beziehung zu einem scheinbar leblosen Objekt aufzubauen. Die nächste Einstellung wurde in „Normalsicht“⁴¹⁰ (Eye-Level-Shot) gedreht und zeigt eine fokussierte Nahaufnahme von Lord Henry schräg hinter Dorian stehend, wobei Dorian leicht out of focus ist. Diese Einstellung präsentiert die Perspektive von Basil Hallward und ist dadurch ebenfalls ein „Point of View Shot“⁴¹¹, der die Anspannung des Künstlers auf die Reaktion Wottons und Grays dem Rezipienten aufzeigt. Da die erste Einstellung der faszinierende Blick Dorians auf das Gemälde ist und die zweite diesen bei der Betrachtung seines Bildnisses zeigt, handelt es sich gleichfalls um einen „Retrospektive[n] POV-Shot“⁴¹². Dabei verhält sich die Kamera wie ein auktorialer oder personaler Erzähler in der Literatur und vermittelt eine „wahrnehmungssubjektive Informationsvergabe“⁴¹³. Die darauffolgende Einstellung „Over-Shoulder-Shot“⁴¹⁴ zeigt den Blickwinkel über Wottons Schulter zu allen drei Protagonisten wie sie das Gemälde betrachten. Dadurch wird ein Überblick über den Raum gegeben, der zur Orientierung des Rezipienten dient. Roger Pratt hat somit eine klassische Methode angewendet, um die Spannung des Zuschauers auf Dorians Reaktion beim Anblick des Portraits zu lenken. Auf Dorians ersten Kommentar zum Bildnis hin wird seine Perspektive angenommen. Dies ist ebenfalls ein „Prospektiver POV-Shot“⁴¹⁵, der dem Zuschauer seine Bewunderung für das Bildnis vermittelt. Dabei fängt die Kamera zuerst den Blick auf und danach das Betrachtete. Auf diese Weise wurde das subjektive Gefühl von Dorian Gray bei der Betrachtung seines Abbildes, welches im Prätext beschrieben wird, visuell eingefangen. Die nächste Einstellung zeigt zwei Großaufnahmen von Basil

⁴⁰⁷ Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 56.

⁴⁰⁸ Ebda. S. 56.

⁴⁰⁹ Katz, S.D. *Die richtige Einstellung*. S. 334.

⁴¹⁰ Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 56.

⁴¹¹ Borstnar, N. et al. *Einführung*. S. 168.

⁴¹² Ebda. S. 171, Abb. 21.

⁴¹³ Ebda. S. 169.

⁴¹⁴ Ebda. S. 170.

⁴¹⁵ Ebda. S. 171, Abb. 21.

Hallward und Lord Wotton, welche rechts und links im „Kader“⁴¹⁶ stehen sowie von Dorian, der zwischen ihnen zu sehen ist. Der Kader ist „[d]as einzelne Bild auf einem Filmstreifen, durch den Bildstrich vom nächsten abgegrenzt.“⁴¹⁷ Durch die innere Rahmung der Einstellung mit Basil und Henry als Rahmen wird dem Zuschauer die Perspektive des Bildnisses aufgezwungen, sodass durch die subjektive Kameraführung die Parteilichkeit des Rezipienten simuliert wird. Die innere Rahmung suggeriert ebenfalls ein Gefühl der Beengtheit und Scham, welches vom Gemälde ausgeht.⁴¹⁸ Der Zuschauer fühlt sich dadurch wie das beobachtete Gemälde und kann mit ihm mitfühlen. Die subjektive Kameraführung dient auch zur Suggestion der Aufmerksamkeitsverlagerung des Bildnisses auf Dorian. Danach erfolgt ein Einstellungswechsel zur „Amerikanische[n]“⁴¹⁹ Einstellung, die Künstler und Muse vor dem Kunstwerk stehend und betrachtend zeigt. Die Kamera sinkt von einer Normalsicht zu einer Bauchsicht, eine leichte Untersicht, um die bedrohliche Stimmung zu untermalen. Daraufhin wechselt die Perspektive wieder zu jener des Portraits und zeigt eine Großaufnahme von Dorians Gesicht. Diese weitere Innenperspektive des Gemäldes verdeutlicht die Intention des Regisseurs und Kameramanns dem Bildnis eine zentrale Rolle zu verleihen und dem Zuschauer die subjektiven visuellen Eindrücke des Portraits zu vermitteln. Dabei hat Oliver Parker nicht nur das Medium des Gemäldes (Malerei) im Film intermedial repräsentiert, sondern die Emotionen und Eindrücke eines sonst leblosen Objekts in dem Medium Film intermedial aus dem Buch übertragen. Ebenfalls wurde, durch die subjektive Kameraführung, der intertextuelle Narziss-Mythos, visuell vom Medium Buch in das Medium Film übertragen. Die nächste Einstellung zeigt Henry Wotton, wie er sich auf ein Sofa in der Ecke des Raumes hinsetzt. Dann wird wieder aus der Perspektive des Bildnisses, POV-Shot, eine Großaufnahme von Dorian gezeigt, wobei Henry Wotton out of focus sitzend hinter Dorian in einer Totalen zu sehen ist. Bei Wottons Rosenblatt entzünden in einer Kerzenflamme wechselt die Perspektive zur „Untersicht“⁴²⁰ (low-angle-shot). Diese Einstellung soll verdeutlichen wie Dorian seine Unschuld und seine gute Seite in den Flammen vergehen lässt. Zusätzlich unterstützt diese Szene visuell den mythischen Verkauf seiner Seele für ewige Jugend. Aus einer leichten Untersicht präsentiert sich die „Halbnaheinstellung“⁴²¹ von Henry beim Wenden des Rosenblattes in der Flamme,

⁴¹⁶ Monaco, J. a.a.O. S. 87.

⁴¹⁷ Ebda. S. 87.

⁴¹⁸ Vgl. Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 44-45.

⁴¹⁹ Ebda. S. 55.

⁴²⁰ Ebda. S. 59.

⁴²¹ Ebda. S. 56.

woraufhin eine „*Detailaufnahme*“⁴²² (extreme close-up) von Dorians Finger gezeigt wird, wie er sanft über das Gesicht des Portraits streift. Dies veranschaulicht Dorians narzisstische Bewunderung des Abbildes, zu wessen Perspektive dann verlagert wird mit einer Großaufnahme von Dorian. In dieser Einstellung, die einen „*inneren Rahmen*“⁴²³ bildet, steht der dunkel, schwarzgekleidete Henry Wotton out of focus über der rechten Schulter von Dorian Gray und der helle, grau gekleidete Basil Hallward ebenso out of focus über seiner linken Schulter. Diese klassische Engel-Teufel Konstellation verdeutlicht den schlechten Einfluss Henrys auf Dorian und den guten Einfluss von Basil. Als Dorian sich zu Henry wendet und somit den Pfad des Bösen wählt, wird eine Kamerafahrt mittels einer Kamerabühne (dolly) gemacht, um die Bildtiefe zu verändern. Gleichzeitig wird ein Zoom verwendet, um bei der Fahrt das Bild out of focus (aus der Schärfentiefe) zu nehmen und nur Dorian in focus zu zeigen. Daraufhin folgt eine Detailaufnahme von Dorians unterer Gesichtshälfte mit dem Gemälde out of focus im Hintergrund. Ein schneller Wechsel mittels Schärfentiefe ermöglichte die rapide situationsbezogene Momententwicklung von Dorians scharfer Gesichtshälfte zum plötzlich in den Fokus gerückten Porträt. Damit wurde die Übertragung von Dorians Seele zum Bildnis durch die Anwendung technischer Mittel visuell dargestellt. (0:10:16-0:19:53) Im weiteren Verlauf nimmt der Zuschauer immer wieder die Perspektive des Bildnisses ein wie in der nächsten Szene, in der das Gemälde enthüllt wird. (0:19:58-0:20:04) Der Rezipient verfolgt den subjektiven Blick des Gemäldes aus der „*Vogelperspektive*“⁴²⁴ hinunter auf die staunenden Gesichter der Betrachter. Im weiteren Handlungsverlauf verändert sich die Blickrichtung aus der Perspektive des Porträts von Aufsicht zur Untersicht bis bei der letzten Szene des Films (1:45:42-1:46:05) der POV-Shot aus der „*Froschperspektive*“⁴²⁵ angewendet wird. Diese Veränderungen der perspektivischen Einstellungen stehen symbolisch für den Niedergang und den Verfall von Dorian Grays Seele und den Folgen seiner Taten. Ebenso verändern sich die Blicke der Bewunderung dem Porträt gegenüber in Blicke der Furcht, des Ekels und schlußendlich der Verachtung. Eine prägnante Innenperspektive wird durch die mentale und emotional subjektive Perspektive in den POV-Shots aus der Sicht des Gemäldes erzeugt, (0:57:44-0:57:57, 0:58:57-0:59:00, 1:42:19-1:42:43) die nicht nur das zeigen, was es sieht, sondern auch wie.⁴²⁶

Das Verfahren der intermedialen Übertragung wird durch die verwendeteameratechnik umgesetzt und zudem der Beobachter zur Identifizierung mit dem Porträt und

⁴²² Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 56.

⁴²³ Ebda. S. 44-45.

⁴²⁴ Ebda. S. 59.

⁴²⁵ Ebda.

⁴²⁶ Vgl. Borstnar, N. et al. *Einführung*. S. 172.

der filmischen Wirklichkeit gezwungen.⁴²⁷ Das nächste Kapitel beschäftigt sich mit der Zusammenfügung der einzelnen aufgenommenen Kamerabilder durch die Montage mit ihrer dazugehörigen Effekterzielung.

2.3.2. Montageeinstellungen: Ästhetische Verwendung eines filmischen Mittels

Die Montage ist die technische Zusammenführung einzelner Bild- und Toneinstellungen zu einem zusammenhängenden Ganzen. Das beinhaltet jedoch nicht die Mise-en-scène, die eine Zusammenführung innerhalb einer Einstellung beschreibt.⁴²⁸ In diesem Kapitel sollen die unterschiedlichen Ausprägungen der Montage verdeutlicht werden auf der Grundlage von Doris Agotais *Architekturen in Zelluloid*⁴²⁹ und James Monacos *Film und neue Medien*⁴³⁰.

Am häufigsten wurde der unsichtbare Schnitt bzw. der Hollywood-Stil angewendet, welcher eine möglichst störungsfreie Vermittlung der Erzählung ermöglicht ohne den Zuschauern aufzufallen.⁴³¹ Dieses Schnittverfahren gestattet diesen in den Film einzutauchen und sich auf ihn einzulassen, da kein Verfremdungseffekt sie bewusst werden lässt einen Film anzusehen. Dazu zählen auch die Anwendungen von Zwischenschnitten, Shot-Reverse-Shots, Überblendungen und Rückblenden.⁴³² Guy Bensley, der bei der Postproduktion des Films für die Schnitte zuständig war, griff oftmals auch auf zwei weitere Schnittarten zurück, den harten Schnitt und den Match Cut.⁴³³ Eher selten wurden andere Schnitte verwendet wie Auf- und Abblende, Blende aus und in schwarzen Hintergrund, Wischblende, Einblende und Fettblende. Weitere Montagearten wie Jump Cut, Still und Split Screen kommen noch seltener vor.⁴³⁴ Obwohl die Assoziationsmontage und das Cross Cutting den Handlungs- und Wirkungsverlauf des Films entscheidend mitbestimmen, werden auch diese Montagearten vereinzelt eingesetzt. Somit griff Bensley sowohl auf „*intrasequenzielle Schnitte*“ (Schnitte innerhalb einer Szene) zurück als auch auf „*transsequenzielle Schnitte*“⁴³⁵ (Schnitte von einer Szene zur anderen).⁴³⁶ Die Frage wann und wozu diese Montagearten und Schnitte⁴³⁷ beim hiesigen Film angewendet wurden soll sich aus der folgenden Detailanalyse

⁴²⁷ Vgl. Agotai, D. *Architekturen in Zelluloid*. S. 54.

⁴²⁸ Vgl. Ebda. S. 96.

⁴²⁹ Vgl. Ebda. S. 96-98, S. 100, S. 107.

⁴³⁰ Vgl. Monaco, J. a.a.O. S. 218-228.

⁴³¹ Vgl. Ebda. S. 219.; Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 96-98.

⁴³² Vgl. Monaco, J. a.a.O. S. 218-221.; Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 107.

⁴³³ Vgl. Monaco, J. a.a.O. S. 221.

⁴³⁴ Vgl. Ebda. S. 219.

⁴³⁵ Agotai, D. a.a.O. S. 100.

⁴³⁶ Vgl. Monaco, J. a.a.O. S. 221-228.

⁴³⁷ [Im Folgenden Hervorhebungen der Montagearten und Schnitte durch den Verfasser].

herauskristallisieren, wobei lediglich jene angeführt werden, die den intermedialen Bearbeitungsprozess des Films wiedergeben:

Der erste Match Cut verbindet die räumlich und zeitlich getrennte Rahmenhandlung mit dem ersten Akt durch einen harmonischen Übergang zwischen zwei Einstellungen von einem Koffer mit den Initialen „D.G.“. (0:03:00, 0:03:16) Charakteristisch für dieses Schnittverfahren kehren zwei gleiche Objekte aus der letzten Einstellung nach dem Schnitt wieder. Die Veränderung in der ersten Einstellung mit dem Versinken des Koffers in der Themse weist auf den Zustand Dorians hin, der durch den vorangegangenen Mord in seinen Taten versinkt. Die Blende in den schwarzen Hintergrund sowie das Textinsert zwischen den beiden Einstellungen mit der Aufschrift „Ein Jahr zuvor“ (0:03:10) verdeutlichen den Flash Forward, trennen ihn chronologisch vom ersten Akt und bieten somit von Beginn an dem Rezipienten die Möglichkeit sich in der Geschichte zeitlich zu orientieren. Ebenfalls in chronologischer Reihenfolge werden folgende Blenden eingesetzt, zuerst die Abblende mit daran anschließender Blende in schwarzen Hintergrund, dann Blende aus schwarzem Hintergrund mit anbindender Aufblende. Diese Blendeneinanderreihung markiert jeweils das Ende eines Aktes und den Anfang eines Neuen und somit den Beginn und das Ende einer größeren Erzähleinheit damit der Handlungsverlauf an Struktur gewinnt. (0:03:07-0:03:15, 0:28:36-0:28:37, 1:07:35-1:07:36, 1:30:42-1:30:44, 1:39:20-1:39:22, 1:44:58-1:45:04) Bei nahezu allen Dialogen erfolgt ein Rückgriff auf den für das Filmverfahren üblichen Shot-Reverse-Shot, bei welchem zumeist Unterbrechungen durch Zwischenschnitte erfolgen. Das Verfahren soll einen Dialog dynamischer wirken lassen und dem Zuschauer das Gefühl vermitteln beim Gespräch dabei zu sein. Durch das Hin und Her rücken die Worte und deren emotionale Wirkung auf den Gegenüber, ersichtlich durch die Mimik der Darstellenden, in den Vordergrund. (0:17:56–0:17:59) Der Split-Screen zeigt simultan zwei räumlich von einander getrennte Handlungen, indem die Leinwand in mehrere Teile gespalten wird. Diese Technik wird im Film einmalig angewendet um die Emotionen und Mimiken bei der Unterhaltung zwischen Sibyl Vane und Dorian Gray gleichzeitig aufzuzeigen obwohl diese räumlich nicht von einander getrennt sind. Der Effekt des Split-Screens wird dabei nicht konventionell mit einer Trennlinie erreicht, sondern mit einem dreiteiligen Schminktischspiegel in Sibyls Umkleideraum. Der Spiegel ist derart konzipiert, dass der mittlere Teil eingerahmt ist und die beiden Seitenflügel rahmenlos sind. Dies ermöglicht, dass bei der Aufnahme vom Split-Screen Sibyl lediglich im eingerahmten Teil des mittleren Spiegels zu sehen ist während Dorian leicht schräg im angewinkelten Spiegelflügel erscheint und die beiden dadurch dennoch mit einer Trennlinie versehen sind. (0:23:02) Die

Wischblende, auch Wipe genannt, markiert ursprünglich den Übergang von einer Einstellung in die nächste entlang einer Trennlinie, einer so zu bezeichnenden Split-Line, wodurch das eine Bild das andere auf die Seite schiebt. Charakteristisch für den hiesigen Film ist jedoch die unkonventionelle ästhetische Verwendung dieser klassischen Montagetechnik zur Erschaffung eines Übergangs zwischen der Unterredung von Dorian Gray mit Basil Hallward nach Dorians Geburtstagsfeier und der Szene, in welcher Dorian sein verändertes Bildnis Basil präsentiert. (0:57:44 - 0:57:45) Diese Wischblende versetzt den Zuschauer in die Perspektive des Portraits, welches seine Enthüllung beobachtet einhergehend mit dem langsam freiwerdenden Blick auf Basil. Die vertikale Trennlinie der Wischblende verläuft durch den Vorhang von links nach rechts. (0:59:44) Die Fettblende schafft ebenso einen Übergang zwischen zwei Szenen durch Mattierung der Aufnahmen. Dies wird sechs Mal angewandt, beispielsweise beim Übergang von Dorians Sexualakt mit Prostituierten zu Sibyl, der er später im Theater begegnet. Diese Fettblende unterstreicht Dorians Fall in den Sündenpfehl und kontrastiert seinen Gegensatz zu Sibyls Unschuld. (0:33:59-0:34:01) Der Jump Cut ist vergleichsweise zu den anderen Aufgezeigten Montagearten ein abrupter Schnitt mit gezielt sichtbaren Zeit- und Bewegungssprüngen. Er wird zumeist aufgrund der Auslassungen einer Szene als Störung empfunden und daher beabsichtigt als Verfremdungseffekt eingesetzt. Eine derartige Verfremdung beispielsweise von Dorians Innerem wird bei der Aneinanderreihung von drei Jump Cuts erzielt: Dorian rammt Basil eine Spiegelscherbe in den Hals, holt sich ein Tuch und verbindet seine eigene Hand. Der Rezipient wird dabei mit Dorians schnellem Wandel der Gefühle konfrontiert als auch von einer unheimlichen, abstrakten Bilderflut hingerissen. (0:59:40 – 0:59:57) Der harte Schnitt wird angewandt um einen Kontrast herzustellen durch einen Einstellungswechsel ohne jeglichen Übergang. Ein Exempel stellt jener von Henry Wottons Gesicht zur Einstellung bei der das Portrait enthüllt wird dar. (0:19:53) Bezeichnend sind auch diese beiden Einstellungen räumlich und zeitlich nicht ident. Prägnant erscheint der Still-Schnitt, der mit einem Standbild markiert wird durch die Integration eines weiteren Mediums, jenes der Fotografie, ins Medium Film. Das Foto, welches von Dorian Gray, Basil Hallward, Lord Henry Wotton und dem Gemälde gemacht wird, wird unmittelbar nach dem Auslösergeräusch des Fotoapparates zum sepiafarbenen Standbild der Aufgenommenen, welches Bruchteile von Sekunden visualisiert wird. (0:20:35) Rückblenden durchbrechen ebenfalls die Chronologie der Handlung um vorangegangene Ereignisse zu veranschaulichen und um das aktuelle Geschehen zu begründen. Sie dienen zur Visualisierung der Gedanken von Protagonisten wie beispielsweise Dorians Erinnerungen an seine Kindheit. Der Regressionsausbruch in Form der

Erinnerungen an die Misshandlung kommt blitzartig in Dorian hoch und ist daher auch Teil des Mindscreen. (0:42:03 – 0:42:15) Die Chronologie der Hauptgeschichte durchbrechend ist auch die Einblende, die entweder etwas Aktuelles oder etwas Imaginäres in den Handlungsverlauf integriert. Erwähnenswert ist die Szene, in der Dorian an Sibyl Vanes Grab steht und Rückblenden an ihre gemeinsame Zeit hat. Seine Erinnerungen sind von intensiven Schuldgefühlen durchdrungen, sodass sich eine seiner Rückblenden in eine Einblende verwandelt. Diese zeigt Sibyl Vane als Wasserleiche. (1:15:10) Die Einblenden fokussieren sich ausschließlich auf Dorian und sind Teil des Mindscreen, folglich der visualisierten Gedanken des Protagonisten. Da es sich bei diesen Szenen nicht um direkte Erinnerungen an bestimmte Ereignisse handelt, sondern diese seine aktuelle Gefühlslage repräsentieren, werden sie als Einblenden definiert. Die Überblendung, der weiche Schnitt, findet Verwendung zur Visualisierung innerer Vorgänge. Komprimiert erweist sich jene von Dorians Gesicht zu dem am Portrait. (0:18:15), da sie zudem auf einen Absatz im ersten Akt verweist. Nach dem Gespräch mit Henry Wotton über dessen Lebensphilosophie, steht dieser weiche Schnitt symbolisch für eine Veränderung in Dorian und repräsentiert einen Vorausblick auf die nächste Szene, in welcher er seine Seele ans Bildnis anheften wird. Die Assoziationsmontage beinhaltet zwei oder mehrere zusammengeschnittene Einstellungen mit der Intention den Zuschauer eine bestimmte Schlussfolgerung daraus ziehen zu lassen. Diese Montageart wird nicht oft verwendet, trägt aber einen wesentlichen Beitrag zur inneren Handlung der Charaktere bei wie am Ende der Szene, in welcher Dorian seinen Butler gefeuert hat. Sie endet mit einer Großeinstellung von Dorians Gesicht, das sich zur Hälfte im geschwärzten Schatten hüllt angelehnt an die Gitterstäbe zum Dachboden, (1:25:12) um in der nachfolgenden Einstellung Ratten, die sich auf Dorians Dachboden eingeknistet haben, zu präsentieren. (1:25:22) Die Verbindung dieser beiden Einstellungen, die durch eine Überblendung ineinander übergehen, (1:25:16) suggeriert, dass sich Dorian selbst in ein unheilbringendes Wesen verwandelt, wobei dieser Sachverhalt zusätzlich durch die Überblendung der beiden Einstellungen verstärkt wird. Diese Technik der Assoziationsmontage dient zur Verdeutlichung und Betonung der Suggestion.

Die Verfilmung folgt dem Prinzip der „*Kontinuitätsmontage*“⁴³⁸, welche damit definiert ist, dass sie dem Rezipienten die Möglichkeit unterbreitet sich in einem fiktiven, räumlich und zeitlich zusammenhängenden Raum zu orientieren. Die ästhetische Verwendung der Montagetechnik im Film ist der Versuch den ästhetizistischen Schreibstil des Fin de siècle von Oscar Wilde in das Filmmedium zu übertragen. Die dabei verwendeten Übergänge zu

⁴³⁸ Agotai, D. a.a.O. S. 45.

einzelnen Einstellungen, Szenen oder Sequenzen verdeutlichen diese Übertragung des Ästhetizismus. Die intermediale Verwandlung des Schreibstils des Buches in die Montagetechnik des Films zeigt, dass die künstlerische Ausprägung eines dezidiert persönlichen Eindrucks in einem grundsätzlich unterschiedlichen Medium übertragen werden kann. Im folgenden Kapitel wird weiter auf die ästhetische Umsetzung des Prätextes eingegangen in Form der verwendeten visuellen Effekte.

2.3.3. Special Effects: Rekonstruktion von Historismus und Ästhetizismus

In diesem Kapitel soll eine Analyse der visuellen Effekte durchgeführt werden, um auf den ästhetischen Verwendungszweck der digital erzeugten Bilder hinzuweisen. Der Film bietet ein abwechslungsreiches Repertoire an visuellen Effekten wie beispielsweise Zeitlupen (Slow-Motion).⁴³⁹ Charley Henley, der für die Spezial Effekte im Film zuständig war, erklärte in einem Interview, dass beim Film Set-Ergänzungen durch Computer-Animationen erfolgt sind. Die Straßen wurden erweitert und die Gebäude nachbearbeitet sowie hinzugefügt, um den Flair Londons gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu vermitteln.⁴⁴⁰

Eine visuelle Umgestaltung erfasste die Szene am Armenfriedhof in welcher das gegenüberliegende Ufer dem damaligen historischen London des Jahres 1916 angepasst wurde.⁴⁴¹ Zur Anpassung an die handlungsbedingten Wetterverhältnisse der kalten Jahreszeit wurde eine Schneemaschine eingesetzt.⁴⁴² (0:07:28 – 0:07:39) Eine weitere digitale Nachbearbeitung erfuhr die Verunglückungsszene von James Vane im U-Bahnschacht Farrington Station, die 1863 in Betrieb genommen wurde.⁴⁴³ Durch die relativ kleinen Dimensionen war eine digitale Erweiterung notwendig wie beispielsweise durch Animation, um den Aufprall der U-Bahn mit dem Verunglückten sichtbar zu machen, oder durch die Green-Screen-Methode, um eine Verlängerung des Schachtes zu erreichen.⁴⁴⁴ Ein weiteres Beispiel für die Set-Erweiterung durch diese Methode wäre die Bahnhofsszene bei der Dorian Gray erstmals in London ankommt. Dabei wurden die Dächer, Dampflokomotiven und der Dampf nachträglich eingefügt.⁴⁴⁵ Jeremy Woodhead bewirkte durch die Frisuren und das Make-Up der Darsteller und Ruth Myers durch die Kostüme einen zusätzlichen Querschnitt

⁴³⁹ Vgl. Monaco, J. a.a.O. S. 188.

⁴⁴⁰ Vgl. Henley, C. „Featurettes: Visual Effects.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:06:03 – 0:06:22.

⁴⁴¹ Vgl. Ebda. 0:07:28-0:07:39.

⁴⁴² Vgl. „Hinter den Kulissen.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:01:38 – 0:02:52.

⁴⁴³ Vgl. Robertson, P. *Was war wann das erste Mal?* S. 235.

⁴⁴⁴ Vgl. Henley, C. „Featurettes: Visual Effects.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:07:40 – 0:08:08, 0:09:41 – 0:09:55.

⁴⁴⁵ Vgl. Ebda. 0:03:53 – 0:04:20.

durch die damaligen Bevölkerungsschichten Londons.⁴⁴⁶ Abschließend wurde die Szene derart digital nachbearbeitet, dass die Kulisse bereits den Eindruck eines Gemäldes erzeugt. In Anlehnung an die heutige Zeit obliegt der filmischen Adaption der Versuch eine Parallele zu jener Zeit, in welcher der Prätext entstand und in der sich auch das Buchgeschehen abspielt aufzubauen. Gleichzeitig wurde bereits beim Drehbuch darauf Wert gelegt einen neuartigen britischen Historienfilm zu schaffen, weshalb alle realen Schauplätze wie die Toynbee Hall und Whitechapel historisch rekonstruiert wurden.⁴⁴⁷ Das Möglichkeitsspektrum der digitalen Nachbearbeitung von Filmmaterial wird anhand von zwei detaillierten Szenenanalysen im Folgenden aufgezeigt:

Die erste zu analysierende Szene stimmt mit einer Panorama-Einstellung über den Dächern Londons des 19. Jahrhunderts an. Eine Parallelfahrt der Kamera (Parallel Tracking Shot) führt über das Dach eines für den Zuschauer noch unbekannten Gebäudes. Zu sehen ist die Themse, wie sie zuletzt im 19. Jahrhundert zu sehen war. Die gesamte Einstellung ist mit einer Kranfahrt aufgenommen worden. Die Kamera sinkt nach der Parallelfahrt und schwenkt langsam nach rechts, wodurch der Blick auf die Straßen sichtbar wird. Befahren werden diese lediglich von Kutschen, die man durch eine leichte Neigung der Kamera aus einer schrägen Aufsicht beobachten kann. Die Kamera sinkt daraufhin in einem Fluss weiter um eine weite Totale von Dorian Gray zu zeigen wie er in seiner Kutsche sitzend langsam vor dem Haus stehen bleibt. Sie folgt seinem Blick mittels eines Tracking Shots näher an das Haus heran, um anschließend eine leichte Vertikalbewegung nach oben zu machen. Daraufhin stoppt sie und macht eine vertikale Neigung nach oben, wodurch der Zuschauer das Gefühl bekommt selbst auf das Haus hinauf zu blicken. Gleichzeitig suggeriert diese Art von Untersicht (Low Shot) eine bedrohliche Stimmung, die dem Haus anhaftet. (0:04:15–0:04:50) Diese 35 Sekunden lange außenperspektivische Szene wird als Einspieler oder Establishing Shot bezeichnet. Durch sie wird der Zuschauer in den Handlungsort, das London des 19. Jahrhunderts, eingeführt und erfährt somit auch eine Orientierung zum noch folgenden Handlungsverlauf. Diese Szene wurde mittels 3D-Digital-Bearbeitungsprogrammen am Computer nachbearbeitet. Die erste Einstellung, das Panorama von London, wurde überarbeitet, um es der Szenerie des Fin de siècle anzupassen. Jegliche modernen Gebäude wurden herausgeschnitten und durch die damaligen Bauten ersetzt. Ebenfalls wurde die Farbe des Himmels aufgrund der historisch schmutzerfüllten Luft verdunkelt. Allein mit dieser

⁴⁴⁶ Vgl. Myers, R. „Featurettes: Hair, Costumes, Make-Up.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:00:39 – 0:00:48; Woodhead, J. „Featurettes: Hair, Costumes, Make-Up.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:01:14 – 0:02:04.

⁴⁴⁷ Vgl. Götze, R. „Toynbee Hall (London)“. URL: <http://stadtteilarbeit.de/themen/theorie-stadtteilarbeit/lp-stadtteilarbeit/87-toynbee-hall-lp.html>.

Veränderung des Panoramas hat der Regisseur Oliver Parker die transmedialen Gegebenheiten des Buches intermedial in den Film übertragen. Dennoch wird die Szenerie weiterbearbeitet und erfährt die Einsetzung eines Gebäudes auf einen Green-Screen und eine Erweiterung der Straßen. Die somit übertragenen damaligen Verhältnisse lassen den Zuschauer in das London des 19. Jahrhunderts hinein tauchen, wodurch dank moderner Computertechnik das London, welches im Buch intertextuell durchscheint digital intermedial vom Buch in den Film übertragen wurde.⁴⁴⁸

Die größte Herausforderung bei den 3D-Animationen waren die Effekte für das Porträt, welches gänzlich animiert wurde. Für die digitale Nachbearbeitung wurde es vorerst von Paul Benney gemalt, der das Aussehen des darstellenden Protagonisten Ben Barnes als Maßstab nahm. Während des Portraitierens gelang es ihm bereits im Gesicht des Abgebildeten am Porträt beide Assoziationsseiten einzufangen, die Bewunderung für das Gesicht eines unschuldigen jungen Mannes und die dunkle Seite seiner Seele vor seinem Niedergang.⁴⁴⁹ Das Porträt wurde digital mittels „*Morphing*“⁴⁵⁰, einer digitalen Verschmelzung von zwei oder mehr Bildern, auf der Grundlage vom Green-Screen eingefügt. Dem Rezipienten wird das Gemälde in 3. Stadien der Verwandlung präsentiert. Die Ideen für diese Entwicklungen entstammen den Vorstellungen des Regisseurs und des Leiters von den Visuellen Effekten, die auf zahlreiche Bezugspunkte zurückgriffen wie sexuell übertragbare Krankheiten und vergammeltes Obst.⁴⁵¹ Als beispielhafte Szene der Umsetzung dessen eignet sich jene, in welcher Dorian sein Bildnis ersticht. In dieser Einstellung wurde mittels digitaler Nachbearbeitung des Filmmaterials Feuer und Rauch eingefügt um einerseits das Bildnis zu verdecken und andererseits um die Szene zu dramatisieren. Dorian Gray ist als schattiger Schemen von hinten vor dem brennenden Hintergrund zu sehen, wodurch dieser Einstellung eine weitere surreale Note verliehen wird. Durch diese visuelle weitere Kadrierung der Einstellung wird dem Zuschauer das Gefühl von Beengtheit und mitten in den Flammen zu stehen vermittelt. Die Kamera verharrt in der Halbtotale, neben Dorian und dem Bildnis, sodass sichtbar wird wie Dorian in das brennende Bild mit seinem Stockdegen einsticht.⁴⁵² Mittels 3D-Animation kommt das Bildnis aus dem begrenzten Rahmen hervor als ob es Dorian gegenüber stehen will. In dieser Einstellung wurde der Ekel, den Dorian im Buch vor

⁴⁴⁸ Vgl. Henley, C. „Featurettes: Visual Effects.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:08:09 – 0:09:06.

⁴⁴⁹ Vgl. Benney, Paul. „Featurettes: The Portrait.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:02:21 – 0:03:44.

⁴⁵⁰ Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 158.

⁴⁵¹ Vgl. Henley, C. „Featurettes: Visual Effects.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:06:23 – 0:07:24, 0:09:07 – 0:09:40.

⁴⁵² Vgl. Ebda. 0:09:10 – 0:09:40.

seiner eigenen Seele verspürt durch den intermedialen Bearbeitungsprozess ins audiovisuelle Medium eingebaut. Dorian verwandelt sich allmählich in sein Abbild während ihn dieses abzuschrecken versucht. Hier äußert sich die gravierende Differenz zum Prätext, in welchem Dorian sein Bildnis mit demselben Messer ersticht, mit dem er Basil ermodet hat. Zudem legte Wilde das Katastrophenende gleich im Anschluss offen von einem alten gebrechlichen Mann mit einem Messer in der Brust neben einem unversehrten Jüngling im Porträt. In der Verfilmung der literarischen Vorlage hingegen erfolgt nach dem Verjagen Dorians eine Großaufnahme bei welcher er durch eine plastische Maske und digitale Nachbearbeitung entstellt von einem Low-Angle-Shot gefilmt wurde. Er dreht sich hin zum flammenumrahmten Bildnis. Die Szene ist symbolbehaftet mit der Akzeptierung seiner Selbstverdammnis durch die Wahl des Todes. Im Gegensatz zum rein narzisstischem Beweggrund im Prätext deriviert sein Antrieb im Film durch die Liebe zu einer Frau. Bei beiden verbleibt die Ursache in ihrem Egoismus, da sie das was sie begehren nicht erreichen können. Durch die 3D-animierten Stückchen, die vom Bildnis auf Dorian Gray übergehen, werden visuell die Übertragung oder Verwandlung von ihm in das Bildnis noch weiter unterstrichen. (1:44:08-1:44:48) Hierbei ist Charley Henley auf die 3D-Animation der Explosion angewiesen gewesen, die digital in das Filmmaterial eingefügt wurde. Diese Detonation dient zur Dramatisierung der Handlung und steht symbolisch für den Ausbruch der Taten des Handlungstragenden. Daraus kristallisieren sich zwei Interpretationsansätze heraus, einerseits die Verbildlichung der erlittenen Höllenqualen Dorians und andererseits die Fegefeuersymbolik. Der zweite Ansatz würde demnach für das Reinwaschen der Sünden stehen und eine Parallele zu Wildes Glaubensbekenntnis, dem Katholizismus, bilden. Oliver Parker hat sich augenscheinlich bei der intermedialen Übertragung des Romanendes dazu entschlossen Dorian eine Möglichkeit der Erlösung zu bieten.

Abschließend lässt sich festhalten, dass ohne die digitalen Spezial Effekte und Nachbearbeitungen des Filmmaterials mittels CGI-Effekten von MPC keine realistische Übertragung der Vorlage möglich wäre. Durch die auf die Ästhetik ausgerichteten Bearbeitungen wird nicht nur das intertextuelle London des 19. Jahrhunderts, demnach eine transmediale Gegebenheit, intermedial übertragen, sondern auch der Ästhetizismus Oscar Wildes veranschaulicht. Im folgenden Kapitel wird auf das Farb- und Lichtdesign eingegangen, welches der ästhetischen Vermittlung des Primärtextes weiter Ausdruck verleiht.

2.3.4. Farbkomposition und Lichtdesign

Die unterschiedliche Anwendung von Beleuchtungsstilen, die Lichtfarbe, aber auch die Hervorhebung im Film von Farben, beispielsweise der Requisiten, der Kleidung, der Accessoires usw., tragen sehr viel zur Bezugsrealität des Films bei. Dies bezieht sich auf die Wirkung, die beim Film-Sehen beim Betrachter erzeugt wird, folglich auf die von den beiden Elementen vermittelten Gefühle und Stimmungen.⁴⁵³

Die natürlichen Lichtverhältnisse wirken überspitzt hell oder überspitzt dunkel. Die Tagesszenen im Freien wurden authentisch für die Zeit des Fin de siècle mit blauweißem Licht erzeugt, um den Smog zu simulieren. Diese helle Ausleuchtung, auch High Key Stil genannt, wird innerhalb von Räumlichkeiten eingesetzt, um eine freundliche Wirkung auf den Zuschauer zu erzeugen und zugleich das vornehme Milieu der Aristokratie vom Armutsviertel in Whitechapel abzuheben.⁴⁵⁴ Dementsprechend wird der High Key Stil bei Lady Agathas Wohltätigkeitsveranstaltungen in der Toynbee Hall oder im Atelier von Basil Hallward angewandt. (0:06:12-0:06:57, 1:21:31-1:23:34; 0:06:58-0:08:02) Dieses weißliche Licht steht stellvertretend für die Gleichheit Dorian's unter den Menschen aus seiner sozialen Schicht und für die vortäuschende Ordnung der Dinge in dieser. Die Szenen in den Gassen von Whitechapel sind vergleichsweise dazu in Low Key Stil gehalten, um das Bedrohliche und Gefährliche der Gegend zu unterstreichen.⁴⁵⁵ (0:14:52-0:18:15) Beleuchtet werden dabei lediglich die grausamen oder mitleidserregenden Menschen und Vorkommnisse. Die dunkle Ausleuchtung kommt auch in anderen Örtlichkeiten bzw. Räumlichkeiten vor, um besonders spannende Szenen zu betonen wie beispielsweise im Atelier von Basil Hallward, explizit bei den Malszenen vom Gemälde mit gräulich-weißlichem Licht, (0:06:58-0:07:00) bei den Koitus-Szenen (0:31:07-0:34:00) und jenen am Dachboden (0:57:45-1:03:04). Dorian's Rückblenden, Flash Backs, heben sich von diesen Szenen deutlich ab. Hauptsächlich beziehen sie sich auf seine Erinnerungen an seine Kindheit und die körperlichen Züchtigungen seitens seines Onkels Kelso am Dachboden. (0:12:03–0:12:10, 0:12:14–0:12:15, 0:12:19–0:12:20) Die Bilder von Dorian's Vergangenheit erscheinen durch die dunkle Ausleuchtung im brauntönigen Sepia-Effekt, wodurch die Schwere der Ereignisse und dessen Trauma untermalt wird. Die Sichtweise des Portraits wird auch durch veränderte Lichtverhältnisse deutlich gemacht. Die Mitte des Blickes ist hell erleuchtet, wohingegen der Rand dunkel erscheint. Dadurch kommt Dorian Gray aus der Sicht des Gemäldes ein leichenartiges Erscheinungsbild zu. Dieser Effekt wird durch eine starke Überblendung hervorgerufen, wobei der Blick des

⁴⁵³ Vgl. Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 75-79.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebda.

⁴⁵⁵ Vgl. Ebda.

