



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Porträt - Spiegel - Leinwand.

Das Ich und der Doppelgänger in Oliver Parkers

„Das Bildnis des Dorian Gray“.

verfasst von

Anna Katharina Zobler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von: ao. Univ.-Prof. Dr. Rainer Köppl

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	5
1. EINLEITUNG	11
2. <i>DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY</i> WIRD GELESEN UND GESEHEN	13
2.1. Dort verbannt, hier gepriesen und freigegeben – Die Rezeption des Romans in England und im deutschsprachigen Europa bis 1945	13
2.2. Verboten, prämiert, schockierend – <i>Das Bildnis des Dorian Gray</i> kommt ins Kino	16
3. DIE LEINWAND ALS SPIEGEL UND STÖRUNG – DER KINOFILM <i>DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY</i>	23
3.1. Inhalt	23
3.2. Filmadaption	28
3.3. Analyse	30
3.3.1. Unheimlich verdoppelt – Ein Doppelgänger geht ins Kino	30
3.3.2. Die Einheit des Narzissten – Dorian und sein Doppelgänger	35
3.3.3. Figurenkonstellationen	37
3.3.3.1. Dorian Gray	38
3.3.3.2. Lord Henry Wotton	47
3.3.3.3. Basil Hallward	50
3.3.3.4. Lord Kelso	52
3.3.3.5. Sibyl Vane	55
3.3.3.6. Emily Wotton	57
3.3.4. Die Konstellationen eines Defekts – Die Materialität wird sichtbar	60
3.3.4.1. Die Geburt der Störung – Der Vorspann als Exposition	61
3.3.4.2. Der verdrängte Ort – Dorian's ehemaliges Kinderzimmer	62
3.3.4.3. Störer der Doppelgängerschaft	67
3.3.4.4. Vom Wissen und Wirken der Spiegel	71
4 ZUSAMMENFASSUNG	85

5. DER DIGITALE DORIAN VERLANGT NACH AUFMERKSAMKEIT – NACHWORT	87
6. ANHANG	91
6.1. Tabelle der Adaptionen	91
6.2. Quellenverzeichnis	97
Bibliographie	97
Filmografie	101
Quellen der Tabelle	102
6.3. Abstract	103
6.4. Curriculum Vitae	105

VORWORT

Im Jahr 2010 war ich nicht nur von der düster-romantischen Ausstrahlung des Werbeplakats zu dem Film *Das Bildnis des Dorian Gray* fasziniert, so dass ich den Film besuchte, sondern auch von dem unheimlichen Gefühl, mit dem ich den Kinosaal am Ende des Films verlassen habe. Deshalb wanderte dieser Film auf meine Liste mit möglichen Diplomarbeitsthemen, die ich seit Beginn meines Studiums anfertigte.

Zum Ende meines Studiums reduzierte sich das Konvolut auf fünf Topthemen, worunter sich auch jenes der vorliegenden Diplomarbeit befand. Daraufhin begann ich mit den ersten Recherchen zu den einzelnen Forschungsgebieten. Dabei stieß ich auf Tatsachen, die die entscheidenden Anlässe lieferten, meine Diplomarbeit „einem Thema rund um die zeitgenössischen *Dorian Gray*-Verfilmungen“ zu widmen. *Das Bildnis des Dorian Gray* tauchte nach einer Periode des Vergessens in den 1990er Jahren erst wieder im Zeitraum von 2001 bis 2010 auf der Leinwand auf, als fünf Filme produziert wurden. Dass es eine ähnliche, signifikante Häufigkeit an *Dorian Gray*-Verfilmungen davor nur in der Zeit des frühen Films zwischen den Jahren 1910 bis 1920 gab, fand ich besonders interessant, zumal dieser Umstand nicht nur am fehlenden Urheberrecht des Romans liegen konnte. Im Jahr 2000 benannte der Psychiater Dr. Burkhard Brosig erstmals bestimmte komplexe Verhaltensweisen eines Patienten, die unter anderem den eigenen körperlichen Zustand verbessern und den Alterungsprozess verhindern sollen. Er verwendete dafür den Begriff „Dorian Gray-Syndrom“¹ um dieses psychodynamische Konzept zu beschreiben. Dass sich die klinische Psychologie zur Diagnose ihrer Patienten eines Helden aus der Literatur bediente, fand ich erstaunlich. Auf diesem Gebiet waren bereits der Baron von Münchhausen („Münchhausen-Syndrom“²), Peter Pan („Peter-Pan-Syndrom“³)

¹ Brosig, Burkhard; Gieler Uwe: „Das Dorian Gray-Syndrom – Haarwuchsmittel und andere „Jungbrunnen“, in: *Hessisches Ärzteblatt*. 1.Jg./3, 11/2000, November 2000, S. 470-472, hier S. 470.

² Asher, Richard: „Munchhausen's Syndrome“, in: *The Lancet*. Vol. 257/Nr. 6650, 10. Februar 1951, S. 339-314, hier S. 339.

³ Kiley, Dan: *The Peter Pan Syndrome: Men who have never grown up*. London: Corgi Books, 1984.

und Aschenbrödel („Cinderella-Komplex“⁴) vertreten. Münchhausen wurde sogar als pathologischer Diagnosebegriff in das ICD-10⁵ aufgenommen.

Diese Tatbestände weckten mein Forschungsinteresse und ich begab mich auf die Suche nach den Zusammenhängen zwischen der neu entflammten Popularität und einem psychologischen Phänomen.

Mein besonderer Dank gilt ao. Prof. Dr. Rainer Maria Köppl und Mag. Dr. Gabriele Pfeiffer für die Unterstützung und wissenschaftliche Betreuung dieser Arbeit, meinen Eltern und meinem Freund Robert für die Motivation, diese Arbeit zum Abschluss zu führen.