Porträts dadurch kalt und unheimlich wirkt. Die kalten ausgebleichenen Farben bzw. die Farblosigkeit von Dorian Gray weist somit auch auf seine Seelenlosigkeit hin. Das Portrait selbst hält ein Streiflicht fest. Die eine Gesichtshälfte des Abgebildeten erscheint besonders hell und die andere halbdunkel zur Betonung der Gefahr und des Bösen vom Portrait.⁴⁵⁶ (0:57:45-0:57:56) Die Verwendung der beiden Elemente Licht und Farbe zur Kontrastierung von Gut und Böse kommt in einer Szene besonders zur Geltung, in jener in der Basil in der Anwesenheit Henry Wottons noch mit dem Erstellen des Gemäldes beschäftigt ist. Von einer großen Staffelei getrennt erscheint Basil Hallward links vor ihr mit einem gelben Jackett vor einem gelbbraunem und grünem Hintergrund auf weißen Steinfliesen mit einem weißem Engel an der Wand und einem hell ausgeleuchteten Gesicht, wohingegen Henry Wotton rechts von ihr in schwarz gekleidet mit einem schwarzen Spitzschnauzer und Bart vor einem schwarz-braunen Hintergrund auf einem roten Teppich mit einem dunkel ausgeleuchteten Gesicht zu sehen ist. (0:14:08) Von der Farbsymbolik zeugen die Farben Gelb, Braun und Grün, die Basil Hallward umhüllen von Optimismus, Wärme, Licht, Erlösung, Lebensfreude und Hoffnung. Die Requisite des weißen Engels auf der Wand und der weiße Boden deuten auf die Reinheit und Unschuld hin. Die Farben Schwarz, Braun und Rot, die Henry umgeben, betonen die Schwere seiner bevorstehenden Tat, die Gefahr und den Eroberungswillen, die von ihm ausgehen und die Verneinung von Vernunft und Moral, sowie seine Undurchdringlichkeit und seinen Pessimismus. Durch die zusätzlich unterschiedliche Hervorhebung der Gesichtsbeleuchtung der beiden erscheint die Einstellung wie eine visuelle Kontrastierung von Gut und Böse, dem Engel und dem Teufel auf den Schultern Dorians, die versuchen ihn zu beeinflussen. Stereotypisch für eine derartige Darstellungsweise hält sich der gute Basil im Vergleich zur Extrovertiertheit seines Gegenübers Henry Wotton zurück. Die Betonung von Gut und Böse, Sicherheit und Bedrohung, wird nicht ausschließlich in dieser Szene hervorgehoben. Die gute Seite in Dorian wird ebenfalls durch das Licht besonders in der Szene in der Gin Bar, in welcher er das erste Mal mit Henry und Basil ausgeht, mit einem Rembrandt-Licht von schräg oben aufgezeigt, welches sein Haupt beleuchtet und ihm den Effekt eines Heiligenscheins verleiht.⁴⁵⁷ (0:18:14) Das unterstreicht seine Unschuld und Jugendlichkeit und verdeutlicht seine noch unbefleckte, reine Seele. Die Lichtfarben blau-weiß zu Beginn am Bahnhof kehren auch in der farblichen Gestaltung von Sibyl Vanes Kleidung und Haarschlaufen wieder. Ebenfalls sticht ihre intensiv-blaue Augenfarbe hervor, wodurch Harmonie und Unschuld auch bei ihr farblich untermalt wird. Die Verwendung von Blau-Weiß ist auch eine intermediale Übertragung der Symbolik

⁴⁵⁶ Vgl. Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 75-79.

⁴⁵⁷ Vgl. Ebda.

derselben Farben mit denen sich Sibyl Vane im Buch *das Leben* genommen hat, Bleiweiß und Blausäure.⁴⁵⁸ Weiß ist ebenfalls eine Farbe, die sich intermedial aus dem Roman im Film wiederfinden lässt. Dabei steht das Weiß im Roman Anfangs für die Unschuld Dorians, gegen Ende des Romans jedoch für den Tod. Die dabei versteckte Symbolik verweist auf den Tod der Unschuld in der spätviktorianischen Gesellschaft, der sich im Film widerspiegelt.

Die böse Seite in Dorian und seine Bedrohlichkeit kommt bei der Ermordung Basil Hallwards am deutlichsten zum Vorschein. Basil wird durch ein hart gerichtetes Licht und durch seine zentrale Positionierung in der Mitte der Bildfläche hervorgehoben.⁴⁵⁹ Das hellgleissende Licht lässt seinen intensiv-gelben Schal aufleuchten. Erreicht wurde dieser Effekt durch eine starke Überblendung und die digitale Nachbearbeitung des Filmmaterials. Die Lichtkomposition erzeugt dadurch eine bedrohliche und unheimliche Stimmung. Anschließend tritt Dorian ins Licht und stellt sich neben ihn. Obwohl beide von hart gerichtetem Seitenlicht ausgeleuchtet werden, erscheint Basil Hallward in wärmeren und gelblicheren Farbtönen.⁴⁶⁰ Markant ist hierbei das Hell-Dunkel-Prinzip des Lichts, welches Dorians Gesicht zur Hälfte zeigt und die andere Gesichtspartie in den Schattenbereich fallen lässt. Dadurch wird der ambivalente Charakter Dorians und Dorian als negative Identifikationsfigur entlarvt und zudem ruft die dunkle Ausleuchtung eine gefährliche Atmosphäre hervor, was signifikant für spannende Szenengestaltung in Thrillern und Horrorfilmen ist. Eine weitere dominierende Farbe kommt zum Gelb hinzu durch das rote Blut von Basil Hallward. Das Geschehen fokussiert sich danach zunehmend auf den gelben Schal, welchen Dorian Gray mit seiner blutbeschnienden Hand vom Leichnam zu sich zieht und sich an diesem berauscht. (0:57:45-1:03:04) Die Licht- und Farbkomposition ist der Dramatik untergeordnet und verschrieben, die die sadistische Verdorbenheit Dorians hervorhebt. (0:57:43-1:01:34) Farbe und Licht sind primär auch der Ästhetik verpflichtet, welche für Oscar Wilde und seine Charaktere im Buch zentral war. Dementsprechend wird die Ästhetik bei einer optisch reizvollen Mordszene aufgezeigt. Der intermediale Bezug zum Ästhetizismus wird dabei deutlich.

Die Farbe Gelb weist einen intermedialen Bezug zum *Yellow Book* auf. Dieses Buch wird im visuell-akustischen Medium Film repräsentativ durch die Farbe Gelb als wiederkehrendes Motiv eingesetzt. Bereits im Vorspann erscheint gelbe Schrift auf schwarzem Hintergrund, papyrusähnlich wirkt sie wie gemalt und geht auf Stücke des Portraits über, die ebenfalls betont gelblich erscheinen. Des Weiteren kommt die Farbe Gelb bei der Kerze zum Einsatz während Dorian Gray seine Seele verkauft und ebenso bei Lord Henry Wottons Erinnerungen

⁴⁵⁸ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 96.

⁴⁵⁹ Vgl. Hickethier, K. *Film- und Fernsehanalyse*. S. 75-79.

⁴⁶⁰ Vgl. Ebda.

an den Teufelspakt, die gänzlich im gelben Licht erscheinen. Auch die Requisiten spielen mit der Farbe Gelb wie bei der Ansteckrose Dorian's bei Basil Hallwards Beerdigung, bei seinem gelben Blumenmuster auf dem Gilet, bei seinem gelben Anstecktuch in der Gin Bar und vor allem bei seinem gelben Schal. Selbst in der letzten Szene taucht die Farbe besonders betont durch die gelb aufleuchtenden Augen des Portraitierten abschließend auf. Neben zahlreichen positiven und negativen Farbassoziationen wie Kreativität, Intellekt, Neid, Gier oder Geiz bietet sich die Assoziation mit Dekadenz am ehesten an, um den Sinn der immer wiederkehrenden Farbverwendung von Gelb zu erklären.⁴⁶¹

Die natürlichen Lichtverhältnisse bei Tag und Nacht sowie im Freien als auch innerhalb der Räumlichkeiten wurden ästhetisiert und an das Grundkonzept des Romans angepasst. Das Wechselspiel der Ausleuchtung steht repräsentativ für die Betonung von Gut und Böse, Reichtum und Armut bzw. die Kontrastierung der sozialen Gesellschaftsschichten, die apollinische Ordnung und das dionysische Chaos. Es erzeugt bestimmte Atmosphären und ist spannungslenkend. Die Farbkomposition dient gleichfalls dazu und zusätzlich spiegelt die Farbe Gelb die Sozialkritik Wildes wieder. Somit könnte von einer intermedialen Kreation des Regisseurs ausgegangen werden, der die Bedeutung der Farbe Gelb im Buch als Gift übernommen und zugleich abgeändert hat, um die Dekadenz auf seine Adaption des Films zu übertragen und ihr somit eine neue Bedeutungsdimension zu verleihen.

2.4. Beziehung von Bild und Ton: Widerspiegelung der prätextuellen Grundstimmung

Der Ton ist ausschlaggebend für die Narration des Films, denn durch ihn erscheint ein Film als zusammenhängendes Ganzes. Er kann „*Sound Bridges*“⁴⁶², Verbindungen zwischen Szenen, Sequenzen und Einstellungen schaffen und auf Details, ohne dass sich die Kamera darauf direkt konzentriert, aufmerksam machen und sie damit direkt in das Bildgeschehen einfügen und fokussieren. Ebenfalls kann durch den Ton eine bestimmte Atmosphäre und Charakterisierung der Protagonisten vermittelt werden, sowie die Verstärkung oder Modifikation der optischen Bilder erreicht werden,⁴⁶³ um Rückschlüsse auf die intermediale Übertragung des Prätextes möglich zu machen.

Die dramaturgische Akzentuierung, die von der Musik ausgeht, suggeriert bereits zu Filmbeginn eine spannende und unheimliche Situation. Die komplementär genutzte akustische und visuelle Ebene verschmilzt zu einem prägnanten und intensiven Filmerlebnis.

⁴⁶¹ Vgl. Wolf, I. *Was Farben sagen*. S. 102-103.

⁴⁶² Borstnar, N. et al. *Einführung*. S. 123.

⁴⁶³ Vgl. Ebda. S. 123-124.

Die Vorspannmusik mündet in einer zunehmend lauter werdenden Streichmusik, crescendo, wobei ein Streichquartett den visuellen Übergang zur ersten Szene abrundet. Die Musik ist mit einem chromatischen, schrillen Ton unterlegt, um ein Gefühl von drohender Gefahr zu erzeugen. (0:01:05–0:03:08) Dies ist eine „*affektiv-evokative*“⁴⁶⁴ Verwendung von Musik, um bestimmte Gefühle oder Affekte hervorzurufen.⁴⁶⁵ Dieses Attribut der musikalischen Untermalung und Lenkung des Rezipienten ist eine vom Regisseur intendierte Richtung mit dem Ziel der Ästhetisierung von Dekadenz, die sich durch den gesamten Film zieht. Die musikalische Gestaltung findet ebenso ihren Nutzen in der akustischen Darstellung der inneren psychischen Verfassung und Vorgänge des Protagonisten Dorian, als Ausdruck psychischer Erlebnisse von Emotionen, die Auskunft über seinen Charakter und die Welt um ihn herum geben. Der innere Wandel und Dorians Korruption lässt sich akustisch im Film mitverfolgen. Beginnend mit einer sanften, liebevollen Musikgestaltung, in der Szene am Smithfield Market, die Dorian als neugierig, ehrfürchtig, voller Vorfreude und Faszination definiert, (0:03:09–0:04:15) bis hin zu Dorians Lust, Dekadenz, Gleichgültigkeit, Schadenfreude und Grausamkeit in der Szene in der er bei einer Teegesellschaft in Erinnerungen schwelgt. (1:03:04–1:04:13) Die stilistische Verwendung der Musik bleibt jedoch nicht darauf beschränkt, sondern wird ebenfalls zur Unterstreichung des visuell Dargestellten „*kontrastiv*“⁴⁶⁶ verwendet indem die Musik harmlose Skizzen und den ersten Pinselstrich auf der Leinwand unheimlich wirken lässt. (0:06:58–0:08:02) Die Aussage der Musik steht folglich im starken Gegensatz zu den Bildern des Films.⁴⁶⁷ Diese kennzeichnende kontrastive Funktion der Musik wird eingesetzt um scheinbar harmlose Ereignisse in einem düsteren und unheilversprechendem Licht zu präsentieren. Damit schafft die Musik eine für den Film charakteristische dunkle und spannende Atmosphäre, die in vielen Szenen „*komplementär*“⁴⁶⁸ verwendet wird, um das visuell Dargestellte akustisch zu unterstreichen.⁴⁶⁹ Die Musik wurde von Charlie Mole komponiert mit Ausnahme von *String Quartet op. 76 no. 4* von Joseph Haydn, (0:08:03–0:10:42) *A Perfect Picture* von Flipper Dalton, (1:21:31–1:23:34) *Carnival of Venice* von Niccolò Paganini, (0:51:06–0:55:23) *St. Louis Rag* von Tom Turpin (1:37:16–1:38:58) und *Sadness Waltz* von Hans Christian Lumbye (0:51:06–0:55:23, 1:03:04–1:04:13).⁴⁷⁰ Der Darsteller Pip Torrens, der Dorians Butler Victor spielt, erklärte in einem Interview, dass der Film einen Sprung ins Jazz-Zeitalter mit dem *St.*

⁴⁶⁴ Borstnar, N. et al. *Einführung*. S. 96.

⁴⁶⁵ Vgl. Ebda.

⁴⁶⁶ Ebda. S. 127.

⁴⁶⁷ Vgl. Ebda.

⁴⁶⁸ Ebda.

⁴⁶⁹ Vgl. Ebda.

⁴⁷⁰ Vgl. *Dorian Gray. Original Score Soundtrack*. (UK 2012).

Louis Rag macht, was im Prätext ursprünglich nicht enthalten ist. Die Erklärung dafür liege in der Verdeutlichung der Veränderung der Zeit vor dem noch bevorstehenden Krieg, um die Emotionen musikalisch zu untermalen.⁴⁷¹ Zusätzlich zur Musik gehören zum Ton eines Films die Geräusche, demnach alle nichtmusikalischen auditiven Reize, die auf den Rezipienten einwirken sollen. Dabei können die Geräusche zum „*On-Ton*“⁴⁷² gehören, bei dem die Tonquelle im Bild zu sehen ist, oder zum „*Off-Ton*“⁴⁷³, bei dem die Tonquelle im Bild nicht zu sehen ist. Der Off-Ton kann entweder sich logisch in die Umgebung der Szene einfügen oder unabhängig von ihr sein wie beispielsweise die Filmmusik.⁴⁷⁴ Die Geräusche werden als „*Atmoton*“⁴⁷⁵ verwendet, um eine akustische Umwelt und Atmosphäre zu erschaffen. Dabei kann der diegetische Raum durch die „*Sound Perspective*“⁴⁷⁶, akustische Mittel wie beispielsweise Echo, Hall oder Gedämpftheit des Tons, erweitert oder begrenzt werden.⁴⁷⁷ Ebenso kann das Weglassen des Tons, demnach die Stille, verwendet werden um bei dem Rezipienten Angst und Spannung zu erzeugen.⁴⁷⁸ „*Da Geräuschlosigkeit für uns so ungewöhnlich ist, ist sie automatisch mit einer Semantik von Nicht-Leben oder Bedrohung verbunden.*“⁴⁷⁹ Ebenfalls kann durch die Verwendung von hyperrealistischen Geräuschen der Fokus des Zuschauers auf bestimmte Details gelenkt werden, um die Spannung zu erhöhen oder den Rezipienten zu verunsichern. Als beispielhafte Veranschaulichung der Verwendung der Geräusche im Film dient die Ermordungsszene. In dieser repräsentativen Szene wurde die Musik weggelassen damit der Mord an Grausamkeit zunimmt. Der Effekt durch die hyperrealistischen Geräusche wie der Entnahme des Spiegelsplitters, der Mordwaffe, verstärkt. Aus dem Off-Ton ist ein Wind zu vernehmen, der eine Form von akustischer Kälte vermittelt. Durch die Sound Perspektive wirkt der Dachboden erdrückend klein, wodurch das Entkommen von Basil noch unmöglicher erscheint. Die weiteren hyperrealistischen Geräusche gehen von der Mordwaffe und vom Bildnis aus, welches, gekoppelt mit einem Donnergeräusch um den Schockeffekt zu verstärken, einatmet. Beim Akt des Erstechens ist aus dem On-Ton unnatürlich laut das Schmatzen beim Herausziehen der Scherbe zu vernehmen sowie Dorians Atmung und anschließend beim Riechen am gelben blutbeschmierten Schal, Dorians Einatmen. Durch die komplementär bezeichnende Funktion

⁴⁷¹ Vgl. Torrens, P. „Interviews : Über die Adaption.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:00:55-0:01:45.

⁴⁷² Borstnar, N. et al. *Einführung*. S. 126.

⁴⁷³ Ebda.

⁴⁷⁴ Vgl. Ebda. 126-127.

⁴⁷⁵ Ebda. S. 125.

⁴⁷⁶ Ebda. S. 126.

⁴⁷⁷ Vgl. Ebda. 125-126.

⁴⁷⁸ Vgl. Ebda. 126.

⁴⁷⁹ Ebda.

der akustischen Ebene gegenüber des visuell Dargestellten entstehen Schockeffekte und eine Intensivierung der Handlung. (0:57:45–1:03:04) Bei der Literaturverfilmung wurde darauf geachtet, dass der Dialog der Figuren nicht von der Filmmusik und den Geräuschen überdeckt wird, um die Stimmen der Protagonisten klar und rein wiederzugeben damit sie sich logisch in das Bildgefüge einfügen. Die musikalische Ebene des Films ist jedoch nicht abschließend, sondern lässt ein offenes Ende in den Gedanken der Zuschauer zurück. Dabei wird durch die medialen Möglichkeiten des Films die Eventualität einer filmischen Fortsetzung in den Gedanken der Rezipienten erschaffen.

Abschließend lässt sich festhalten, dass durch die düster gehaltene musikalische Ebene, die effektiv eingesetzte Geräuschkulisse und deren Zusammenspiel mit der visuellen Ebene die Grundstimmung des Buches intermedial auf ästhetisierende Weise übertragen wurde. Der Film baut auf allen ihm zugänglichen Ebenen eine interpretierende Parallelität zum Prätext auf ohne ihn dabei zu verfälschen oder lediglich zu wiederholen. Das folgende Kapitel betrachtet dies auf die Wiederauferlebung fiktiver Wildscher Figuren.

2.5. Figurenanalyse: Dandy, New Woman und sexuelle Orientierungen

Laut Spediato stellen Figurenkonstellationen ein Basisparadigma der intermedialen Literaturverfilmungsanalyse dar.⁴⁸⁰ Dabei werden die textuell beschriebenen imaginativen Charaktere durch technische Mittel je nach filmischen Aspekten der Visualität ersetzt, gekürzt oder erweitert und können daher nicht gänzlich konform mit der Vorlage sein. Das Handlungsgeschehen kreist um die Hauptcharaktere Dorian Gray, Lord Henry Wotton und Basil Hallward. Zur Kontrastierung der weiblichen und männlichen Darstellungsweise werden auf die beiden femininen Nebencharaktere Sibyl Vane und Emily Wotton eingegangen. Bei dieser Verfilmung sind allerdings keine markanten wiederkehrenden Merkmale, die auf den Charakter der jeweiligen Figuren durch Kameraeinstellungen, Beleuchtung, Musik, usw. schließen lassen, gegeben. Daher erweist sich eine Herausarbeitung der Erzählercharakteristik als obsolet.

Dorian Gray

Ben Barnes mimt einen Round Character, eine komplexe Figur nach, die vor Ende des 5. Aktes eine Persönlichkeitsveränderung durch den Sieg über sein böses Inneres erfährt. Somit stellt Dorian die gerechte Ordnung wieder her und entlarvt sich als aktiver Protagonist. Er ist

⁴⁸⁰ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 83.

der Held, weil er zur Erlösung führt, und zugleich der Anti-Held, da er sich zum Verbrechen hingezogen fühlt, sein Verderben sowie das Verderben anderer herbeiführt und im Finale durch die Liebe zu Emily Wotton auf den rechten Weg zurückfindet. Als Figurentyp stellt er einen aristokratischen Gentleman, Ästheten, Rebellen, Dandy, Verführten und Verführer dar, göttlich durch die Unsterblichkeit, der das Gute und das Böse simultan in sich birgt ebenso wie den Sadismus und Masochismus. Bei den anfänglichen Konversationen äußert sich seine Schüchternheit durch seine Gestik und Mimik. Das geneigte Halten des Kopfes und das nervöse Festhalten seiner Mütze zeugen von Knabenhaftigkeit und Kindlichkeit. Seine Aussagen und Antworten sind zögerlich, aber seine Sprache ist wohl gewandt, vornehm und höflich. Die ersten Veränderungen in seiner Artikulation, Gestik, Mimik und Körperhaltung offenbaren sich nach dem Seelentausch. Er wandelt sich zu einem stolzen und selbstbewussten Lebemann mit aufrechter, standhafter Haltung, der auf sein Äußeres und die Kleideretikette sehr bedacht ist, was sich an seiner narzisstischen Spiegelsucht zeigt. Während die Handlung voranschreitet, verliert er zunehmend die Kontrolle über seine Gefühle und hat Wutausbrüche. Die erste Fremdcharakterisierung übt Lord Radley bei einer Feier aus als er Dorians Kleidungsstil als schäbig degradiert. Auch Lord Wotton gibt offen zu einen grässlich gekleideten, sommersprossigen Dorftrottel erwartet zu haben. (0:08:03-0:10:42) An dieser Stelle parodiert Parker die Erwartungshaltung der Zuschauer, indem er das Erwartete vorwegnimmt und negiert. Zugleich baut er eine Parallele zum Amüsement der Amerikaner über Wildes Kleidungsstil auf. Dorian wird von den anderen Filmcharakteren als makellos und grausam beschrieben und alle verwundert sein nicht alterndes Wesen. Manche Konversationen wurden bei der Übertragung vom Buch zum Film auf andere Figuren übertragen. Durch die Weglassung des Charakters Lord Fermor, Wottons Onkel, übernahm dessen Tante Lady Agatha die Vermittlerrolle über Dorians familiäre Hintergründe, welche ebenso abgeändert wurden. Während Dorians Mutter im Prätext einen mittellosen Infanterieoffizier heiratete, der beim Duell verstarb,⁴⁸¹ ist sie in der Verfilmung mit einem mittellosen Maler durchgebrannt. (0:09:25-0:10:00) In beiden Varianten wuchs Dorian bei seinem lieblosen Onkel Kelso auf, der Dorian für den Tod seiner Mutter bestrafte. Schlußendlich hält Henry Wotton fest, dass Lord Kelso Recht hatte mit seiner Behauptung Dorian sei der Tod. (1:41:54-1:41:57) Gravierende Differenzen in der Charakterdarstellung zeigen sich an seiner Haltung Sibyl Vane gegenüber und an seinem Umgang mit ihrem Tod. Während sein Anliegen an ihr im Prätext an ihren darstellenden Rollen liegt und er Gefallen an der Assoziation ihres Todes zur schrecklichen Schönheit einer griechischen Tragödie

⁴⁸¹ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 35.

findet,⁴⁸² liegt sein Interesse in der Verfilmung an ihr selbst, weshalb er zutiefst bestürzt, verletzt und gebrochen agiert. (0:41:48-0:41:55, 1:13:08-1:15:26) Erst nach Wottons Reden reagiert er kalt und herzlos. Die Gemeinsamkeit der Charakterdarstellung liegt einerseits in seiner bisexuellen Veranlagung und andererseits in seinem Beweggrund sein Leben zu ändern durch James Vanes Tod.

Lord Henry Wotton

Der von Colin Firth dargestellte Charakter repräsentiert ebenso eine komplexe Hauptfigur. Er ist der Täter aufgrund seiner Beeinflussung und Manipulation Dorian durch seine Predigten des dekadenten Lebensstils, doch am Ende bereut er, verliert den Glauben an seine Predigten und wird somit zum Opfer der Auswirkungen seiner Taten. Auch bei ihm vollzieht sich die Wandlung seiner Persönlichkeit und Einstellung erst am Ende des 5. Aktes. Er ist ein adliger Gentleman, Ästhet, Dandy, der ewige Verführer, aber auch der ewig Böse. Seine Homosexualität verbleibt im unterschwelligen Subtext, wohingegen sein Sadismus und Voyeurismus verdeutlicht wird bei der Streitszene im Theater zwischen Dorian und Sibyl mit dem Genuss an der theatralischen Darbietung seiner resultierenden Verleitungstechnik. (0:34:01-0:36:25) Seine Haltung, Gestik, Mimik als auch seine Reden zeugen von Selbstbewusstsein. Er agiert durch seine Egozentrik und Belehrungen eingebildet, hochnäsig und herablassend. Seine Aussagen stehen im Widerspruch zu seinen Taten, da er seine Predigten nicht verwirklicht. Er genießt ein gewisses Amüsement beim Unruhe stiften und der Manipulation, was seinen öden Alltag in ein Spektakel verwandelt. Beispielhaft dafür wäre folgende Aussage: „*There is no shame in pleasure, Mr. Gray. You see, a man just wants to be happy, but society wants him to be good. When he is a good man he is rarely happy, but when he is happy he is always good.*“ (0:16:03-0:16:15) Sie zeugt von Hedonismus ohne Furcht vor Moral, ebenso wie jene, dass der einzige Weg einer Versuchung zu entgehen ihr nachzugehen ist, und, dass er ein Ästhet ist, der in der Schönheit das höchste Gut sieht. (0:25:49-0:26:13) Seine eloquenten Reden und sein Kleidungsstil definieren ihn als Dandy des Fin de siècle in dessen Sichtweise sich die Untergangsstimmung spiegelt. (0:19:08-0:19:12) Daran wird die mediale Übertragung der Ansichten Lord Wottons deutlich erkennbar. Im Buch ist Henry Wotton immer der Überbringer schlechter Neuigkeiten. Diese Rolle wird ihm im Film abgetragen, um ihn schließlich seelengut präsentieren zu können. Das Yellow Book, welches im Roman eine zentrale Rolle spielt und von Wotton an Dorian überreicht wird übernimmt im Film Henry Wotton selbst. Daher wirft ihm Dorian im 5. Akt vor ihn vergiftet zu haben

⁴⁸² Vgl. Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 85, S. 106.

(1:41:06-1:41:18) anstatt ihm wie in der Vorlage dafür zu beschuldigen ihm das Buch gegeben zu haben, welches ihn vergiftete.⁴⁸³ Das Einzige, was er ihm in der Verfilmung schenkt ist ein Zigarettenetui mit dessen eingravierten Namen. Dies bildet eine Parallele zum autobiographischen Hintergrund Wildes, da dieser für das Verschenken von Zigarettenetuis bekannt war. Dorian Gray ist der Einzige, der Henry und seine Ansichten bis kurz vor Schluss in Schutz nimmt, denn sogar seine eigene Tochter bezeichnet ihn später als düsteren alten Zyniker. (1:12:28-1:12:30) Im Unterschied zur Vorlage taucht sein Charakter in der Verfilmung später auf. Die Veränderung der chronologischen Handlungsabfolge war bei der Übertragung ins visuelle Medium insofern bedeutsam, um den Fokus auf Dorian zu rücken.

Basil Hallward

Ben Chaplin inszeniert einen Round Character, der die geringste Persönlichkeitswandlung durchläuft. Erst kurz vor seiner Ermordung bekennt sich Basil zu seiner homosexuellen Neigung und offenbart Dorian seine wahren Gefühle. (0:59:07-0:59:17) Dies ermöglicht ihm aus seiner masochistischen Position herauszutreten, Dorians wahres Ich zu erkennen und sich von ihm abzuwenden. Seine Haltung, Mimik und Gestik zeugen von selbstbewusstem Auftreten, obwohl er auf die Anerkennung anderer angewiesen ist. Er versucht kläglich sich in den höheren Gesellschaftskreisen zu integrieren, was eine Anlehnung an Oscar Wildes Leben repräsentiert. Dadurch dass auch dieser Charakter erst später eingeführt wird, verlagert sich der Fokus auf das von ihm gemalte Porträt, dem eine fast idente Bedeutung zukommt wie den Charakteren selbst. Als Figurentyp ist er ein Gentleman, Künstler, Idealist, der New Dandy par excellence sowie der ewige Verlierer. Er verliert gegen Henry Wotton um die Gunst von Dorian, gegen Dorian um den Kampf um dessen Seele und den Kampf gegen sich selbst um die Unterdrückung seiner sexuellen Orientierung. Dadurch wird ein direkter Bezug zur homoerotischen Liebe zum Subtext des Romans gezogen. (0:30:41-0:30:44) Dies äußert sich beispielsweise in der in beiden Medien vertetenen Betroffenheit über die Verlobungsverkündung von Dorian und Sibyl. (0:29:30-0:30:01) Der Buchbeschreibung ungetreu treffen sich Basil und Dorian im Film bei Dorians Geburtstagsfeier bei der Basil zum Oralverkehr verführt wird. (0:53:13-0:53:48) Im Buch lebte Basil seine Homosexualität nicht aus. Ein derartiges Tabuthema aufzuzeigen wäre mit der damaligen Zensur und den Moralvorstellungen unvereinbar gewesen. Heutzutage ist diese Thematik gesellschaftlich anerkannt und daher problemlos darzustellen. Basils Leichnam wird auch nicht in

⁴⁸³ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 85, S. 208.

Salpetersäure aufgelöst,⁴⁸⁴ sondern zerstückelt und die Leichenteile in der Themse entsorgt. (1:02:34-1:02:52) Die Grundeigenschaften von Basil Hallward wurden beibehalten, die Handlungen mit ihm jedoch abgeändert, um einen dramatischeren Effekt zu erzielen und die Ästhetik in den Vordergrund zu rücken.

Sibyl Vane

Rachel Hurd-Wood stellt den Figurentyp der Künstlerin, der Theaterschauspielerin, der Keuschen und der Geliebten dar. Durch die erste Fremdcharakterisierung seitens des Theaterdirektors erfährt der Rezipient sowohl ihren Namen als auch ihren Berufsstand am „Theatre Royale“, wo sie Shakespeares Ophelia verkörpert (0:21:18-0:22:02) kontrastiv zur Vorlage mit der Darbietung von Shakespeares Julia⁴⁸⁵. Weitere Abweichungen zeigen sich in ihrer Darstellung als Flat Character, der keine Wandlung vollzieht, in ihrem Reifegrad, ihrer Schwangerschaft und ihrem Freitod. Dieser Charakter hat eine reine Opferrolle, da er die reine Unschuld verkörpert und Dorian's erstes Opfer repräsentiert.

Emily Wotton

Sie ist die Reiche, die Geliebte, die Revolutionärin und zugleich die sensible Vamp. Die einzige Fremdcharakterisierung über Emily Wotton, dargestellt von Rebecca Hall, ist, dass ihr Vater sie gegenüber Dorian Gray als seine Tochter zu erkennen gibt. Sie erscheint erstmals im späteren Handlungsverlauf des Filmes bei der Willkommensfeier zu Dorian's Rückkehr von der Weltreise. Ihre Aussagen bezüglich der Frauenbewegung und Emanzipation waren für die damaligen Verhältnisse revolutionär, aber doch zeitgemäß, da zu jener Zeit Frauenrechtlerinnen anfangen sich für das feminine Wahlrecht einzusetzen.⁴⁸⁶ Ihr Standpunkt und Aktivismus sind ein Beleg für ihre Positionierung als New Woman. In der damaligen Gesellschaft ebenso verpönt war das Rauchen als Frau in der Öffentlichkeit und die Zügellosigkeit der Emotionen, die sie charakterisieren.⁴⁸⁷ Sie ist ein Flat Character, weil sie als Figur konstant bleibt. Sie ist das Opfer, da sie durch ihre Liaison mit Dorian einsam und verlassen zurückbleibt. Der Charakter kommt in der literarischen Vorlage nicht vor, aber stellt einen Ersatz für die Figur der Hetty Merton dar, wobei in der Vorlage Dorian diese nicht liebt und mit ihr auch nicht verlobt ist. Henry Wotton und seine Frau Victoria bleiben im Buch kinderlos. Die hinzugefügte Figur dramatisiert den Handlungsverlauf, bringt ihn auf eine

⁴⁸⁴ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 166.

⁴⁸⁵ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 50.

⁴⁸⁶ Vgl. Hall, R. „Interview.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray)*, UK 2009). 0:00:03–0:00:49.

⁴⁸⁷ Vgl. Schivelbusch, W. „Die trockene Trunkenheit des Tabaks.“ In: Gros, H. (Hg.). *Rausch und Realität*. 1 Bd. S. 176.

emotionale Ebene, erweckt Hoffnung beim Zuschauer und bereitet ein sentimentales Ende durch die Ermöglichung von Dorian's Erlösung. Henrys und Dorian's Beziehung zu Emily verdeutlichen deren Menschlichkeit, Bodenständigkeit und gute Seite.

Ein differierender Unterschied zwischen weiblicher und männlicher Darstellungsweise ist zu erkennen. Bei der Definition von Weiblichkeit im Film spielen sowohl Romantik als auch Sexualität eine zentrale Rolle. Alle weiblichen Figuren sind eindimensionale Charaktere, die sich durch romantische desillusionierte Liebe definieren lassen. Sie sind unterwürfig, passiv, naiv und häuslich mit Ausnahme von Emily Wotton. Obwohl sie in einer anderen Zeit als die anderen weiblichen Charaktere aufwächst lebt sie dennoch in einer von Männern dominierten Welt und findet schließlich auch ihre Erfüllung in einer Liebesbeziehung. Das äußere Erscheinungsbild der Frauen ist für die Filmhandlung nicht relevant. Bei den Koitus-Szenen hingegen ist ein starker Fokus auf die Sexualität des weiblichen Körpers zu erkennen, ausgenommen davon ist jedoch der Charakter der Sibyl Vane, der selbst da unbeholfen und unschuldig anmutet. (0:26:41-0:28:37) Hingegen wird die maskuline Macht der männlichen Protagonisten zelebriert. Die äußere Erscheinung ist bei allen drei Hauptdarstellern aufgrund der ästhetischen Sichtweise zur Schönheit von Relevanz. In weiterer Folge kristallisieren sich diverse Figurenkonstellationen heraus: Herr und Diener – Dorian Gray und dessen Butler Victor; der Gute und der Böse – Basil Hallward und Lord Henry Wotton; der Reiche und der Arme – Dorian und James Vane; die Arme und die Reiche – Sibyl Vane und Emily Wotton; Liebhaber und Geliebte – einerseits Dorian und Sibyl sowie andererseits Dorian und Emily. Dabei sei anzumerken, dass die Paarung Dorian und Sibyl zum Untergang und zum Selbstmord Sibyls führt. Als Kontrast steht die Paarung Dorian und Emily, die zur Erlösung und zum Selbstmord von Dorian Gray führt. Des Weiteren existieren noch zwei weitere Figurenkonstellationen jene der sensiblen Vamp und der Keuschen – Emily und Sibyl – und jene des Verführers und des Verführten – Henry und Dorian.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die intermediale Reflexion des Schauspiels, die paradoxe Simultaneität der intermedialen Gegebenheiten eines Filmes veranschaulicht. Es handelt sich um eine Gleichzeitigkeit des Romans und des Films, da jeder, der den Film sieht und das Buch gelesen hat es durch innerpsychologische Bezugnahme miteinander verbinden wird, ebenso wird jeder, der den Film gesehen hat und das Buch liest Verknüpfungen in seinen Gedanken ausbilden.⁴⁸⁸ Die dabei entstandenen Thematispiegelungen und –kontrastierungen sowie die Anpassung an die Zeitgeschehnisse nach Wildes Ableben sind

⁴⁸⁸ Vgl. Winter, S. a.a.O. S. 48-50.

Teil der Intermedialitätsarbeit und werden im nächsten Kapitel näher auf den Aspekt des Dandytums und der New Woman behandelt.

2.5.1. Historische Anpassung an die Zeit: Kostüme

Die Kostüme wurden benutzt um die Figuren zusätzlich zu charakterisieren und ihnen durch ihre Aufmachung ein Innenleben zu verleihen. Ebenfalls wurde die Kleidung genutzt um die historischen Gegebenheiten der damaligen Zeit wiederzuspiegeln und dadurch dem Zuschauer den transmedialen Aspekt der Mode, der intermedial in den Film übertragen wurde, zu vermitteln. Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den Kostümen der im vorangegangenen Kapitel detailanalytisierten Figuren und der Bedeutungsebene, die ihnen beizugeht.

Die Kostümdesignerin Ruth Myers legte bei der Auswahl der getragenen Garderobe großen Wert auf die zeithistorische Korrektheit. Dennoch verlieh sie den Kostümen des viktorianischen Zeitalters einen edwardianen Hauch, sodass sie sich von den bisherigen Filmadaptionen abheben und keine Wiederholung einer reinen Reproduktion der damaligen Mode darstellen. Durch die Akzentuierung mit Elementen aus der edwardianen Mode, welche zeitlich gesehen auf die der viktorianischen folgte, geben die Kostüme den Protagonisten, insbesondere Dorian Gray, ein für damalige Verhältnisse fast schon futuristisches Aussehen, wodurch Myers ihm die Rolle eines Modeavantgardisten zukommen lässt. Dies wiederum ist in Oscar Wildes Roman ein Aspekt den Dorian besitzt und kultiviert. Bei der Kleidung der Frau am Ende des viktorianischen Zeitalters, in welchem der Film zu Beginn situiert ist, war das Korsett in der Damenmode vorherrschend. Ebenfalls entwickelte sich eine Opposition der Damen gegen die Krinoline, dem Stahlfederunterrock, welcher zu einer Kegelform zusammenschrumpft und durch die schmalere werdende Rockkontur zu einem ersten emanzipatorischen Gedankengut beiträgt. Dadurch entwickelte sich das Streben nach der schlanken Linie der Frau, welche bis heute anhält.⁴⁸⁹ Die Kleidermode des Fin de siècle war von Röcken geprägt. Diese wurden zu einem abgeflachten „*Cul de Paris*“⁴⁹⁰, ein enormer Gesäßaufbau, welcher ab 1885 die Turnüre ersetzte, aufdrapiert mit vertikalen Falten, die teilweise am Boden schleppten. Die markantesten Veränderungen lagen an der Bekleidung der Frau darin, dass sie durch die Faltenrockkreationen zu erhöhter Bewegungsfreiheit befähigt waren. Weiterhin wurde durch das Korsett eine vergrößerte Busenform erreicht

⁴⁸⁹ Vgl. Bönsch, A. *Formengeschichte europäischer Kleidung*. S. 247-262.

⁴⁹⁰ Ebda. S. 255.

(„*Monobosom*“⁴⁹¹), die Ärmel der Kleidung waren schmal und unauffällig, die Frisuren



geprägt von Knoten, die am Hinterkopf zusammengebunden wurden, und voluminösen aufwendigen Kopfbedeckungen. Dadurch entstanden sehr elegante Überkleider und dekolletierte Gesellschaftskleider (Vgl. Abb.1).⁴⁹² Die Kostüme im Film *Dorian Gray*, die von den Damen der oberen Gesellschaft getragen werden, halten sich mit einigen wenigen Veränderungen an diese Vorgaben. Die Abweichungen betreffen das Hinzufügen vom glamouröseren Flair aus der edwardianen Mode. Ruth Myers Arbeit spielte somit eine essenzielle Rolle bei der Übertragung der Mode und des zeithistorischen Kontextes im Film.

Abb. 1: Gesellschaftskleider um 1890

Quelle: Bönsch, A. a.a.O. S. 358.

Sibyl Vane

Die Einfachheit ihrer Kostüme steht im Kontrast zu den aufwendigen Damenkleidern der oberen Gesellschaft. Sie sind zart, leicht, besitzen keinen Cul der damaligen Zeit und sie scheint auch kein Korsett zu tragen, welches erst 1910 aus der modischen Frauenbekleidung verschwand.⁴⁹³ Ihre Röcke sind nicht bodenlang, was zur damaligen Zeit jedoch üblich war, wodurch ein moderneres Bild von ihr entsteht. Anlehnend an die Blusen des Biedermeier suggerieren auch ihre Oberteile Keuschheit. Myers kombinierte für diesen Charakter immer wieder die Farben Weiß und Blau, was einerseits auf ihre Kälte und Unnahbarkeit hinweist und andererseits auf ihre Reinheit und ihre Unschuld. Die Farbsymbolik Blau und Weiß aus dem Prätext findet somit auf neue Art Eingang in die Verfilmung.

Emily Wotton

Henry Wottons Tochter Emily, die erst 1915 auftaucht, ist verglichen mit Sybil Vane gänzlich konträr gekleidet. Diesen Zeitraum definierend war in der Mode das Aufkommen der „*Kriegskrinoline*“⁴⁹⁴. Der Rock verkürzte sich bis zum Knöchel, wurde nicht mehr

⁴⁹¹ Bönsch, A. a.a.O. S. 255.

⁴⁹² Vgl. Ebda. S. 247-262.

⁴⁹³ Vgl. Ebda. S. 280-287.

⁴⁹⁴ Ebda S. 286.

aufgebauscht und somit gesellschaftsfähig gemacht. Durch das Sichtbarmachen der beliebten Schnürstiefeletten traten diese mehr in den Fokus und zeigten wie als sie noch vom Rock bedeckt waren kein nacktes Bein. Die Oberbekleidung wirkte zufällig, leicht und mühelos. Dabei entstand der optische Effekt den Busen abzusinken. Die Frisuren passten sich der natürlichen Kopfform an durch zusammengeschnürte Knoten am Hinterkopf, die aus der Frontalansicht wie Kurzhaarfrisuren wirkten. Die Hüte erfuhren auch eine Reduktion zu denen des Fin de siècle, denn sie folgten den vereinfachten Frisuren (Vgl. Abb. 2).⁴⁹⁵



Abb. 2: Abendgarderobe um 1915
Quelle: Bönsch, A. a.a.O. S. 327.



Abb. 3: Emily Wotton
Quelle: *Das Bildnis des Dorian Gray*
(*Dorian Gray*, UK 2009). 1:12:13.

Emily Wotton trägt diese edwardianen Kleidungsstücke, die sie durch puristische Farbgebung und minimalistische Akzentuierung der Weiblichkeit, wie die kleinen Ohrringe, zu einer sehr modernen Frau der damaligen Zeit charakterisieren, indem diese ihren emanzipatorischen Zeitgeist betonen. Da sie eine neue Generation darstellt, äußert sich das auch mit ihrer Kleidung und hebt sie von den Kleidungsstilen der anderen Figuren ab. Bei ihrem ersten Erscheinen trägt sie eine weiße Bluse mit Spitzenrollkragen, einem knöchellangen schwarzen Rock und männlich anmutenden Stiefeletten (Vgl. Abb. 3). Ihr Haar ist streng nach hinten gebunden mit herausragenden Stirnfransen. Sowohl ihr Kleidungsstil als auch ihre Frisur zeugen von einer neuen Mode. Zudem ist sie schlagfertig, sagt offen ihre Meinung und verkörpert somit die New Woman der damaligen Zeit.

⁴⁹⁵ Vgl. Bönsch, A. a.a.O. S. 280-287.

Die Männermode am Ende des 19. Jahrhunderts war schlicht und einfach gehalten, jedoch versuchten sich die Männer durch ihre Kleidung und Akzentuierungen, wie beispielsweise elegant und aufwendig gebundene Krawatten oder Halstücher, sich von Anderen Abzugrenzen (Vgl. Abb. 4). Die Anforderungen an die Kleidung waren ein perfekter Schnitt, der passend verarbeitet war, eine hoch qualitative Verarbeitung und sehr edle Materialien. Diese Kriterien konnte nur ein Herrensneider erfüllen. Daher konnte die finanzielle



Situierung eines Mannes anhand der Qualität und dem Preis seiner Kleidung abgelesen werden. In dieser Zeit entwickelte sich der moderne Schnitt der bis heute getragenen Männerhose von Fracks und Sakkoanzügen.⁴⁹⁶ Die Dandys trieben das elegante modische Verständnis in die Höhe, wie in Kapitel 1.3.1. näher erörtert wurde. Oscar Wildes männliche Charaktere in seinem Roman kleideten sich ebenfalls wie Dandys, elegant, stilvoll und ausdrucksstark. Die Protagonisten im Film von Oliver Parker wurden mit derselben Modeform eingekleidet, wobei versucht wurde durch die edwardianen Einflüsse ein zukunftsweisendes Aussehen zu schaffen.

Abb. 4: Herrenmode ab 1890

Quelle: Bönsch, A. a.a.O. S. 268.

Henry Wotton

Henry Wotton ist sehr elegant und vornehm gekleidet, oftmals trägt er eine Krawatte, mit einem Windsor Knoten, mit Jackett darüber. Seine aufwendige Aufmachung mit den beeindruckenden, aber schwierigen Krawattenknoten spiegeln wieder, dass er sein Leben der Schönheit und dem Ästhetizismus unterwirft, was damals markant für einen Dandy war. Die auf das Detail exakt komponierten Kostüme von Henry fangen seinen egozentrischen Charakter ein, der seine Erfüllung in dem Moment des Lebens sucht, sogar in seiner Kleidung scheint alles im Voraus geplant und abgestimmt zu sein um einen bestimmten Effekt bei seinem Gegenüber heraufzubeschwören. Henry trägt eine „Dinnerjackett“⁴⁹⁷, welche in England der Vorreiter des Smokings war und von Herren für informellere Anlässe in Clubs oder Rauchersalons getragen wurde (Vgl. Abb.5). Durch die farbliche Akzentuierung hebt sich Henry von der damalig vorherrschenden Kleidernorm ab und macht somit auf sich

⁴⁹⁶ Vgl. Bönsch, A. a.a.O. S. 262-268.

⁴⁹⁷ Ebda. S. 318.

aufmerksam. Dennoch sind die Kleiderfarben seiner Anzüge nicht so schrill und betont wie die von Basil Hallward, wodurch sein Auftreten dennoch von einer Form von Zurückhaltung geprägt ist, die ebenfalls charakteristisch für ihn ist, da er sich mit dem Ausleben seiner Gelüste ebenfalls zurückhält. Durch die Farbwahl konnten die innerpsychologischen Prozesse von ihm aufgezeigt werden. Gegen Ende des Films wandelt sich Henrys Kleidung zu Grautönen und den modernen Schnitten von 1915 (Vgl. Abb. 6).⁴⁹⁸ In seiner neuen Bekleidung spiegelt sich nicht mehr seine einstige Resignation gegenüber der vorherrschenden Kleiderordnung wieder. Von seiner dandyhaften Eitelkeit zeugt lediglich seine Krawattennadel.



Abb. 5: Wotton als Dandy



Abb. 6: Wotton 1915



Abb. 7: Hallward als Coxcomb

Quelle:

Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009). 0:14:08 und 1:10:49 und 0:08:14.

Basil Hallward

Der Charakter, welcher in parkers Verfilmung der Definition eines New Dandy entspricht ist Basil Hallward. Sein schicker modischer Kleidungsstil entspricht der damaligen Kleiderordnung und hebt sich zugleich von ihr ab. Durch die auffälligen Details und Accessoires wirkt er für die damalige Zeit revolutionär wie bei der gesellschaftlichen Feier, bei welcher er als Einziger ein goldblumiges schwarzes Gilet trägt (Vgl. Abb. 7), oder später mit seinen Schals hervorsteicht. Des Weiteren trägt Basil immerzu ein Ascot-Tie in bunten Farben, entweder mit Blumenmotiven oder mit Schnörkeln und mit einem Plastron, welcher seinen klassischen viktorianischen Look unterstreicht. Er trägt intensiv nuancierte Gelb- und Goldtöne in seinen Anzügen um wie ein *Coxcomb* der damaligen Zeit aufzufallen und zu provozieren. Diese Farbwahl, die sich in allen seinen Kostümen wiederfinden lässt, verweist direkt auf das Yellow Book aus dem Roman und indiziert auf die Dekadenz. Anlehnend an Oscar Wilde als Person schmückt er seine Anzüge mit einer Blume im Knopfloch, die Dorian von ihm später übernimmt.

⁴⁹⁸ Vgl. Bönsch, A. a.a.O. S. 318-322.

Dorian Gray

Die Bekleidung des Hauptprotagonisten ist anfänglich abgenutzt und von minderer Qualität und entspricht nicht den modischen Voraussetzungen der Oberschicht des Fin de siècle. Bei seiner ersten gesellschaftlichen Veranstaltung erscheint er in einem Hemd mit einem abgenutzten und alten Jackett und einer falsch gebundenen Krawatte (Vgl. Abb. 8). Er wirkt unbeholfen als hätte er eine Schuluniform an, angespannt, unsicher und versteift. Für das Modellstehen beim Portrait verändert er erstmals seinen Kleidungsstil. Er zeigt sich in einem weißen Ballhemd und schwarzer Sakkohose mit einem schwarzen Cordsamt-Gilet darüber sowie mit einer schwarzen Krawatte im Atlantikknoten, folglich den ursprünglichen Krawattenknoten für soziale Veranstaltungen (Vgl. Abb. 9). Mit dem Handlungsverlauf passt sich der junge Dorian auch zunehmend an die Kleiderordnung der oberen Gesellschaftsklasse an. Ebenso verändert sich sein Selbstbild. Er gibt sich der Mode hin wie in einem Exzess, in welchem sich sein hedonistischer Lebensstil widerspiegelt. Nach dem Tod von Sybil Vane lässt sich seine innerliche Verwandlung an seinen Kostümen mitverfolgen, wodurch der Film seine optischen Mittel dazu einsetzt die im Roman beschriebenen Gedankengänge zu verdeutlichen, ohne direkt auf sie hinweisen zu müssen. Dorians Bekleidungsstil bleibt den restlichen Film über dem der übrigen Charaktere einen Schritt voraus. Seine Anzüge wirken für die damalige Zeit visionär und durch die edwardianen Einflüsse stilweisend für seine Gesellschaft. Selbst nachdem er 1915 wieder nach London zurückkehrt wirkt er durch sein Modebewusstsein wie ein Vorbild des guten Geschmacks. Er verbleibt ein Dandy auf Lebzeiten und entspricht somit den Vorgaben Wildes.



Abb. 8: Gray bei seiner ersten gesellschaftlichen Veranstaltung

Quelle: *Das Bildnis des Dorian Gray* (*Dorian Gray*, UK 2009). 0:05:16 und 0:07:22.



Abb. 9: Gray beim Modellstehen

Durch die Ruth Myers Kostümkreationen gelang eine historische Äquivalenz zum zeithistorischen Kontext des Romans. Die ungenaue Wiedergabe der Modeverhältnisse der

damaligen Zeit im Film beinhaltet dennoch den Zeitgeist und die Bedeutung der Aufmachung des *Fin de siècle*. Somit erfolgte eine historische Anpassung des Films an die Zeit des Romans sowie eine Charakterisierung der Figuren durch die Bedeutungsebene ihrer Kleidung. Die Kostüme sind ein Bestandteil der *Mise-en-scène*, die im nachfolgenden Kapitel veranschaulicht wird.

2.6. Bild- und Raumkonzept: *Mise-en-scène*

Dieses Kapitel widmet sich der Arbeit des Production Designers John Beard und des Bühnenbildners Niamh Coulter vor und hinter der Kamera im Bezug zur Darstellung vom filmischen Raum im Gegensatz zum literarischen Raum. Der Film bedient sich auf der visuellen Ebene der Einstellungskomposition. Die visuelle Gestaltung der einzelnen Einstellungen ergibt sich aus dem Zusammenspiel von Kostümen, Requisiten, Darstellern, den räumlichen Beziehungen zwischen den Personen und Objekten, Größenverhältnissen und Relationen im Filmbild, Einstellungsgrößen, Kamerapositionen und -bewegungen, Licht- und Schatten-Verhältnissen, Farben und den visuellen Effekten. Das eingeblendete Zwischenbild, der Textinsert, zählt nicht als eigene visuelle Ebene, da er lediglich eine Zeitorientierung darstellt. Zur Erläuterung der Einstellungskomposition bzw. visuellen Umsetzung, der *Mise-en-scène* des Films ist die Szene, in der Dorian Gray an einer Teegesellschaft teilnimmt, (1:03:03–1:04:13) exemplarisch. Die Szene ist durchzogen von den gedanklichen Flash-Backs von Dorian Gray, der alltägliche Handlungen wie zum Beispiel ein Brot bestreichen, mit seinen sexuellen und hedonistischen Erfahrung assoziiert.

Diese Szene beginnt mit einer Nahaufnahme aus der Seitenperspektive in Augenhöhe, Normalsicht, zur Fokussierung von Lady Agatha. Im Hintergrund und Out of Focus ist Dorian Gray in der Mitte des Kaders durch eine Halbtotale Aufnahme zu erkennen, links von ihm Lady Radley, rechts von ihm Gladys und hinter ihm Lord Radley. Die Einstellung ist in High-Key-Light gehalten, wobei nur Dorian durch eine Spotlight Beleuchtung räumlich hervorgehoben ist. Das Licht scheint aus einem Fenster zu kommen, wodurch der diegetische Raum um den so genannten Off-Screen-Raum erweitert wird. Der Fokus ändert sich im Verlauf der Einstellung von Lady Agatha zu Dorian Gray und dem Rest der visuellen Inszenierung. Damit wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten in die Mitte des Kaders und somit auf Dorian gelenkt. Durch die Kostümwahl der Figuren sticht er ebenfalls hervor, bekleidet in einem weißen Anzug mit braunen Lederschuh. Die Figuren in der Einstellung sitzen alle auf gelbbeigen Diwanen mit goldenen Ornamenten, mit Ausnahme von Lord

Radley, der steht oder hinter den Diwanen zum Fenster geht. Ebenfalls befindet sich ein Teetisch zwischen den Figuren, der mit Teegebäck und einem Teeservice gedeckt ist. Darauf folgt eine Großaufnahme von Dorian Gray, wie er Tee trinkt, dann eine Großaufnahme von Gladys gefolgt von einer weiteren Großaufnahme von Dorian wie er Gladys ansieht. Es folgt ein POV-Shot aus der Perspektive von Dorian Gladys Gesicht, dann eine Kameraneigung auf ihr Dekolletee, in welchem ein rotes Tuch steckt. Das rote Tuch dient als Verbindungselement zur nächsten Einstellung. Durch diesen Match-Cut wird postuliert, dass es sich hierbei um Dorians Erinnerung handelt. Diese Einstellung ist in Low-Key-Light gehalten, wodurch ebenfalls die Verderbtheit seiner Seele visuell umgesetzt wird. Seine Erinnerung wird in einer Einstellung von ihm in Großaufnahme präsentiert wie er mit verbundenen Augen mit dem roten Tuch von Gladys seinen Gelüsten nachgeht mit zwei jungen Damen und einem jungen Mann, die mit ihm als auch unter einander sexuelle Akte vollziehen. Die nächsten beiden Einstellungen zeigen Dorian in einer Großaufnahme mit verbundenen Augen wie er eine Frau und danach einen Mann küsst. Darauf folgt ein harter Schnitt zurück zur Teegesellschaft, die erneut in High-Key-Light gehalten ist. Diese Szene ist mit sechs solcher Match-Cuts bestückt und endet damit wie Dorian Gray sich selbst eine Heroininjektion auf dem Dachboden gibt.⁴⁹⁹ Markant dabei ist, dass die Flash-Backs von Dorian im Low-Key-Light gehalten sind und die intensivste und hervorstechendste Farbe Rot ist, während das Verbindungsglied der Teegesellschaft im High-Key-Light erscheint und somit die Dekadenz der viktorianischen Gesellschaft verdeutlicht wird. Die Zusammenfügung unterschiedlicher Bildsegmente und die dadurch entstehende assoziative Vereinigung dieser wird „Associational“⁵⁰⁰ genannt. Dadurch werden dem Rezipienten sublimale Verknüpfungen von widersprüchlichen Elementen suggeriert. Eisenstein nannte dies eine „Kollisionsmontage“⁵⁰¹.⁵⁰² Durch diese wird indirekt auf die damals vorherrschende Postulierung eines perfekt anmutenden äußeren Erscheinungsbildes mit hinterfragenden Wertmaßstäben der gehobenen Gesellschaft Englands verwiesen, welche in Wildes Romansubtext ebenfalls inkludiert ist. Akustisch bildet das Lied *Sadness Waltz* von Hans Christian Lumbye eine musikalische Klammerfunktion, die die gegensätzlichen Einstellungen der Szene verbindet und einen sanften Übergang verschafft. Die grausame und dekadente Atmosphäre, welche die Musik erzeugt, wird durch die einzig vorkommenden Geräusche der Szene noch verstärkt, durch Schreie, Stöhnen, Schneide- und

⁴⁹⁹ Vgl. König, R. „Über einige ethno-soziologische Aspekte des Drogenkonsums in der Alten und der Neuen Welt.“ In: Gros, H. (Hg.). *Rausch und Realität*. 1 Bd. S. 9.

⁵⁰⁰ Borstnar, N. et al. *Einführung*. S. 39.

⁵⁰¹ Ebda.

⁵⁰² Vgl. Ebda.; Vgl. Nagel, U. *Der rote Faden aus Blut*. S. 25.; Vgl. Beller, H. (Hg.). *Handbuch der Filmmontage*. S. 40.

Schlaggeräusche. Mittels dem Sounddesign wurden diese zu hyperrealistischen Geräuschen umfunktioniert. Die Musik ist mit einer doppelt bezeichnenden Funktion versehen, einerseits steht sie kontrastiv zur visuellen Ebene der Teegesellschaft, andererseits jedoch komplementär zum Visuellen von Dorian's Flash-Backs. Somit parodiert das Musikalische die gesellschaftlichen Verpflichtungen der Teegesellschaft. Die Einstellungskomposition wird damit durch das Auditive verstärkt und in seiner Bedeutung unterstützt. Das Zusammenspiel der auditiven und visuellen Ebene dieser Szene besitzt die Wirkung den Rezipienten den Subtext der Vorlage zu verdeutlichen, wodurch dem Film eine Vermittlerfunktion zugewiesen wird, die den Prätext erklärt und beschreibt. Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass die Bildgestaltung im Film in geschlossener Form gehalten ist, wodurch allein durch die Einstellungskomposition der Ästhetizismus des *Fin de siècle* vermittelt wird. Bei der Gegenüberstellung der gefilmten Innenräume mit den Außenräumen wird deutlich, dass sich die Handlung bzw. die Gefahrensituation der Vorlage entsprechend größtenteils in den Innenräumen vollzieht. Dieses stilistische Mittel verwendeten Parker und Wilde um Dekadenz durch die Gestaltung von Interieuren aufzuzeigen. Dadurch tragen sie zugleich zur Figurencharakterisierung bei indem sie die inneren psychologischen Prozesse der Individuen widerspiegeln⁵⁰³. (1:03:03–1:04:13)

Der gefilmte Raum besitzt große Unterschiede zum erzählten Raum. Demnach wird beispielsweise der Duft von Basils Atelier⁵⁰⁴ durch die Blumen und die Assoziation zu deren Wohlgeruch visuell dargestellt. Im Kontrast zur Romanvorlage wird jedoch nicht Basils Garten oder die blühende Natur vor den Fenstern des Ateliers als gefilmter Raum visuell dargestellt, sondern die beschriebenen großen Fenster durch die Lichtführung im Film suggeriert, sodass der Garten im *Off Screen Space* verbleibt. Somit wird der diegetische Raum über den tatsächlich sichtbaren Einstellungsraum erweitert.⁵⁰⁵ Ebenfalls wurde die von Wilde bevorzugte bohémienne Stilrichtung des „*Japonisme*“⁵⁰⁶ in der Gestaltung von Hallwards Atelier übertragen. (0:06:58-0:08:02) Dorian Grays Haus geht mit den Beschreibungen im Prätext größtenteils konform, wodurch der gefilmte Raum fast identisch mit dem erzählten Raum ist. Diese Adaptionenpraktik eines Filmes wird als Visualität-Matching bezeichnet.⁵⁰⁷ Im weiteren Verlauf der Romanhandlung sammelt Dorian Gray sehr viele Artefakte auf seinen Reisen und schmückt damit sein Haus.⁵⁰⁸ Im Film hingegen wird diese Sammlung nicht

⁵⁰³ Vgl. Kunz, U. a.a.O. S. 269.

⁵⁰⁴ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 5.

⁵⁰⁵ Vgl. Schleicher, H. „Montage.“ In: Koebner, T. (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. S. 390.

⁵⁰⁶ Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 232.

⁵⁰⁷ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 89-90.

⁵⁰⁸ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 127-135.

dargestellt. Stattdessen wird seine Passion für das Exotische durch seine Geburtstagsfeier als ein Maskenball mit einem Opernauftritt, exotischen Tänzern und weiteren exotischen Elementen visualisiert. (0:51:06-0:55:23) Entgegengesetzt zum Raumkonzept der Vorlage lässt der Protagonist sein Porträt nicht in sein altes Kinder- und Studierzimmer transferieren,⁵⁰⁹ sondern versteckt es auf dem Dachboden, eine charakteristische Horrorfilmumgebung zur Suggestion von Bedrohlichkeit und Grusel.⁵¹⁰ Die Spannung im Film wird durch das Substituieren des Kinderzimmers mit einem dunklen, düsteren Dachboden verstärkt. Somit hat der Film innovativ einen neuen Raum erschaffen, in dem sich die Geschehnisse des Buches widerspiegeln. Neben dem Gemälde ist auch der Speicher repräsentativ für das Innenleben von Dorian.⁵¹¹ (0:42:15-0:46:14) Weitere Änderungen bei der Übertragung des Primärtextes zur Unterstreichung der dramaturgisch wirkenden Raumebene erfuhren die gefilmten Räumlichkeiten durch Elemente von Oscar Wildes Erzählung wie die heruntergekomme, dunkle und schmutzige Opiumhöhle voller drogenabhängiger Gestalten und Dirnen, die vorher eine angesagte Gin Bar gewesen ist, die von Oscar Wilde nur erwähnt wird⁵¹². (0:14:52-0:18:15, 1:13:08-1:13:54) Andererseits ist das Bordell „Casino de Venise“ von den architektonischen Gegebenheiten her der im Buch beschriebenen Opiumhöhle ähnlicher als die filmische Opiumhöhle. Das „Casino de Venise“ ist vergleichsweise verlockend gestaltet, voller warmer Töne und Farben, als ob es die literarische Opiumhöhle vor ihrem Zerfall und Verfall wäre. (0:31:07-0:34:00) Diese intermediale Verteilung dieses literarischen Teilaspektes durch den gesamten Film ist laut Spedicato eine Form der intermedialen Adaption, die er als Diffusion, und eine Form der intermedialen Innovation, die er als Amplifikation bezeichnet. Teil der Innovation ist ebenso eine Adjunktion, die dem Film einen neuen Aspekt hinzufügt um den Prätext verständlicher zu machen⁵¹³ wie beispielsweise die analysierte Szene von der Teegesellschaft. Durch diese verdeutlicht Parker die Drogen- und Suchtthematik des Romans. Beim Konsum von bewusstseinsverändernden Drogen wird oftmals die Veränderung der Selbstempfindung einer Person beobachtet, wie auch bei Dorian. Dadurch entsteht das subjektive Gefühl einer intensivierten Erfahrung. Die Intoxikation mit Rauschmitteln, insbesondere mit psychotropen Substanzen, führt zu einer sexualstimulierenden Wirkung, die in der analysierten Szene visualisiert wird.⁵¹⁴ Dies wird in beiden Medien durch Dorians masochistische Neigung der

⁵⁰⁹ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 118-119.

⁵¹⁰ Vgl. Bang-Soon, A. a.a.O. S. 80.

⁵¹¹ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 89-90.

⁵¹² Vgl. Wilde, O. *The Picture of D. G.* S. 135.

⁵¹³ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 89-90.

⁵¹⁴ Vgl. Dessau, B./Kanitscheider, B. *Von Lust und Freude*. S. 191.

Selbstzerstörung veranschaulicht, die darauf beruht das eigene Verderben in seinem Bildnis zu verfolgen und dabei von den Folgen seiner Handlung unberührt zu bleiben. Diese Form von Sucht offenbart bei Dorian eine pervertierte narzisstischen Neigung, ebenso wie eine sadistische Genugtuung des Mords an Basil.⁵¹⁵ Im Roman beschreibt Wilde Dorians Gemütswechsel wie folgt: „*Ugliness that had once been hateful to him because it made things real, became dear to him now for that very reason. Ugliness was the one reality.*“⁵¹⁶ Diese Aussage wurde durch die filmischen Mittel der Visualisierung vom geschriebenen Text in den Film übertragen. Der Regisseur erschafft eine Einheit der Räume und eine Kontinuität des Ortes London. Alle außerhalb Londons spielenden Ereignisse des erzählten Raums mussten daher nach London transferiert werden.⁵¹⁷ Beispielsweise wurde der Tod James Vanes nach London in einen Londoner U-Bahn-Schacht verlegt, (1:27:18-1:29:24) was einen Widerspruch zum literarisch erzählten Raum auf dem Land bei einem Jagdunfall darstellt.⁵¹⁸ Oliver Parker hat damit die Räumlichkeiten verändert, jedoch nicht ihre vom Buch angegebenen Bedeutungen für Dorian Gray modifiziert. Die verwendeten Sets waren Smithfield Market für Kings Cross, Basildon Park in Berkshire, das „Café de Paris“ als das „Casino de Venise“, Crocker’s Folly Pub in St. John’s Wood als die Opiumhöhle und Gin-Bar, die in den Ealing Studios nachgebauten U-Bahn- und Dachboden-Sets und Witanhurst on Highgate West Hill, welches als Studio fungierte, wo Dorian Grays Haus, Lord Henry Wottons Haus und Basil Hallwards Atelier eingerichtet wurden.⁵¹⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Oliver Parker nicht nur die Grundstimmung des Romans intermedial übertragen hat, sondern durch seine Innovationen den tieferen Sinngehalt des Romans verdeutlicht. Die dabei entstandenen Amplifikationen helfen den Rezipienten den Primärtext aus einer epochenspezifischen Perspektive zu sehen, indem Parker ihn adaptiert und rezipierbar für den Rezipienten des 21. Jahrhunderts macht. Im nächsten Kapitel werden die intermedial übertragenen intertextuellen Aspekte des Romans resümiert während die Bild-Symboliken des Films erörtert werden.

⁵¹⁵ Vgl. Dattner-Garza, B.B. a.a.O. S. 110-118.

⁵¹⁶ Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 177-178.

⁵¹⁷ Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 44.

⁵¹⁸ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 198-199.

⁵¹⁹ Vgl. Parker, O. „Interviews.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:07:26-0:09:54.; Vgl. Plowman, P. „Dorian Gray (2009).“ URL: <http://www.british-film-locations.com/Dorian-Gray-2009>.

2.7. Bildsymboliken: Intermediale Übertragung von intertextuellen Bezügen

Die Analyse des Films auf seinen strukturellen und technischen Aufbau und seine inhaltlichen Zusammenhänge ermöglicht einen direkten Bezug zu Wildes Roman aufzubauen. Da jedes Buch eine Gesamtheit von Büchern ist beschäftigt sich dieses Kapitel mit der Übertragung der Vorlage und ihrer intertextuellen Bezüge anhand der erarbeiteten Materie in das audiovisuelle Medium Film.

Die viktorianische Dekadenz und Doppelmoral als markante transmediale Gegebenheiten einhergehend mit Wildes Gesellschaftskritik im Roman werden durch den im Film visuell umgesetzten exzessiven Lebensstil Dorian, Lord Henry Wottons oder Alan Campbells, repräsentiert. Dadurch wird ebenfalls die Auswirkung von Henrys hedonistischer Weltanschauung aus dem Roman in den Film intermedial übertragen. Dies lässt sich exemplarisch an den Konversationen von Henry mit Dorian erkennen, bei denen aus Oscar Wildes Roman zitiert wurde. Dieser Aspekt des Films vermengt den Ästhetizismus von Pater und Wilde mit dem Hedonismus, wodurch die Philosophie des Genusses als das höchste Ziel im Leben angeführt wird: „*Es gibt keine Grenzen.*“ (0:46:14:-0:47:06), wie im Film von Dorian und Henry im Chor bestätigt wird. Durch die strukturellen und technischen Mittel, die von der Montage zusammengefügt werden sowie durch die ekstatische Musik, die das fließende Zusammenspiel dieser ermöglicht, wird dem Rezipienten die Ästhetik vermittelt, einerseits durch die ästhetische Verwendung dieser filmischen Mittel und andererseits durch die optischen Eindrücke der Bilder. Das Dandytum wird obwohl nicht direkt angesprochen visuell durch die Kostüme und die schauspielerischen Darbietungen durch Bewegungen, Posen und Haltungen aufgezeigt. Durch die Kostüme und Aussagen von Emily Wotton wird zudem die New Woman übertragen und erklärt. Die versteckte Homoerotik des Romans wird eindeutig visualisiert, wodurch dieser Aspekt bei der intermedialen Übertragung eine zunehmende Erweiterung erfährt, die zugleich den Prätext erklärt. Beispielhaft dafür wäre der Kuss zwischen Basil und Dorian gefolgt von der Andeutung von Oralverkehr. (0:53:08-0:53:47) Die imitierende Nachbildung von Wildes autobiographischen Aspekten wie das Verschenken von Zigarettentuis an Liebhaber⁵²⁰ oder seine Aussage beim Gerichtsprozess über die reinste Form der Liebe zwischen einem älteren und einem weitaus jüngeren Mann⁵²¹ wird direkt vom Film aufgezeigt, welche aufgrund ihres damals verpönten und illegalen homoerotischen Hintergrundes zensurbedingt bei Wilde lediglich in den Subtext einfließen. Die transmedialen Gegebenheiten wie Zensur oder Prüderie gehen dabei gänzlich verloren, da

⁵²⁰ Vgl. Erbe, G. a.a.O. S. 231.

⁵²¹ Vgl. Wilde, O. zitiert bei: Mighall, R. „Notes.“ In: Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 243.

sie sich für die heutige Gesellschaft als obsolet erweisen. Der Aspekt des Bisexualismus von Dorian zeigt sich in Szenen in denen er mit Frauen und Männern gleichermaßen den Beischlaf vollzieht. (1:03:03–1:04:13) Der Sadomasochismus ist ebenso enthalten durch die dargestellten Praktiken, die Dorian vollzieht. Dabei nimmt er wie im Prätext die Rolle des Masochisten und die des Sadisten an. Der Narzissmythos wird durch die zur Schau gestellte Selbstverliebtheit Dorians, durch die Verehrung von beiderlei Geschlechtern sowie durch die zahlreichen Spiegelmotive dargeboten. Exemplarisch dafür und von der Vorlage abweichend ist der Mord an Basil Hallward mit einem Spiegelsplitter, (0:57:45-1:03:04) der wiederum auf Dorians Zwiegespaltenheit und Identitätskrise hinweist. Auch hier wird der Werdegang von Selbsterkenntnis und Selbstverblendung zum Selbstmord theatralisch dargeboten. Die Parallelität zwischen Sibyl und Echo zeigt sich sowohl in der Zurückweisung femininer Liebe als auch im Element Wasser. Während in der Verfilmung Sibyl ihre Erlösung von ihrem Leid durch die Wiedervereinigung mit dem Element des Lebens findet, so findet Echo als Nymphe ebenso ihren Tod durch das Verlassen des Wassers. Im Gegensatz zum Prätext besitzt die handlungstragende Figur Dorian die Fähigkeit außerhalb seiner Selbstliebe auch Liebe gegenüber Anderen zu empfinden. Dies äußert sich in seinen Schuldgefühlen die mit dem Mord an Basil und dem Selbstmord von Sibyl einhergehen. (1:21:31-1:23:34, 1:13:08-1:15:26) Die von Ruskin, Pater und Wilde praktizierte Schönheitsverehrung wird auf intermedialer Ebene durch die Verehrung von Dorian seitens der anderen Filmcharaktere wiedergespiegelt. Somit zeigt sich an ihren Reaktionen auch die Verehrung eines Adonis, der unter anderem für die Ablehnung von Weiblichkeit, in diesem Falle Emily Wotton, bestraft wird bzw. sich selbst bestraft. Durch die näheren Bezüge entsteht eine intermediale Rückführung des antiken Stoffes, der intertextuell in Wildes Roman durchscheint. Ein weiterer mythologischer intertextueller Bezug wurde im Film durch die kurze Albtraumszene intermedial übertragen, in welcher Dorian nach dem vollzogenen Koitus mit Sibyl Wasser sieht. (0:28:41-0:28:46) Diese kurze Einblendung des Wassers kann als eine visionäre Vorausschau von Sibyls Selbstmord gesehen werden oder als Anlehnung an die Artemis-Actaeon Sage, in der durch den vorzeitigen Verlust der Unschuld der Tod des Verursachers folgt. Das Dionysische und Apollinische wird durch Dorians dionysischen Lebensstil aufgezeigt und durch die Zurückführung zur apollinischen natürlichen Ordnung und Perfektion der Kunst anhand Dorians Tod. Die mythologischen Aspekte des Prätextes wurden von Oliver Parker zu einer Essenz reduziert, die sich in den Filmdetails widerspiegeln.⁵²² Das Yellow Book, welches im Roman direkten Bezug zu Huysmans *À Rebours* nimmt, wurde

⁵²² Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 64.

nicht direkt übertragen. Dennoch wurde das Motiv der Farbe Gelb beibehalten, wodurch die Bedeutung des Yellow Book intermedial in den Film eingebaut wurde durch beispielsweise Basils gelben Schal, ein symbolisches wiederkehrendes Motiv. Dennoch lässt sich eine eindeutige Parallele zu Huysmans *À Rebours* im Film finden. In Oscar Wildes Roman liebt Dorian wie Narziss sein Spiegelbild und scheut nicht davor sich immer wieder zu betrachten. Der Film folgt dem Prätext bis er schließlich einen Bruch mit ihm macht und sich gegen Filmende doch auf *À Rebours* bezieht, indem sich der Protagonist plötzlich vor seiner eigenen Spiegelung fürchtet aus Angst sie könne sich in sein Bildnis verwandeln. (1:37:16-1:38:58) Darin ist eine direkte Parallele zu Des Esseintes zu sehen, der sich ebenfalls vor seinem Spiegelbild fürchtet und es daher meidet. Zudem entspricht die visualisierte handlungsbedingte Kunst-Leben-Problematik sowohl Huysmans als auch Wilde einhergehend mit dem von Pater postulierten l'art pour l'art Prinzip, welches sich darin äussert, dass sich der Protagonist als etwas und nicht mehr als jemand ansieht: „*I am what you made me.*“ (1:41:06-1:41:09), wirft er Wotton vor obwohl Basil ihn porträtiert hat und somit setzt er sich selbst als Kunstwerk fest, welches durch die augenscheinliche Ordnung der Dinge um ihn herum und an der Gesellschaft misslungen ist. Die viktorianische Doppelmoral verweist zugleich direkt auf das Doppelgängermotiv, welches sowohl Dorian als auch andere Charaktere wie Wotton oder Campbell miteinschließt. Anlehnend an Stevensons *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* führt Dorian wie sich am Paradebeispiel der Teegesellschaftsszene zeigte dem Prätext genüge tuend den gravierenden Unterschied zwischen seinem apollinischen Tag- und seinem dionysischen Nachtcharakter bzw. -leben. (1:03:03–1:04:13) Ebenfalls kann das Bildnis als optisch mit Grusel- und Schockeffekten versehenes, lebendig gewordenes Objekt eine direkte Verbindung zu dem vom Roman angedeuteten Pygmalion-Mythos darbieten durch beispielsweise das Bewegen, Atmen, Bluten oder Weinen des Bildnisses. (0:36:25-0:37:08, 1:25:20-1:25:55, 1:42:02-1:45:01) Durch die Special Effects und die Kameraführung wird das zum Leben erwecken toter Materie und die Grenzüberschreitung von Naturgesetzen veranschaulicht, was ebenso eine weiterführende Anlehnung an Mary Shellys *Frankenstein: or The Modern Prometheus* repräsentiert. Das Ringen zwischen Moral und Kunst, welches im Film und im Roman beim Rezipienten als erotische Wahrnehmung einer Geschichte begriffen wird ist ein Kampf der auch in Goethes *Faust* thematisiert wurde.⁵²³

Durch die eben erörterte intermediale Übertragung der intertextuellen Bezüge Wildes in die Literaturverfilmung von Oliver Parker wird ein Teil der praktischen Intermedialität

⁵²³ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 51.

beschrieben, die sich darauf bezieht inhaltliche Referenzen aufzubauen, die repräsentativ für eine umfassende Rezeption des Prätextes stehen. Die intermediale Wirkung die ein derartiges ästhetisches Produkt auslöst wird zusammen mit seinen Nebenwirkungen im folgenden Kapitel näherer Betrachtung unterzogen.

2.8. Die intermediale Wirkungsweise

Bei der Analyse der intermedialen Wirkungsweise sind intramediale Beziehungen durch vorherige Filmversionen des literarischen Stoffes sowie Genre-Elemente einhergehend mit den Erfahrungen des Regisseurs bis dato ebenso von Relevanz, denn die dramaturgischen Raum- und Zeitstrukturen sowie der damit verbundene Grad an Illusion wird nahezu vollständig bei der Übertragung des literarischen Prätextes in das Medium des Films durch filmische Strukturen ersetzt.

Die inszenierte Bewegung eines Filmes hervorgerufen durch aneinandergereihte vereinzelte Einstellungen, die sich zu Szenen und folglich zu einer Erzählung erschließen, vermitteln dem Zuschauer eine Raumdramaturgie. Um dies zu analysieren bedarf es einer Aufspaltung in einzelne erzählerische Elemente.⁵²⁴ Dabei spielt das Vorverständnis im Sinne der Vorkenntnisse der Zuschauer eine wesentliche Rolle, die Doris Agotai als „*historisch gewachsene Medienkompetenz*“⁵²⁵ bezeichnet. Daraus resultiert eine hohe Erwartungshaltung seitens des Publikums, welche durch spannende Neuerungen gesättigt werden soll. Das Produktionsteam zielt gewollt auf eine Auflösung der Distanz zwischen Zuschauer und Film hin, um den Betrachter emotional in das Sehabenteuer zu involvieren.⁵²⁶ Für das emotionale Filmerlebnis des Zuschauers sorgt die Spannung, Rührung, Überraschung, Komik oder der Schock.⁵²⁷ Folglich ist darauf zu schließen, dass sich ein stiller unterbewusster Kommunikationsprozess zwischen Leinwand und Zuschauerraum vollzieht,⁵²⁸ eine „*Interaktion der Blicke, wo in den Augen das auf der Leinwand Gezeigte wie in einem Spiegel reflektiert und symbolisch interpretiert wird*“⁵²⁹. Die Leinwand fungiert demnach als Spiegelfläche, eine Kopie der Wirklichkeit, indem sie dem Auge Bekanntes aufzeigt und zugleich den Zuschauer mit seinem Inneren konfrontiert. Das Imaginäre, welches durch Nähe

⁵²⁴ Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 46.

⁵²⁵ Ebda. S. 53.

⁵²⁶ Vgl. Ebda.; Vgl. Winter, S. a.a.O. S. 27.

⁵²⁷ Vgl. Herrmann, J. *Sinnmaschine Kino*. S. 88.

⁵²⁸ Vgl. Balme, C. „Theater zwischen den Medien.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S. 18.; Vgl. Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 17.; Vgl. Schweizerhof, B. „Jede Zeit hat ihren Ort.“ In: Birkenhauer, T./Storr, A. (Hg.). *Zeitlichkeiten*. S. 145-146.