⁴ Dowling, Colette: *The Cinderella Complex. Women's Hidden Fear of Independence*. New York: Simon & Schuster, 1990.

⁵ World Health Organization; Dilling, Horst (Hrsg.): „F68.1 Artifizelle Störung“, in: Dies.: *Internationale Klassifikation psychischer Störungen*. 5., überarb. Aufl. nach ICD-10-GM, Bern: Huber, 2011.
<http://www.dimdi.de/static/de/klassi/icd-10-who/kodesuche/onlinefassungen/htmlamtl2013/>

O ja, bis an die Sterne weit!
Mein Freund, die Zeiten der Vergangenheit
Sind uns ein Buch mit sieben Siegeln;
Was ihr den Geist der Zeiten heißt,
Das ist im Grund der Herren eigener Geist,
In dem die Zeiten sich bespiegeln.

(Faust zu Wagner in *Faust*.⁶)

⁶ Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 19, Z. 574 (Orig. *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. 1. Bd. 14. Bearb. von Erich Schmidt. Weimar: Hermann Böhlau, 1887).

1. EINLEITUNG

Im ausgehenden 19. Jahrhunderts tauchte in der neu-romantischen Literatur das Motiv der inneren Zwiegespaltenheit der Persönlichkeit auf, deren negative Aspekte der Mensch verdrängen wollte. Die Verbindung dieses Zustands mit dem Wunsch zur Abspaltung wird in der Stoff- und Motivforschung als das Doppelgänger-Motiv bezeichnet. In diese Epoche fällt die Entstehung des Romans *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde (1890). Darin wurden zwei Sehnsüchte des Menschen zum Zentralmotiv verbunden: für immer jung zu bleiben und die negativen Persönlichkeitsanteile abspalten zu können. Die etlichen literarischen Figuren, die von der gespaltenen Persönlichkeit handeln, sind zu populären Mythen geworden, die auch durch unzählige Filmversionen in unsere kulturelles Filmgedächtnis gelangt sind. Wie entstand an der Figur Dorian Gray, der ursprünglich keine große Popularität vorhergesagt wurde, eine derartige Faszination, die nicht nur etliche Verfilmungen, Theater-, Ballett-, Musical- und Opernadaptationen hervorgebracht hat, sondern zu einer Ikone der Popkultur werden konnte?

Der Dorian Gray-Stoff wurde als filmische Adaption bereits zwanzig Jahre nach der Veröffentlichung des Romans im Jahre 1890 ins Kino gebracht. Die Anzahl der Adaptionen haben seit den 1990er Jahren und im Speziellen die Anzahl der Verfilmungen in den 00er Jahren des 21. Jahrhunderts stark zugenommen. Aus der Vielzahl an filmischen Versionen fiel die Wahl auf die Produktion aus dem Jahr 2009 von Oliver Parker. Der Grund dafür liegt in der Tatsache, dass in diesem Film im Zuschauer zwar ein empathisches Gefühl für den Protagonisten doch gleichzeitig eine unheimliche Wirkung erzeugt wurde.

Das Ziel dieser Arbeit besteht darin, die Inszenierung eines unheimlichen Doppelgängers im Film *Das Bildnis des Dorian Gray. Ewig Jung. Ewig Verdammt*, Regie: Oliver Parker, GBR 2009⁷ mit den Mitteln der Filmwissenschaft zu analysieren.

Dazu wird die ambivalente Rezeption des Romans und der Adaptionen seit 1910 erläutert. Im dritten Kapitel wird auf den Film genauer eingegangen. Die Analyse

⁷ Für die Analyse wurde die deutsche DVD-Version aus dem Jahr 2010 verwendet.

beginnt mit einer historischen Kurzfassung über das Doppelgänger-Motiv in der Literatur und im frühen Kino, um die unterschiedlichen Doppelgänger-Varianten aufzuzeigen. Anschließend werden die psychischen Vorgänge rund um den narzisstisch geprägten Dorian Gray und seinen Doppelgänger, wie es die Psychoanalytiker Otto Rank, Sigmund Freud und Jacques Lacan beschrieben haben, erläutert. Durch die Figurenkonstellationen wird die Beziehung der Figuren untereinander bestimmt. In weiterer Folge wird anhand von ausgewählten Szenen die filmische Umsetzung von Dorians Psyche betrachtet.

Den Abschluss bildet mein Kommentar zu dem gesellschaftlichen Bezug dieses Films und des Dorian Gray-Motivs.

Abgesehen von dem Quellenverzeichnis, einem Abstract und meinem Curriculum Vitae befindet sich im Anhang eine Tabelle mit der chronologischen Auflistung der Adaptionen des Romans, die einen Überblick über die Konjunktur- und Depressionsphasen der *The Picture of Dorian Gray*-Bearbeitungen gibt.

2. **DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY WIRD GELESEN UND GESEHEN**

Zeitgenössische Feuilletonisten sagten der Novelle „The Picture of Dorian Gray“⁸ bei ihrer Veröffentlichung im Jahr 1890 als Beitrag in der us-amerikanischen Literaturzeitschrift *Lippincott's Monthly Magazin*, das sowohl in England als auch den USA erschien, wegen des Skandalerfolges nur eine kurze Popularität voraus. Sie unterschätzten das publikumswirksame Potenzial des Dorian Gray-Stoffes, das über 120 Jahre lang und noch andauert. Die Rezeption dieses Romans stellt laut dem Literaturwissenschaftler Manfred Pfister ein besonderes Beispiel für die Auslegung eines Werks nach ideologischen Interessen dar.⁹

2.1. **Dort verbannt, hier gepriesen und freigegeben – Die Rezeption des Romans in England und im deutschsprachigen Europa bis 1945**