⁵²⁹ Paech, J./Paech, A. *Menschen im Kino*. S. 243.

hervorgerufen wird, trifft dabei auf das Visionäre bzw. Illusionistische, durch Identifikation mit den dargestellten Personen und Situationen, und mündet in Halluzination durch narzisstische Schaulust.⁵³⁰ Durch die Brechung von Distanz kommt es folglich zu einer Bindung als auch zu einer Wunscherfüllung seitens des Zuschauers, welche einem Traum nahekommt.⁵³¹ Die Wunscherfüllung erschließt sich aus der Identifikation und Projektion des Unterbewusstseins, wie es Freud oder Lacan erklärten, ausgelöst durch Ängste, Versagungen, Triebverzicht und Befriedigungsaufschub.⁵³² Es handelt sich dabei um einen kollektiven Traum, der von allen Zuschauern synchron geträumt wird.⁵³³ Körper und Seele werden somit zu einem Medium für das unsichtbare Dazwischen und sind folglich intermediär.⁵³⁴ Während diesem Umbruchprozess liegt der Spielraum für den Regisseur die audiovisuellen Eindrücke umzulenken.⁵³⁵ Dieser bedient sich durch den filmischen Blick der Kamera, dem Point of View, einer bewussten Gestaltung der Zuschaueridentifikation.⁵³⁶ Demnach identifiziert sich der Zuschauer beispielsweise mehr mit dem dargestellten Charakter⁵³⁷ „[...] je näher die Blicklinie des Schauspielers in einer Großaufnahme an der Kamera ist, [...]“⁵³⁸. Zur Analyse der Zuschauer- und Spannungslenkung sind Spielfilmtechniken wie Symbolisierung und Splitting von Bedeutung. Bei der Symbolisierung geht es darum einer Person oder auch einem Objekt einen neuen Rang zu verleihen, indem die Bedeutung auf etwas anderes verschoben wird, um auf das Wahrheitsgemäße oder Wesenhafte hinzuweisen. Durch diese bedeutungsträchtige Verfremdung werden die Zusammenhänge neu verortet. Die Verschiebung ist ein Teil der Traumarbeitstechnik, aber ebenso die Verdichtung. Mit Verdichtung ist Splitting gemeint und bezeichnet den Gegensatz zur Symbolisierung, denn dabei wird die eigentliche Bedeutung zerrissen und die Zusammenhänge ausgeklammert, um neue Betrachtungsweisen aufzuzeigen, die das Wahrheitsgemäße oder Wesenhafte unkenntlich machen. Dies kann sich sowohl auf Objekte, Personen oder Ereignisse beziehen. Beide Varianten zeigen Möglichkeiten für den Spannungsaufbau eines Filmes auf.⁵³⁹

Charakteristisch für die Rezeption, gleich ob sie auf jene des Lesers oder des Zuschauers bezogen ist, ist die Befassung mit der Wahrnehmung, Verarbeitung und Involvieren von Medieninhalten. In den folgenden Unterkapiteln soll erörtert werden wie die

⁵³⁰ Vgl. Winter, S. a.a.O. S. 27-28.

⁵³¹ Vgl. Ebda. S. 30.

⁵³² Vgl. Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 19-20.

⁵³³ Vgl. Ebda. S. 21.

⁵³⁴ Vgl. Tholen, G.C. „Der blinde Fleck des Sehens.“ In: Huber, J./Heller, M. (Hg.). *Konstruktionen Sichtbarkeiten*. S. 195-196.; Vgl. Winter, S. a.a.O. S. 46-47.

⁵³⁵ Vgl. Winter, S. a.a.O. S. 56-57.

⁵³⁶ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 71.

⁵³⁷ Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 130.

⁵³⁸ Katz, S.D. *Die richtige Einstellung*. S. 356.

⁵³⁹ Vgl. Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 21.

Aufmerksamkeit des Publikums gewonnen wird und wodurch sie gelenkt wird aufgrund des Unterschieds der Wahrnehmung beim Film schauen und beim Lesen der Geschichte.

2.8.1. Genrezuordnung: Zuschauer- und Spannungslenkung

Vergleichsweise zu den bisherigen Verfilmungen dieses literarischen Stoffes knüpft Parker an die Anfänge seiner Karriere an bei der er sich mit der Horrorfilmreihe von *Hellraiser* einen Namen in diesem Genre machte.⁵⁴⁰ Trotz der Horror- bzw. Gruselelemente bei seiner Verfilmung sind wie auch im Prätext Zweideutigkeiten und Wortwitz, welche teilweise wörtlich aus der Vorlage übernommen wurden, zentral. Beim Film handelt es sich primär um eine Literaturverfilmung von Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* und somit um reine Fiktion, die „dem literarischen Code [unterliegt], den es in werkspezifischer Form [...] in allen Medien gibt: den Roman im Medium Buch, [...] und den Spielfilm im Medium Film.“⁵⁴¹

Parkers Film wurde seitens der Kritiker sowie im Web 2.0 unterschiedlichen Genres zugeordnet als Gothic-Horror, Drama, Melodrama, Thriller oder Fantasy-Produktion. Zusammenfassend lässt sich allerdings festhalten, dass der Film gattungstechnisch nicht eindeutig einem einzigen Genre zugehörig ist. Er bedient sich den Elementen des Horrorfilmgenres, aber nicht alle typischen Kriterien und Bauformen dieses Genres stimmen mit dem Film überein. Bei diesem Film handelt es sich nämlich um einen Thriller im klassischen Sinne, der teilweise Themen und Motive eines Dramas aufgreift, insbesondere jene eines Historical Dramas, und diese mit Elementen und Tricks des Horrorgenres kombiniert.⁵⁴² Der Zuschauer wird vom Film gebannt durch die Special Effects, die ästhetische Montage, die spannungserzeugende Musik, die Veränderungen in Dorian Grays Sein und Bewusstsein, die Erotiksszenen, die historische Spiegelung des Zeitalters des Viktorianismus samt den beeindruckenden Kostümen und die Suspense-Effekte. Die Spannung stellt folglich den Ausgangspunkt des Bewertens beim Filmschauen dar. Der Drehbuchautor Toby Finlay und der Regisseur haben sich bereits beim Drehbuch und später dann auch beim Film bemüht die gruselige Seite des Prätextes neu zu erfinden ohne dabei die Gegenwart des Gemäldes in der Geschichte zu reduzieren. Der zentrale Fokus des Films liegt auf der Persönlichkeit Dorian Grays und dessen Motivation. Im Buch als auch im Film geht es um dessen den Fall: „Man verfolgt [ihn], weil man sehen will, wie er aufschlägt.“⁵⁴³ Die dramatische Handlung wird durch diesen Spannungsaufbau und durch das Hochkatapultieren

⁵⁴⁰ Vgl. Thompson, B. "Interview." In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:01:00–0:02:01.

⁵⁴¹ Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 16.

⁵⁴² Zur Genredefinition nach Gattungsmerkmalen, die zu dieser Schlussfolgerung führten, siehe: Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*.

⁵⁴³ Barnes, B. "Interview." In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:01:52–0:03:18.

des Protagonisten mit Hilfe der zugefügten Figur der Emily Wotton vorangetrieben. Einer der Gründe warum die neue Figur eingeführt wurde, war um am Ende ein bisschen mit den Sympathien des Publikums zu spielen. Dadurch wird dem Rezipienten suggeriert, dass es eine Möglichkeit für Dorian geben könnte sich zum Besseren zu verändern und wirft zugleich die Frage auf ob er tatsächlich für immer verloren ist. Die Intention Oliver Parkers war es die Figuren gegenwärtig wirken zu lassen, insbesondere durch die Einführung der Figur der Emily, sodass sich die Zuschauer eher mit ihnen identifizieren können.⁵⁴⁴ Für den Drehbuchautor Toby Finlay hingegen war es besonders wichtig, dass man vom Gemälde durch den Film hindurch und bis zur letzten Minute möglichst wenig zeigt, um schlußendlich einen stärkeren Effekt beim Zuschauer freizusetzen.

Das erzeugte Spannungsgefühl im Buch hält sich im Vergleich zum Film stark in Grenzen. Der Roman verlockt den Leser vielmehr zum Weiterlesen indem es ihn durch die Schreibweise Wildes bannt und vor allem indem es ihn durch die äußerst amüsanten und mit schwarzem Humor versehenen Epigramme bei den Dialogen beglückt. Bei diesem Film war nicht die Intention die Geschichte des Prätextes eins zu eins in einem anderen Medium darzustellen, sondern das Zufriedenheitsgefühl, welches beim Buch lesen vermittelt wird auch beim Film schauen hervorzurufen.

2.8.2. Norm- und Wertanalyse

Die Analyse dessen welche Normen und Werte beim Film vertreten werden, welche Weltansicht durch den Film vermittelt wird und welche Symbole als Bedeutungsträger enthalten sind durch welche eine bestimmte Aussage vermittelt wird, wird in diesem Kapitel näher beleuchtet.

⁵⁴⁴ Die Verleihung von Authentizität sowie die aufgebaute Parallele zur besseren Identifikationsmöglichkeit bieten auch in den Film eingebaute zeitgemäße technische Innovationen wie Emily Wottons Handkamera von Kodak, Modell „No.2C Autographic Kodak Jr.“, produziert 1916-1927, (Vgl. <http://www.nwmangum.com/Kodak/No2CAKJ-1.html>.) oder beispielsweise der Übergang von Kutschenfahrten zu Automobilen, wie den Fiat Typ „70“, produziert 1915-1920, (Vgl. „FIAT.“ URL: <http://www.piemonte-online.com/Magazine/Auto1/Fiat1914-15.html>.) und das Rolls Royce Model „Silver Ghost“, produziert 1907-1925. (Vgl. „History“.URL: <http://www.rolls-roycemotorcars.com/history/>.) Dabei werden auch Bezugspunkte aufgebaut zu wirtschaftlichen und politischen Ereignissen, die nach dem Ableben des Autors tatsächlich stattgefunden haben wie das Erkämpfen des Frauenwahlrechts in England, (Als weiterführende Literatur diesbezüglich siehe Rowbottam, S. *Im Dunkel der Geschichte*.; Karl, M. *„Wir fordern die Hälfte der Welt!“*.; Liddington, J./Norris, J. *One Hand Tied behind Us*.) dargestellt durch die Figur der Emily Wotton, oder den ersten Weltkrieg gegen Deutschland von 1914 bis 1918, dargestellt durch die behangenen Straßen mit zeithistorischen Postern wie „Britons wants you. Join your Country's Army! God save the King.“ von 1914, (Vgl. Leete, A. „Britons wants you.“. URL: <http://www.nam.ac.uk/online-collection/detail.php?acc=1981-04-73-1>.) oder „Britain needs you at once“ von 1915. (Vgl. Parliamentary Recruiting Committee (Hg.). „Britain needs you at once“. URL: <http://www.loc.gov/pictures/item/2003675387/>.)

Die Thematik des Buches und des Films ist zeitlos und zugleich zeitgemäß, wobei heutzutage im „Zeitalter der Prominenz, einem Zeitalter in dem gutes Aussehen und Popkultur eine immer wichtigere Rolle [...] spielen“⁵⁴⁵ die Sehnsucht nach Jugend und gutem Aussehen aktueller ist als zur Entstehungszeit des Romans. Die Thematik ewiger Jugend ist stets aktuell, da die Menschheit schon seit Jahrhunderten danach strebt den Alterungsprozess aufzuhalten. Treffend erklärt Rebecca Hall, dass jede Zeit eine andere Vorstellung von schönem und jugendlichem Aussehen hat.⁵⁴⁶ Diese obliegt in weiterer Folge auch subjektiver Empfindung, weshalb nach der Ausrichtung der Zielgruppe für diese Filmproduktion viel Wert auf die Äußerlichkeit des Protagonisten Dorian Gray, dessen Äußeres zunehmend der Vorliebe der jugendlichen Mädchen entspricht, gelegt wurde. Die verstärkte Veränderung seines Äußeren durch visuelle Effekte führt zur Infragestellung dessen ob Menschen verantwortlich für ihre Taten sind und ob sie dabei ohne jegliche physische und spirituelle Konsequenzen durchkommen würden. Diese Fragestellungen werden in beiden Medien behandelt. Zur Erleichterung der Identifikation mit den Protagonisten spiegelt sich im Film auch die heutzutage noch aktuelle Weltanschauung des Romans wieder, in der Stil und Reichtum mehr verehrt werden als gute Charaktereigenschaften. Das Prinzip alles tun zu dürfen, moralische Richtwerte in sich zu tragen und die Differenzierung von „richtig“ oder „falsch“ kehren im Film als Motiv wieder.⁵⁴⁷ Die Aktualität der Macht der Schönheit wird lediglich als eine bereits vertraute Weltansicht weitergeführt.

Trotz Andersartigkeit des Drehbuchs und folglich des Films, beinhalten diese wie teilweise ersichtlich dennoch alle zentralen Thematiken und Fragestellungen des Prätextes und spiegeln dadurch Normen und Werte die im Buch vermittelt werden im audiovisuellen Medium wieder.

2.8.3. Analyse der intramedialen Bezüge

Im Laufe der Jahrzehnte gab es zahlreiche Verfilmungen des Romans *The Picture of Dorian Gray*, die den Prätext unterschiedlichen Interpretationsansätzen unterzogen und sich in ihrer Darstellungsweise daher auch differenzieren. Seit der Jahrhundertwende zum 21. Jahrhundert wurden in lediglich vierzehn Jahren fünf Adaptionen veröffentlicht. Im hiesigen Kapitel soll auf einige eingegangen werden, um folglich die intramedialen Bezüge zur letzten Adaption von 2009 aufzuzeigen. Im Folgenden werden die Filmversion von 1945 von Albert Lewin,⁵⁴⁸

⁵⁴⁵ Thompson, B. "Interview." In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:03:00–0:04:07.

⁵⁴⁶ Vgl. Hall, R. "Interview." In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:02:26–0:03:05.

⁵⁴⁷ Vgl. Thompson, B. "Interview." In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:03:00–0:04:07.

⁵⁴⁸ *The Picture of Dorian Gray* (USA: 1945).

jene von Massimo Dallamano von 1970,⁵⁴⁹ Glenn Jordans von 1973⁵⁵⁰ und John Gorries von 1976⁵⁵¹ herangezogen. Der Grund für die Wahl von drei Versionen aus den 70er Jahren ergibt sich aus dem Schwierigkeitsgrad andere Prätextverfilmungen wie jene vor 1945 aufzufinden.

Die Filmversion von 1945 unter der Regieleitung von Albert Lewin mit George Sanders als Henry Wotton und Hurd Hatfield als Dorian Gray ist eine schwarzweiße, brave Hollywood-Variante der Distributionsfirma Metro-Goldwyn-Mayer, ein Horror-Drama mit Elementen des Thrillers und des Fantasy. Parker ließ sich von dieser Adaption für seine eigene inspirieren.⁵⁵² Demnach spielen beide Verfilmungen in London gegen Ende des 19. Jahrhunderts mit einem Protagonisten, der naiv und leicht manipulierbar ist. Konträr zum Prätext als auch zu Parkers Verfilmung äußert Dorian seinen Wunsch in Gegenwart einer ägyptischen Statue, die Wünsche erfüllt. Die Problematik der Hauptfigur liegt darin, dass sie wie hinter einer Maske gespielt wird, regungsarm und vorsichtig, weshalb sie die anderen Figuren überschatten als wäre sie nicht im Zentrum des Interesses. Eine Angleichung findet sich in der Fokussierung des Porträts und in der makaberen Verwandlungsdarstellung Dorians zu seinem Abbild. Beide Regisseure griffen dabei auf Symptome von Geschlechtskrankheiten zurück. Lewins Ausführung dessen gleicht einer stark impressionistischen, surrealistischen und abstrakten Vogelscheuche, an der man kaum etwas erkennen kann. Bei beiden wurde ein zusätzlicher Charakter hinzugefügt, bei Parker die Figur der Emily Wotton, bei Albert Lewin Basil Hallwards Nichte Gladys Hallward, die schon seit ihren Jugendjahren in Dorian verliebt ist, wodurch sie mehr der Prätextfigur Hetty Merton gleicht als Emily Wotton. Im Gegensatz zur Version von 2009, in der Dorian Emily seine Beweggründe nicht erklärt, hinterlässt er in der 1945er Version Gladys einen Abschiedsbrief. Den Charakter der Sibyl Vane betreffend, hält sich diese Filmadaption nicht gänzlich an die Vorlage wie jene von Parker. Sie ist von Beruf Sängerin anstatt Schauspielerin, sie lernt Dorian in einer Slide Show kennen und ist kurz darauf bereits mit ihm verlobt. Sie liest ihm ein Gedicht über Katzen und sinnliche Verführung vor „von einem Iren namens Wilde“, ein Exzerpt von Wildes 1894 geschriebenen Gedicht „The Sphinx“. Ihre Trennung erfolgt durch einen Brief seitens Dorian mit einer enormen Geldsumme als Entschädigung. Von ihrem Selbstmord berichtet der Vorlage entsprechend Henry Dorian. Auch in der Version von 2009 ist Henry Wottons Drang nach Hedonismus der Auslöser für die Trennung der beiden.⁵⁵³ Die 1970 Version von Massimo Dallamano ist aufgrund ihrer enormen Gegensätzlichkeit zur Vorlage keine Adaption, sondern

⁵⁴⁹ *The Evils of Dorian Gray* (UK/Italien/West Deutschland: 1970).

⁵⁵⁰ *The Picture of Dorian Gray* (USA: 1973).

⁵⁵¹ BBC Play of the Month: *The Picture of Dorian Gray* (UK: 1976).

⁵⁵² Vgl. Parker, O. „Interview“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray* (*Dorian Gray* UK: 2009). 0:00:03-0:01:07.

⁵⁵³ Vgl. *The Picture of Dorian Gray* (USA: 1945).

eine reine Innovation bei welcher Helmut Berger als Dorian Gray den grausamen Narzissten derart überzeugend darstellt, dass er sogar das Portrait in seinen Schatten stellt. Seine Selbstliebe ist bedingungslos, sodass er nicht auf sein Porträt, sondern auf sich selbst einsticht. Als Ersatz für das Yellow Book dient sein ungruseliges impressionistisches Gemälde in intensiv gelben Farben. Das Handlungsgeschehen ist in den frühen 70er Jahren in London angesiedelt zur Zeit der sexuellen Befreiung, wodurch die Kostümwahl entsprechend angepasst wurde. Die einzige Parallele zu Pakers Version von 2009 ist der offene Umgang mit Sexualität sowie das Hinzufügen neuer Charaktere.⁵⁵⁴ Glenn Jordan Adaption mit Shane Briant als Dorian Gray wurde 1973 ausschließlich für das Fernsehen produziert. Dorian fungiert dabei als Erzähler, der seine Gedanken, Ansichten, Befürchtungen und Ängste mitteilt. Er berichtet von seinen Emotionen, zeigt aber keine Mimik. Dafür stehen dessen Ringe besonders im Fokus, da das Yellow Book als Symbolträger nicht vergegenwärtigt ist. Diese Fernsehproduktion hält sich von den Dialogen her nah an der Vorlage, jedoch wurde alles andere in abstruser, nahezu lächerlicher Weise abgeändert. Sibyl Vane ist ein Barmädchen, die von Dorian zum Koitus gezwungen wird, Basil Hallward hat eine Nichte namens Beatrice, die Dorian Gray aus Eigennutzen heiratet und um an das Geld von Basil Hallwards Erbe heranzukommen. Äußerst sonderbar wird das Portrait dargestellt, welches den Anschein erregt als ob ein weiteres Portrait über das Originalportrait gemalt wurde, sodass die abgebildete Person kaum erkennbar ist. Die direkt gerichtete Moralpredigt an die Zuschauer durch die Zitat-Einblende von Oscar Wilde zu Beginn sowie am Ende des Films verweist auf die eindeutige Aussage des Films. Bei dieser Produktion gleicht das Hinzufügen neuer Charaktere der Version von Parker, wobei diese den prägnanten intramedialen Bezug durch Sibyl Vanes Ertrinken in der Themse darstellt.⁵⁵⁵ John Gorries UK und BBC Produktion von 1976 mit Peter Firth in der Hauptrolle, dem Vater Colin Firths, welcher bei der Version von 2009 die Rolle des Lord Henry Wotton übernimmt, ist von den fünf Filmadaptionen jene mit einer exakten Werktreue, eine nahezu reine Reproduktion ohne künstlerischen Akt. Der Film akzentuiert den homosexuellen Subtext von Wildes Roman mehr als andere Versionen mit Ausnahme jener von 2009. Bei der sehr theatralischen Darstellungsweise des Prätextes versucht Dorian Gray vergebens Alan Campbell zu verführen, der ihm droht ihn als Homosexuellen zu entlarven. Der Verfilmung von Parker entsprechend werden Dorians Emotionen offen dargelegt sowie der Gaube des gottesfürchtigen Basil Hallwards. Im Kontrast zu ihr wird das Portrait nach dem Malen kaum gezeigt, sondern erst wieder am Schluss des Films. Dorian Gray sieht darauf kahl, alt und dick aus, aber auch geschwollen,

⁵⁵⁴ Vgl. *The Evils of Dorian Gray* (UK/Italien/West Deutschland: 1970).

⁵⁵⁵ Vgl. *The Picture of Dorian Gray* (USA: 1973).

blass, mit Fäulnisanzeichen und Blutkratzern. Seine Leiche am Boden atmet offensichtlich noch. Die einzigen Unterschiede zum Prätext sind, dass das Yellow Book auch hier nicht vorkommt, aber auch keine andere gelben Motive, dass James Vane Dorian attackiert, aber das Gespräch mit der Prostituierten nicht stattfindet und auch nicht das Wochenende am Land mit dem Jagdunfall, und dass Dorian nach der Unterredung mit Henry gleich hinauf eilt um sein Porträt zu erstechen.⁵⁵⁶

Oliver Parkers Adaption des Primärtextes weist folglich einige wenige intramediale Bezüge zu vorangegangenen Literaturverfilmungen auf, die sich ebenso auf Wildes Roman stützen und zugleich von ihm abweichen. Allen gleicht die Abänderung der Darstellungsweise des Protagonisten, aber im Gegensatz zu Parkers Variante „*steht Dorian nicht im Zentrum der Geschichte. Da geht es um die Welt und um die Dinge, die mit ihm passieren. Es geht um die Dinge, die er tut, nicht darum, wie er sich dabei fühlt oder wie ihn die Dinge verändern, die er tut und die ihm widerfahren.*“⁵⁵⁷ Darin liegt der gravierende Unterschied zu den vorherigen Versionen. Im nächsten Kapitel wird auf die Eigenschaft des Films eingegangen die Realität des Erzählens auf ein multimediales Spektrum zu erweitern.

2.9. Die Filmrealität durch das multimediale Erzählen

In diesem Kapitel wird die Filmrealität beleuchtet unter dem Aspekt des Erzählens eines Inhaltes über mehrere Medien. Die Filmrealität ist die Verbindung von dem was im Film passiert und der Realität, dem Filmischen Raum, den der Film erschafft⁵⁵⁸ unter der Berücksichtigung literarischer und filmischer Mittel für die Erzählweise.

Der Film schafft durch seine Montage eine Illusion des realen Raumes, in der sich die Handlungsabläufe einfügen.⁵⁵⁹ Oscar Wildes Roman hingegen kreiert durch sehr detaillierte poetische Beschreibungen, demnach mit Adjektiven, eine Welt die von der Fantasie des Lesers vollendet wird. Anders als im Buch kann ein Film nicht durch die Vorstellungskraft eines Zuschauers ausgefüllt werden. Dadurch rückt der Film in die Position all jene Details aufzuzeigen, die durch das geschriebene Wort auch nur angedeutet werden. Somit übernimmt die Kamera die Rolle der Erzählinstanz im Film und muss auf innere Abläufe der Charaktere aufmerksam machen und überdies die Zusammenhänge verdeutlichen, die im Roman

⁵⁵⁶ Vgl. BBC Play of the Month: *The Picture of Dorian Gray* (UK: 1976).

⁵⁵⁷ Barnes, B. Interview. In: *Das Bildnis des Dorian Gray* (*Dorian Gray*, UK 2009). 0:01:52–0:03:18.

⁵⁵⁸ Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 95.

⁵⁵⁹ Vgl. Ebda.

hindurch scheinen.⁵⁶⁰ Dem Regisseur obliegt durch filmischen Mittel Aspekte aus einem Roman sichtbar zu machen, die einem Leser verborgen geblieben wären. Folglich kann ein Film neue Verbindungen knüpfen und Handlungsverläufe verdeutlichen, um den Prätext in ein deutlicheres Licht zu rücken und eine für den Zuschauer verständlichere Form zu schaffen.⁵⁶¹ Durch die Auflösung von chronologischen Handlungsabläufen kreiert der Film zusätzliche Sinnzusammenhänge. Die filmischen Verstärkungen und Intensivierungen der Handlung geben dem Medium Film die Fähigkeit einen Roman zu visualisieren ohne dabei den Einfluss anderer Medien, die auf den Prätext eingewirkt haben, zu vernachlässigen. Dadurch kann ein Film multimediale Erzählstrukturen aufgreifen und sie in einem audiovisuellen Medium wiedergeben. Die auf einen Prätext einwirkenden Medien können berücksichtigt werden selbst wenn sie im Roman chiffriert vorkommen.

Es lässt sich festhalten, dass das Medium Film die Eigenschaften des multimedialen Erzählens mit seinen eigenen Mitteln umsetzen kann und dadurch eine Synthese von multimedialen Einflüssen auf einen Prätext in einem Medium vereinigt. In den darüberstehenden Unterkapiteln zu Punkt 2 wurde diese Eigenschaft des Films anhand von Oliver Parkers Literaturverfilmung aufgezeigt. Diese Praxis der intermedialen Übertragung von Inhalten und Kontexten kann als Beispiel für die praktisch anwendbare Intermedialität gehandhabt werden. Im folgenden Kapitel wird auf die Problematik eingegangen, die bei der Rezeption einer Literaturverfilmung bei der intermedialen Bearbeitung aufkommt.

3. Kapitel –Problematiken der Rezeption einer Literaturverfilmung

In der Analyse und Bearbeitung des Films von Oliver Parker wurden bereits Bezüge zum Prätext von Oscar Wilde aufgezeigt. Dadurch wurde eine Voraussetzung geschaffen die in Kapitel 4 bearbeiteten Theorien der Intertextualität und Intermedialität anhand eines praktischen Beispiels erläutern zu können. Dieses Kapitel widmet sich der Problematiken einer Literaturverfilmung in Zusammenhang mit der Rezeption sowie der Transmedialität und bildet somit ein grundlegendes Verständnis für die nachfolgende Bearbeitung des Sujets.

Die Klassifizierung eines Films als Literaturverfilmung bewegt den Rezipienten einen direkten Vergleich zum Prätext zu ziehen, wodurch dieser voreingenommen oder mit zu erfüllenden Erwartungen den Film beurteilt. Ein literarisches Werk ist nicht dazu verpflichtet

⁵⁶⁰ Vgl. Peters, J.M. „Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films.“ In: Paech, J. (Hg.). *Film – Fernsehen - Video und die Künste*. S. 44 – 49.

⁵⁶¹ Vgl. Ebda. S. 48.

seinen Inhalt detailliert zu erklären oder zu beschreiben. Dies kann es der Vorstellungskraft der Rezipienten überlassen. Ein Film hingegen, welches sich auf ein literarisches Werk beruft, muss kurze Andeutungen der Vorlage mithilfe medialer Spezifika umschreiben und visualisieren. Dies wird als unbestimmtes Schreiben definiert welches von einem Regisseur durch die Festlegung auf bestimmte Bilder umgesetzt wird.⁵⁶² Die Literaturverfilmung obliegt somit einer individuellen Vision, welche zu einer Enttäuschung der Erwartungshaltung des Rezipienten führen kann.⁵⁶³ Die Literaturverfilmung verhält sich demnach zur Literatur als ob sie die Möglichkeit entdeckt hätte diese in neuer Form wiederzuspiegeln.⁵⁶⁴ Ebenso beteuern die mitwirkenden Darsteller bei der Verfilmung in den Interviews die Werktreue.⁵⁶⁵ Kritiker vereinfachten und verurteilten die Verfilmung hingegen, „[w]ollte man ihnen Glauben schenken, müsste man zu dem Schluss kommen, [Parker] habe [den Roman] entstellt“⁵⁶⁶. Dadurch schlußfolgert sich, dass der Meinung der breiten Masse nach Parkers Verfilmung nicht mit dem Roman vergleichbar ist. Die Hauptaufgabe von Kritikern besteht darin zu unterhalten und den Hauptgeschmack des Publikums zu spiegeln, welcher wiederum der Subjektivität unterliegt.⁵⁶⁷ Eine Kritik, die versucht objektiv zu sein, macht auf Zusammenhänge, Sinn, Ziel und Unterhaltungswert eines Werkes aufmerksam. Beide Formen beeinflussen maßgeblich die Entscheidung der Masse.⁵⁶⁸ Die Kritiken am Film können als Parallelen zum Roman gesehen werden, welche im viktorianischen Zeitalter zu Oscar Wildes Verurteilung geführt haben. Dennoch wird die Kritik von Wilde selbst als die niedrigste und höchste Form von Autobiographie gesehen.⁵⁶⁹ Ein Film verursacht wie veranschaulicht eine medienübergreifende Reaktion der Rezipienten durch Kritiken, Werbung, Plakate und beispielsweise Internetblogs, die durch eine Literaturverfilmung wie jene von Oliver Parker

⁵⁶² Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 154.; Vgl. Chatman, S. „Story and Discourse.“ zitiert bei: Rajewski, I.O. a.a.O. S. 154.; Vgl. Gast, W. et al. „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 14.; Vgl. Schnell, R. *Medienästhetik*. S. 160.

⁵⁶³ Vgl. Mecke, J. „Im Zeichen der Literatur.“ In: Mecke, J./Rolloff, V. (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania*. S. 110.; Vgl. Sölkner, M. „Über die Literaturverfilmung und ihren ‚künstlerischen Wert‘.“ In: Neuhaus, S. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 57-58.; Vgl. Winter, S. a.a.O. S. 58.; Vgl. Kreuzer, H. „Arten der Literaturadaption.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 27.

⁵⁶⁴ Vgl. Gast, W. et al. „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 20.

⁵⁶⁵ Vgl. „Interviews.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*.

⁵⁶⁶ Spedicato, E. a.a.O. S. 54.;

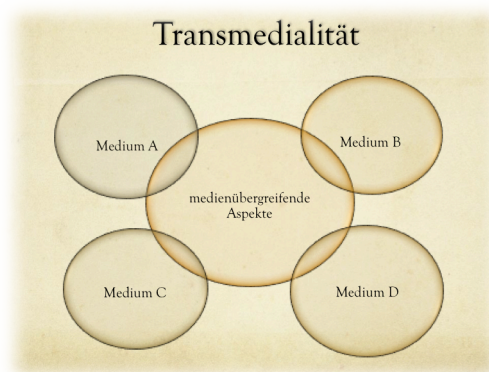
Die Filmzeitschrift Cinema schrieb beispielsweise: „*Oliver Parker [...] hält sich halbwegs an die Struktur der Vorlage, doch seine uninspirierte Adaption streift die philosophischen Ideen des Buches nur am Rande und setzt stattdessen auf billige Schockeffekte. Die kraftlose Inszenierung und die blassen Darsteller tragen diesen Klassiker der Weltliteratur zu Grabe, statt ihn neu zu beleben.*“ (Redaktionsmeinung. „Das Bildnis des Dorian Gray“. URL: <http://www.cinema.de/film/das-bildnis-des-dorian-gray,4102280.html>.)

⁵⁶⁷ Vgl. Rössler, P. „Gefangen in der Informationsfalle?“ In: Schenk, I. (Hg.). *Filmkritik*. S. 201.; Vgl. Visarius, K. „Die Allgegenwart des Filmischen.“ In: Schenk, I. (Hg.). *Filmkritik*. S. 19.; Vgl. Borstnar, N. et al. *Einführung*. S. 17-20.

⁵⁶⁸ Vgl. Kreuzer, H. „Arten der Literaturadaption.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 28-29.

⁵⁶⁹ Vgl. Wilde, O. *The Picture of D.G.* S. 3.

kontextuell zusammengehalten werden. Dadurch erfährt der Prätext eine Aktualisierung durch die erneute Auseinandersetzung mit diesem.⁵⁷⁰ Spedicato schreibt der Literaturverfilmung aufgrund der Aufnahme und Verarbeitung neuer Aspekte einen künstlerischen Stellungswert zu, indem er sie als einen „*intermedial-kommunikative[n] Prozess*“⁵⁷¹ definiert.⁵⁷² Ein derartiger Aspekt wäre „*transmediale Gegebenheiten*“⁵⁷³ hineinfließen zu lassen, die sich auf Rekonstruktion von Historismus berufen und daher eine kulturanalytische Funktion erfüllen. Die von Rajewski und Hickethier definierte „*Transmedialität*“ beschreibt „*medienunspezifische Phänomene*“⁵⁷⁴, die sich dadurch definieren, dass sie zwischen den Medien ohne ein Ursprungsmedium existieren, aber von ihnen aufgegriffen werden. Transmedialität ist demnach das was aus keinem Medium kommt, aber in allen Medien vorkommen kann, das Aufgreifen von äußeren Gegebenheiten, die selbst kein Medium repräsentieren, und die Verwandlung ihrer Form in ein Medium, wodurch kein Medienwechsel stattfindet (Vgl. Grafik). Geradeso verhält es sich mit historischen Hintergründen wie Kleidung oder der viktorianischen Londoner Skyline des Fin de siècle.⁵⁷⁵



Quelle: Vom Verfasser erstellt basierend auf:
Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 206.

Die erarbeiteten Grundlagen sind Bestandteile der intermedialen Wirkungsweise einer Literaturverfilmung. Dieses essentielle Grundverständnis ist für das weitere Verständnis des folgenden Kapitels von Nöten, in denen die Intertextualität und Intermedialität gegenübergestellt und anhand der Literaturverfilmung von Oliver Parker und dem Roman von Oscar Wilde erörtert wird.

⁵⁷⁰ Vgl. Bazin, A. „Für ein unreines Kino.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 36-37.

⁵⁷¹ Spedicato, E. a.a.O. S. 9.

⁵⁷² Vgl. Ebda.; Vgl. Binder, E./Engel, C. „Film und Literatur.“ In: Neuhaus, S. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 45-47.; Vgl. Hickethier, K. „Literatur und Film.“ URL: <http://www.aww.uni-hamburg.de/hickethier.pdf>, S. 7.; Vgl. Bazin, A. „Für ein unreines Kino.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 36-37.

⁵⁷³ Hickethier, K. *Einführung in die Medienwissenschaft*. S. 239.

⁵⁷⁴ Rajewski, I.O. a.a.O. S. 206.

⁵⁷⁵ Vgl. Ebda.; Vgl. Hickethier, K. *Einführung in die Medienwissenschaft*. S. 239.

4. Kapitel - Intertextualität versus Intermedialität

Dieses Kapitel soll einen Einblick in die Definition der Begriffe Intermedialität und Intertextualität verschaffen. Dabei sei zu beachten, dass dies lediglich ein Einstieg ist und zur Herstellung der Grundvoraussetzungen dient, um in den Unterkapiteln eine erweiterte Begriffsdefinition zu ermöglichen. Der Differenzierung der beiden Begriffe Intermedialität und Intertextualität ist die Definition der Wortstämme Text und Medium voranzuführen. Erst nach exakter Pointierung dieser ist es möglich sich der umfassenderen Theoriebildung zuzuwenden. Dadurch erscheint es sinngemäß mit einer solchen zu beginnen, obwohl die namentliche Sinndeutung einer Theorie nicht weitreichend genug ist, um diese mit ihren Funktionen und den entstehenden Folgen zu definieren. Im weiteren Verlauf dieses Kapitels wird die Entwicklung der Theorie verfolgt und dargelegt ohne dabei wichtige Aspekte zu übergehen, die von zahlreichen Wissenschaftlern kontrovers diskutiert wurden.⁵⁷⁶

Der Begriff Medium repräsentiert einen Überbegriff für jegliche Form der Informationsvermittlung, die Kommunikationstechniken umfasst, die zur Übertragung, Verarbeitung und Speicherung von Inhalten verwendet werden.⁵⁷⁷ Seit dreißig Jahren wird in medienwissenschaftlichen Abhandlungen eine noch umfassendere Definition des Begriffs Medium verwendet:⁵⁷⁸ „Medien – media von gr. meson: das Mittlere, (auch Öffentlichkeit, Gemeinwohl, öffentlicher Weg) bezeichnen die Gesamtheit der Kommunikationsmittel.“⁵⁷⁹ Die Allgemeingültigkeit dieser Begriffserklärung ist für die genaue Definition von Medium als Ausgangspunkt zu sehen. Zur Konkretisierung des Begriffs soll das Medium nicht als „Gesamtheit der Kommunikationsmittel“⁵⁸⁰ gesehen werden, sondern „konventionell als distinkt angesehene[s] Kommunikationsdispositiv“⁵⁸¹, wie es bereits Werner Wolf und Irina Rajewski als solches beschrieben haben. Die Simplifizierung des Begriffs Medium zu einer klassifizierbaren Definition in welcher beispielsweise der Film als eigenständiges Medium angesehen wird, obwohl er aus Bild und Ton besteht, ermöglicht die Zuordnung einzelner, von einander getrennter, Medien (semiotischer Systeme) ohne dabei einen allumfassenden Begriff zu verwenden, der in weiterer Folge zu Widersprüchen führen könnte.⁵⁸² Somit ist eine Basis geschaffen, um den Begriff der Intermedialität zu erläutern und die damit

⁵⁷⁶ Vgl. Rusch, G. et al. *Theorien der Neuen Medien*. S. 89.

⁵⁷⁷ Vgl. Mecke, J. „Im Zeichen der Literatur.“ In: Mecke, J./Roloff, V. (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania*. S. 99.

⁵⁷⁸ Vgl. Pfeiler, M. *Poetry goes intermedia*. S. 36.

⁵⁷⁹ Schanze, H. (Hg.). *Metzler Lexikon*. S. 200.

⁵⁸⁰ Ebda.

⁵⁸¹ Wolf, W. „Intermedialität.“ zitiert bei: I.O. Rajewski. a.a.O. S. 7.

⁵⁸² Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 7.

verbundene Theorieentwicklung verständlich zu vervollständigen.⁵⁸³ Die Definition des Präfix Inter, welches bei der Gegenüberstellung der Intermedialität und Intertextualität von Bedeutung sein wird, wird von Scarlett Winter wie folgt dargelegt:

„Akzentuiert das `Inter` [...] zum einen die Wechselwirkungen, Interferenzen und die Komplementarität der verschiedenen Medien und Diskurse, signalisiert es zum anderen die aufbrechenden Zwischenräume, Differenzen und Brüche und damit die Transformationen von Diskursen und Verfahrensweisen des einen Mediums in das andere. Auf paradoxe Weise setzt das Fusionspotential der Medien ihre mediale Differenzierung voraus, denn erst die Differenzierung lässt das Flechtwerk der audiovisuellen Strukturen im Spielraum ihrer Grenzen und Knotenpunkte erkennen. Daraus resultieren die Perspektiven intermedialer Sicht- und Verfahrensweisen, die sich im Raum der medialen Vernetzungen und Übergänge an eben diesen Grenzmarken zwischen [...] den Medien entwickeln [...]. Gemeint sind die [...] Zwischenräume [...].“⁵⁸⁴

Damit definiert Winter das Inter als eine Signalisierung des Zwischenliegenden. Die daraus schlussfolgernden Auswirkungen auf die Verbindung von Inter und Medium zur Intermedialität verdeutlichen, dass es sich bei der Intermedialität um eine Theorie zwischen Medien bezogen auf die Zwischenräume handelt. Die dadurch gewonnene Grundlage ermöglicht die theoretische Auseinandersetzung mit einem fiktiven Raum der zwischen den einzelnen Medien existiert.⁵⁸⁵ Die Grunddefinition der Intermedialität, auf der weiter aufgebaut werden kann, beschreibt somit: „[...] *Mediengrenzen überschreitende Phänomene, die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.*“⁵⁸⁶ Ausgehend von dieser Auslegung lässt sich ableiten, dass es sich bei der Intertextualität um eine Theorie der Zwischenräume zwischen Texten handelt, jedoch muss die Definition von Text vorangestellt sein um einen weiteren Aufbau einer Grundthese zu formulieren. Ein Text als eigenes Medium das „*konventionell als distinkt angesehene[s] Kommunikationsdispositiv*“⁵⁸⁷ gewertet wird, ist im Allgemeinen die Literatur, oder um einen klareren Einblick in das Verständnis des Begriffs zu ermöglichen, das geschriebene Wort. Damit lässt sich ein Text als ein einzelnes Medium klassifizieren, wodurch die Intertextualität zu einer Intramedialität wird, einem „*Phänomen, [dass] nur ein Medium involviert.*“⁵⁸⁸ Rajewski geht sogar soweit, dass sie die Intertextualität als einen Spezialfall der Intramedialität sieht.⁵⁸⁹ In den letzten Jahren haben Autoren jedoch angefangen ihre Texte/ ihre Literatur mit visuellen oder auditiven Medien zu verknüpfen. Die dadurch entstandenen Werke lassen sich konventionell nicht als eigenständiges Medium definieren und müssen

⁵⁸³ Vgl. Leschke, R. *Einführung in die Medientheorie*. S. 318.

⁵⁸⁴ Winter, S. a.a.O. S. 55.

⁵⁸⁵ Vgl. Ebda. S. 54-55.

⁵⁸⁶ Rajewski, I.O. a.a.O. S. 157.

⁵⁸⁷ Wolf, W. „Intermedialität.“ zitiert bei: Ebda. S. 7.

⁵⁸⁸ Rajewski, I.O. a.a.O. S. 157.

⁵⁸⁹ Vgl. Ebda.

somit dem Hypermedium zugeordnet werden.⁵⁹⁰ Ein Hypermedium entsteht durch die Verschmelzung von getrennt angesehenen Medien zu einem neuen Gesamtwerk. Ein Beispiel für ein solches Hypermedium ist das Internet, welches durch digitale Übertragung Texte, Videos, Musik und Malerei, folglich mehrere Medien, miteinander verbindet. Dementsprechend ist Literatur die mit visuellen und auditiven Medien verknüpft ist keine neue Form von Literatur, sondern die Verbindung mehrerer einzelner Medien zu einem hypermedialen Werk.⁵⁹¹ Davon abzugrenzen ist das Verschmelzen von Genres und durch Regeln begrenzte Darstellungsweisen, beispielsweise wenn der audiovisuelle Raum des Films sich mit dem digitalen Raum des Computers vereinigt. Dadurch entsteht eine Vermischung, eine Hybridisierung der Medien, folglich ein Medienhybrid. Die bei einem Hypermedium und einem Medienhybrid verwendete „*Medienkombination*“⁵⁹² ist laut Definition als ein Teil der Intermedialität zu sehen.⁵⁹³

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ein Medium nur dann ein Medium ist, wenn es konventionell als solches anerkannt wird. Ein Text ist ein Medium und somit bezieht sich die Intertextualität auf ein eigenes, einzelnes Medium, dem geschriebenen Wort. Sie beschreibt die entstehenden Wechselwirkungen zwischen Texten. Die Intermedialität hingegen bezieht sich auf die Wechselwirkungen zwischen Medien. In den nachfolgenden Unterkapiteln werden diese allgemeinen Theorien der Intermedialität und Intertextualität einer weiteren Theoriebildung unterzogen, um eine eindeutige, praktisch verwendbare Grundstruktur dieser aufzuzeigen. Dabei wird die Analyse des Films von Oliver Parker in Beziehung mit dem Prätext von Oscar Wilde als Grundlage dienen die erörterte Theoriebildung zu unterstützen.

4.1. Intertextualität: Terminus, Definition

Dieses Kapitel widmet sich der Begriffsdefinition von Intertextualität, wobei die verschiedenen Ansätze und Theorien, die seit der Entstehung des Begriffs disputiert werden, erläutert werden, um sich daraufhin einer analytisch verwendbaren Intertextualität zu nähern.

Es ist unabdingbar sich mit der geschichtlichen Entwicklung des Begriffs auseinanderzusetzen, um ein Grundverständnis des Terminus Intertextualität herzustellen. Zu beachten ist jedoch, dass je länger die Diskussion eines Terminus anhält, desto umfangreicher

⁵⁹⁰ Vgl. Pfeiler, M. a.a.O. S. 24.

⁵⁹¹ Vgl. Ebda. S. 37.

⁵⁹² Rajewski, I.O. a.a.O. S. 157.

⁵⁹³ Vgl. Ebda.

seine Definitionen werden.⁵⁹⁴ Die Verwendung und Konsolidierung des Begriffs Intertextualität wurde in den sechziger Jahren von Julia Kristeva geprägt, die sich auf Michail Bachtin stützte und seiner Definition von Dialogizität, was sich auch in ihrem Titel widerspiegelt *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*⁵⁹⁵.⁵⁹⁶ Kristeva entwickelte eine Theorie zur Intertextualität, die auf der Definition des Textes als ein allumfassendes Medium beruht und demzufolge Filmtexte, Radiotexte, literarische Texte usw. existieren. Damit löst sie alle Grenzen auf, wodurch die Intertextualität zu einer nicht klassifizierenden oder abgrenzbaren Theorie wird, die ebenfalls die Intermedialität beinhaltet. Diese weitgefaste Theorie einer universellen Intertextualität nach der französischen Poststrukturalistin Kristeva beschreibt weiterhin die Beziehung zwischen Texten.⁵⁹⁷ Das Verständnis der Theorie der Intertextualität beruht auf der Definition und Eingrenzung der Begriffserläuterung von Text, die sich demnach beliebig erweitern oder reduzieren lässt wie beispielsweise durch die Beschränkung auf die Zitierung anderer Texte in einem Text.⁵⁹⁸ Dabei sei zu beachten, dass ein Text Einfluss auf einen anderen Text ausübt ohne dabei ausdrücklich in diesem genannt zu werden, wodurch eine totale Reduktion der Intertextualität unbrauchbar wird. Knut Hickethier beschreibt die Intertextualität daher wie folgt:

„Jeder Text bezieht sich immer auch auf andere Texte, selbst wenn er dies nicht in expliziter Weise herausstellt. Er benutzt Formen des Darstellens, die bei Lesern, Zuschauern und Hörern eingeführt sind, er greift Argumente aus anderen Texten auf und beantwortet sie, er variiert Bilder, Motive, Figuren, Handlungsformen und –orte. Der einzelne Text steht auf diese Weise im Dialog mit der **Welt der Texte**, zwischen den Texten entstehen Beziehungen, die >intertextuell< genannt werden.“⁵⁹⁹

Hickethier sagt vereinfacht, dass die Intertextualität die Wechselwirkung zwischen Texten ist, die Übertragung von Inhalten von einem Text in einen anderen. Zugleich behauptet er, dass sich ein Text „immer“⁶⁰⁰ auf einen anderen Text bezieht. Dadurch wird ebenfalls offen gelassen worum es sich bei Texten handelt. Eine Schlussfolgerung daraus ist, dass es keinen Text gibt oder geben kann, der nicht mit anderen Texten in Verbindung steht. Der Titel der Arbeit von Roland Barthes *Der Tod des Autors*⁶⁰¹ ist das Ende der plausiblen Beweisführung einer solchen Theorie. Barthes beschreibt die Intertextualität bzw. den Text als eine Verflechtung von Zitaten, die miteinander in Verbindung stehen.⁶⁰² Dies ist der Aufgriff der

⁵⁹⁴ Vgl. Broich, U./Pfister, M. „Vorwort.“ In: Dies. (Hg.). *Intertextualität*. S. IX.

⁵⁹⁵ Vgl. Pfister, M. „Konzepte der Intertextualität.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 1.

⁵⁹⁶ Vgl. Ebda.

⁵⁹⁷ Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 454.; Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 199.

⁵⁹⁸ Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 199.

⁵⁹⁹ Hickethier, K. *Einführung in die Medienwissenschaft*. S. 143. [Hervorhebungen aus dem Originaltext übernommen].

⁶⁰⁰ Ebda.

⁶⁰¹ Vgl. Barthes, R. „Der Tod des Autors.“ In: Jannidis, F. et al. (Hg.). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. S.190.

⁶⁰² Vgl. Ebda. S. 190-191.

von Julia Kristeva geprägten Theorie, dass „[sich] jeder Text [...] als Mosaik von Zitaten aufbaut], jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes.“⁶⁰³ Jedoch ist es möglich, dass sich ein Text ausschließlich auf den Eindruck eines Filmes bezieht. Dies ist ein medienübergreifendes Phänomen und sollte daher der Intermedialität zugeordnet werden, jedoch eben dies lässt eine ontologische, allumfassende Theorie der Intertextualität nicht zu.⁶⁰⁴ Svenja Völkel beruft sich bei Kristevas Definition von Intertextualität auf jene von Irina Rajewski und konstatiert, dass Intertextualität von der Intermedialität getrennt werden muss, da durch die Reduktion des allumfassenden Begriffs Text beispielsweise auf nur geschriebene Texte Intertextualität Intermedialität nicht beinhaltet.⁶⁰⁵ Zurückführend auf die Definition der Intertextualität, unabhängig von den Auswirkungen auf die Intermedialität, demzufolge dem Grundprinzip der Intertextualität, lässt sich sagen, dass ein Text aus einer Mischung von weiteren Texteinflüssen besteht, ob zitiert oder in einem versteckten Kontext, welche die Intertextualität zu entschlüsseln und einzuteilen versucht. Bachtin hat das Fundament gelegt um eine solche Theorie überhaupt möglich zu machen,⁶⁰⁶ Kristeva hat diese Theorie erweitert und damit jedoch nicht nur die Intertextualität als eine Text-Text Beziehung mit ihrer Aussage: „An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der Intertextualität.“⁶⁰⁷ definiert, sondern ebenfalls alle nicht textuellen Beziehungen eines Textes darunter eingeschlossen. Darauf beruht die Komplikation einer klassifizierbaren Intertextualität.⁶⁰⁸ Diese universelle Intertextualität wird von Julia Kristeva, Svenja Völkel, Michail Bachtin, Christian Knöppler, Manfred Pfister, Charles Grivel, Leyla Perrone-Moisés und Rolf Klopfer beschrieben, wobei Knut Hickethiers prägnante Definition einer ontologischen Intertextualität, wie sie am Anfang dieses Kapitels zitiert wurde, eine verständliche Zusammenführung der bisherigen Intertextualitätsforschung ist.⁶⁰⁹ Basierend

⁶⁰³ Kristeva, J. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ In: Kimmich, D. et al. (Hg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. S. 337.

⁶⁰⁴ Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 199.

⁶⁰⁵ Vgl. Völkel, S. „Einführung.“ In: Grein, M. et al. (Hg.). *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität*. S.2-3.

⁶⁰⁶ Vgl. Klopfer, R. „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip.“ In: Mecke, J./Roloff, V. (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania*. S. 28.

⁶⁰⁷ Kristeva, J. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ In: Kimmich, D. et al. (Hg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. S. 337.

⁶⁰⁸ Vgl. Klopfer, R. „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip.“ In: Mecke, J./Roloff, V. (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania*. S. 28.; Vgl. Kristeva, J. „Semiotiké.“ zitiert bei: Klopfer, R. „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip.“ In: Mecke, J./Roloff, V. (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania*. S. 30.

⁶⁰⁹ Vgl. Hickethier, K. *Einführung in die Medienwissenschaft*. S. 143.; Vgl. Klopfer, R. „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip.“ In: Mecke, J./Roloff, V. (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania*. S. 34.; Vgl. Völkel, S. „Einführung.“ In: Grein, M. et al. (Hg.). *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität*. S. 1.; Vgl. Knöppler, C. „Intertextualität und das Filmremake.“ In: Grein, M. et al. (Hg.). *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität*. S. 121.; Vgl. Bachtin, M. *Die Ästhetik des Wortes*. S. 352-353.; Vgl. Kristeva, J. *Sémiotiké*. S.145 - 146.; Vgl. Pfister, M. „Konzepte der Intertextualität.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 6, S. 21.

auf dem erweiterten Verständnis der Intertextualität gibt es mehrere Ansätze die Intertextualität sinnvoll zu beschreiben. John Fiske teilt sie beispielsweise in horizontale und vertikale Intertextualität, wobei die Horizontale die Beziehung zwischen Texten aus dem selben Medium umfasst und die Vertikale die Beziehung zwischen Texten aus unterschiedlichen Medien. Dabei übergeht Fiske die gesamte Intermedialitätsforschung, indem er nicht zwischen Intertextualität und Intermedialität unterscheidet. An diesem Beispiel wird ersichtlich, dass es relevant ist die Theorie der ontologischen Intermedialität aufzunehmen und diese zu definieren ohne sie auf lakonische Modelle zu reduzieren. Manfred Pfister macht in seiner Arbeit *Konzepte der Intertextualität* bewusst darauf aufmerksam, dass es an Einteilungskriterien in der Intertextualitätstheorie fehlt, da die weitgefasste und die eng gefasste Intertextualität einander nicht ausschließen, sondern sich auch ergänzen können.⁶¹⁰ Gérard Genette startet einen solchen Versuch mit der Umbenennung von Intertextualität zu Transtextualität, wodurch er die ontologische Intertextualität einfach umbenennt. In Genettes Transtextualität existieren fünf eindeutig definierte Unterkategorien, die jedoch durch eine unpassende Benennung zu Verwirrungen führen können. Laut Genette ist Intertextualität „*die Kopräsenz zweier oder mehrerer Texte, die greifbare Anwesenheit eines Textes in einem anderen (Zitat, Anspielung, Plagiat usw.)*“⁶¹¹. Damit wird die Bedeutung und Verwendung der Intertextualität auf ein sehr geringes Spektrum reduziert. Ebenfalls beschreibt er in seinem Werk *Palimpsestes: La littérature au second degré* die Paratextualität als „*die Bezüge zwischen einem Text und seinem Titel, Vorwort, Nachwort, Motto und dergleichen, [...] die Metatextualität als den kommentierenden und oft kritischen Verweis eines Textes auf einen Prätext, [...] die Hypertextualität, in der ein Text den anderen zur Folie macht (Imitation, Adaption, Fortsetzung, Parodie usw.) und schließlich [...] die Architextualität als die Gattungsbezüge eines Textes.*“^{612, 613} Diese Reduktion des Begriffs Intertextualität und dessen Aufspaltung in Transtextualität, Intertextualität, Paratextualität, Metatextualität, Hypertextualität und Architextualität ist der Beginn einer verwendbaren Klassifizierung der Intertextualität im Sinne von Kristeva. Diese Benennung der einzelnen Ausprägungen der Intertextualität oder Transtextualität nach Genette führt dennoch zu einer nomenklatorischen Verwirrung. Daher wird im Folgendem ein Versuch gewagt die ontologische Intertextualität und deren Phänomene bzw. Einflüsse auf einen literarischen Text eindeutiger zu klassifizieren bzw. zu benennen beginnend mit Julia Kristevas Definition:

⁶¹⁰ Vgl. Pfister, M. „Konzepte der Intertextualität.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 25.

⁶¹¹ Ebda. S. 16-17.

⁶¹² Ebda.

⁶¹³ Vgl. Ebda.; Vgl. Knöppler, C. „Intertextualität und das Filmremake.“ In: Grein, M. et al. (Hg.). *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität*. S. 127.

„Pour analyser non plus la structure, mais la structuration du roman, nous le situerons dans l'ensemble des textes littéraires antérieur ou synchroniques. [...] Ainsi, pour étudier la structuration du roman comme une transformation, nous l'envisagerons comme un dialogue de plusieurs textes, comme un DIALOGUE TEXTUEL, ou disons mieux, comme une INTERTEXTUALITÉ.“⁶¹⁴

Dadurch entwickelt sich der Begriff der Intertextualität als „*termine ombrello*“⁶¹⁵, die Umberto Eco als Überbegriff einer komplexeren Theorie definiert. Somit bleibt die allgemeine Definition von Intertextualität bei der Wechselwirkung von Texten zueinander und untereinander. Dabei muss beachtet werden, dass das Ausmaß der Definition von Text nicht medienübergreifend wird und zurück zu einer ontologischen Theorie führt. Die unterschiedlichen Ausprägungen von Intertextualität werden basierend auf Genettes Muster einer Einteilung wie folgt kategorisiert:⁶¹⁶ Es handelt sich dementsprechend um **intratextuelle Intertextualität** wenn ein zweiter Text in einem zu analysierenden Text direkt präsent ist, durch Zitierung, Plagiiieren, Quotation und Benennung. Beispielsweise handelt es sich um intratextuelle Intertextualität in Oscar Wildes Roman, wenn er seine Charaktere Philosophien von Pater zitieren lässt. Die **paratextuelle Intertextualität** ist die Beziehung zwischen dem Text und seinem Titel, Vorwort, Nachwort und Klappentext beispielsweise besteht eine paratextuelle Intertextualität zwischen dem Titel dieser Arbeit und den Zeilen die gerade geschrieben werden oder zwischen dem Vorwort von Wildes Roman und dem Inhalt seiner Geschichte. Die **metatextuelle Intertextualität** ist die Auseinandersetzung eines Textes mit einem Prätext, dabei kann dieser spezifiziert benannt sein oder sich unter der Oberfläche im Kontext befinden wie beispielsweise das Yellow Book in Wildes Roman, welches sich auf J-K. Huysmans *À Rebours* bezieht oder der Narziss-Mythos, der durch metatextuelle Intertextualität im Roman einteilbar wird. Die **hypertextuelle Intertextualität** entsteht dadurch, dass ein Text eine Adaption, Fortsetzung oder die Parodie eines Prätext ist. Die **architextuelle Intertextualität** existiert durch die Schreibweise, die Schreibform, den Schreibstil und die Genrezuteilung eines Textes, wie beispielsweise Wildes Schreibstil, welcher epochenspezifisch für das Fin de siècle steht. Diese Einteilung und Nomenklatur der Phänomene, die Intertextualität beinhaltet, vereinfachen die Einteilung einer Analyse eines Textes auf seine intertextuellen Bezüge unter Berücksichtigung von Knut Hickethiers Definition von Intertextualität und ohne reduktiv oder universell zu werden.

Abschließend lässt sich festhalten, dass die Intertextualität mit einer verwendbaren Klassifizierung als Analysekriterium einen brauchbaren Wert besitzt und abhängig von der

⁶¹⁴ Kristeva, J. *Le texte du roman*. S. 67-68.

⁶¹⁵ Eco, U. *Apocalittici e integrati*. zitiert bei: Rajewski, I.O. a.a.O. S. 6.

⁶¹⁶ [Im Folgenden Hervorhebungen der Intertextualitätskategorien durch den Verfasser].

Begriffserklärung von Text ist. Dabei muss beachtet werden, dass die medientheoretische Definition von Medium nicht umgangen wird. Demnach kann ein Buch keine intertextuellen Beziehungen zu einem Film aufbauen, da Mediengrenzen überschritten werden, jedoch sind intertextuelle Bezüge zwischen einem Roman und einem Filmdrehbuch möglich und lassen sich dementsprechend analysieren. Die Wechselwirkungen zwischen Literatur und Film werden vertiefend im folgenden Kapitel erörtert.

4.1.1. Verhältnis Literatur-Film: Filme lesen

Die Unterschiede von Film und Literatur scheinen laut Definition der beiden Medien ersichtlich zu sein, dennoch weisen diese beiden Zeichensysteme einige Parallelitäten auf, die nicht zu missachten sind. Die Intertextualitätsdebatte beruft sich auf die Kohärenz eines Films ein Drehbuch zu seiner Umsetzung zu benötigen. Damit wäre der Film nicht nur abhängig von dem literarischen Text, sondern würde auch laut den Einteilungs- und Analysekriterien der Literatur klassifizierbar und bewertbar gemacht werden. In diesem Kapitel wird aufgezeigt, dass es sich dabei trotz vieler tangierender Affinitäten der beiden Medien diese dennoch von einander unabhängige Analysekriterien bedürfen um entsprechend interpretiert zu werden.

Beide Medien, das Buch, demnach die Literatur, und der Film etablierten sich als Massenmedien. Die Literatur wurde in einem fließenden Prozess Mitte des 18. Jahrhunderts zum öffentlichen Medium und Anfang des 20. Jahrhunderts vom Medium Film ersetzt. Dabei spielt die Eigenschaft des Films ein breiteres Spektrum von Rezipienten anzusprechen eine zentrale Rolle.⁶¹⁷ Darüber hinaus schreibt Bertold Brecht 1930 über die Entwicklung der Literatur, dass sie sich von dem Medium Film beeinflussen lassen wird und somit eine neue Form des Schreibstils entwickeln wird um mit dieser zu konkurrieren.⁶¹⁸ Trotz ihrer Gemeinsamkeit der Informationsvermittlung steht die Sprache in der die beiden Medien ihren Inhalt vermitteln im Kontrast zueinander, das Buch vermittelt mittels des geschriebenen Textes und der Film gibt seine Informationen mittels einer Vereinigung von Bild, Sprache, Abfolge von Einstellungen und Mimik der Schauspieler, demnach auf einer auditiven und visuellen Ebene im Gegensatz zur deskriptiven Ebene der Literatur, wieder.⁶¹⁹ Der Schreibprozess produziert Literatur, hingegen liegt die Bedeutung des Schreibprozesses im Film in der Vorarbeit, demnach der Exposition, der Produktion.⁶²⁰ Daraus lässt sich ableiten,

⁶¹⁷ Vgl. Neuhaus, S. „Vorspann.“ In: Ders. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 7.; Vgl. Pfeiler, M. a.a.O. S. 227.

⁶¹⁸ Vgl. Brecht, B. „Der Dreigroschenprozess.“ In: Ders. *Gesammelte Werke*. S. 156-157.; Vgl. Rusch, G. et al. *Theorien der Neuen Medien*. S. 183-184, S. 186.

⁶¹⁹ Vgl. Neuhaus, S. „Literatur im Film.“ In: Ders. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 11.; Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 44-45.

⁶²⁰ Vgl. Meyer, P.M. „Die Geste als intermediale Vergleichskategorie.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S. 60.

dass der Schreibprozess, die Erstellung des Drehbuches, in der medialen Entwicklung des Films miteinbezogen ist, aber er produziert dennoch nicht wie in der Literatur ein Medium selbst. Der Film produziert eine Perspektive, wie auch die Literatur, in der durch unterschiedliche Einflüsse eine innere Vorstellung vom Rezipienten vollzogen wird. Dieser Berührungspunkt der Transformation der Reize in ein inneres Geschehen des Rezipienten und die dadurch vermittelten Inhalte liegt beiden Medien zugrunde.⁶²¹ Die dadurch entwickelte innere Perspektive der Rezipienten wird von beiden Medien erschaffen und beeinflusst, wodurch beide Medien dasselbe Endergebnis verfolgen und dadurch wiederum in Konflikt geraten.⁶²² Ulrike Schwab und Jochen Mecke beschreiben jedoch den Rückgriff auf literarische Kategorien zur Analyse des Films als „*Atavismus*“⁶²³ und fordern ein Modell nach welchem sich die beiden Medien auf der symbolischen Ebene unterscheiden lassen.⁶²⁴ Ein solches Modell für die Literaturverfilmung, welches einen direkten Vergleich desselben Inhaltes in unterschiedlichen Medien zulässt, wird von Spedicato auf der Basis von Malones Modell erstellt. Er definiert, dass:⁶²⁵

„[...] nur Glosse und Auslassung intermediale Analoga zu Amplifikation und Reduktion im Sinne Malones, während Adjunktion und Tilgung Sonderformen sind, die ein Spezifikum der intermedialen Übersetzung sein dürften, ohne damit [...] im Bereich der interlinguistischen Übersetzung [...] Probleme [...] auszulösen.“⁶²⁶

Spedicato trennt damit die Analysekriterien des Films in Bezug auf ein literarisches Werk derart explizit von der Intertextualität, obwohl er diese auf ein intertextuelles Analyseverfahren stützt, sodass er selbst von einer „*intermedialen Übersetzung*“⁶²⁷ oder Übertragung spricht. Das dabei entstandene Modell macht eine Analyse des Films auf seine intermedialen Bezüge und daher auch auf die Form der Übertragung möglich.⁶²⁸ Dadurch wird der Film, insbesondere die Literaturverfilmung, in seinen Inhalten dem Buch gegenüber lesbar, demnach analysierbar gemacht, was von Werner Faulstich noch als redundante Unmöglichkeit gewertet wurde.⁶²⁹ Dabei kann nicht mehr von einer „*literarische[n] Intertextualität*“⁶³⁰ nach Wolfgang Karrer gesprochen werden, der diese als Reproduktionskriterium medienumfassend sieht.⁶³¹ Die Analyseverfahren der Literatur

⁶²¹ Vgl. Binder, E./Engel, C. „Film und Literatur.“ In: Neuhaus, S. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 42.

⁶²² Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 138.

⁶²³ Mecke, J. „Im Zeichen der Literatur.“ In: Mecke, J./Roloff, V. (Hg.). *Kino-/ (Ro)Mania*. S. 119.

⁶²⁴ Vgl. Ebda.; Vgl. Schwab, U. *Erzähltext und Spielfilm*. S. 46.

⁶²⁵ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 22.

⁶²⁶ Ebda. S. 25.

⁶²⁷ Ebda.

⁶²⁸ Vgl. Ebda. S. 22-25.

⁶²⁹ Vgl. Ebda. S. 39, S. 44-45.; Vgl. Faulstich, W. *Die Filminterpretation*. S. 45-46.

⁶³⁰ Karrer, W. „Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 104.

⁶³¹ Vgl. Ebda. S. 104-105.

prägten jene des Films mitunter soweit, dass sie auf den Film unverändert übernommen wurden, obwohl sie für die Literatur bestimmt sind. Spedicato entnahm aus der Literatur die Grundvoraussetzungen um ein Modell zu exzerpieren, welches sich auf den Film und die Literaturverfilmung anwenden lässt.

Durch das erarbeitete Modell von Spedicato ist es möglich geworden einen Film lesbar zu machen und damit die Beziehung zwischen Literatur und Film aufzubauen. Die Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Medien schlussfolgern, dass obwohl beide Inhalte an einen Rezipienten weiterleiten und diesem dadurch ein inneres Bild vermitteln, überführen diese es dennoch durch komplementäre Methoden, die sie somit als distinkt wahrgenommenes Medium voneinander unterscheidet. Die Umwandlung von dem Medium Buch zum Medium Film wird im nächsten Kapitel weiterer Analyse unterzogen.

4.1.2. Interpretierende Transformation und transformierende Bearbeitung

Bevor ein Film verfilmt wird, benötigt er eine textliche Vorlage, das Drehbuch. In diesem Kapitel wird die Überführung des literarischen Textes in ein Drehbuch behandelt. Dabei wird auf die Praxis eines formgebenden Schrittes der Literaturverfilmung und die Effekte, die dieser auf den Prätext und die Transformation in das resultierende Endprodukt hat, eingegangen.

Der Vergleich von Literatur und Film, ist ebenso ein Vergleich zwischen der Rezeptionsform der beiden Medien wie sie im vorherigen Kapitel behandelt wurde.⁶³² Die Bearbeitung eines Inhaltes von einem gebenden Medium für ein aufnehmendes Medium wird „Transformation“⁶³³ genannt.⁶³⁴ Sie ist darauf gerichtet ein möglichst gleichwertiges Produkt zu liefern. Die „interpretierende Transformation“⁶³⁵ ist die Aufnahme des Prätextes als Ganzes und die Umsetzung des Rezipierten in ein neues Werk. Helmut Kreutzer schreibt zu dieser Beziehung:⁶³⁶

„Der Terminus der Transformation hebt den Terminus der *Werktreue* zwar auf: das in den Film transformierte Buch ist eben ein anderes Werk, so weit entfernt von seinem >>Original<< wie Buch und Film überhaupt von einander entfernt sind. Der Terminus der Interpretation aber zeigt an, das mit der Transformation der *Werkbezug* zum >>Original<< dennoch nicht negiert, sondern prinzipiell festgehalten wird.“⁶³⁷

⁶³² Vgl. Neuhaus, S. „Vorspann.“ In: Ders. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 10.

⁶³³ Kreuzer, H. „Arten der Literaturadaption.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 28.

⁶³⁴ Vgl. Sölkner, M. „Über die Literaturverfilmung und ihren `künstlerischen Wert`.“ In: Neuhaus, S. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 59-60.

⁶³⁵ Kreuzer, H. „Arten der Literaturadaption.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 28.

⁶³⁶ Vgl. Ebda.

⁶³⁷ Ebda.

Eine Transformation in der Literaturverfilmung kann den historischen Bezug zum Prätext betonen oder ihn ignorieren. Im Fall der Literaturverfilmung von Oliver Parker wurde der historische Kontext in das Medium Film übertragen. Dabei wurde jedoch eine „transformierende Bearbeitung“⁶³⁸ vollzogen bei der die Unterschiede zum Prätext, demnach der Interpretation und Aktualisierung, sinnstiftend sind.⁶³⁹ Darunter wird verstanden, dass der Film durch die Unterschiede zum Prätext die Romanvorlage in seiner Bearbeitung neu auslegt und dadurch die Bedeutungsebene des Prätextes aufnimmt und veranschaulicht. Diese Transformation wird von Michaela Mundt als „konzeptuelle Interpretation“ definiert bei der der Film auf wichtige Kernaussagen des Prätextes fokussiert. Oliver Parkers Verfilmung überträgt ebenso die „literarische Botschaft“ des Prätextes, wodurch es zu einer „analogen Wiedergabe“⁶⁴⁰ kommt.⁶⁴¹ Die Grundlage dieser Transformierung bildet das Drehbuch, welches nicht nur Dialoge vom Prätext an die weitere Verarbeitung oder Verfilmung anpasst und interpretiert, sondern auch den Aspekt der Kamera als filmisches Auge einfließen lässt.⁶⁴² Die Medientransformation von der Literatur in den Film besitzt als „Intermedium“⁶⁴³, demnach die medienübergreifende Gemeinsamkeit zweier Medien, die Vorstellungskraft des Rezipienten.⁶⁴⁴ Durch den unterschiedlichen Rhythmus in denen das Geschehen oder die Aussage eines Werkes in beiden Medien an den Rezipienten vermittelt wird, lässt sich definieren, dass ein Drehbuch trotz der Gegebenheit, dass es in geschriebener Form gehalten ist und demnach als Teil einer intertextuellen Übertragung gesehen werden muss, in einem gänzlich abweichenden Rhythmus geschrieben ist als seine literarische Vorlage.⁶⁴⁵ Zurückführend auf die Praxis der Literaturverfilmung lässt sich diese in mehrere konstituierende Schritte aufteilen. Die ersten beiden Schritte sind transformierende Bearbeitung in Form von intertextueller Interpretation des Primärtextes in ein Drehbuch und die anderen die Verfilmung des Materials. Spedicato hat ein System entwickelt dieses Übertragungsmuster zu analysieren, welches folgendermaßen aussieht:

„**Schritt 1:** Reproduktion des Transformationskomplexes (Prätext + Drehbuch + Filmsequenz + Tonspur + Musik); **Schritt 2:** [...] Hierbei werden die Konstituenten des Prätextes auseinandergelegt und nach narratologischen Kriterien klassifiziert und betrachtet; **Schritt 3:** Analyse des Transformationskomplexes auf der Basis von Kohäsion, Kohärenz, Vertextung

⁶³⁸ Kreuzer, H. „Arten der Literaturadaption.“ In: Gast, W. *Literaturverfilmung*. S. 30.

⁶³⁹ Vgl. Ebda. S. 29-30.

⁶⁴⁰ Binder, E./Engel, C. „Film und Literatur.“ In: Neuhaus, S. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 46.

⁶⁴¹ Vgl. Ebda.; Vgl. Mundt, M. *Transformationsanalyse*. S. 37-40.

⁶⁴² Vgl. Kanzog, K. „Fausteregeln für den Umgang mit Literaturverfilmungen.“ In: Hagen, K./Hoffmann, C. (Hg.). *Intermedia*. S. 27.

⁶⁴³ Meyer, P.M. „Die Geste als intermediale Vergleichskategorie.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S. 72.

⁶⁴⁴ Vgl. Ebda.

⁶⁴⁵ Vgl. Ebda. S. 73.; Vgl. Hoffmann, C. „Der ewige Kampf des Kinos mit dem Buch.“ In: Hagen, K./Hoffmann, C. (Hg.). *Intermedia*. S. 41.

und Textsinnskonstruktion; **Schritt 4:** Analyse der Traktionen und Festlegung der Anteile an Adaption und Innovation; **Schritt 5:** Klärung der Kompatibilitätsfrage.⁶⁴⁶

Spedicato beschreibt hierbei die Schritte, die zu einer Analyse einer Literaturverfilmung benötigt werden. Er benennt dabei die „*Kohäsion*“⁶⁴⁷ als die Zusammenfügung der einzelnen Bestandteile eines Prätextes zu einem neuen Ganzen, vereinigt im Drehbuch. Die „*Kohärenz*“⁶⁴⁸ als die Wechselwirkungen des Prätextes mit dem Drehbuch und die „*Vertextung*“⁶⁴⁹ als den Erschaffungsprozess, der zur „*Textsinnskonstruktion*“⁶⁵⁰ führt.⁶⁵¹ Die filmische Interpretation eines Prätextes beinhaltet die Analyse eines Films auf seine Fähigkeit eine „*Adaption*“ oder eine „*Innovation*“⁶⁵² seines literarischen Vorgängers zu sein, dabei werden die Transformationsprozesse, die der Film bei seiner interpretierenden Bearbeitung vollzogen hat, beleuchtet. Die intermediale Spiegelung, die Adaption, wird auch als Reaktivierung des Prätextes gesehen. Die Innovation hingegen ist die Neugestaltung des als Inspiration dienenden Prätextes. Dabei werden laut Spedicato Praktiken angewandt wie „*Substitutionen, Äquivalenzbeziehungen und Adjunktionen*“^{653 654}. Der Transformationsprozess, folglich die Transformation, wird als Übertragung eines Inhaltes, einer Aussage oder einer Weltanschauung, die von einem gebenden Text an den Rezipienten vermittelt wird, auf einen aufnehmenden Text gesehen.⁶⁵⁵ Damit ist laut der Definition von Genette das Drehbuch einer Literaturverfilmung der „*Hypertext*“⁶⁵⁶ seiner literarischen Vorlage.⁶⁵⁷ Der Hypertext vollzieht in seiner Entstehung eine intertextuelle Übertragung des im Prätext behandelten Inhaltes, der bei dieser Transformation aktualisiert wird. Dabei ist zu beachten in welchem Kontext der Hypertext entsteht und unter welchen Gesetzen er sich entwickelt wie beispielsweise Urheberrecht.⁶⁵⁸ Darauf aufbauend soll das Drehbuch auf seine Elemente der Adaption und Innovation untersucht werden.

Basierend auf dem Roman von Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* führt der Drehbuchautor Toby Finlay eine Bildschirmadaption von Wildes klassischer Literaturvorlage

⁶⁴⁶ Spedicato, E. a.a.O. S. 70-71. [Hervorhebungen aus dem Originaltext übernommen].

⁶⁴⁷ Ebda. S. 85.

⁶⁴⁸ Ebda.

⁶⁴⁹ Spedicato, E. a.a.O. S. 85.

⁶⁵⁰ Ebda. S. 86.

⁶⁵¹ Vgl. Ebda. S. 85-86.

⁶⁵² Ebda. S. 119.

⁶⁵³ Ebda.

⁶⁵⁴ Vgl. Ebda.

⁶⁵⁵ Vgl. Kreuzer, H. „Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur.“ In: Schaefer, E. *Medien und Deutschunterricht*. S. 37.

⁶⁵⁶ Knöppler, C. „Intertextualität und das Filmremake.“ In: Grein, M. et al. (Hg.). *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität*. S. 122.

⁶⁵⁷ Vgl. Ebda.; Vgl. Genette, G. *Palimpseste*. S. 19-20.

⁶⁵⁸ Vgl. Karrer, W. „Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 115-116.

fort und verleiht dieser eine moderne Note. Da der Prätext nicht so strikt wie ein Theatertext verfasst ist, ergeben sich für die Rezeption gewisse Freiheiten.⁶⁵⁹ Beim Prozess dehnte Toby Finlay die Geschichte stark aus, kürzte sie anschließend ebenso stark zusammen und diesen Vorgang der interpretierenden Bearbeitung wiederholte er immer wieder, sogar während der Dreharbeiten zum Film bis er seine Vorstellungen als auch jene von Oliver Parker endgültig umgesetzt hat.⁶⁶⁰ Es mussten Abstriche gemacht werden, da die Wirkung beim Lesen des Romans und beim Filmschauen ansonsten eine andere gewesen wäre. Da es sich um zwei unterschiedliche Kunstformen handelt, ließ sich der Inhalt nicht exakt wiedergeben, musste auseinandergelegt und neu zusammengesetzt werden, um die Essenz an das neue Medium anzupassen. Dafür war es für den Drehbuchautor vorerst von Nöten sich diverse Varianten der Verfilmung anzusehen. Die einzige Verfilmung, die ihn begeisterte war die Adaption von Hurd Hatfield. Toby Finlay sah das Problem bei dieser Adaption darin, dass viele Teile des Films verjährt und veraltet wirkten. Die große Herausforderung war demnach, dass einerseits die Ideen Wildes nicht dramatisch genug ausgefeilt waren für eine Kinoversion und andererseits, dass das Buch wie ein Roman und somit nicht für das Theater geschrieben war. Viel vom Material musste daher weggelassen werden, vor allem lange Buchsequenzen, in denen diskutiert und meditiert wird über die Beziehung zwischen Kunst und Leben, die für den Buchleser äußerst interessant erscheinen, aber im Film untergehen würden. Insbesondere wollte Toby Finlay anhand des Drehbuches verdeutlichen wie Dorian Gray durch den Einfluss Lord Henry Wottons das Leben eines Ästheten derart in das Extreme wandelt, sodass er gänzlich zum Soziopathen wird.⁶⁶¹ In einem Interview aus dem Jahr 2010 mit Toby Finlay stellt dieser zur Erklärung seiner Intention bei seinem Drehbuch die Romanvorlage zu *The Picture of Dorian Gray* der Vorlage zum Film *American Psycho* gegenüber. Obwohl beide Vorlagen 100. Jahre von einander getrennt sind, sind sie jedoch beide als Antwort auf eine exzessiv dekadente selbstzentrierte Ära zu deuten, wodurch viele charakteristische Parallelen zwischen Dorian Gray und Patrick Bateman gezogen werden können wie zum Beispiel, dass beiderlei Leben von Äußerlichkeiten bestimmt sind, beide Charaktere den Wunsch der Zugehörigkeit zur Elite in der Zeit in der sie leben hegen, beide gierig nach Blut und Gewalt sind und dies äußert sich in einem exzessiven Lebenswandel und töten, wobei Dorian Gray nur Basil Hallward tötet, wohingegen Patrick Bateman wahllos Obdachlose und Prostituierte

⁶⁵⁹ Vgl. Stack, D. „Q&A: Toby Finlay“. URL: [http:// dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html](http://dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html).; Vgl. Kreuzer, H. „Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur.“ In: Schaefer, E. *Medien und Deutschunterricht*. S. 37.