Bis zu ihrer Veröffentlichung in Buchform im Jahr 1891 im Londoner Ward, Lock & Co-Verlag ergänzte Wilde seinen einzigen Roman um sechs Kapitel und entfernte jene Stellen, die die Zensoren im Verlag als zu pikant für die viktorianische Leserschaft einstufte. Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung wurde der Roman von Wildes sensationslüsternen Freunden und Feinden ausschließlich biografisch ausgelegt. Wildes dandyhafter Lebensstil, sein Roman und sein Kommentar zu den Figuren¹⁰ wurden von der viktorianischen Justiz als Beweismaterial für eine Verurteilung Wildes wegen Homosexualität herangezogen, die der Vater seines Liebhabers im Jahr 1895 anzettelte. Wildes Schriften und der Roman, der in den Augen der Moralisten die englische Gesellschaft verdarb, wurden mit der Inhaftierung Wildes gleichsam aus dem literarischen Gedächtnis Englands verbannt. Ein ernst zu nehmendes, von

⁸ Wilde, Oscar : „The Picture of Dorian Gray“, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, London: Band XLVL, Nr. 271, Juli 1890, 3-100.

⁹ Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: ‚The Picture of Dorian Gray‘*, München: Fink, 1986, S. 8.

¹⁰ „Basil Hallward ist das, wofür ich mich halte; Lord Henry das, wofür die Welt mich hält: Dorian das, was ich gern sein möchte – in fernen Tagen, vielleicht.“ Oscar Wilde im Brief an Ralph Payne vom 12. Februar 1894. zit. n. Kohl, Norbert: „Culture and Corruption. Ästhetisches Verhalten und moralisches Bewußtsein in ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘“, in: Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray. Deutsch von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer*. Hrsg. v. Norbert Kohl, 1. Auflage, Frankfurt/M.: Insel Taschenbuch, 1985, S. 289-300, hier S. 294; (Orig. *The Picture of Dorian Gray*, London/New York: Ward, Lock & Co, 1891; Erstveröffentlichung der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer, 1909).

polemischen Meinungen und moralischen Bewertungen losgelöstes Forschungsinteresse an Wilde trat in England erst im Jahr 1962 auf, als Rupert Hart-Davis eine kommentierte Ausgabe von Wildes Briefen veröffentlichte.¹¹

Auf dem europäischen Festland waren im ausgehenden 19. Jahrhundert wenige seiner Kunstmärchen und Essays (unter anderem *The Happy Prince and Other Tales*, 1888) bekannt. Sie wurden zwar als sprachlich geschliffen bewertet, doch wegen dem europaweit wahrgenommenen Sensationsprozess gegen Wilde eilte seinen Werken der Ruf der Dekadenz voraus. Im Jahr 1901 erschien die erste deutsche Übersetzung der Magazinversion von *Dorian Gray* in dem deutschen Spezialverlag für homosexuelle Literatur Max Spohr. Diese Ausgabe und Wildes polarisierende Weltanschauung unter anderem zum Sozialismus (*The Soul of Man under Socialism*, 1891) wurden zwar besonders in Wien ab dem Jahr 1903 in Karl Kraus' Pamphlet *Die Fackel* wohlwollend aufgenommen. Die hiesigen Literaten der *Wiener Moderne*, Karl Kraus und Hugo von Hofmannstahl, fanden in Wilde einen Mitstreiter gegen den Sprach- und Sittenverfall im Journalismus. Kraus verteidigte die inhaltliche Kraft des Werks, indem er *Das Bildnis des Dorian Gray* als eine Heilsbotschaft für das moderne Leben sah und die Entlarvung der spießbürgerlichen Bigotterie darin lobte. Hofmannsthal betonte die neuromantischen Eigenschaften des Ästheten Wildes als Gefährten im Kampf gegen den Naturalismus und Realismus in der Literatur. Doch mit zunehmender Verbreitung von Wildes Schriften unter den deutschen Philologen nahmen die ideologisch motivierten Auslegungen seiner Ästhetik zu.¹²

Im Jahr 1905 interpretierte der Philologe Samuel Lublinski in der deutschen *Zeitschrift für den französischen und englischen Unterricht* den Roman als einen Ausdruck der Sehnsucht der Engländer nach Kultur. Damit eröffnete er jenen antibritischen Diskurs, in den Wilde zu Propagandazwecken gestellt wurde. Die positiven und auch negativen Lesarten des Romans wurden im Ersten und Zweiten Weltkrieg von den deutschsprachigen Nationalisten instrumentalisiert, um Stimmung gegen das britische Imperium zu machen. Der österreichische Journalist Egon Friedell stellte im Jahr 1917 Wilde als ein Opfer des in England vorherrschenden Materialismus und Opportunismus dar. Das

¹¹ Vgl. Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: 'The Picture of Dorian Gray'*, S.17.

¹² Vgl. ders. S. 11f.