⁶⁶⁰ Vgl. Parker, O. „Interviews.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:01:37–0:02:21.

⁶⁶¹ Vgl. Finlay, T. „Interviews.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:00:27–0:01:08.; Vgl. Stack, D. „Q&A: Toby Finlay“. URL: [http:// dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html](http://dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html).

ermordet. Dies ist laut Toby Finlay der dramatischste charakterzentrierte Aspekt des Romans, auf welchen er besonderes Augenmerk bei seinem Drehbuch zu *The Picture of Dorian Gray* legte.⁶⁶² Beim Drehbuch achtete er darauf übernatürliche Elemente einzubauen wie beispielsweise im Moment bei der Teufelspaktszene mit Lord Henry Wottons Verbrennung des roten Rosenblütenblattes. (0:18:16-0:19:52) Toby Finlay gelang es somit Dorian's Faszination zum Okkultismus, die im Film nicht derart ausschweifend gezeigt wird wie in der Vorlage erklärt wird, dennoch, nur auf andere Art einzubauen. Ebenso verdeutlicht diese kurze Szene die Faszination der viktorianischen Gesellschaft gegenüber dem Okkulten. Die Szene des verbrennenden Rosenblütenblattes wurde jedoch nicht hinzugefügt, um dem Übernatürlichen eine Bedeutung zuzuteilen, sondern um das Blumenmotiv hervorzubringen, welches sich durch das gesamte Drehbuch und somit durch den gesamten Film erstreckt, folglich die Blumen der Unschuld im Kontrast zu den Blumen des Bösen. Bei näherer Betrachtung ist auch deutlich eine Kohärenz zum Prätext zu erkennen. Einerseits stellen auch beim Drehbuch und beim Film getreu dem Werk von Oscar Wilde verbale Zweideutigkeiten und Wortwitz im Mittelpunkt und andererseits sind die Dialoge Wildes teilweise wörtlich aus dem Prätext übernommen worden.⁶⁶³ Die teilweise getreue Übernahme der Dialoge war deshalb möglich, weil sich das Buch in einigen Passagen wie ein Drehbuch lesen lässt. Dies kommt jedoch deutlicher zur Geltung beim Filmschauen in der Originalfassung als in der synchronisierten deutschsprachigen Fassung. Eine exakt getreue Wiedergabe von Wildes amüsanten, geistreichen und schlagfertigen Epigrammen würde zur Folge haben, dass sich diese Adaption nicht von seinen unzähligen Vorläufern abheben würde.⁶⁶⁴ Das subtile gruselige Element des Buches lässt sich im visuellen Medium besser veranschaulichen und hervorheben als im verbalen Ursprungsmedium, sodass es keine so starke Ausgleichung mit den lustigen Gesprächen benötigt, die den Rezipienten zudem aus der Haupthandlung herausreißen würden. Da die Filmproduktion allerdings nicht um das Innenleben der anderen Charaktere handelt, sondern um jenes von Dorian Gray mussten Regisseur und Drehbuchautor auf Figuren wie Sibyl Vanes Mutter verzichten.⁶⁶⁵ Eine weitere Auslassung und zugleich Komprimierung wird bei der Figur des Lord Radley vollzogen. In beiden Medien wird er nur am Rande erwähnt. Dennoch weist das Drehbuch wie sein Prätext ähnliche intertextuelle Bezüge auf wie zum Beispiel zu Huysmans *Gegen den Strich* oder zum Narziss Mythos. Spiegel und Spiegelungen kommen den gesamten Film hindurch vor,

⁶⁶² Vgl. Stack, D. „Q&A: Toby Finlay“. URL: [http:// dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html](http://dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html);
Vgl. Finlay, T. „Interviews.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:00:27–0:01:08.

⁶⁶³ Vgl. Stack, D. „Q&A: Toby Finlay“. URL: [http:// dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html](http://dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html).

⁶⁶⁴ Vgl. Ebda.

⁶⁶⁵ Vgl. Harris, J. „Interviews.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray (Dorian Gray, UK 2009)*. 0:01:23–0:01:48.

wodurch sie zum filmischen Leitmotiv werden. Neben den unzähligen Betrachtungen des Protagonisten im Spiegel, kommen auch zahlreiche Spiegelungen vor wie jene von Dorian Gray und Sibyl Vane gleichzeitig in ihrer Garderobe, jene von Sibyl Vane im See, von den jungen Damen oder James Vane in Dorians Zigarettenetui. In Anlehnung an den Narziss-Mythos ist vor allem die Änderung der Mordwaffe bei Basil Hallwards Ermordung von einem Messer zu einer Spiegelscherbe zentral. Somit wurde innovativ eine Glosse durch Amplifikation und Adjunktion herbeigeführt. Lord Henry Wotton fängt wie auch im Prätext an Dorian Gray zu manipulieren, aber im Gegensatz zur Vorlage um Basil Hallward zu ärgern oder zu provozieren. Erst später will er das Phänomen von Dorian Grays reiner ästhetischer Schönheit und anfänglicher Reinheit getrübt sehen. Sowohl im Drehbuch wie auch im Film ist es Henry, der Dorian auf einen Weg bringt auf welchem dieser sich selbst zerstört. Er setzt diesen Prozess in Gang, im Buch zusätzlich durch das Überreichen des Yellow Books, und im Film durch seine Äußerungen, die Dorian in die Tat umsetzt. Die zweite Hälfte des Drehbuches weist erheblich mehr Abweichungen zum Prätext auf als die erste Hälfte aufgrund der Einführung einer neuen Figur, Lord Henry Wottons Tochter Emily, welche eine Veränderung der Geschehnisse und Abänderung der Geschichte herbeiführt. Somit fügte Toby Finlay innovativ ein neues Erzählelement ein.⁶⁶⁶ Im auf der Blu-ray zu sehenden Interview gibt der Drehbuchautor Toby Finlay zwei Beweggründe an für die Adjunktion der tragenden Figur der Emily Wotton. Einer der Gründe war die Dramatik, denn es fehlte eine Überleitung bzw. Verbindung zwischen Basil Hallwards Ermordung und der inzwischen vergangenen Zeit, in der Dorian sein bisheriges Leben satt hat. Die kurze Nebenhandlung im Roman, in welcher Dorian Hetty Merton kennenlernt und auch Henry Wotton davon berichtet, der sie mit Sibyl Vane gleichsetzt, ist essentiell für den Aufbau der Dramatik im Roman. Da das Drehbuch als auch der Film eine strenge Einhaltung des Ortes haben im Gegensatz zum Roman und daher die Randfigur der Hetty Merton gestrichen wurde, musste Toby Finlay einen Ersatz finden zur Begründung von Dorians plötzlichem Drang ein besserer Mensch zu werden. Der andere Grund für die Einführung der neuen Figur war um die Auswirkungen der Liaison zwischen Emily und Dorian auf Dorians Beziehung zu Henry aufzuzeigen. Trotz all wichtiger Haupt- und Nebencharaktere beim Drehbuch wie Basil Hallward, Sibyl Vane und Emily Wotton, kreist die Verfilmung in erster Linie um Dorian und Henry.⁶⁶⁷ Um das hervorzuheben musste der Drehbuchautor sowohl eine Tilgung als auch eine Adjunktion durchführen. Es war eine Herausforderung eine derart essentielle Figur hinzuzufügen, da diese auch in diese Welt passen musste und ebenso geistreich klingen sollte

⁶⁶⁶ Vgl. Finlay, T. „Interviews.“ In: *Das Bildnis des Dorian Gray* (Dorian Gray, UK 2009). 0:01:08–0:02:18.

⁶⁶⁷ Vgl. Ebda. 0:01:08–0:02:18.

wie die anderen Figuren Oscar Wildes. Durch diese Neugestaltungen hebt sich das Drehbuch und somit auch der Film von der reinen Adaption ab und erfüllt Kriterien der Innovation.

Die Transformation eines Prätextes in ein Drehbuch ist Teil der Intertextualität, jedoch trennt sich die Anwendung von intertextuellen Bezugnahmen vom Film im Moment der Verfilmung des Drehbuches. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Intertextualität im Schaffungsprozess einer Literaturverfilmung eine wichtige Rolle spielt. Die verfilmte Literaturverfilmung ist dennoch als eigenständiges Werk anzusehen, wodurch sie sich vom Schaffungsprozess abhebt und dadurch intermediale Beziehungen zu der literarischen Vorlage einnimmt. Dieser Medienwechsel vom Buch zum Film wird in Kapitel 4.2.1. weiter erörtert, ehemals werden im folgenden Kapitel die Intermedialität und ihre Erscheinungsformen dargelegt.

4.2. Intermedialität: Terminus, Definition

Der Intermedialitätsbegriff entstand Mitte der 1980 Jahre aus theoretischen Überlegungen über die Intertextualität.⁶⁶⁸ Die daraus entstandene medienwissenschaftliche Debatte über die Verwendung des Begriffs und seine Definition wird in diesem Kapitel ausgelegt. Dabei wird die Begriffsdefinition beschrieben und die analytischen Ansätze der Verwendbarkeit und Anwendbarkeit der Intermedialität als Interpretation und Klassifizierung von medialen Einflüssen untersucht werden.

Bevor die Intermedialität als theoretischer Begriff verstanden wurde, wurde der Begriff für eine simple Bild-Text-Beziehung verwendet.⁶⁶⁹ Darauf aufbauend entstanden viele Forschungsarbeiten, die sich auf neue medienwissenschaftliche Weise mit dem Thema der Intermedialität beschäftigten und eine neue Definition des Begriffs veranlassten.⁶⁷⁰ Joachim Paech führt diese Gegebenheit darauf zurück, dass sie modisch geworden ist.⁶⁷¹ Daraus lässt sich schlussfolgern, dass durch die Vielzahl von Publikationen zu einem breit gefächerten Verständnis der Intermedialität gekommen ist, welche eine eindeutige und verwertbare praktisch anwendbare Theorie erschwert.⁶⁷² Die Intermedialität stammt von den lateinischen

⁶⁶⁸ Vgl. Schanze, H. (Hg.). *Metzler Lexikon*. S. 152-154.; Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 20.; Vgl. Schneck, P. „Wort und Bild im Kreuzverhör.“ In: Heitmann, A./Schiedermair, J. (Hg.). *Zwischen Text und Bild*. S. 43.

⁶⁶⁹ Vgl. Schneck, P. „Wort und Bild im Kreuzverhör.“ In: Heitmann, A./Schiedermair, J. (Hg.). *Zwischen Text und Bild*. S. 43.

⁶⁷⁰ Vgl. Ochsner, B./Grivel, C. (Hg.). *Intermediale*. S. 3.; Vgl. Mecke, J. „Im Zeichen der Literatur.“ In: Mecke, J./Roloff, V. (Hg.). *Kino/(Ro)Mania*. S. 97.

⁶⁷¹ Vgl. Paech, J. „Intermedialität.“ In: Helbig, J. (Hg.). *Intermedialität*. S. 14.

⁶⁷² Vgl. Ochsner, B./Grivel, C. (Hg.). *Intermediale*. S. 3-4.

Wörtern „*inter: zwischen [und] medius: Mittler*“⁶⁷³, wodurch die Wortbedeutung das Feld der Intermedialität beschreibt, die Übertragungen, die Beziehungen, die Schnittpunkte und Leerstellen zwischen den Medien. Sie ist ein eigenes Forschungsfeld, da sie sich von der „*Multimedialität*“⁶⁷⁴ unterscheidet, die durch die Summierung von Medien entsteht, indem sie einen kreativen Entwicklungsprozess in der Darstellung von medialen Einflüssen in ein bestimmtes Medium beschreibt.⁶⁷⁵ Hagen und Hoffmann definieren den Begriff der Intermedialität als die Beziehung zwischen unterschiedlichen Medien und die Aufdeckung von ästhetischen Parallelen sowie Dissonanzen zwischen ihnen.⁶⁷⁶ Damit lässt sich die Grunddefinition der Intermedialität festhalten, wie sie auch in Kapitel 4 erörtert wurde. Die Intermedialität wird wie vor ihr die Intertextualität zu einem „*termine ombrello*“⁶⁷⁷ der laut Umberto Eco als Überbegriff für zwischenmediale Einflüsse und Erscheinungen steht.⁶⁷⁸ Intermedialität wird treffend von Irina Rajewski definiert als „*Mediengrenzen überschreitende [...] Phänomene [...], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren*“⁶⁷⁹. Sie unterteilt die Intermedialität in „*Medienkombination*“, „*Medienwechsel*“ und „*intermediale Bezüge*“⁶⁸⁰. Diese Unterteilung der Intermedialität läuft konform mit der Definition und Unterteilung von Werner Wolf, der die Intermedialität aufteilt in primäre oder inhärente, sekundäre und figurative Intermedialität. Die primäre Intermedialität beschreibt die Schnittpunkte von zwei oder mehreren Medien, worurch ein neues, sich von beiden unterscheidenden und dennoch ähnelnden, Kunstwerk entsteht wie beispielsweise die Filmmusik, welche sich in die beiden Medien Film und Musik einteilen lässt. Die sekundäre Intermedialität umfasst die Umwandlung eines Inhaltes von einem Medium in ein anderes wie beispielsweise die Literaturverfilmung, welche den Ursprungsinhalt aus dem literarischen Medium in das filmische Medium transportiert. Die figurative Intermedialität ist die Aufzeigung eines Mediums in einem sich unterscheidenden Medium. Ein Foto von einem Radiomoderator entspricht beispielsweise dem Versuch das Medium Radio durch das photographische Medium zu repräsentieren. Auf das filmische Medium bezogen lässt sich das photographische Medium durch die audiovisuelle Darstellung des Aktes der Fotografie sowie ihr Produkt auslegen.⁶⁸¹

⁶⁷³ Schanze, H. (Hg.). *Metzler Lexikon*. S. 152.

⁶⁷⁴ Ebda.

⁶⁷⁵ Vgl. Ebda.

⁶⁷⁶ Vgl. Hagen, K./Hoffmann, C. „Intermedia.“ In: Dies. (Hg.). *Intermedia*. S. 9.

⁶⁷⁷ Eco, U. „Apocalittici e integrati.“ zitiert bei: Rajewski, I.O. a.a.O. S. 6.

⁶⁷⁸ Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 6.; Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 20.

⁶⁷⁹ Agotai, D. a.a.O. S. 199.

⁶⁸⁰ Ebda.

⁶⁸¹ Vgl. Ebda. S. 20.; Vgl. Balme, C. „Theater zwischen den Medien.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S. 19-20.; Vgl. Schanze, H. (Hg.). *Metzler Lexikon*. S. 152-153.

Die Parallelität mit Rajewski äußert sich darin, dass die primäre oder inhärente Intermedialität der Medienkombination entspricht, die sekundäre Intermedialität dem Medienwechsel und die figurative Intermedialität den intermedialen Bezügen.⁶⁸² Rainer Leschke greift Werner Wolfs Einteilung auf und beschreibt sie umfassender. Für ihn repräsentiert die primäre Intermedialität eine Methode, um eine neue Medienform, die über die Multimedialität hinausgeht, zu definieren und zu erfassen.⁶⁸³ Die sekundäre Intermedialität beschreibt er als die Unterschiede zwischen den Medien.⁶⁸⁴ Bezugnehmend auf diese Unterteilungen schlussfolgern Rusch, Schanze und Schwing, dass sich die Intermedialität in dem Überführen oder dem Weg von einem Medium zu anderen konkretisiert.⁶⁸⁵ Weiter beschreiben Christian Janecke und Jörg Helbig, dass nur das zeigende Medium, welches mit seinen eigenen spezifischen Mitteln die intermedialen Verknüpfungen herstellt, auch wirklich präsent ist.⁶⁸⁶ Die pointierten zusammengefassten Definitionen der Intermedialität bauen auf die Vorarbeit von Irina O. Rajewski auf, welche mit ihrer Grunddefinition ein sich durchsetzendes Konzept der Intermedialität begründet hat.⁶⁸⁷ Ebenfalls definiert Rajewski die Intramedialität und die Transmedialität, wobei beide Phänomene separat von der Intermedialität zu betrachten sind. Die Transmedialität ist eine Gegebenheit, die von keinem Medium ausgeht und dennoch in unterschiedlicher Weise in die Medien Eingang gefunden hat wie beispielsweise eine historische Gegebenheit, die in unterschiedlichen Medien behandelt, repräsentiert oder aufgegriffen wird, wie in Kapitel 3 beschrieben wurde.⁶⁸⁸ Die Intramedialität ist ein Phänomen, welches in nur einem Medium stattfindet wie beispielsweise das Referenzieren einer Parodie auf einen bestimmten Prätext, der aus demselben Medium stammt.⁶⁸⁹ Zurückführend auf die Unterteilung der Intermedialität lässt sich sagen, dass Jens Schröter durch seine auf Rajewski aufbauende Definition wegbereitend für die Klassifizierung der Intermedialität ist, da er sie weiterführend in vier Unterkategorien unterteilt: in die Synthetische, die Formale oder Trans-mediale, die Transformationale und die Ontologische Intermedialität. Die Synthetische Intermedialität ist die Verbindung von zwei Medien zu einem neuen. Diese Ausprägung der Intermedialität entspricht der beschriebenen primären Intermedialität unter der Voraussetzung, dass das entstehende Medium eine

⁶⁸² Vgl. Wolf, W. „Intermedialität.“ In: Foltinek, H./Leitgeb, C. (Hg.). *Literaturwissenschaft*. S. 167.

⁶⁸³ Vgl. Leschke, R. *Einführung in die Medientheorie*. S. 67.

⁶⁸⁴ Vgl. Ebda. S. 309.

⁶⁸⁵ Vgl. Rusch, G. et al. *Theorien der Neuen Medien*. S. 86.

⁶⁸⁶ Vgl. Janecke, C. „Schadet die Kunst der Intermedialitätsforschung?“ In: Böhn, A. (Hg.). *Formzitat und Intermedialität*. S. 151.; Vgl. Helbig, J. „Intermediales Erzählen.“ In: Ders. (Hg.). *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert*. S. 131-132.

⁶⁸⁷ Vgl. Pfeiler, M. a.a.O. S. 51-52.

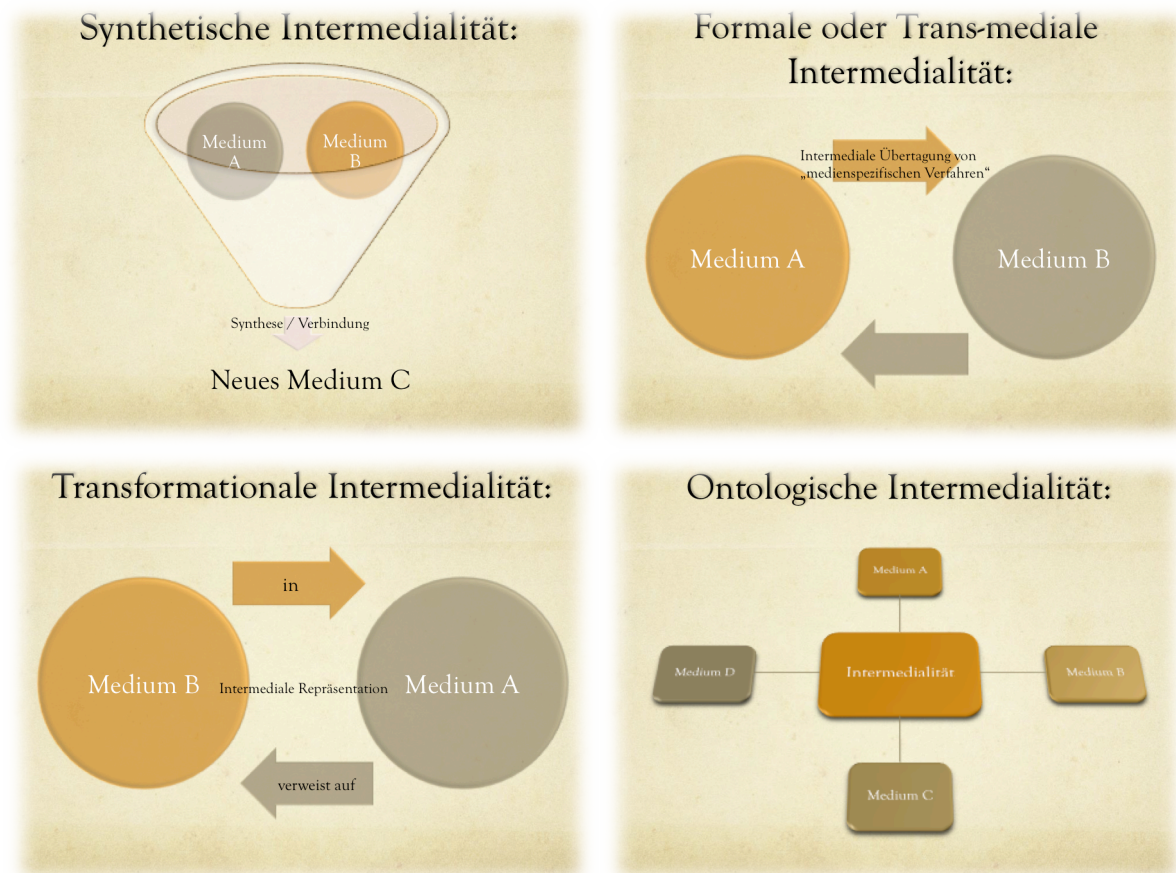
⁶⁸⁸ Vgl. Hickethier, K. *Einführung in die Medienwissenschaft*. S. 239.; Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S.13.

⁶⁸⁹ Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 13.

entsprechende Validität besitzt, die es zu einer eigenständigen Ausprägung der Ursprungsmedien befähigt. Die Formale oder Trans-mediale Intermedialität entsteht wenn beispielsweise die aristotelische Struktur von einem Roman in einem Film umgesetzt wird oder wenn Analyseverfahren der Literaturwissenschaft auf Filme angewendet werden wie dies in Kapitel 2.2 durchgeführt wurde. Darunter wird das von Bertold Brecht beschriebene filmische Schreiben gemeint. Damit versuchen Medien das Darstellungsverfahren, sei es das Schreiben oder das Audiovisuelle, von anderen Medien mit ihren eigenen Mitteln zu spiegeln. Die Transformationale Intermedialität besteht wenn ein Medium ein anderes Medium mit seinen eigenen Mitteln in sich zeigt wie beispielsweise die Fotografie von den Hauptcharakteren in Parkers Verfilmung. Somit kann mit Hilfe der Transformationalen Intermedialität eine intermediale Repräsentation eines Mediums in einem sich unterscheidenden Medium erkannt und eingeteilt werden. Die Ontologische Intermedialität beschreibt die Intermedialität als theoretischen Ursprung der Medien, woraus sich die Medien entwickelt haben. Damit ist ein theoretischer Ursprung der Medien gemeint, der sich nicht festlegen und nicht mit den heutigen Methoden analysieren lässt. Jens Schröter lässt am Ende seiner Intermedialitätstheorie den Diskurs über die Intermedialität jedoch offen und versucht nicht seine Position als die einzig Richtige darzustellen.⁶⁹⁰ Um die Aspekte der unterschiedlichen Ausprägungen der Intermedialität laut Schröter zu veranschaulichen, wurden sie visuell in einer Grafik dargestellt (Vgl. Grafik auf der nächsten Seite). Anhand dieser Klassifizierung der Intermedialität kann ein Werk aus jedem Medium auf seine intermedialen Ausprägungen analysiert werden. Es ist möglich die Transformationale Intermedialität von der Formalen Intermedialität zu unterscheiden und diese beispielsweise miteinander zu vergleichen. Schröter beschreibt indes nicht die Übertragung von medienspezifischen Inhalten in ein kontaktnehmendes Medium. Unter Berücksichtigung der bisherigen Theoriedefinition bietet sich das von Rajewski definierte Konzept des Medienwechsels an, wobei sich aus terminologischer Sicht der Medienwechsel als **Interne Intermedialität**⁶⁹¹ eindeutiger benennen lässt. Die darunter verstandenen internen Inhalte, von unterschiedlichen Medien, können somit in Beziehung gesetzt werden. Beispielhaft für Interne Intermedialität ist eine filmische Adaption oder Innovation eines literarischen Prätextes wie die Literaturverfilmung *Dorian Gray*.

⁶⁹⁰ Vgl. Schröter, J. „Intermedialität.“ URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12; Vgl. Paech, J./Schröter, J. (Hg.). *Intermedialität Analog/Digital*. S. 579-601.

⁶⁹¹ [Hervorhebung durch den Verfasser].



Quellen: Vom Verfasser erstellt basierend auf:

Vgl. Schröter, J. „Intermedialität.“ URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12

Durch die Einteilung der Intermedialität in Synthetische, Formale oder Trans-mediale, Transformationale, Ontologische und Interne Intermedialität lassen sich intermediale Phänomene in einem kontaktbeziehenden Medium klassifizieren und analysieren. Ebenso bedeutsam sind die Begriffe „*Intermedia*“⁶⁹², welches sich auf ein medienkombinatorisches Kunstwerk bezieht, womit eine Ausprägung der Synthetischen Intermedialität gemeint sein kann, und „*Hypermedium*“⁶⁹³, welches als Plattform für mehrere Einzelmedien dient.⁶⁹⁴ Die erlangte Erkenntnis über die Verwendung der Intermedialitätstheorie lässt sich auf jedes kontaktnehmendes Medium anwenden solange Mediengrenzen überschritten werden. In den folgenden Unterkapiteln wird die erörterte Theorie anhand der in den vorherigen Kapiteln bearbeiteten Literaturverfilmung *Dorian Gray* angewandt.

⁶⁹² Pfeiler, M. a.a.O. S. 47.

⁶⁹³ Ebda. S. 46.

⁶⁹⁴ Vgl. Ebda. S. 46-48.; Vgl. Yoo, H-J. *Text, Hypertext, Hypermedia*. S. 151.

4.2.1. Der Medienwechsel vom Buch zum Film

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit der Übertragung von literarischen Inhalten in das filmische Medium, demnach mit dem Medienwechsel nach Rajewski, oder genauer die intermedialen Ausprägungen, die eine Literaturverfilmung mit sich bringt wie beispielsweise auf den Inhalt bezogen die Interne Intermedialität oder auf die Struktur des zu analysierenden Films bezogen die Formale Intermedialität. Zuerst wird die Theorie und Praxis der Literaturverfilmung und ihre Validität neben dem literarischen Prätext erörtert, um danach die Verfilmung des Drehbuchs näher darzulegen mit der Intention die intermedialen Bearbeitungen dabei aufzuzeigen.

Die Theorie der Literaturverfilmung bietet viele Methoden der Analyse an ausgehend von unterschiedlichen Betrachtungsweisen des Films. Die Definition der Literaturverfilmung kann daher entweder als Reproduktion von vorhandenen Inhalten gesehen werden oder aus intermedialer Sicht als eine eigenständige Kunstform, welche die literarische Quelle als Ausgangspunkt oder Bezugspunkt eines neuen künstlerischen Schaffens erfasst.⁶⁹⁵ Die Literaturverfilmung wird gegenüber dem Prätext laut den Filmtheoretikern Noël Carroll, Kracauer und Arnheim, legitimiert, indem der Film durch seine spezifischen ästhetischen Mittel, beispielsweise die Montage oder die Kameraführung, den literarischen Prätext neu darstellt.⁶⁹⁶ Im Gegensatz oder ergänzend dazu steht die medienwissenschaftliche Gegenüberstellung des Films und der Literatur, um eine wissenschaftliche Differenzierung der beiden Kunstformen zu ermöglichen.⁶⁹⁷ Die Nähe des Films am literarischen Medium ermöglicht ihm beispielsweise die Fähigkeit die Verschriftlichung von Unterhaltungen aufzulösen und sie in audiovisuelle Dialoge wieder zusammenzufügen ohne dabei den literarischen Prätext zu dekonstruieren. Der Kontakt der beiden Medien macht die Ausprägung der intermedialen Auseinandersetzung mit den Eigenschaften der Übertragung möglich.⁶⁹⁸ Dieses Attribut, welches dem Film ermöglicht andere Medien in sich selbst darzustellen und zu bearbeiten, führt laut Christopher Balme dazu, dass die Analyse der anderen Medien wie Theater, Radio und Fernsehen mit den Mitteln der Filmanalyse bearbeitet werden.⁶⁹⁹ Martina Pfeiler und Saskia Reither hingegen vertreten die Ansicht, dass sich durch die Intermedialität die existierenden Medien gegenseitig aktualisieren und dadurch validieren,

⁶⁹⁵ Vgl. Sicks, K.M. „Literaturverfilmung“. URL: <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/2009/ausgabe-19/rezensionen/literaturverfilmung-neue-ansatze-zur-analyse>.

⁶⁹⁶ Vgl. Balme, C. „Theater zwischen den Medien.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S.15-17.

⁶⁹⁷ Vgl. Ebda. S. 19.

⁶⁹⁸ Vgl. Rusch, G. et al. *Theorien der Neuen Medien*. S. 88.; Vgl. Metz, C. *Semiotik des Films*. S. 194.; Vgl. Paech, J. *Literatur und Film*. S. 103.

⁶⁹⁹ Vgl. Balme, C. „Theater zwischen den Medien.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S.30-31.

wodurch sich die beiden spezifisch auf die Synthetische Intermedialität der digitalen Medien beziehen.⁷⁰⁰ Demnach aktualisiert eine Literaturverfilmung ihren Prätext, indem sie sich mit der Übertragung von werkiternen Inhalten auseinandersetzt. Ebenso wird der Kontext eines literarischen Werkes durch die Literaturverfilmung miteinbezogen, da der Kontext der einzelnen Medien zum Verständnis des werkiternen Inhaltes beiträgt.⁷⁰¹ Durch die intermediale Übertragung von Kontexten wird nicht der vorherige reflektiert, sondern aktualisiert. Durch die Unterschiede zwischen der Literatur und der Literaturverfilmung erfolgt eine Aktualisierung des Prätextes.⁷⁰² Die Strukturen eines Romans werden ebenso in einem Film audiovisuell dargestellt, wodurch eine Formale Intermedialität vorhanden ist, die dazu führt, dass nicht nur Inhalte und Kontexte aktualisiert, sondern auch schriftstellerische Stilmittel umgesetzt werden wie Oscar Wildes Schreibstil.⁷⁰³ Damit erschließt sich die Frage nach der Validität der Literaturverfilmung, da es sich um unterschiedliche Ausprägungen desselben oder ähnlichen Inhaltes handelt, sie sich jedoch in unterschiedlichen Medien befinden und sich somit gegenseitig validieren („*Remediation*“⁷⁰⁴), wodurch der Prätext auch zum Kontext und der Film zu seiner Beschreibung wird.⁷⁰⁵ Die Praxis der Literaturverfilmung wird laut Spedicato in vier Phasen aufgeteilt (Vgl. Grafik auf der folgenden Seite). Die erste Phase der Rezeption beschreibt wie das Buch vom Regisseur und dem Drehbuchautor rezipiert wird und sie sich dabei auf ein Zielkontext abstimmen, in der zweiten Phase der Interpretation werden die Entstehungsbedingungen festgelegt wie beispielsweise Drehorte und Akteure. Das Buch wird dabei interpretiert und intertextuell in ein Drehbuch übertragen. Diese beiden Phasen wurden in dem Kapitel 4.1.2. der interpretierenden Transformation und transformierenden Bearbeitung erörtert. Die dritte Phase der Produktion beschreibt die intermediale Übertragung vom Drehbuch in den Film, bei dem weitere Veränderungen durchgeführt werden. In dieser Phase wird ebenfalls das Filmmaterial geschnitten und montiert bis der fertige Film produziert ist. In der letzten und vierten Phase wird der fertige Film vom Publikum rezipiert, wie im Kapitel 3 beschrieben wurde:⁷⁰⁶

⁷⁰⁰ Vgl. Pfeiler, M. a.a.O. S. 38-46.; Vgl. Reither, S. *Computerpoesie*. S. 22.; Vgl. Hayes, N.K. *Electronic Literature*. S. 58.; Vgl. Kreuzer, H. „Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur.“ In: Schaefer, E. (Hg.). *Medien und Deutschunterricht*. S. 23-46.

⁷⁰¹ Vgl. Mecke, J. „Im Zeichen der Literatur.“ In: Mecke, J./Rolloff, V. (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania*. S. 100-101.

⁷⁰² Vgl. Ebda. S. 120.

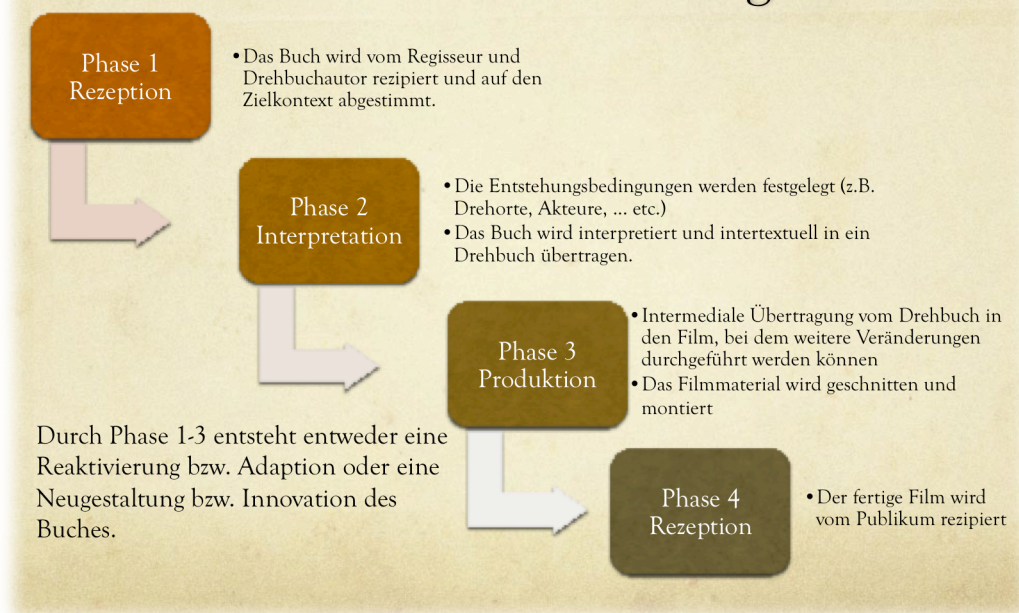
⁷⁰³ Vgl. Agotai, D. a.a.O. S. 126.

⁷⁰⁴ Scheffer, B. „Schrift als Tonfilm.“ In: Becker, T. (Hg.). *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität*. S.119.

⁷⁰⁵ Vgl. Ejchenbaum, B. „Probleme der Filmstilistik.“ zitiert bei: Kanzog, K. „Fausteregeln für den Umgang mit Literaturverfilmungen.“ In: Hagen, K./Hoffmann, C. (Hg.). *Intermedia*. S. 16.; Vgl. Schanze, H. (Hg.). *Fernsehgeschichte der Literatur*. S. 87.

⁷⁰⁶ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 9-15.

Beispiel aus der Praxis der Literaturverfilmung



Quelle: Vom Verfasser erstellt basierend auf:
Vgl. Spedicato, E. *Literatur auf der Leinwand*. S. 9-15.

Eugenio Spedicato verweist ebenfalls bei der Analyse von Literaturverfilmungen darauf, dass „Grundtypen der Übertragung“⁷⁰⁷ nicht oder nur ansatzweise betrachtet werden.⁷⁰⁸ Anhand der erarbeiteten Intermedialitätstheorie wird der Film *Dorian Gray* von Oliver Parker auf die unterschiedlichen Ausprägungen der Intermedialität hin analysiert. Der Film überträgt das Drehbuch zur Gänze mit Ausnahme von zuzüglichen Verbildlichungen und Ausschweifungen von Dorian Grays Verfall, die sich nicht hauptsächlich auf die Koitus-Szenen als Verfallsgründe bezogen haben. Diese mussten Großteils gestrichen werden, da die Distributionsfirmen eine Altersfreigabe ab dem fünfzehnten Lebensjahr vorgesehen haben anstatt eines Filmes ab achtzehn Jahren. Ebenfalls wurden Szenen von Sibyl Vane und Alan Campbell geschnitten und somit aus dem Film genommen, damit dieser seinen Rhythmus und seine Geschwindigkeit beibehält. Der größte Schnitt am Drehbuch wurde bei der Vorproduktion des Films (der dritten Phase) durchgeführt bei Dorians Besuch in der Irrenanstalt in Broadmoor, um James Vane zu besuchen und sich mit ihm zu versöhnen. Aus Dorian Grays Versöhnungsakt wäre dabei ein erneuter Versuch James Vanes geworden Dorian umzubringen, woraufhin Campbell auf Dorians Ansuchen ihn für immer dort festgehalten hätte. Die Absicht vom Drehbuchautor Toby Finlay mit dieser Sequenz war

⁷⁰⁷ Spedicato, E. a.a.O. S. 16.

⁷⁰⁸ Vgl. Ebda.

ursprünglich den Horror der viktorianischen Irrenanstalt aufzuzeigen und auch Dorian's Verschiebung von Gut zu Böse. Dies war jedoch aus finanziellen Gründen nicht möglich umzusetzen. Diese Streichung hat laut Finlay zur Folge, dass die Entwicklung von Dorian's Transformation und von James Vane als Dorian's Erzfeind in Mitleidenschaft gezogen wurden.⁷⁰⁹ Bei einer derartigen Internen und Formalen Intermedialität, die der heutigen Generation vorgelegt wird, ist es von Nöten die derzeitigen Empfindlichkeiten auch zu berücksichtigen. Da Oscar Wilde beim Schreiben des Romans aufgrund der damaligen Zensur und Prüderie vorsichtig mit Thematiken wie Homosexualität und den damals gängigen Moralansichten umgehen musste und diese nur in den Subtext einfließen lassen konnte, kann der Film hingegen diese aus dem Subtext entnehmen und mit weniger Scheu offen darlegen. Beispielhaft für die Formale Intermedialität mit dem Bezugspunkt des ästhetischen Schreibstils von Oscar Wilde ist die im Kapitel 2.3.2. analysierte Szene in der Dorian Gray bei einer Teegesellschaft sexuelle Assoziationen mit alltäglichen Dingen aufbaut. Ebenfalls zeigt diese Szene deutlich die Interne Intermedialität, die durch die Übertragung des erotischen Subtextes erzielt wird. (1:03:04 – 1:04:13) Ein Beispiel für die Transformationale Intermedialität ist der von Basil Hallward getragene gelbe Schal, der als Referenz auf das Yellow Book des Romans gesehen werden kann und dadurch als direkte audiovisuelle Umsetzung des Einflusses von Huysmans *À Rebours* auf den Protagonisten. (0:57:45 – 1:03:04) Damit hat der Film durch einen gelben Schal mithilfe des Kontextes und Subtextes eine Transformationale Intermedialität geschaffen, die nicht nur das literarische Medium repräsentiert, sondern auch seinen Einfluss auf den Rezipienten. Autor und Regisseur sind beides Künstler und wollen beide nicht nur ein großes Publikum erreichen und unterhalten, sondern es zugleich auch karikieren. Da sich Künstler ungern einschränken und sich Freiheiten herausnehmen, um ein Maximum ausschöpfen zu können, erscheint es folglich plausibel sowohl Wilde als auch Parker oder Finlay dieses Recht einzuräumen. Demnach nahm sich Finlay die Freiheit heraus den Narzißmythos beispielsweise erneut intertextuell zu übertragen und Parker diesen intermedial weiterzuführen, aber auch zugleich den Gedanken visuell zu vermitteln, dass Mythen alle Zeit überdauern. Damit vollzog Finlay in seinem Drehbuch eine metatextuelle, eine hypertextuelle und eine architextuelle Intertextualität, um eine für das heutige Publikum rezipierbare Form zu erreichen. Wilde ließ seinen Romanlesern aufgrund der sehr geringen Beschreibungen die Freiheit einen visuellen Gedankenfilm je nach Imagination zu erzeugen und somit auch die Freiheit den erzeugten Gedankenfilm vom

⁷⁰⁹ Vgl. Stack, D. „Q&A: Toby Finlay“. URL: [http:// dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html](http://dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html).