Reichspropagandaministerium veranlasste im Jahr 1942, den Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* in das Verzeichnis der erlaubten englischen und nordamerikanischen Schriftsteller aufzunehmen und gab den Roman sogar ausdrücklich frei.¹³ Der Roman wurde von den deutschen Nationalsozialisten als Polemik gegen die englische Gesellschaft und Gewaltpolitik eingesetzt. Besonders die spitzen Kommentare der Figur Henrys zur englischen Gesellschaft, wenn er sagt:

Aber in England gibt es ja kein literarisches Publikum außer für Zeitungen, Katechismen und Konversationslexika. Von allen Völkern des Erdballs haben die Engländer den am wenigsten entwickelten Sinn für die Schönheit der Literatur.¹⁴

Unsere Väter liebten diese Art Stücke [Shakespeare-Stücke], glaube ich. Je länger ich lebe, Dorian, je stärker fühle ich, daß alles, was für unsere Väter gut genug war, für uns noch lange nicht gut genug ist. In der Kunst wie in der Politik les grandpères ont toujours tort.¹⁵

und die Auslegung des Romans als Darstellung der Folgen von Sittenlosigkeit sollte die Soldaten bestärken, für deutsche Kultur und gegen die vorherrschende Geisteshaltung der Engländer zu kämpfen, wie sie die Figur Basil beschreibt, als er die Schönheit Dorian idealisiert:

Ohne selbst es zu wissen, enthüllt er mir die Linien einer neuen Schule, einer Schule, in der enthalten ist die ganze Leidenschaft der Romantik und die ganze Vollkommenheit des griechischen Geistes. Die Harmonie von Seele und Leib, wieviel ist das doch! Wir in unserer Verblendung haben die beiden voneinander gerissen und haben uns einen Realismus erfunden, der gewöhnlich ist, und einen Idealismus, der leer ist.¹⁶

Obwohl im Jahr 1947 Thomas Mann Wilde und Nietzsche als „Revoltierende im Namen der Schönheit“ bezeichnete, sah er Wilde als Spitze des Eisbergs der englischen Oberflächlichkeit, die einer deutschen, philosophischen Tiefe Nietzsches gegenüberstand.¹⁷

¹³ Vgl. ders. S. 14; vgl. Rademacher, Jörg: „Betrachtungen zur Geschichte von The Picture of Dorian Gray oder: Wer hat Angst vor Wildes Skandalroman“, in: Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray. Der unzensierte Wortlaut des Skandalromans*. Frankfurt am Main: Eichborn, 2000, S. 199-255, hier S. 203; (Orig. The Picture of Dorian Gray, in: *Lippincott's Monthly Magazine*, London: Band XLVL, Nr. 271, Juli 1890, 3-100).

¹⁴ Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray* (1985), S. 60.

¹⁵ „Die Großväter haben immer unrecht“, übers. v. mir, ders. S. 70.

¹⁶ Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray* (1985), S. 20.

¹⁷ Vgl. Mann, Thomas: „Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung“. (Orig. 1947), in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 9. 2. Auflage, Frankfurt: 1974. S. 675-712, hier S. 707.

2.2. Verboten, prämiert, schockierend – *Das Bildnis des Dorian Gray* kommt ins Kino

Ab dem Jahr 1910 entstanden weltweit die ersten Bearbeitungen des Dorian Gray-Stoffes. Die erste Adaption überhaupt war für das Kino.¹⁸ Die Dekade zwischen den Jahren 1910 und 1920 kann als Blütezeit für Dorian Gray-Verfilmungen gelten, in der sechs Filmproduktionen entstanden. Die Häufigkeit der Adaptionen des Stoffes für das Kino ist nicht nur durch die Dialoglastigkeit, Wildes bildhafte Schilderung der Szenen und die Manie des frühen Films, Literaturvorlagen zu verfilmen, begründet. Die Tatsache, dass bereits im Jahr 1910 dieser Stoff das erste Mal verfilmt wurde und bis zum Jahr 2014 weitere 22 Verfilmungen folgen sollten, bestätigt das Kino als ideales Medium, um zeitgenössische Sichtweisen auf eine vielseitige Geschichte im Allgemeinen und die Darstellung eines unheimlichen Doppelgängers im Speziellen zu projizieren. Die technische Spezialität im frühen Kino, besonders über die Licht- und Schattenführung im Schwarz-Weiß-Film das Unheimliche zu erzeugen, war für die Darstellung des Dorian Gray besonders gut geeignet.

Doch nicht das Unheimliche, sondern das Anrühige war es, dass dieser Stoff von der Leinwand verbannt wurde. Drei europäische Produktionen aus der Zeit des frühen Films erhielten polizeibehördliche Zensuren. *Paimann's Filmlisten* aus dem Jahr 1917 und die *Siegener Wanderkinodatenbank* im Internet beinhalten folgende Einträge dazu: Die dänische Produktion *Dorian Grays portræt* (R: Axel Strøm, DNK 1910) erhielt im Jahr 1913 ein Jugendverbot in Berlin und in München ein generelles Vorführverbot. Für die deutsche Produktion *Das Bildnis des Dorian Gray* (R: Richard Oswald, DEU 1917) wurde ebenfalls ein Vorführverbot in München und ein Schulverbot in Österreich erlassen. Die Vorführung der ungarischen Produktion *Az élet királya* (R: Alfréd Deésy, HUN 1918) erhielt in Österreich ein Schulverbot.¹⁹

¹⁸ Siehe dazu die Tabelle ab S. 91.

¹⁹ Vgl. die Datenbankeinträge: *Dorian Grays portræt* (R: Axel Strøm, DNK 1910), #19113 und *Das Bildnis des Dorian Gray* (R: Richard Oswald, DEU 1917), #19114, in: *The Fairground Cinema Database. Siegener Wanderkino-Datenbank*. <http://www.earlycinema.uni-koeln.de>, Zugriff: 27.08.2014; vgl. Paimann, Franz: „Oest.-ung. Gaumont G.m.b.H. Das Bildnis des Dorian Gray“, in: ders. (Hrsg.): *Paimann's Filmliste*. Jg. 2./Nr. 81, 16. September 1917, S. 28.

Film-Liste Nr. 81

(vom 16. bis 20. September 1917)

Stuart Webbs-Filmvertrieb

Ia	Webbsfilm	Die Pagode	Drama	1700	1917 21./9.	5 Akte Schulverbot
Detektivdrama mit Ernst Reicher als Stuart Webbs. Dr. Remus, der Freund Webbs, hatte endlich seine Erfindung fertiggestellt und sollte dieselbe an der Hand der Pläne, mit Hilfe Webbs, der Marinekommission erläutern, doch die Prüfung mußte verschoben werden, da ihm die Pläne gestohlen wurden. Webbs gelang es durch seine genialen Kombinationen den Täter (Dr. Tomari) binnen drei Tagen zu eruiieren und trotz der großen Schlaueit des Japaners in den Besitz der Pläne zu gelangen. Stoff, Spiel, Photos und Szenerie ausgezeichnet. (Der beste Stuart Webbsfilm.)						
I-II	Gloria	Todesschauer	Drama	510	1917 28./9.	4 Akte Schul-Verbot
Volksdrama (bereits am 14. Dezember 1914 vorgeführt). Ein Bergführer machte mit seinem Buben eine Hochtour, wobei der Bub tödlich abstürzt. Nach Jahren führt der Führer eine Familie auf denselben Berg, deren Bub stürzt auch ab, wird aber gerettet. Der Bergführer findet den Tod in denselben Abgrund. Stoff, Photos und Spiel gut, Szenerie sehr gut.						
I-II	Eiko	Im wunderschönen Monat Mai	komisch	400	1917 12./10.	1 Akt Schul-Verbot
Lustspiel mit Anna Brinkmann und Rudolf de Zopp. Dora, die Tochter des Privatier Lebered, soll einen Städler heiraten, will aber nur einen Bauer zum Mann. Fritz Siebert, ihr zugedachter Bewerber, spielt die Rolle als Bauernknecht Michel Huber und verlobt sich mit ihr.						

Filmfabrik Sascha

Ia	Sascha	Beim Johannisfall in den Radstätter Tauern im Winter	Natur	180	1917 12./10.	1 Akt schulfrei
Hochinteressante und prachtvolle Aufnahmen der Besteigung bis zum Gletscher und der Eisgrotte.						

Oest.-ung. Gaumont G. m. b. H.

Ia	Oswald	Das Bildnis des Dorian Gray	Drama	1780	1917 23./11.	5 Akte Schul-Verbot
Mysteriöses Schauspiel nach dem Roman von Oskar Wilde mit Bernd Aldor. (Regie Richard Oswald). Dorian Gray, ein sittlich erzogener junger Mann, ließ sich von seinem Freunde, Basil Harward, malen und das Porträt in seinem Salon aufstellen. Bei Besichtigung des Bildes schon begann Herzog Henry Wolfon seinen unheilvollen Einfluß auf Dorian auszuüben, wobei er ihm die Freuden des Genußlebens schilderte. Gray erlag der Versuchung und tat den Schwur: „Wenn ich immer jung bleibe und nur mein Bildnis altert, gebe ich meine Seele her“. Grays Wunsch ging in Erfüllung, er blieb jung und sein Bild alterte, aber er wurde ein Wüstling und Mörder und starb, als er sein eigenes Bildnis mit dem Dolche durchbohrte. Stoff und Photos sehr gut, Spiel und Szenerie ausgezeichnet. (Nur für feineres Publikum.)						

Abb. 2.1: Paimann, Franz (Hrsg.): *Paimann's Filmliste*.

2.Jg./Nr. 81, 16. September 1917.

Film-Liste Nr. 88

(vom 2. bis 8. November 1917)

Filmleihanstalt Stuart Webbs Co.

Ia	Wiener Film	Der Treubruch	Drama	1800	1918 4./1.	5 Akte Schul-Verbot
----	-------------	----------------------	-------	------	---------------	------------------------

Lebensbild von Erwin Baron, mit Hermann Romberg und Frä. Margareta Witzmann vom k. k. Burgtheater. (Regie Karl Gerhardt.) Ferdinand und Karl Leithofer besitzen den größten Bauernhof. Ferdinand bewirtschaftet den Hof, während Karl Doktor der Medizin in der Stadt ist. Als Karl auf Urlaub kommt, verlobt er sich mit Klara, der Tochter des Schulmeisters, muß aber als Teilnehmer einer Expedition abreisen. Als eine Kunde seines Todes eintrifft, heiratet Klara den Ferdinand. Doch Karl kam zur Hochzeit, verfluchte Braut und Bruder und reiste ab. Nach 18 Jahren — Ferdinand ist verarmt, und lebt als Förster mit seiner Tochter beim Schulmeister, — kam Karl, der den Hof gekauft, mit Frau und seinem Sohne ins Dorf. Die Kinder der beiden trafen sich öfters und verlobten sich nach einem tragischen Mordversuch Ferdinands und erfolgter Versöhnung der Brüder. Stoff und Spiel ausgezeichnet. Photos und Szenerie sehr gut.

Filmleihanstalt „Star“

I-II	Star	Dorian Gray	Drama	1800	1917	4 Akte Schul-Verbot
------	------	--------------------	-------	------	------	------------------------

Mysteriöses Schauspiel nach dem Roman von Oskar Wilde, mit Norbert Dán, Annie Góth und Ila Löth. (Regie A. Deésy.) Die Handlung ist analog wie beim Film das Bildnis des Dorian Gray. (Siehe Liste Nr. 81) Stoff und Spiel sehr gut. Photos gut. Szenerie mit Ausnahme des Bildnis Greys sehr gut. (Nur für feineres Publikum.)