Regisseur auf die seinige Weise auf die Leinwand zu projizieren. Damit teilen sich die Literatur und der Film die Eigenschaft dem Rezipienten eine fiktionale Welt zu offenbaren.⁷¹⁰

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Literaturverfilmung aufgrund der erarbeiteten Theorie ihre eigene Validität besitzt und dem literarischen Medium als Kontaktgebendes ebenfalls aktualisiert und reaktiviert und somit remedialisiert. Die ersten drei Phasen der Praxis der Literaturverfilmung bestimmen laut Spedicato ob eine Reaktivierung (Adaption) oder eine Neugestaltung (Innovation) des Prätextes entsteht.⁷¹¹ Diese Frage über die Einteilung von Oliver Parkers Verfilmung wird im nächsten Kapitel beantwortet. Ebenso wird auf die Literaturverfilmung als intermediale Kunstform eingegangen.

4.2.2. Literaturverfilmungen als intermediales Kunstwerk

Dieses Kapitel befasst sich mit der Literaturverfilmung und ihr Aufbrechen zu einem intermedialen Konstrukt von Bedeutungsebenen, wodurch die Praxis der intermedialen Verfilmung greifbar gemacht werden soll. Beginnend mit der theoretischen Auseinandersetzung der Literaturverfilmung als Gesamtkunstwerk wird eine auf die Intermedialität und die Traktionen nach Spedicato abschließende Analyse des Films *Dorian Gray* von Oliver Parker in Bezug zu Oscar Wildes Roman folgen.

Die Entwicklung des Films weg von dem reinen Massenunterhaltungsmedium und hin zur Anerkennung als ästhetische Kunstform begann in Frankreich mit der „*Filmkritik der Cahiers du Cinéma*“ und wurde darauf von der „*Nouvelle Vague*“⁷¹² umgesetzt. Die Intermedialität wirkte dabei als Katalysator für diesen Prozess, wobei der Aspekt der Auseinandersetzung des Films mit Literatur maßgeblich für dessen Etablierung gewesen ist. Alexandre Astruc verfasste bereits 1948 den Vergleich der Kamera mit einem Füllfederhalter und veranschaulichte dadurch, dass der Film als Ausdruck künstlerischen Schaffens gesehen werden kann.⁷¹³ Bei der Übertragung von Literaturinhalten in das Medium Film müssen diese Inhalte verändert werden, um sie in das Audiovisuelle zu verwandeln.⁷¹⁴ Daraus folgt, dass der Film und somit auch die Literaturverfilmung eine Entwicklung vom Jahrmarktsspektakel zum anerkannten selbstständigen künstlerischen Schaffungskonstrukt vollzogen haben.⁷¹⁵ Die

⁷¹⁰ Vgl. Pinthus, K. „Einleitung.“ In: Ders. (Hg.). *Das Kinobuch*. S. 26.; Vgl. Rusch, G. et al. *Theorien der Neuen Medien*. S. 182.

⁷¹¹ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 9-15.

⁷¹² Mecke, J. „Im Zeichen der Literatur.“ In: Mecke, J./Roloff, V. (Hg.). *Kino-/ (Ro)Mania*. S. 103.

⁷¹³ Vgl. Ebda.

⁷¹⁴ Vgl. Ebda. S. 102.

⁷¹⁵ Vgl. Sölkner, M. „Über die Literaturverfilmung und ihren ‚künstlerischen Wert‘.“ In: Neuhaus, S. (Hg.). *Literatur im Film*. S. 62.

Qualität einer Literaturverfilmung wird laut Klaus Kanzog anhand der Fähigkeit des Films den Prätext zu interpretieren gemessen. Dabei spielen die historischen Unterschiede eine bedeutende Rolle.⁷¹⁶ Ebenfalls zu beachten ist, dass der Film die literarische Vorlage nicht zu einem undurchdringlichen Geflecht aus Verwirrungen zusammenfügt und dadurch der künstlerische Wert verloren geht.⁷¹⁷ Bei einer eingehenden Interpretation des Prätextes schafft der Film jedoch eine intermediale Übertragung des Romaninhaltes und auch von dessen sprachlich dargestellten Bildern, wodurch eine Intensivierung des realistisch dargestellten Raums erzielt wird.⁷¹⁸ Durch die ausgelöste Aktualisierung des Prätextes entsteht ein intermediales Miteinander der Literaturverfilmung und ihrer Vorlage, die sich gegenseitig in ihrer Rezeption verstärken. Die Gegebenheit der Remediation von Literatur lässt die Literaturverfilmung zu einem intermedialen Gesamtkunstwerk werden.⁷¹⁹ Dies kann ein Film erreichen, da er aus auditiven, visuellen und musikalischen Segmenten zusammengefügt ist und die Fähigkeit besitzt andere Medien in sich darzustellen.⁷²⁰ Das Drehbuch, bestehend aus den ersten Notizen zum filmischen Geschehen (Exposé) und den genaueren Angaben, Dialogen und technischen Drehbuchfassungen (Treatment), ist die Vorproduktion.⁷²¹ Um festzulegen ob ein Film mehr Anteile einer Adaption oder einer Innovation aufweist damit die Kompatibilitätsfrage beantwortet werden kann, müssen vorerst bei der Abgleichung des Prätextes zum vollendeten Film laut Spedicato die Traktionen analysiert werden.⁷²² Einige Traktionen wurden bereits bei der Analyse der zweiten Phase bzw. der Analyse der intertextuellen Übertragung von Prätext zu Drehbuch angeschnitten und ausgeführt, weitere sollen nun im Folgenden aufgezeigt werden.

Der Film weist zahlreiche Angleichungen, Stellen und Passagen, die fast ident wie im Prätext sind,⁷²³ auf wie beispielsweise Basil Hallwards regelrechte Besessenheit von Dorian Gray aufgrund seiner innbrünstigen Zuneigung und sexuellen Orientierung oder seiner Besessenheit vom Portrait aufgrund der Ausschöpfung seiner Kreativität. Henry Wottons Ausführungen zu seiner Lebensphilosophie, seine Formierung von Dorian Gray nach seinem

⁷¹⁶ Vgl. Kanzog, K. „Fausteregeln für den Umgang mit Literaturverfilmungen.“ In: Hagen, K./Hoffmann, C. (Hg.). *Intermedia*. S. 22.

⁷¹⁷ Vgl. Paech, J. *Literatur und Film*. S. 151.; Vgl. Rusch, G. et al. *Theorien der Neuen Medien*. S. 180.

⁷¹⁸ Vgl. Zander, H. „Intertextualität und Medienwechsel.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 185-186.; Vgl. Schnell, R. *Medienästhetik*. S. 145.; Vgl. Ruckriegel, P./Koebner, T. „Literaturverfilmung.“ In: Koebner, T. (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. S. 353.

⁷¹⁹ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 7.

⁷²⁰ Vgl. Wolf, W. „Intermedialität.“ In: Foltinek, H./Leitgeb, C. (Hg.). *Literaturwissenschaft*. S. 174.; Vgl. Balme, C. „Theater zwischen den Medien.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S. 29-30.

⁷²¹ Hoffmann, C. „Der ewige Kampf des Kinos mit dem Buch.“ In: Hagen, K./Hoffmann, C. (Hg.). *Intermedia*. S.41-43.

⁷²² Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 70-71.; Vgl. Faulstich, W. *Grundkurs Filmanalyse*. S. 57-58.; Vgl. Cuddon, J.A. *A Dictionary*. S. 9.

⁷²³ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 39, S. 89-90.

eigenen Vorbild wie ein Kunstwerk und Dorian Grays anschließender Wahnsinn sind weitere Beispiele für eine Angleichung. Ebenfalls musste der Inhalt des Buches sehr reduziert bzw. komprimiert werden, da der Film andernfalls ein enormes Ausmaß an Länge erhalten würde. Dabei wurde derselbe Buchinhalt erheblich kürzer wiedergegeben. Reduziert wurden Basils künstlerische Vergötterung Dorians, die im Film lediglich angedeutet wird, Dorians vorzeitige Beförderung des Portraits auf den Dachboden unter Weglassung seines Opernbesuchs, und die Erklärung dessen, was Dorian Gray in all den Jahren während seiner Weltreise wiederfahren ist, demnach wo er war und was er erlebt hat. Komprimiert wurde auch das Treffen Basils und Dorians kurz vor seiner Ermordung, weshalb ihre Zusammenkunft keine Schicksalsfügung wie im Prätext darstellt, sondern Absicht. Aus derselben Problematik mit der Filmlänge sind gänzliche Auslassungen von Teilaspekten und Charakteren unausweichlich gewesen.⁷²⁴ Besonders markant ist die Weglassung von Basils Verweigerung das Portrait auszustellen, sein und Lord Henrys anfängliches Gespräch über Kunst- und Selbstinszenierung und viele weitere nicht essenzielle Weglassungen. Manche Teile des Prätextes mussten auch durch etwas Anderes ersetzt bzw. substituiert werden, die aber weiterhin dieselbe Bedeutung tragen. Bei der praktischen Anwendung beinhaltet das beispielsweise die Art und Weise sowie die Örtlichkeit der ersten Begegnung zwischen Basil Hallward und Dorian Gray. Während sich die beiden im Roman beim großen Empfang von Lady Brandon kennenlernen, werden sie im Film einander von Lady Agatha bei der Wohltätigkeitsveranstaltung vorgestellt. Auch die erstmalige Begegnung von Lord Henry und Dorian findet nicht in Basil Hallwards Atelier statt, sondern bei Henrys gesellschaftlicher Feier. Eine Substitution, die zugleich eine Diffusion darstellt, folglich eine Verteilung bzw. ein Aufbrechen,⁷²⁵ wäre die durch Requisiten hervorgerufene Farbsymbolik. Im Prätext ist von einem Yellow Book die Rede, von welchem sich Dorian Gray neun Erstausgaben mit verschiedenen Farbbindungen anschafft, die seine jeweiligen Stimmungen und wechselnden Launen widerspiegeln. Im Film sind neun Farben zentrale Symbolträger, die immer wieder durch verschiedene Requisiten wiederkehren. Ein derartiges Visualität-Matching wäre zum Beispiel die Anspielung auf den Narziß-Mythos. Eine weitere Diffusion wurde beim Namen des Theaters, in welchem Sibyl Vane auftritt, gemacht. Was die Theaterbesuche anbelangt, so wurde zugleich auch eine Kondensation durchgeführt, indem das Theater im Film lediglich drei Mal vorkommt, Dorian Gray im Buch wiederum sehr viel öfters das Theater besucht. Die Kondensation stellt das Gegenteil einer Diffusion dar und bezeichnet eine Fusionierung bei welcher ein im Prätext bzw. auch nur in einem Kapitel davon verteilt vorkommender Aspekt

⁷²⁴ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 39, S. 89-90.

⁷²⁵ Vgl. Ebda. S. 42-44, S. 89-90.

im Film kurz gefasst wird. Beschreibungen des Prätextes, so genannte Glossen, die für das Verständnis des Films von Bedeutung sind wäre die in der Vorlage beschriebene Grausamkeit Lord Kelsos seitens Lord Fermor, die bei der Verfilmung in Form von Rückblenden, die aus Dorian's Kindheitserinnerungen mit ihm bestehen, direkt dargestellt werden.⁷²⁶ Ein weiteres Beispiel dafür wäre die Verwendung des Begriffs Dandy im Prätext, die keinerlei Erklärung bedurfte, wohingegen sich die meisten Menschen heutzutage darunter nichts vorstellen können, weshalb er visuell erklärend durch die Kostüme und die Attitüde der Protagonisten vertreten ist. Aufgrund des Filmverständnisses musste eine Änderung der Handlungsreihenfolge vom Text, eine Umordnung, vollzogen werden.⁷²⁷ Der Film setzt demnach nicht in Basils Atelier mit dem Gespräch zwischen ihm und Henry ein, wo Dorian Gray bereits in London und sein Porträt fertig gestellt ist, sondern mit Dorian's Ankunft in London am Kings Cross Bahnhof als er noch nicht deren Bekanntschaft gemacht hat. Die Reihenfolge in der Dorian das Porträt auf dem Dachboden platziert wurde umgeordnet. Während er es im Film noch am selben Abend versetzt an dem er von Sibyl Vanes Freitod erfährt und die ersten Veränderungen beim Porträt bemerkt, erkennt er im Buch die Veränderungen schon vorher, aber lässt es erst später nach Basils Ansuchen das Portrait zu sehen in sein Kinderzimmer befördern. Die angeführten Traktionen, Angleichung, Reduktion/Komprimierung, Auslassung, Substitution, Visualität-Matching, Diffusion, Kondensation, Glosse und Umordnung, lassen auf eine reine Filmadaption schließen, folglich auf eine Reaktivierung des Prätextes.⁷²⁸ Doch bei näherer Analyse des Filmes auf innovative Traktionen kristallisiert sich heraus, dass dieser Film ebenfalls zahlreiche Amplifikationen beinhaltet sowohl Glossierungen, erweiterte und vergrößerte Beschreibungen des Prätextes, als auch Adjunktionen, Expansionen durch Hinzufügen von etwas Neuem, was im Prätext nicht vorkommt.⁷²⁹ Während im Buch lediglich von ihrer Bekanntschaft berichtet wird und kurz darauf Dorian schon ihre Verlobung verkündet, ist dieser Teilaspekt im Film ausführlicher gestaltet indem gezeigt wird wie sie einander kennenlernen und sich näher kommen. Ihr Kennenlernen erfährt somit eine Expansion aufgrund der Vertiefung in die Romanze. Dieser Effekt wird verstärkt indem ihre Verlobung nicht privat, sondern stolz der gesamten Gesellschaft der Oberschicht verkündet wird. Expandiert wurde das Ausmaß der ersten Veränderung am Porträt, die Dorian in der Trennungsnacht bemerkt, zusätzlich durch die ersten Züge der Grausamkeit, die sich im Gesicht des Abgebildeten manifestieren, weint

⁷²⁶ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 89-90.

⁷²⁷ Vgl. Ebda.

⁷²⁸ Vgl. Ebda. S. 42-44, S. 89-90.

⁷²⁹ Vgl. Ebda. S. 89-90.

dieses Gesicht im Film auch an seiner Stelle, wodurch die Seelenwanderung ins Porträt verdeutlicht wird. Seine Grausamkeit wurde im erweiterten Maße verdeutlicht, indem er im Gegensatz zum Prätext zusätzlich Sibyl fremd geht und vorzeitig die Opiumhöhle besucht. Diese Grausamkeit erfährt auch eine visuelle Glossierung durch die überspitzte Verbildlichung von Dorian's Verfall am Porträt anhand von Krankheits- und Alterungssymptomen. Im Film wird auch gezeigt wie Dorian eine Frau zur Prostituierten macht und nicht nur ohne weitere Ausführungen erwähnt. Dorian's gute Seite in Dorian hat ebenso eine starke Expansion erfahren. Sie äußert sich in seinem Wissen, dass die Tötung oder die Vernichtung des Porträts auch seinen eigenen Tod zur Folge haben würde und dadurch dass ihn seine beiden nahestehenden Personen Henry und Emily Wotton dazu bewegen. Im Film hat dieser Akt nicht mit der Vernichtung von Beweisstücken an Basil's Mord zu tun, sondern vielmehr mit seiner Eigeninitiative aus dem Entschluss heraus das Richtige zu tun. Im Buch tut er dies aus Reue und Liebe zu sich selbst und nicht aus Liebe zu anderen. Anstatt des recht abrupten Endes im Prätext mit dem Erstechen des Porträts und dem anschließenden Auffinden des Leichnams durch die Dienstboten, erfolgt im Film zusätzlich der Kampf zwischen Dorian und Henry, das mehrmalige Einstechen auf das Porträt, eine Explosion und eine gänzlich neue, im Buch nicht existente Rahmenhandlung. Ein weiteres Beispiel für die Parallelität von Glossierung und Adjunktion wäre die bildhafte Beschreibung von Dorian's Halluzinationen über die Toten, Sibyl Vane und Basil Hallward, die neu hinzugefügt worden sind, und zugleich den allwissenden Erzähler im Buch substituieren, der von Dorian's schlechtem Gewissen berichtet. Neu hinzugefügt bzw. adjunziert wurde, dass Dorian James und Sibyl Vane bereits schon in der Gin Bar zum ersten Mal sieht und wegen dem Erkennen von Sibyl auf dem Plakat in das drittklassige Theater geht, der Koitus der beiden einhergehend mit der gegenseitigen Entjungferung und die offenkundige Darstellung der Homosexualität. Ebenfalls werden die gravierenden Unterschiede zwischen den Armuts- und Nobelvierteln Londons gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgezeigt und im Gegensatz zum Prätext ein offenes Ende geboten. Neben den Expansionsarten bzw. Amplifikationen sind vor allem Tilgungen essentiell. Dabei wird ein Aspekt des Prätextes weggelassen, der im Film auf andere Weise vorkommt, aber mit derselben Bedeutung versehen ist.⁷³⁰ Beispielhaft wäre das getilgte Gespräch zwischen Basil Hallward und Henry Wotton über Basil's Begegnung mit Dorian, die ihn an den Rand einer Lebenskrise gebracht hat. Diese emotionale Abhängigkeit Basil's von Dorian äußert sich im Film durch Basil's Mimik und Gestik, vor allem bei der Konversation mit Dorian kurz vor seiner Ermordung. In beiden Medien ist ersichtlich, dass

⁷³⁰ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 89-90.

sich Henrys Einfluss auf Dorian intensiviert. Im Buch wird die Geschichte durch Dialoge und einen allwissenden Erzähler vorangetrieben wodurch man mehr über das Innen- und Gefühlsleben der anderen Figuren erfährt. Im Film hingegen wurde auf einen Erzähler verzichtet und daher wurde dieser durch eine erzählende Kameraführung ersetzt. Ansonsten wird die Geschichte allein aus Dorian Grays Sicht beleuchtet. Sie handelt ausschließlich von seinem Innenleben und zeigt nur seine Gefühlswelt. Auch der Aspekt der aufkommenden Ohnmacht Dorians wird getilgt und kommt erneut in einem anderen Zusammenhang vor. Während er im Prätext noch beim Wochenende am Land bei der Herzogin von Monmouth ohnmächtig wird überkommt ihn die Ohnmacht im Film erst nach dem Tod James Vanes in den Armen von Henrys Tochter Emily. Die markanteste Innovation durch Adjunktion ist die Einführung der Figur der Emily Wotton. Wie erörtert weist der Film fast ebenso viele Traktionen auf, die auf eine Innovation oder Neugestaltung der Vorlage hindeuten, wie jene, die auf eine reine Adaption hinweisen. Bezieht man folglich alle bisher in der Arbeit in anderen Unterpunkten angesprochenen und ausgeführten Anteile mit ein, so weist dieser Film mehr Anteile einer Adaption als einer Innovation auf. Da die Anteile an Adaption jenen der Innovation nur minder überwiegen, kann man in diesem Fall nicht von einer reinen Reaktivierung des Prätextes sprechen. Bei diesem Film handelt es sich folglich um eine Buchadaption mit einer Fülle an innovativen Neugestaltungen.

Schlussfolgernd erschließt sich, dass der Film den Prätext sowohl intertextuell als auch intermedial verändert. Dabei ist er mit ihm kompatibel, da der Film den Diskurs des Prätextes, folglich alle in ihm behandelten Thematiken, aufgreift und diese intermedial in ein anderes Medium überträgt. Ebenfalls bettet Oliver Parker einen weiteren Diskurs, eine weitere Thematik, in seine Produktion ein ohne mit den ursprünglichen Thematiken des Prätextes in Konflikt zu geraten, diese zu verändern oder aus dem Fokus zu verdrängen, den Diskurs über den Feminismus.⁷³¹ Die Traktionen-Analyse nach Spedicato erfolgt in der Ebene der Internen Intermedialität und ist daher allein auf den Inhalt der literarischen Vorlage fokussiert. Werden hingegen die Formen der Intermedialität im Allgemeinen betrachtet, lässt sich feststellen, dass der Film von Oliver Parker ebenfalls die Transformationale Intermedialität enthält indem er das photographische Medium, das auditive Medium Radio, das musikalische Medium wie beispielsweise das Klavierkonzert, das theatrale Medium durch Sibyl Vane im Theater, das malerische Medium des Bildes durch das Bildnis von Dorian, in sich selbst repräsentiert und sie dadurch intermedial in das audiovisuelle Medium disponiert. Bei näherer Auseinandersetzung mit dem Schreibstil von Oscar Wilde lässt sich ebenfalls eine Formale

⁷³¹ Vgl. Spedicato, E. a.a.O. S. 89-90.

Intermedialität erkennen bei welcher sich der Film der Ästhetisierung der Montage und des Schnittes widmet, so wie Wilde eine der Wörter betrieben hat. Diese Formale Intermedialität soll dem Rezipienten das Gefühl vermitteln, welches er beim Lesen des Romans empfindet. Die somit entstandene Literaturverfilmung lässt sich durchaus als intermedial betrachten oder besser als intermediale Literaturfilmungsadaption mit innovativen Neugestaltungen. Im folgenden Kapitel werden die erarbeiteten Theorien der Intertextualität und Intermedialität gegenübergestellt.

4.3. Die Gegenüberstellung: Hegemonie und Ko-Existenz

Intermedialität und Intertextualität werden seit der Entstehung des Begriffs Intermedialität im wissenschaftlichen Diskurs oftmals als Synonyme verwendet, wobei insbesondere die Literaturwissenschaft zu diesen opaken theoretischen Definitionen ihren Beitrag geleistet hat. Es entspricht nicht dem wissenschaftlichen Arbeiten sich bloß mit einer einseitigen Betrachtung des Gegenstandes auseinander zu setzen, vielmehr hat die Differenziertheit des Sujets die Forschung in diesem Feld vorangetrieben. Dieses Kapitel widmet sich der Auseinandersetzung zwischen der Intermedialitätstheorie und der Intertextualitätstheorie.

Durch die Entstehung des Begriffs der Intermedialität aufbauend auf dem Konzept von Bachtins Dialogizität sind „*Spielregeln und Perspektiven für die Analyse medialer Interaktionen*“⁷³² entstanden, die sich für die Analyse intermedialer Werke anwenden lassen. Diese uneinheitlich verwendeten Kriterien führen dennoch zu Verwirrungen, worin auch das Hauptproblem in der Hegemonie zwischen Intertextualität und Intermedialität liegt, dem Fakt, dass sich Intermedialität aus dem Begriff der Intertextualität entwickelt hat. Hegemonie bezeichnet in diesem Zusammenhang die Vorherrschaft oder Dominanz über die jeweils andere Theorie. Dadurch versucht entsprechend auf einer Art Anrechtsprinzip die Intertextualität die Intermedialität unter sich einzuordnen.⁷³³ Beispielsweise ordnen Ulrich Broich und Horst Zander die Intermedialität als eine Übertragung eines Textes in einem repräsentierenden unterschiedlichen Medium ein, wodurch sie den Medienwechsel als Form

⁷³² Roloff, V. „Film und Literatur.“ zitiert bei: Rajewski, I.O. a.a.O. S. 46.

⁷³³ Vgl. Ebda.; Vgl. Posner, R. „Kultur als Zeichensystem.“ In: Assmann, A./Harth, D. (Hg.). *Kultur als Lebenswelt und Monument*. S. 43.; Vgl. Allen, G. *Intertextuality*. S. 174-181.; Vgl. Broich, U. „Zu den Versetzungsformen der Intertextualität.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 135-136.; Vgl. Zander, H. „Intertextualität und Medienwechsel.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 178.; Vgl. Borstnar, N. et al. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. S. 74.

der Intertextualität sehen.⁷³⁴ Borstnar, Pabst und Wulff deklarieren in ihrem Werk von 2002, dass die unterschiedlichen Bezüge eines Films mit seinem Prätext einem Medienwechsel unterzogen sind, sie aber dennoch der Intertextualität unterworfen sind, da es sich um ein textuelles Ausgangsmedium handelt. Dabei bedienen sie sich der Literaturverfilmung als Beispiel.⁷³⁵ Somit wird ignoriert, dass ein Film kein Text ist und selbst wenn sich der Begriff des Filmtextes verwenden lässt es dennoch ein Filmtext im Medium Film ist, welcher in einem eigenen abgetrennten Medium existiert und nicht dem literarischen Medium untergeordnet werden kann.⁷³⁶ Historisch gesehen lässt sich sagen, dass sich die Literatur seit der Etablierung des Films als Massenmedium von diesem neuen Medium bedroht fühlt und sich in einem Konkurrenzverhalten versucht vor ihm zu verschließen, obwohl Bertold Brecht schon 1931 vorhergesehen hat, dass sich die Literatur davor nicht verbergen kann.⁷³⁷ Das Phänomen der Intermedialität wurde 1917 vorangehend von Oskar Walzel beschrieben, jedoch ohne es zu benennen.⁷³⁸ Erst am Ende des 20. Jahrhunderts wurde der Begriff der Intermedialität gefestigt und dadurch die wissenschaftliche Auseinandersetzung angestoßen.⁷³⁹ Dabei wurde weiterhin Bezug zur Intertextualität genommen, wodurch sie immer wieder erweitert wurde,⁷⁴⁰ einhergehend mit der Erweiterung der Bedeutung von Text, um die Phänomene der Intertextualität zuzuordnen oder besser unterzuordnen.⁷⁴¹ Die Verwirrungen sind demnach aus der Furcht entstanden von den Literaturwissenschaften ein Analysekriterium anzuerkennen, welches über eine medienwissenschaftliche Rechtfertigung verfügt.⁷⁴² Aufgrund der in den vorangegangenen Kapiteln erarbeiteten Definitionen von Intermedialität und Intertextualität und ihrer Differenzierung, lässt sich zusammenfassend

⁷³⁴ Vgl. Broich, U. „Zu den Versetzungsformen der Intertextualität.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 135-136.; Vgl. Zander, H. „Intertextualität und Medienwechsel.“ In: Broich, U./Pfister, M. (Hg.). *Intertextualität*. S. 178.

⁷³⁵ Vgl. Borstnar, N. et al. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. S. 74.; Vgl. Keitz, U. „Dialogizität der Bilder.“ In: Paech, J. (Hg.). *Film – Fernsehen – Video und die Künste*. S. 28-39.; Vgl. Krah, H. „Media Shift and Intertextual Reference.“ In: Nöth, W. (Hg.). *Semiotics of the Media*. S. 347-362.

⁷³⁶ Vgl. Paech, J. „Intermedialität.“ In: Helbig, J. (Hg.). *Intermedialität*. S. 15.; Vgl. Knöppler, C. „Intertextualität und das Filmremake.“ In: Grein, M. et al. (Hg.). *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität*. S. 127.

⁷³⁷ Vgl. Brecht, B. „Der Dreigroschenprozess.“ In: Ders. *Gesammelte Werke*. 18. Bd. S. 156.; Vgl. Prümm, K. „Intermedialität und Multimedialität.“ In: Bohn, R. et al. (Hg.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. S. 196.; Vgl. Balme, C. „Theater zwischen den Medien.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S.30.

⁷³⁸ Vgl. Weisstein, U. „Comparing Literature and Art.“ In: Konstantinovic, Z./Scher, S.P. (Hg.). *Literature and the other Arts*. S. 19.

⁷³⁹ Vgl. Rajewsky, I.O. *Intermedialität*. S. 6.

⁷⁴⁰ Vgl. Müller, J.E. *Intermedialität*. S. 93.; Vgl. Wolf, W. *The Musicalization of Fiction*. S. 35.

⁷⁴¹ Vgl. Eilert, H. *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung*. S. 19.; Vgl. Mai, M. *Bilderspiegel – Spiegelbilder*. S. 19, S. 27.; Vgl. Schmitz-Emans, M. „Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft.“ In: Foltinek, H./Leitgeb, C. (Hg.). *Literaturwissenschaft*. S. 196.; Vgl. Mookyu, K. *Mediale Konfigurationen*. S. 5.; Vgl. Hoesterey, I. *Verschlungene Schriftzeichen*. S. 191.

⁷⁴² Vgl. Eicher, T. „Was heißt (hier) Intermedialität?“ In: Eicher, T./Bleckmann, U. (Hg.). *Intermedialität*. S. 18.; Vgl. Schanze, H. (Hg.). *Metzler Lexikon*. S. 152-154.

festhalten, dass die Intertextualität die Intermedialität nicht beinhalten kann, da qua definitionem die Intertextualität sich auf Phänomene zwischen Texten bezieht und die Intermedialität auf Phänomene, die Mediengrenzen überschreiten.⁷⁴³ Daraus resultiert ebenfalls, dass Intermedialität die Intertextualität nicht beinhalten kann, obwohl durch die Digitalisierung der Medien alle Medien eine gemeinsame Sprache gefunden haben auf denen ihre Rezipierbarkeit beruht. Dennoch sei darauf hinzuweisen, dass die Definition von Medium nicht von der Digitalisierung abhängt sondern „konventionell als distinkt angesehene[s] Kommunikationsdispositiv“⁷⁴⁴, wodurch der Quelltext auf dem sie im digitalen Hypermedium beruhen nur eine technische Erscheinung ist, welche die Medien weiterhin voneinander getrennt existieren lässt.⁷⁴⁵

Wird die Intertextualität zu weit gefasst, sodass sie Intermedialität beinhaltet und somit zu einer Theorie wird, die alle Medien und Einflüsse umfasst, dann wird sie dadurch ebenfalls geschwächt und verliert als semiotischer Begriff an Bedeutung. Ebenso verhält es sich mit der Intermedialität, die Intertextualität beinhaltet.⁷⁴⁶ Dadurch entsteht durch die Gegenüberstellung der beiden Theorien eine Ko-Existenz der beiden Begrifflichkeiten oder besser formuliert kommt es zu einer obligaten Ko-Dominanz. Darunter wird verstanden, dass das literarische Medium sich der Intertextualität bedient sobald es sich um dem eigenen Medium entsprechende Phänomene handelt und die Intermedialität verwendet wird, um Phänomene zu beschreiben die dem Medium fremd sind wie beispielsweise das audiovisuelle Medium Film. Die erarbeitete Trennung der Begrifflichkeiten führt zu einer Verstärkung ihrer Bedeutung und somit zu einer verbesserten Handhabung in der Analyse von referenziellen Phänomenen. Diese Gegebenheiten wurden anhand der Literaturverfilmung von Oliver Parker aufgezeigt, die als Prätext den Roman von Oscar Wilde verwendete.

⁷⁴³ Vgl. Rajewski, I.O. a.a.O. S. 12, S. 44, S. 72, S. 76.; Vgl. Balme, C. „Theater zwischen den Medien.“ In: Balme, C./Moninger, M. (Hg.). *Crossing Media*. S. 28-29.; Vgl. Becker, T. „Einleitung.“ In: Ders. (Hg.). *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität*. S. 25-26.

⁷⁴⁴ Wolf, W. *Intermedialität*. zitiert bei: Rajewski, I.O. a.a.O. S. 7.

⁷⁴⁵ Vgl. Paech, J./Schröter, J. (Hg.). *Intermedialität Analog/Digital*. S. 10.; Vgl. Paech, J. „Das Medium formuliert, die Form figuriert.“ In: Becker, T. (Hg.). *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität*. S. 70.

⁷⁴⁶ Vgl. Scheffer, B. „Schrift als Tonfilm.“ In: Becker, T. (Hg.). *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität*. S.119-120.; Vgl. Schanze, H. (Hg.). *Metzler Lexikon*. S. 152-154.

5. Epilog

Die nomenklatorische Verwirrung der Intertextualität führte zu einem Konkurrenzkampf mit der Intermedialität. Die Ko-Existenz der beiden Theorien wird aufgrund der Ausprägungen der Intermedialität bekräftigt, sodass durch ihre Gegenüberstellung von einer Ko-Dominanz gesprochen werden muss, da sie sich gegenseitig in ihrem eigenen Bereich ergänzen. Demnach sind Intertextualität und Intermedialität strikt von einander zu unterscheiden, weil sie ansonsten ihre Validität beiderseitig schwächen. Dies schlussfolgert, dass Intermedialität Intertextualität und umgekehrt nicht beinhalten kann. Bei einem intermedialen Schaffungsprozess eines neuen künstlerischen Produktes stehen sich Intertextualität und Intermedialität unterstützend gegenüber, indem beispielsweise ein Prätext intertextuell zu einem Drehbuch bearbeitet wird, um anschließend intermedial zu einem Kunstprodukt des audiovisuellen Mediums transformiert zu werden. Bei der intermedialen Übertragungsarbeit können intertextuelle Bezüge an das neue Medium angepasst werden und erscheinen darin teilweise in anderer oder abgeänderter Form ohne einen Bedeutungsverlust erlitten zu haben. Der Mangel des Mediums Film gegenüber dem Medium Buch besteht folglich darin dem Rezipienten die Vorstellungskraft zu verringern. Unter Berücksichtigung von Transmedialität macht der Film dennoch seinen Prätext verständlicher, indem er unerklärte oder unberücksichtigte Passagen veranschaulicht und sie somit an die Gegenwart anpasst. Folglich zeigt sich, dass Intermedialität und Intertextualität getrennt von einander zu sehen sind und durch das Ko-Dominanzprinzip in der Praxis anwendbar werden.

6. Mediographie

Bibliographie

Agotai, Doris. *Architekturen in Zelluloid: Der filmische Blick auf den Raum*. Bielefeld: transcript, 2007.

Ahrends, Günter. „Ästhetizismus und Realismus in der englischen Kurzgeschichte der `Nineties.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die `Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 248-274.

Allen, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

Aristoteles. *Poetik*. Hg. u. übers. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1982.

Bach, Susanne. *Theatralität und Authentizität zwischen Viktorianismus und Moderne: Romane von Henry James, Thomas Hardy, Oscar Wilde und Wilkie Collins*. Tübingen: Gunter Narr, 2006.

Bachtin, Michail. *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. Rainer Gröbel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: ESV, ³2003.

--Ders. „Theater zwischen den Medien: Perspektiven theaterwissenschaftlicher Intermedialitätsforschung.“ In: Balme, Christopher/Moninger, Markus (Hg.). *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium, 2004, S. 13-32.

Bang-Soon, Ahn. *Dekadenz in der Dichtung des Fin de siècle*. Göttingen: Cuvillier, 1996.

Bär, Gerald. *Das Motiv des Doppelgängers als Spaltungsphantasie in der Literatur und im deutschen Stummfilm*. Amsterdam: Rodopi, 2005.

Barbey d'Aurevilly, Jules. *Über das Dandytum und über George Brummell: Ein Dandy ehe es Dandys gab*. Übers. Gernot Krämer. Berlin: Matthes & Seitz, 2006.

Barthes, Roland. „Der Tod des Autors.“ In: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard et al. (Hg.). *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 2000, S. 185-193.

--Ders. „Das Dandytum und die Mode, 1972.“ In: Kastura, Thomas (Hg.). *Dandys: Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München: Wilhelm Goldmann, 2001, S. 115-119.

Batchelor, John Calvin/McNeer, Craig (Hg.). *Oscar Wilde's Guide to Modern Living*. London: Simond & Schuster, 1996.

Baudelaire, Charles. *Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal*. Hg. Claude Pichois. Übers. Friedhelm Kemp. München: dtv zweisprachig, 1997.

--Ders. „Der Dandy, 1868.“ In: Kastura, Thomas (Hg.). *Dandys: Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München: Wilhelm Goldmann, 2001, S. 11-16.

Bazin, André. „Für ein unreines Kino – Plädoyer für die Adaption.“ In: Gast, Wolfgang. *Literaturverfilmung: Themen, Texte, Interpretationen*. Hg. Hans Gerd Rötzer. 11 Bd. Bamberg: C.C. Buchners, 1993, S. 32-39.

Becker, Thomas. „Einleitung.“ In: Becker, Thomas (Hg.). *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität: Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und >illegitimer< Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 7-32.

Beller, Hans (Hg.). *Handbuch der Filmmontage: Praxis und Prinzipien des Filmschnitts*. München: TR Verlagsunion, 1993.

Binder, Eva und Engel, Christine. *Film und Literatur*. In: Neuhaus, Stefan (Hg.). *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. 22 Bd. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 31-48.

Boltz, Ingeborg. „Kunst und Design in der Yellow Decade.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 377-416.

Bondy, Francois/Frenzel, Ivo/Kaiser, Joachim. *Harenberg: Lexikon der Weltliteratur: Autoren – Werke – Begriffe*. Hg. Bodo Harenberg. 5 Bde. Dortmund: Harenberg-Lexikon, 1994.

Bönsch, Annemarie. *Formengeschichte europäischer Kleidung*. Hg. Gabriela Krist. 1 Bd. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2001.

Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen. *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. 2362 UTB für Wissenschaft. Konstanz: UVK, 2002.

Brantlinger, Patrick. „Mass Media and Culture in *Fin-de-Siècle* Europe.“ In: Teich, Mikulas/Porter, Roy. (Hg.). *Fin de Siècle and Its Legacy*. Cambridge: Cambridge UP, 1990, S. 98-114.

Brecht, Bertolt. „Der Dreigroschenprozeß: Ein soziologisches Experiment (1931).“ In: Ders. *Gesammelte Werke*. Hg. Elisabeth Hauptmann. Schriften zur Literatur und Kunst 1. 18 Bd. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, S. 139-209.

Broich, Ulrich. „Der negative Bildungsroman der neunziger Jahre.“ In: Pfister, M./Schulte-Middelich, B. (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 197-226.

--Ders./Pfister, Manfred. „Vorwort.“ In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Mitw. Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Max Niemeyer, 1985, S. IX-XII.

--Ders. „Zu den Versetzungsformen der Intertextualität.“ In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Mitw. Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Max Niemeyer, 1985, S. 135-136.

Camus, Albert. „Der Mensch in der Revolte, 1951.“ In: Kastura, Thomas (Hg.). *Dandys: Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München: Wilhelm Goldmann, 2001, S. 23-27.

Carlyle, Thomas (Hg.). „Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh.“ (1831). In: *The Project Gutenberg eBook*. Hg. Ron Burkey/David Widger (30.11.2012). URL: <http://www.gutenberg.org/files/1051/1051-h/1051-h.htm>. Zugriffsdatum: 22.03.2014.

Cuddon, J.A. *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford/ Cambridge: Basil Blackwell, ³1991.

Dattner-Garza, Bonita Bernadine. *Identity through the social phenomenon of sadomasochism in Conrad, Wilde, and Poe*. Michigan: UMI, 1999.

Dawson, Terence. *The Effective Protagonist in the Nineteenth-Century British Novel: Scott, Brontë, Eliot, Wilde*. Aldershot et al.: Ashgate, 2004.

Dessau, Bettina/Kanitscheider, Bernulf. *Von Lust und Freude: Gedanken zu einer hedonistischen Lebensorientierung*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Taschenbuch, 2000.

Dickens, Charles. *The Mystery of Edwin Drood*. New York: Dover Publications, 2005.

Die Zeit (Hg.). *Das Lexikon in 20 Bänden: Mit dem Besten aus der Zeit*. 16 Bd. Hamburg: Zeitverlag, 2005.

Edener, Wilfried. „Einführung.“ In: Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray (Urfassung 1890)*. Hg. Wilfried Edener. 18 Bd. v. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Nürnberg: Hans Carl, 1964.

Eicher, Thomas. „Was heißt (hier) Intermedialität?“ In: Eicher, Thomas/Bleckmann, Ulf (Hg.). *Intermedialität: Vom Bild zum Text*. Bielefeld: Aisthesis, 1994, S. 11-28.

Eilert, Heide. *Das Kunstzitat in der erzählenden Dichtung: Studien zur Literatur um 1900*. Stuttgart: Franz Steiner, 1991.

Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. Übers. Hans Wolf. München: Piper, 2000.

Erbe, Günter. *Dandys – Virtuosen der Lebenskunst: Eine Geschichte des mondänen Lebens*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002.

Faulstich, Werner. *Die Filminterpretation*. 1537 v. Kleine Vandenhoeck-Reihe. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.

--Ders. *Grundkurs Filmanalyse*. München: Wilhelm Fink, 2002.

Feldmann, Jessica R. *Gender on the Divide: The Dandy in Modernist Literature*. Ithaca: Cornell UP, 1993.

„FIAT: modelli storci 1914-1915“. *Piemonte Magazine Online*. URL: <http://www.piemonte-online.com/Magazine/Auto1/Fiat1914-15.html>. [Zugriffsdatum: 12.12.2013].

Foldy, Michael S. *The Trials of Oscar Wilde: Deviance, Morality and late Victorian Society*. New Haven: Yale UP, 1997.

Forbes, Shannon. *Women`s transition from Victoria into contemporary identity as portrayed in the modern novel*. Lewiston, NY/Queenston, Ontario/Lampeter, Wales: The Edwin Mellen Press, 2006.

Foucault, Michel. *What is Enlightenment?* In: Rabinow, Paul (Hg.). *The Foucault Reader*. New York: Pantheon Books, 1984, S. 32-50.

Fratz, Kristine. *Dandy und Vampir: Die Suche nach Ungewöhnlichkeit*. St. Augustin: Gardez, 2001.

Frenzel, Elizabeth. *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart: Kröner, 2005.

Gast, W./Hickethier, K./ Vollmers, B. „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen.“ In: Gast, Wolfgang. *Literaturverfilmung: Themen, Texte, Interpretationen*. Hg. Hans Gerd Rötzer. 11 Bd. Bamberg: C.C. Buchners, 1993, S. 12-20.

Genette, Gérard. *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. Wolfram Beyer u. Dietmar Hornig. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.

Genette, Gérard. *Die Erzählung*. Übers. Andreas Knop. Paderborn: Wilhelm Fink/UTB, ³2010.

Gerber, Helmut E. „The Nineties: Beginning, End, or Transition?“ In: Goetsch, Paul (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. 629 Bd. v. Wege der Forschung. Darmstadt: WBG, 1983, S. 46-70.

Gilman, Richard. *Decadence: The Strange Life of an Epithet*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1979.

Gilmour, Robin. *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context of English Literature, 1830-1890*. London: Longman, 1993.

GNÜG, Hiltrud. *Kult der Kälte: Der klassische Dandy im Spiegel der Weltliteratur*. Stuttgart: Metzler, 1988.

Goethe, Johann Wolfgang. *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil: Urfaust*. Hg. Erich Trunz. München: C.H. Beck, 1986.

--Ders. „Venetianische Epigramme.“ CXLIII. In: *Gutenberg Consortia Center*. Hg. Helmut Schulze. Vorb. Gunther Olesch. URL: <http://ebooks.gutenberg.us/WorldBookLibrary.com/8vepi.htm>. Zugriffsdatum: 22.08.2013.

Goetsch, Paul. „Der Übergang vom Viktorianismus zur Moderne.“ In: Goetsch, Paul (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. 629 Bd. v. Wege der Forschung. Darmstadt: WBG, 1983, S. 1-8.

Goodman, Jonathan (Hg.). *The Oscar Wilde File*. London: Allison & Busby, 1988.

Götze, Robert. „Toynbee Hall (London)“. In: *Stadtteilarbeit*. URL: <http://stadtteilarbeit.de/themen/theorie-stadtteilarbeit/lp-stadtteilarbeit/87-toynbee-hall-lp.html>. Zugriffsdatum: 12.12.2013.

Hagen, Kirsten/Claudia, Hoffmann. „Intermedia: Aspekte einer medienkomparatistischen Forschungsperspektive.“ In: Hagen, Kirsten/Claudia, Hoffmann (Hg.). *Intermedia: Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanistischer Verlag, 2007, S. 9-13.

Hayes, N. Katherine. *Electronic Literature: New Horizons For the Literary*. Indiana: IU, 2008.

Helbig, Jörg. „Intermediales Erzählen: Baustein für eine Typologie intermedialer Erscheinungsformen in der Erzählliteratur am Beispiel der Sonatenform von Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*.“ In: Ders. (Hg.). *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert: Festschrift für Wilhelm Füger*. Heidelberg: Winter, 2001, S. 131-153.

Herrmann, Jörg. *Sinnmaschine Kino: Sinndeutung und Religion im populären Film*. Gütersloh: Kaiser/Gütersloher Verlagshaus, 2001.

Hickethier, Knut. „Literatur und Film: Ein spannungsvolles Verhältnis oder: Über die Lust, sich Geschichten in Bildern erzählen zu lassen.“ In: *Uni Hamburg* (Eröffnungsvortrag v. 24.10.2001) URL: <http://www.aww.uni-hamburg.de/hickethier.pdf>. Zugriffsdatum: 20.07.2013.

--Ders. *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler/Carl Ernst Poeschel, ⁴2007.

--Ders. *Einführung in die Medienwissenschaft*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, ²2010.

„History“. *Rolls Royce*. URL: <http://www.rolls-roycemotorcars.com/history/>. [Zugriffsdatum: 12.12.2013].

Hoesterey, Ingeborg. *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Postmoderne*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.

Höfele, Andreas. „Dandy und New Woman.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 147-163.

Hoffmann, Claudia. „Der ewige Kampf des Kinos mit dem Buch: Proust auf der Leinwand.“ In: Hagen, Kirsten/Claudia, Hoffmann (Hg.). *Intermedia: Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanistischer Verlag, 2007, S. 35-54.

Hoffmann, E.T.A. *Die Elixiere des Teufels*. Berlin: DBG, 1908.

Homer. *Ilias*. Hg. Michael Schroeder. Übers. Karl Ferdinand Lempp. Berlin: Insel, 2012.

Hönnighausen, Lothar. „Maske und Perspektive: Weltanschauliche Voraussetzungen des perspektivischen Erzählens.“ In: Goetsch, Paul (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. 629 Bd. v. Wege der Forschung. Darmstadt: WBG, 1983, S. 339-366.

Hörner, Fernand. *Die Behauptung des Dandys: Eine Archäologie*. Bielefeld: Transcript, 2008.

Horstmann, Ulrich. „Nachwort.“ In: Wilde, Oscar. *Das Bildnis des Dorian Gray*. Übers. u. Anm. Ingrid Rein. Nachw. Ulrich Horstmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 1992.

Huysmans, Joris-Karl. *Against Nature*. Übers. Robert Baldick. Harmondsworth: Penguin, 1959.

--Ders. „Gegen den Strich, 1884.“ In: Kastura, Thomas (Hg.). *Dandys: Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München: Wilhelm Goldmann, 2001, S. 161-165.

Ihrig, Wilfried. *Literarische Avantgarde und Dandysmus*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.

Janecke, Christian. „Schadet die Kunst der Intermedialitätsforschung? Martin Honerts 'Ein Szenisches Modell des Fliegenden Klassenzimmers'.“ In: Böhn, Andreas (Hg.). *Formzitat und Intermedialität*. St. Ingbert: Röhrig, 2003, S. 145-182.

Jens, Walter (Hg.). *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. 17 Bd. München: Kindler, 1988.

Johnson, Bruce D. „Die englische und amerikanische Opiumpolitik im 19. und 20. Jahrhundert – Konflikte, Unterschiede und Gemeinsamkeiten.“ In: Gros, Hans/Redaktion Naturwissenschaften (Hg.). *Rausch und Realität: Eine Kulturgeschichte der Drogen*. 3 Bd. v. Naturwissenschaftliche Reihe. Stuttgart et al.: Ernst Klett, 1998, S. 28-31.

Kanzog, Klaus. „Faustregeln für den Umgang mit Literaturverfilmungen.“ In: Hagen, Kirsten/Claudia, Hoffmann (Hg.). *Intermedia: Eine Festschrift zu Ehren von Franz-Josef Albersmeier*. Bonn: Romanistischer Verlag, 2007, S. 15-32.

Kastura, Thomas. „Postludium: The World is my Oyster.“ In: Ders. (Hg.). *Dandys: Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München: Wilhelm Goldmann, 2001, S. 378-424.

Katz, Steven D. *Die richtige Einstellung: Shot by Shot - Zur Bildsprache des Films: Das Handbuch*. Übers. Harald Utecht. Frankfurt: Zweitausendeins, ²1999.

Keitz, Ulrike. „Dialogizität der Bilder: Bemerkungen zum Verhältnis von Bildender Kunst und Film aus semiotischer Sicht.“ In: Paech, J. (Hg.). *Film – Fernsehen – Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1994, S. 28-39.

Killinger, Robert. *Literaturkunde: Entwicklungen Formen Darstellungsweisen*. Wien: Manz, 2002.

Karl, Michaela. „Wir fordern die Hälfte der Welt!“ *Der Kampf der englischen Suffragetten um das Frauenstimmrecht*. Frankfurt am Main: Fischer, 2009.

Karrer, Wolfgang. „Intertextualität als Elementen- und Struktur-Reproduktion.“ In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Mitw. Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Max Niemeyer, 1985, S. 98-115.

Klee, Wanda G. *Leibhaftige Dekadenz: Studien zur Körperlichkeit in ausgewählten Werken von Joris-Karl Huysmans und Oscar Wilde*. 20 Bd. Reihe Britannica et Americana 3 Folge. Heidelberg: Carl Winter, 2001.

Klein, Stefan. *Zeit: Der Stoff aus dem das Leben ist: Eine Gebrauchsanleitung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2006.

Kloepfer, Rolf. „Intertextualität und Intermedialität oder die Rückkehr zum dialogischen Prinzip: Bachtins Theoreme als Grundlage für Literatur- und Filmtheorie.“ In: Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hg.). *Kino-/ (Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. 1 Bd. v. Siegner Forschungen zur romantischen Literatur- und Medienwissenschaft. Tübingen: Stauffenburg, 1999, S. 23-46.

Knöppler, Christian. „Intertextualität und das Filmremake.“ In: Grein, Marion/Souza, Miguel/Völkel, Svenja (Hg.). *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität – ein interdisziplinäres Forschungsfeld*. Aachen: Shaker, 2010, S. 113-144.

Kohl, Norbert. *Oscar Wilde: Das literarische Werk zwischen Provokation und Anpassung*. Heidelberg: Carl Winter, 1980.

Kolesch, Doris. „Intermedialität.“ In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris/Warstat, Matthias (Hg.). *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2005, S. 159-161.

König, René. „Über einige ethno-soziologische Aspekte des Drogenkonsums in der Alten und der Neuen Welt.“ In: Gros, Hans (Hg.). *Rausch und Realität: Eine Kulturgeschichte der Drogen*. 1 Bd. v. Naturwissenschaftliche Reihe. Stuttgart: Ernst Klett, 1996, S. 6-12.

Koppen, Erwin. *Dekadenter Wagnerismus: Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*. 2 Bd v. Komparatistische Studien. Berlin et al.: Walter de Gruyter, 1973.

Koppenfels, Werner. „Mysterium und Methode: Sherlock Holmes als Heldenfigur des Fin de siècle.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 164-180.

Kosok, Heinz (Hg.). *Das englische Drama im 18. und 19. Jahrhundert: Interpretationen*. Berlin: Schmidt, 1976.

Krah, Hans. „Media Shift and Intertextual Reference.“ In: Nöth, Winfried (Hg.). *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects and Perspectives*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter, 1997, S. 347-362.

Kreuzer, Helmut. „Medienwissenschaftliche Überlegungen zur Umsetzung fiktionaler Literatur: Motive und Arten der filmischen Adaption.“ In: Schaefer, Eduard (Hg.). *Medien und Deutschunterricht: Vorträge des Germanistentages Saarbrücken 1980*. Tübingen: Niemeyer, 1981, S. 23-46.

--Ders. „Arten der Literaturadaption.“ In: Gast, Wolfgang. *Literaturverfilmung: Themen, Texte, Interpretationen*. Hg. Hans Gerd Rötzer. 11 Bd. Bamberg: C.C. Buchners, 1993, S. 27-31.

Kristeva, Julia. *Sémiotiké: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

--Dies. *Le texte du roman: Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle*. Den Haag/Paris: Mouton, 1970.

--Dies. „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman.“ In: Kimmich, Dorothe/ Renner, Rolf Günther/Stiegler, Bernd (Hg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1996, S. 334-348.

Kunz, Ulrike. „Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit.“: *ästhetizistischer Realismus in der europäischen Décadenceliteratur um 1900*. Hamburg: Kovac, 1997.

Leete, Alfred. „Britons wants you. Join your Country's Army! God save the King.“ (1914). Hg. London Opinion. In: *National Army Museum*. URL: <http://www.nam.ac.uk/online-collection/detail.php?acc=1981-04-73-1>. Zugriffsdatum: 4.10.2014.

Lenz, Bernd. „Oscar Wilde: Der Ästhet als sozialer Rebell.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 316-341.

Leonhardt, Rudolf Walter. „Wilde, Wilde, Wilde: 100 Jahre Oscar Wilde, alte Fragen und neue Biografien des großen irischen Dichters.“. In: *Zeit Online*. (14.12.2000). URL: http://www.zeit.de/2000/51/200051_1-wilde.xml. Zugriffsdatum: 17.12.2013.

Leschke, Rainer. *Einführung in die Medientheorie*. München: Wilhelm Fink, 2003.

Liddington, Jill/Norris, Jill. *One Hand Tied behind Us – The Rise of the Women's Suffrage Movement*. London: Virago, 1978.

Lindner, Monika. „Ästhetizismus, Dekadenz, Symbolismus: Englische Wurzeln und französische Einflüsse.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 53-81.

Madden, William A. „The Victorian Sensibility.“ In: Goetsch, Paul (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. 629 Bd. v. Wege der Forschung. Darmstadt: WBG, 1983, S. 9-45.

Mai, Martina. *Bilderspiegel – Spiegelbilder: Wechselbeziehungen zwischen Literatur und bildender Kunst in Malerromanen des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.

Mann, Otto. *Der Dandy. Ein Kulturproblem der Moderne*. Heidelberg: Wolfgang Rothe, 1962.

McGinn, Colin. *Das Gute, das Böse und das Schöne: Über moderne Ethik*. Übers. Joachim Schulte. Stuttgart: Klett-Cotta, 2001.

Mecke, Jochen. „Im Zeichen der Literatur: Literarische Transformationen des Films.“ In: Mecke, Jochen/Roloff, Volker (Hg.). *Kino-/(Ro)Mania: Intermedialität zwischen Film und Literatur*. 1 Bd. v. Siegener Forschungen zur romantischen Literatur- und Medienwissenschaft. Tübingen: Stauffenburg, 1999, S. 97-123.

Meyer, Petra Maria. „Die Geste als intermediale Vergleichskategorie: Zur Umwertung von Sprachgesten und Gestensprachen zwischen dem 18. und dem 20. Jahrhundert.“ In: Balme, Christopher/Moninger, Markus (Hg.). *Crossing Media: Theater – Film – Fotografie – Neue Medien*. München: epodium, 2004. S. 55-74.

Metz, Christian. *Semiotologie des Films*. Übers. Renate Koch. München: Fink, 1972.

Middeke, Martin. *Die Kunst der gelebten Zeit: Zur Phänomenologie literarischer Subjektivität im englischen Roman des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Hg. Martin Middeke u. Hubert Zapf. 1 Bd. v. Text & Theorie. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2004.

Mighall, Robert. „APPENDIX 2: Introduction tot he first Penguin Classics Edition, by Peter Ackroyd.“ In: Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Hg. Robert Mighall. London: Penguin Books, 2003, S. 224-230.

--Ders. „Chronology.“ In: Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Hg. Robert Mighall. London: Penguin Books, 2003, S. xxxv-xxxvii.

--Ders. „Introduction.“ In: Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Hg. Robert Mighall. London: Penguin Books, 2003, S. ix-xxix.

--Ders. „Notes.“ In: Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. Hg. Robert Mighall. London: Penguin Books, 2003, S. 231-253.

Moers, Ellen. *The Dandy: Brummell to Beerbohm*. New York: Viking Press, 1960.

Monaco, James. *Film und neue Medien: Lexikon der Fachbegriffe*. Übers. Hans-Michael Bock. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

Monsman, Gerald Cornelius. *Pater`s Portraits: Mythic Pattern in the Fiction of Walter Pater*. Baltimore: John Hopkins, 1967.

Montgomery Hyde, Harford. *The Trials of Oscar Wilde*. London: William Hodge & Co., 1948.

Mookyu, Kim. *Mediale Konfigurationen: Ein Beitrag zur Theorie der Intermedialität*. Konstanz: Hartung-Gorre, 2003.

Mösch, Manfred. „Krankheitsbilder.“ In: Gros, Hans/Redaktion Naturwissenschaften (Hg.). *Rausch und Realität: Eine Kulturgeschichte der Drogen*. 3 Bd. v. Naturwissenschaftliche Reihe. Stuttgart et al.: Ernst Klett, 1998, S. 131-134.

Müller, Jürgen E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster: Nodus Publikationen, 1996.

Mundt, Michaela. *Transformationsanalyse: Methodologische Probleme der Literaturverfilmung*. Tübingen: Niemeyer, 1994.

Nagel, Uwe. *Der rote Faden aus Blut: Erzählstrukturen bei Quentin Tarantino*. Marburg: Schüren, 1997.

Nassaar, Christopher. *Into the Demon Universe: A Literary Exploration of Oscar Wilde*. New Haven: Yale UP, 1974.

Neuhaus, Stefan. „Vorspann.“ In: Ders. (Hg.). *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. 22 Bd. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 7-10.

--Ders. „Literatur im Film: Eine Einführung am Beispiel von *Gripsholm* (2000).“ In: Ders. (Hg.). *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. 22 Bd. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 11-30.

<http://www.nwmangum.com/Kodak/No2CAKJ-1.html>. Zugriffsdatum: 12.12.2013.

Ochsner, Beate/Grivel, Charles (Hg.). *Intermediale: Kommunikative Konstellationen zwischen Medien*. 10 Bd. v. Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft. Tübingen: Stauffenburg, 2001.

Oeser, Hans-Christian (Hg.). *Oscar Wilde in Prison: The Ballad of Reading Goal: De Profundis*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2004.

Ohi, Kevin Jon Hisao. *Innocence and Rapture: The erotics of childhood in aestheticism*. Ann Arbor (Michigan): UMI/ProQuest, 2002.

Ojala, Aatos. *Aestheticism and Oscar Wilde: Part I: Life and Letters*. Hg. Finnish Academy of Sciences and Letters. 1 Bd. B Reihe. Helsinki: Folcroft Library Editions, 1954.

Ovidius Naso, Publius. *Metamorphosen*. Hg. Gerhard Fink. Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler, 1999.

Paech, Joachim. *Literatur und Film*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, ²1997.

--Ders. „Intermedialität: Mediales Differenzial und transformative Figurationen.“ In: Helbig, Jörg (Hg.). *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes*. Berlin: Erich Schmidt, 1998, S. 14-30.

--Ders./Paech, Anne. *Menschen im Kino: Film und Literatur erzählen*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2000.

--Ders./Schröter, Jens (Hg.). *Intermedialität Analog/Digital: Theorien, Methoden, Analysen*. München: Wilhelm Fink, 2008.

--Ders. „Das Medium formuliert, die Form figuriert: Medium, Form und Figur im intermedialen Verfahren.“ In: Becker, Thomas (Hg.). *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität: Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und >illegitimer< Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 57-74.

Paglia, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Random House, 1991.

Parliamentary Recruiting Committee (Hg.). „Britain needs you at once“ (London, 1915). In: *Library of Congress*. URL: <http://www.loc.gov/pictures/item/2003675387/>. Zugriffsdatum: 04.10.2014.

Pater, Walter. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. Hg. Adam Phillips. Oxford/New York: OUP, 1986.

--Ders. *Essays on Literature and Art*. Hg. Jennifer Uglow. London: J.M. Dent, 1990.

Peters, Jan Marie. „Die malerische und die erzählerische Komponente in der bildlichen Formgebung der Fotografie und des Films.“ In: Paech, Joachim (Hg.). *Film – Fernsehen - Video und die Künste: Strategien der Intermedialität*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 1994, S. 40-49.

Pfeiffer, K. Ludwig. „Fin de siècle und Endzeitbewusstsein.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 35-52.

Pfeiler, Martina. *Poetry goes intermedia: US-amerikanische Lyrik des 20. und 21. Jahrhunderts aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive*. Tübingen: Francke, 2010.

Pfister, Manfred. „Endzeit und Augenblick: Die Lyrik der 'Nineties.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 358-376.

--Ders./Schulte-Middelich, Bernd. „Die `Nineties in England als Zeit des Umbruchs.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die `Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 9-34.

--Ders. „Konzepte der Intertextualität.“ In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Mitw. Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Max Niemeyer, 1985, S. 1-30.

Pinthus, Kurt. „Einleitung. Das Kinostück (1913).“ In: Ders. (Hg.). *Das Kinobuch*. Nachbem. Walter Schobert. Frankfurt am Main: Fischer, 1983, S. 19-28.

Plowman, Paul. „Dorian Gray (2009): Filming Locations.“ URL: <http://www.british-film-locations.com/Dorian-Gray-2009>. [Zugriffsdatum: 28.10.2014].

Posner, Roland. „Kultur als Zeichensystem: Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe.“ In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hg.). *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main: Fischer, 1991, S. 37-74.

Prümm, Karl. „Intermedialität und Multimedialität: Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder.“ In: Bohn, Rainer/Müller, Eggo/Ruppert, Rainer (Hg.). *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin: Sigma, 1988, S. 195-200.

Rajewski, Irina O. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke, 2002.

Redaktionsmeinung. „Das Bildnis des Dorian Gray“. In: *Filmzeitschrift Cinema*. URL: <http://www.cinema.de/film/das-bildnis-des-dorian-gray,4102280.html>. Zugriffsdatum: 17.09.2014.

Reed, John R. „Mixing Memory and Desire.“ In: Goetsch, Paul (Hg.). *Englische Literatur zwischen Viktorianismus und Moderne*. 629 Bd. v. Wege der Forschung. Darmstadt: WBG, 1983, S. 203-221.

Reither, Saskia. *Computerpoesie: Studien zur Modifikation poetischer Texte durch den Computer*. Bielefeld: Transcript, 2003.

Richards, Jeffrey. „Passing the love of Women: Manly Love and Victorian Society.“ In: Mangan, James A./Walvin, James (Hg.). *Manliness and Morality: Middle-Class Masculinity in Britain and America, 1800-1940*. Manchester: MUP, 1987, S. 92-122.

Robertson, Patrick. *Was war wann das erste Mal? Ein vergnügliches Lexikon*. Übers. Waltraud Rieß. Wien/Heidelberg: Carl Ueberreuter, 1977.

Rosbach, Susanne. *Des Dandys Wort als Waffe: Dandyismus, narrative Vertextungsstrategie und Geschlechterdifferenz im Werk Jules Barbey d'Aurevilly*. Tübingen: Niemeyer, 2002.

Rössler, Patrick. „Gefangen in der Informationsfalle? Filmkritiker zwischen Servicefunktion und Meinungsbildung – eine empirische Untersuchung.“ In: Schenk, Irmbert (Hg.). *Filmkritik: Bestandsaufnahmen und Perspektiven: Bremer Symposien zum Film – II: Filmkritik*. Universität Bremen. Marburg: Schüren, 1998, S. 196-206.

Rother, Rainer (Hg.). *Sachlexikon Film*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

Rowbottom, Sheila. *Im Dunkel der Geschichte: Frauenbewegung in England vom 17. bis 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus, 1980.

Ruckriegel, Peter/Koebner, Thomas. „Literaturverfilmung.“ In: Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002, 350-353.

Rusch, Gebhard/ Schanze, Helmut/ Schwering, Gregor. *Theorien der Neuen Medien: Kino – Radio – Fernsehen – Computer*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2007.

Schäfer, Oda (Hg.). *Der Dandy*. München: Piper, 1964.

Schanze, Helmut (Hg.). *Fernsehgeschichte der Literatur: Voraussetzungen – Fallstudien – Kanon*. München: Wilhelm Fink, 1996.

--Ders. (Hg.). *Metzler Lexikon: Medientheorie - Medienwissenschaft: Ansätze – Personen - Grundbegriffe*. Mitw. Susanne Pütz. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2002.

Schaukal, Richard. „Leben und Meinungen des Herrn Andreas von Balthesser, 1907.“ In: Kastura, Thomas (Hg.). *Dandys: Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München: Wilhelm Goldmann, 2001, S. 17-19.

Scheffer, Bernd. „Schrift als Tonfilm: Zur Intermedialität und Emotionalität von Schrift.“ In: Becker, Thomas (Hg.). *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität: Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und >illegitimer< Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld: transcript, 2011, S. 107-122.

Schickedanz, Hans Joachim. *Ästhetische Rebellion und rebellische Ästheten: Eine kulturgeschichtliche Studie über den europäischen Dandyismus*. Frankfurt am Main: Lang, 2000.

Schivelbusch, Wolfgang. „Die trockene Trunkenheit des Tabaks.“ In: Gros, Hans (Hg.). *Rausch und Realität: Eine Kulturgeschichte der Drogen*. 1 Bd. v. Naturwissenschaftliche Reihe. Stuttgart: Ernst Klett, 1996, S. 172-179.

Schleicher, Harald. „Montage.“ In: Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart: Reclam, 2002, S. 389-393.

Schmitz-Emans, Monika. „Die Intertextualität der Bilder als Gegenstand der Literaturwissenschaft.“ In: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hg.). *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: ÖAW, 2002, S. 192-230.

Schneck, Peter. „Wort und Bild im Kreuzverhör: Rhetorik, Evidenz und Intermedialität im Gerichtsdrama.“ In: Heitmann, Annegret/Schiedermaier, Joachim (Hg.). *Zwischen Text und Bild: Zur Funktionalisierung von Bildern in Texten und Kontexten*. 2 Bd. v. Reihe Nordica. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2000, S. 43-63.

Schnell, Ralf. *Medienästhetik: Zur Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen*. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2000.

Schröter, Jens. „Intermedialität.“ In: *Theorie der Medien*. Hg. Jens Schröter. URL: http://www.theorie-der-medien.de/text_detail.php?nr=12. Zugriffsdatum: 27.4.2014.

Schulte-Middelich. „The Other Victorians: Viktorianismus und sexuelle Revolution.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 115-146.

Schüßler, Gerhard. *Psychosomatik/Psychotherapie systematisch*. Bremen: UNI-MED, ³2005.

Schwab, Ulrike. *Erzähltext und Spielfilm: Zur Ästhetik und Analyse der Filmadaption*. Berlin: Lit, 2006.

Schweizerhof, Barbara. „Jede Zeit hat ihren Ort – Timing und Chronotopos.“ In: Birkenhauer, Theresia/Storr, Annette (Hg.). *Zeitlichkeiten – Zur Realität der Künste: Theater, Film, Photographie, Malerei, Literatur*. Berlin: Vorwerk 8, 1998, S. 145-157.

Shelley, Mary Wollstonecraft. „Frankenstein: or, The Modern Prometheus.“ Hg. Henry Colburn u. Richard Bentley (1831). In: *The Project Gutenberg eBook*. Hg. Greg Weeks et al. (13.03.2013). URL: <http://www.gutenberg.org/files/42324/42324-h/42324-h.htm>. Zugriffsdatum: 17.08.2014.

Sicks, Kai Marcel. „Literaturverfilmung: Neue Ansätze zur Analyse?“. In: *Justus-Liebig-Universität Giessen. Kult Online*. „Rezensionen“. (Ausgabe 19). URL: <http://kult-online.uni-giessen.de/archiv/2009/ausgabe-19/rezensionen/literaturverfilmung-neue-ansatze-zur-analyse>. Zugriffsdatum: 15.09.2014.

Sölkner, Martina. „Über die Literaturverfilmung und ihren 'künstlerischen Wert'.“ In: Neuhaus, Stefan (Hg.). *Literatur im Film: Beispiele einer Medienbeziehung*. 22 Bd. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, S. 49-62.

Sontag, Susan. „Notes on Camp (1964).“ In: Kurzweil, Edith (Hg.). *A Partisan Century: Political Writings from Partisan Review*. New York/Chichester, West Sussex: Columbia UP, 1996, S. 232-243.

--Dies. „Anmerkungen zu Camp: Der Dandy neuen Stils, 1964.“ In: Kastura, Thomas (Hg.). *Dandys: Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München: Wilhelm Goldmann, 2001, S. 27-35.

Stack, Danny. „Q&A: Toby Finlay“. In: *Scriptwriting in the UK*. (25.01.2010). URL: <http://dannystack.blogspot.co.at/2010/01/q-toby-finlay.html>. Zugriffsdatum: 4.6.2014.

Spedicato, Eugenio. *Literatur auf der Leinwand: am Beispiel von Luchino Viscontis 'Morte a Venezia'*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

Stanton, Domna C. *The Aristocrat as Art: A Study of the Honnête Homme and the Dandy in Seventeenth- and Nineteenth-Century French Literature*. New York: Columbia UP, 1980.

Sternberger, Dolf. *Über den Jugendstil und andere Essays*. Hamburg: Claassen, 1956.

Stevenson, Robert Louis. *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Tales of Terror*. Hg. Robert Mighall. Harmondsworth: Penguin, 2002.

Stummer, Peter O. „Kapitulation der Radikalität: Sozialismus, Feminismus, Imperialismus: Spätviktorianischer politischer Diskurs und literarische Kommunikation.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 227-247.

Summers, Claude J. (Hg.). *The Gay and Lesbian Literary Heritage: A Reader's Companion to the Writers and Their Works, from Antiquity to the Present*. New York: Routledge, 2002.

Sweet, Matthew. *Inventing the Victorians*. London: Faber & Faber, 2001.

Taylor, Richard. „Die mystisch-okkulte Renaissance: Rituelle Magie und symbolistische Dichtung.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 100-114.

Thackeray, William Makepeace. *Das Buch der Snobs*. Übers. Gisbert Haefs. Nachw. Asfa-Wossen Asserate. Zürich: Manesse, 2011.

Thies, Henning. *Hauptwerke der englischen Literatur: Einzeldarstellungen und Interpretationen*. 1 Bd. (Von den Anfängen bis zum Ende des Viktorianischen Zeitalters.) München: Kindler, 1995.

Tholen, Georg Christoph. „Der blinde Fleck des Sehens: Über das raumzeitliche Geflecht des Imaginären.“ In: Huber, Jörg/Heller, Martin (Hg.). *Konstruktionen Sichtbarkeiten*. Zürich/Wien/New York: Springer, 1999, S. 191-214.

Visarius, Karsten. „Die Allgegenwart des Filmischen.“ In: Schenk, Irmbert (Hg.). *Filmkritik: Bestandsaufnahmen und Perspektiven: Bremer Symposien zum Film – II: Filmkritik*. Universität Bremen. Marburg: Schüren, 1998, S. 15-21.

Völkel, Svenja. „Einführung: Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität – ein interdisziplinäres Forschungsfeld.“ In: Grein, Marion/Souza, Miguel/Völkel, Svenja (Hg.). *Polyphonie, Intertextualität und Intermedialität – ein interdisziplinäres Forschungsfeld*. Aachen: Shaker, 2010, S. 1-7.

Weiß, Wolfgang. „Italienische Renaissance und englische Dekadenz.“ In: Pfister, Manfred/Schulte-Middelich, Bernd (Hg.). *Die 'Nineties: Das englische Fin de siècle zwischen Dekadenz und Sozialkritik*. München: Francke, 1983, S. 82-99.

Weisstein, Ulrich. „Comparing Literature and Art: Current Trends and Prospects in Critical Theory and Methodology.“ In: Konstantinovic, Zoran/Scher, Steven P. (Hg.). *Literature and the other Arts / La Litterature et les autres Arts / Literatur und die anderen Künste*. Innsbruck: Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, 1981, S. 19-30.

Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray (Urfassung 1890)*. Hg. Wilfried Edener. 18 Bd. v. Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Nürnberg: Hans Carl, 1964.

--Ders. „Sätze und Lehren zum Gebrauch für die Jugend, 1894.“ In: Kastura, Thomas (Hg.). *Dandys: Texte von Alexander Puschkin, Oscar Wilde, Marcel Proust, Tom Wolfe, Evelyn Waugh und vielen anderen*. München: Wilhelm Goldmann, 2001, S. 136-141.

--Ders. *The Picture of Dorian Gray*. Hg. Robert Mighall. London: Penguin Books, 2003.

--Ders. *The Collected Works of Oscar Wilde: The complete plays, poems and stories including „The Picture of Dorian Gray“ and „De Profundis“*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2007, S. 919-1016, S. 1039-1066.

--Ders. „Intentions.“ In: Ders. *The Collected Works of Oscar Wilde: The complete plays, poems and stories including „The Picture of Dorian Gray“ and „De Profundis“*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2007. S. 919-1038.

Winter, Scarlett. *Robbe-Grillet, Resnais und der neue Blick*. Hg. Werner Hamacher et al. 1 Bd. v. *Imagines. Interdisziplinäre Studien zur poetischen Einbildungskraft*. Heidelberg: Winter, 2007.

Wolf, Isabelle. *Was Farben sagen: Die Sprache der Farben verstehen und gekonnt einsetzen in Einrichtung und Mode*. München: Goldmann, 2011.

Wolf, Werner. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1999.

--Ders. *Intermedialität: Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft*. In: Foltinek, Herbert/Leitgeb, Christoph (Hg.). *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*. Wien: ÖAW, 2002, S. 163-192.

Yoo, Hyun-Joo. *Text, Hypertext, Hypermedia*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007.

Zander, Horst. „Intertextualität und Medienwechsel.“ In: Broich, Ulrich/Pfister, Manfred (Hg.). *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Mitw. Bernd Schulte-Middelich. Tübingen: Max Niemeyer, 1985, S. 178-196.

Zima, Peter V. „Vorwort.“ In: Ders. (Hg.) *Literatur intermedial: Musik – Malerei – Photographie – Film*. Darmstadt: WBG, 1995.

Žižek, Slavoj. *The Plague of Fantasies*. London & New York: Verso, 1997.

Filmographie

An Ideal Husband (Ein perfekter Ehemann). Regie : Oliver Parker. UK/USA: 1999.

BBC Play of the Month: The Picture of Dorian Gray. Regie: John, Gorrie. UK: 1976.

Das Bildnis des Dorian Gray. Regie: Oliver Parker. Drehbuch: Toby Finlay. UK: Ealing Studios/UK Film Council, 2009. (Orig. *Dorian Gray*). Fassung: Blu-ray Disc. Concorde Home Entertainment, 2012, 112`.

Dorian Gray. Original Score Soundtrack. UK: Universal UK/Metropolis Movie Music Ltd., 2012. Fassung: CD.

The Evils of Dorian Gray. Regie: Massimo, Dallamano. UK, Italien, West Deutschland: 1970.

The Importance of Being Earnest (Ernst sein ist alles). Regie: Oliver Parker. UK/USA: 2002.

The Picture of Dorian Gray. Regie: Albert, Lewin. USA: 1945.

The Picture of Dorian Gray. Regie: Glenn, Jordan. USA: 1973.

7. Anhang

7.1. Abstract

Die intertextuellen Ausprägungen, die auf Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* gewirkt haben, zeigen unter Verwendung von erarbeiteten Intertextualitätsformen, dass der Roman eine intratextuelle Intertextualität in Form von zitierten Vorlagen ausprägt, eine paratextuelle Intertextualität zwischen dem Vorwort und dem gesamten Inhalt des Buches besteht, eine metatextuelle Intertextualität aufzeigt durch die Parallelitäten mit Goethes *Faust* oder anderen in Kapitel 1 beschriebenen Werken sowie eine architextuelle Intertextualität aufweist mit den Gothic Novels und dem Schreibstil Wildes. Der Roman enthält bis auf die hypertextuelle Intertextualität alle Formen der Intertextualität. Die Übertragung dieser Ausprägungen und die intermediale Bearbeitung durch Anwendung filmischer Strategien anhand Oliver Parkers Literaturverfilmung *Dorian Gray* in Kapitel 2 zeigen die Handhabung der Intermedialität mit der Intertextualität unter Berücksichtigung der Transmedialität aus Kapitel 3 auf. Die Verfilmung beinhaltet die Interne Intermedialität, indem sie die Geschehnisse des Romans in neuer Form wiedergibt, die Transformationale Intermedialität durch die audiovisuelle Repräsentierung des Mediums der Fotografie und Malerei und die Formale-Transmediale Intermedialität durch die Überführung des ästhetischen Schreibstils von Wilde in den Film. Die medientheoretischen Formen der Ontologischen und Synthetischen Intermedialität werden von der Literaturverfilmung nicht mitinbegriffen, da die Ontologische lediglich in der Theorie existiert und sich die Synthetische aus der Vereinigung von zwei Medien zu einem neuen erschließt. Dieses praktische Beispiel ermöglicht eine Gegenüberstellung der Intertextualität und Intermedialität und somit Rückschlüsse auf eine praktisch anwendbar Theorie der Intermedialität und Intertextualität wie sie in Kapitel 4 beschrieben sind. Durch die Ko-Dominanz der beiden Theorien lassen sich diese distinkt voneinander unterscheiden und stehen sich ergänzend gegenüber.

7.2. Lebenslauf

Nachname / Vorname **KOPAJTIC Ivana**

Schul Ausbildung

09.1997 – 03.2006 Joseph Haydn- Bundesgymnasium und Bundesrealgymnasium
Reinprechtsdorferstrasse 24, A-1050 Wien

Erworbene Qualifikation Allgemeine Hochschulreife/ Matura

09.1993 – 07.1997 Öffentliche Volksschule
Stolberggasse 53, A-1050 Wien

Studienverlauf

01.03.2006 – 12/2014	A 317 Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft
01.10.2005 – 30.03.2006	A 990 Besuch einzelner Lehrveranstaltungen
Name und Art der Bildungs- oder Ausbildungseinrichtung	Universität Wien Dr.-Karl-Lueger Ring 1, A-1010 Wien
Titel der Diplomarbeit	„Intertextualität versus Intermedialität.“ Dorian Gray in der modernen Literaturverfilmung von Oliver Parker.

Berufserfahrung

26.09.2005 – Ende April 2006	Versicherungsverkäuferin
Name und Adresse des Arbeitgebers	PVG Pensionsvorsorgesges. m.b.H, Marc-Aurel-Strasse 7/24, A-1010 Wien Generali Zukunftsvorsorge mit staatlicher Förderung
15.06.2007 - 28.06.2007	Praktikantin/ Persönliche Assistentin von Brian Lee
Name und Adresse des Arbeitgebers	Redrose Gallery, Operngasse 32, A-1040 Wien
22.05.2006 – Juni 2008	Beraterin, Promotorin
Name und Adresse des Arbeitgebers	SIEMENS GmbH, Erdberger Lände 26, A-1030 Wien Siemens Promotion Services (SPS)
18.03.2011 – 04.07.2011	Praktikantin/ Technisch-kreative Assistentin
Name und Adresse des Arbeitgebers	EDV-Consult IT GmbH, Leopoldsgasse 27A/5, A-1020 Wien

Weitere Qualifikationen

Sprachkenntnisse Deutsch, Kroatisch, Englisch, Französisch