I	Star	Der Maskenball	Drama	1400	1918 8./3.	3 Akte Schul-Verbot
---	------	-----------------------	-------	------	---------------	------------------------

Tragödie nach der gleichnamigen Oper von Verdi, mit Norbert Dán, Aristid Olt und Anni Góth. (Regie A. Deésy.) René, der Sekretär des Herzogs und Gouverneurs der Insel Mondero, lebt mit seiner Frau Amalie in glücklichster Ehe. Marinekommandat Oswald zettelt aus Ehrgeiz eine Verschwörung gegen den Herzog an und bringt durch sein Intriguenspiel die Frau Renés in den Verdacht der Untreue. René, der sich betrogen glaubt, tritt den Verschwörern bei und soll den Herzog auf einen Maskenball ermorden, doch durch Amalie wird der Herzog gerettet, während Oswald das Opfer wird. Stoff, Spiel und Photos sehr gut. Szenerie ausgezeichnet. (Für feineres Publikum.)

Filmhaus „Polo“

I-II	Saturn	Zügelloses Blut	Drama	1700	.	5 Akte Schul-Verbot
------	--------	------------------------	-------	------	---	------------------------

Sittendrama mit Pola Negri und H. Selteneck. Mauß, die übermütige Tochter des Fabrikanten Morton, geht verstoßen auf einen Ball und wird vom Grafen Trimberg, ohne sich ihm erkennen zu geben, verführt. Um ihre Eltern zu täuschen gibt ihre Ziehschwester Ellen das Kind Mauß in Pflege, wodurch Ellen bei ihrem Manne in den Verdacht der Untreue gerät und verstoßen wird. Später gelingt es Ellen ihren in Betrügerhände geratenen Mann zu retten und Mauß mit dem Grafen zu versöhnen. Stoff phantastisch, Spiel und Photos sehr gut. Szenerie gut.

Abb. 2.2: Paimann, Franz (Hrsg.): *Paimann's Filmliste*.
2.Jg./Nr. 88, 2. November 1917, S. 31.

In den darauf folgenden Jahrzehnten ebte das Interesse an der Umsetzung des Romans ab. In den 27 Jahren zwischen 1928 und 1955 entstanden weltweit insgesamt nur zehn Adaptionen. Darunter waren immerhin im Jahr 1930 die erste Opernfassung in der damaligen Tschechoslowakei und im Jahr 1952 die erste Partitur für ein Ballett in der Schweiz. Erst in den 1960er-Jahren wuchs das Interesse an der Geschichte merklich. Zwischen 1960 und 1969 entstanden insgesamt sechs Fassungen für Film, Theater, Ballett und Oper wiederbelebt. Ab diesem Zeitraum blieb die Anzahl aller Adaptionen pro Dekade mindestens gleich hoch oder stieg an. Die insgesamt meisten Dorian Gray-Bearbeitungen entstanden in den Jahren von 1990 bis 1999, nämlich siebzehn Produktionen.

In der Rezeption der Verfilmungen stechen vor allem drei Versionen hervor, deren thematische Gewichtung aufgrund ihres Erfolges Vorbild für Verfilmungen aus den 2000er Jahren war: die us-amerikanische Version von Albert Lewin²⁰ aus dem Jahr 1945, die als verrucht geltende, legendäre deutsch-italienische Koproduktion aus dem Jahr 1970 von Massimo Dallamano²¹ und die deutsche aus dem Jahr 1984 von Ulrike Ottinger²². Lewins Umsetzung hielt sich an die örtliche und zeitliche Vorgabe des Romans. Durch den Fokus auf die visuelle Kraft des Kinos, die Umsetzung der Wilde'schen Ästhetik in der Ausstattung, eine komplexen Kamera und die ausgefeilte Verwendung des Filmmaterials schuf er eine schaurige Literaturverfilmung aus der Produktionsstätte Hollywood. Der Film, der mit der „kinematographischen Selbstreferenzialität“²³ spielte, wurde im Jahr 1945 dafür mit dem *Oscar* für die beste Kamera ausgezeichnet.

Bei Dallamanos Version hingegen spielte die Befreiung des Protagonisten aus moralischen Schranken eine Rolle. Im Stile eines Softerotikfilms ließ Dallamano seinen Dorian im London der 1960er Jahre allerhand polymorphe sexuelle Abenteuer erleben. Durch die Besetzung des Dorian mit dem damals schönsten Mann der Welt und dem Lieblingsschauspieler von Luchino Visconti, Helmut Berger, weitete sich die Produktion auf jene Metaebene aus, in der sich Kunst und

²⁰ *The Picture of Dorian Gray*, Regie: Albert Lewin, USA 1945.

²¹ *Das Bildnis des Dorian Gray*, Regie: Massimo Dallamano, DEU/ITA 1970.

²² *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, Regie: Ulrike Ottinger, DEU 1984.

²³ Sykora, Katharina: „Der aus dem Rahmen fällt. Das Bildnis des Dorian Gray als unheimliche Schatten des Kinos“, in: Ruffert, Christine; Schenk, Imbert; Schmid, Karl-Heinz (Hrsg.): *Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*. Berlin: Bertz und Fischer, 2005S. 104-116, hier S. 109.

Leben gegenseitig reflektieren. Die gespielte Fiktion des glamourösen Dandys verschmolz mit die Realität von Berger, der selbst ein publikes Star-Leben führte.

Ottinger entnahm für ihren Film *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse* dem Roman Wildes Credo von „der reinen Oberfläche als aussagekräftigster Bildebene“. Sie ließ eine weibliche Dorian in die Medienwelt der 1980er-Jahre eintauchen, die von einer machthungrigen Medienkonzernchefin zu einer medialen Kunstfigur hochstilisiert und anschließend ruiniert wird. Durch die Besetzung des Dorian Gray mit einer Frau und die überdeutliche Konstruktion einer androgynen Frau zu einer medialen Ikone thematisierte Ottinger zum einen die von Wilde angedeutete Geschlechterambiguität, zum anderen das Machtverhältnis zwischen Beherrscher und Beherrschtem im Kontext von Medienproduktionen.²⁴

Die Version von Ottinger gilt durch die Verlagerung des Schauplatzes in die Medienwelt als Vorbild für die *Dorian*-Verfilmung von Allan Goldstein²⁵ aus dem Jahr 2004. Hier wurde im New York der 1990er Jahre die Figur Dorian ebenfalls von einem diabolisch blickenden Modellagenten (dargestellt von Malcom McDowell, der durch seine Rolle des Alex in *A Clockwork Orange* das Image des abgründigen Bösewichts erhielt) zum Fotomodell aufgebaut und vernichtet. Bei der Verfilmung von David Rosenbaum²⁶ aus dem Jahr 2005 erinnern die weichgezeichneten Bilder der Landschaft im Mittelmeerraum und die Ähnlichkeit des Dorian-Darstellers Josh Duhamel mit dem jungen Helmut Berger an Dallamano's Interpretation des Romans. Dass die Verfilmung von Oliver Parker²⁷ aus dem Jahr 2009 an der von Lewin angelehnt ist, beweisen nicht nur der originalgetreue Ort und die originalgetreue Zeit im Film, sondern auch der Schockmoments durch die markante Visualität des Porträts. Dadurch verhandelte Parker seine Verfilmung von *Das Bildnis des Dorian Gray* ebenfalls auf der Ebene der Selbstbezüglichkeit des Kinos, jenem Ort, der für die Darstellung des Unheimlichen so gut geeignet ist.

²⁴ Vgl. Sykora, Katharina: „Der aus dem Rahmen fällt“, S. 112.

²⁵ *Dorian. Pact with the Devil*, Regie: Allan Goldstein, GBR/CAN 2004.

²⁶ *The Picture of Dorian Gray, Portrait of Evil*, Regie: David Rosenbaum, USA 1999.

²⁷ *Das Bildnis des Dorian Gray*, Regie: Oliver Parker, GBR 2009.

Was die Kritiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts Wilde prognostizierten, stellte sich als falsch heraus. Zwischen den Jahren 1910 und 2014 entstanden insgesamt 73 Produktionen für die Leinwand und die Bühne. Das Interesse an dem Stoff reißt nicht ab, was die kontinuierliche Anzahl an Bearbeitungen des Dorian Gray-Stoffes in jedem Jahrzehnt bestätigt. Allein in der aktuellen Dekade von 2010 bis 2014 kamen insgesamt neun Adaptionen heraus. Darin sind eine TV-Serie und zwei Kinofilme vertreten. In diesen drei filmischen Bearbeitungen²⁸ aus dem Fantasy-Genre kommt das Dorian Gray-Motiv als Nebenhandlung vor.

Im Jahr 2009 produzierte das britische Filmstudio *Fragile Films/Ealing Studios* jene Fassung des *Dorian Gray*, die in dieser Arbeit analysiert wird. Sie entstand als letzte von fünf filmischen Dorian Gray-Adaptionen in der Dekade von 2001 bis 2009 und hatte seine Premiere am 9. September 2009 in Großbritannien.

²⁸ Es handelt sich um die Filme *Three Shadows* (R: Ansel Faraj, USA 2010), *Gothica* (R: Anand Tucker, USA 2013) und die TV-Serie *Penny Dreadful* (R: Juan. A. Bayona; Coky Giedroyc; James Hawes; Dearbhla Walsh, USA/GBR/IRL 2014). Die monströsen Figuren der Literaturgeschichte Frankenstein und Prometheus, Dr. Jekyll und Mr. Hyde, Vampire, Prof. Abraham Van Helsing, Mina Murray und eben Dorian Gray kommen nebeneinander in diesen Filmen beziehungsweise der Serienhandlung vor. Zählt man *Die Liga der außergewöhnlichen Gentlemen* aus dem Jahr 2003 dazu, so taucht die Figur der Mina Harker aus Stokers *Dracula* am häufigsten, drei Mal, mit Dorian Gray zusammen in den Literatur-Mix-Verfilmungen auf.

3. DIE LEINWAND ALS SPIEGEL UND STÖRUNG – DER KINOFILM *DAS BILDNIS DES DORIAN GRAY*

Diese 112-minütige *Dorian Gray*-Verfilmung war bereits die zweite Zusammenarbeit der britischen Schauspieler Ben Barnes und Colin Firth. Sie standen im Jahr 2008 für *Easy Virtue* gemeinsam vor der Kamera. Zwischen dem britischen Regisseur Oliver Parker und der Produktionsfirma *Ealing Studio/Fragile Films*, mit dem Geschäftssitz in London, war dieser Film die dritte Kollaboration für die Verfilmung eines Oscar Wilde-Stoffes. Im Jahr 1999 entstand *An Ideal Husband* und im Jahr 2002 *The Importance of Being Earnest*.²⁹ Die Drehbuchfassung zu *Dorian Gray* stammt von dem Drehbuchautor Toby Finlay, der auf Geschichten im London des ausgehenden 19. Jahrhunderts spezialisiert ist.³⁰

3.1. Inhalt

Der Film beginnt noch vor der Einblendung der Produktionsdetails mit einer Vorausblende zu Dorian Grays (Ben Barnes) Mord an dem Maler seines Porträts Basil Hallward (Ben Chaplin) und dem anschließenden Verschwinden der Leichenteile im Fluss.

Der 21jährige Dorian hat von seinem verstorbenen Großvater Lord Kelso (Jeffrey Lipman) ein Haus in London geerbt, das er bezieht. Seine Tante Agatha (Fiona Shaw), die in einem Wohltätigkeitsverein aktiv ist, kümmert sich um ihn. Nach einem Konzert Dorians zu Gunsten der Spendengemeinschaft wird er den Mitgliedern dieser Gesellschaft vorgestellt. Darunter befinden sich der Maler Basil und Agathas circa 40jähriger Neffe Lord Henry Wotton (Colin Firth). Basil ist von Dorians Schönheit dermaßen fasziniert, dass er ihn porträtiert. Nach einer Sitzung für das Porträt entführen Basil und Henry Dorian in das Londoner Nachtleben. In einem Gin-Shop im Armenviertel betrinken sich die Männer und Henry ist dabei, den noch naiven Dorian zu beeinflussen. Henrys Aphorismen, dass das Leben nur ein Moment und versäumte Momente tödlich seien, verstören

²⁹ Vgl. *Ealing Studios – From 1902 to the present day*.

<http://archive.today/www.ealingstudios.co.uk>, Zugriff am: 22.06.2014.

³⁰ Vgl. O.N.: „Toby Finlay“, in: *Internet Movie database*:

http://www.imdb.com/name/nm3023628/?ref=fn_al_nm_1, Zugriff am: 22.06.2014.

und faszinieren Dorian zugleich. Am Tisch erblickt Dorian das erste Mal die Schauspielerin Sibyl Vane (Rachel Hurd-Wood), spricht sie allerdings entgegen Henrys Drängen nicht an. Bei der Fertigstellung des Porträts, bei der auch Henry anwesend ist, wird die Perfektion des Kunstwerks bewundert. Henry beeinflusst Dorian, dass er einen Pakt mit dem Teufel eingeht, indem den Wunsch äußert, das Gemälde solle anstatt seiner altern. Das Porträt in Dorians Haus wird vor der Londoner Aristokratie und Presse feierlich enthüllt.



Abb. 3.1: Das Bildnis des Dorian Gray bei der Enthüllung.³¹

Nach einem Theaterbesuch lernt Dorian Sibyl persönlich kennen. Die beiden verlieben sich in einander, beginnen eine Romanze und wollen heiraten. Henry stattet Dorian mit einem neuen Maßanzug und einem silbernen Zigarettenetui mit einer „Dorian“-Gravur aus, um ihn zu einem eleganten Gentleman zu formen. Dorian plant nach einiger Zeit, Sibyl wieder einmal im Theater zu besuchen. Doch dieses Vorhaben wird von Henry unterbunden. Anstatt zu Sibyls Theateraufführung zu gehen, besuchen Henry und Dorian ein Bordell. Henry scheint mit seinem Leben unter den Konventionen des viktorianischen Englands unzufrieden zu sein, weshalb er Dorian dahingehend beeinflusst, ständig nach neuen Sinneseindrücken zu suchen. Dorian ist fasziniert von den Verlockungen im Bordell und gibt ihnen nach. Nach Sibyls Vorstellung holen sie Henry und Dorian ab. Dorian und Sibyl geraten in einen Streit, weil sie die Hochzeit von ihm

³¹ *Das Bildnis des Dorian Gray*. Regie: Oliver Parker, GBR 2009; DVD, *Bildnis des Dorian Gray. Ewig jung. Ewig verdammt*, Grünwald: Concorde Home Entertainment 2010, 0h19'. Das Originalgemälde stammt von dem Künstler Paul Benney.

einfordert, und er nach dem Erlebnis einer freizügigen Nacht nicht mehr bereit dazu ist, zu heiraten.

Einige Tage später überbringt Sibyls Bruder James Vane (Johnny Harris) Dorian die Nachricht vom Selbstmord seiner Schwester. Erst ist Dorian über dieses Ereignis bestürzt, was sich bald legt. Denn Henry beruhigt ihn unmittelbar darauf. Es gelingt ihm, dessen Gefühle zu unterdrücken. Allein in seinem Haus wird Dorian auf sein Porträt aufmerksam. An einer frischen, klaffenden Wunde im Porträt erkennt er, dass an diesem und nicht an Dorian die Konsequenzen seines ausschweifenden Lebens sichtbar werden. Für Dorian darf das Porträt nicht mehr der Öffentlichkeit zugänglich sein, deshalb verbannt er es auf den Dachboden, Dorian's ehemaliges Kinderzimmer.

Für eine Ausstellung möchte Basil das Porträt von Dorian borgen, doch dieser verweigert die offene Zurschaustellung. Basil verlangt hartnäckig das Porträt ein. Daraufhin zeigt Dorian Basil das mittlerweile stark veränderte Porträt auf dem Dachboden. Die Veränderungen am Porträt bedeuten für Basil eine teuflische Besessenheit Dorian's. Aus Wut auf den Urheber seines Schicksals und aus Angst, Basil könne das Geheimnis seines Erfolges verraten, ersticht er Basil mit einer Spiegelscherbe. In einer bildlichen Nacht-und-Nebel-Aktion lässt Dorian Basils Leichenteile im Fluss verschwinden.

Tage später besucht Dorian Henry und erfährt von dessen Frau (Emilia Fox), dass Basils Leiche gefunden wurde. Damit hatte Dorian nicht gerechnet. Deshalb muss er vor der Polizeiermittlung fliehen. Nach Basils Begräbnis eröffnet Dorian Henry, dass er eine lange Reise unternehmen werde.

Nach 25 Jahren taucht bei einer Veranstaltung der nach wie vor jugendlich aussehende, aber von seinen Reisen ermattete Dorian auf. Er lernt dort Henry's erwachsene Tochter Emily (Rebecca Hall) kennen und lieben. In der Gegend des Armenviertels, in dem sich Dorian der alten Zeiten willen herumtreibt, befindet sich der Friedhof, auf dem Sibyl Vane begraben liegt. Als er ihr Grab besucht, bekommt er Schuldgefühle. Hinter einem Gebüsch beobachtet ihn Sibyls Bruder James Vane, der bereit ist, den Tod seiner Schwester zu rächen, für den er Dorian verantwortlich macht. Dorian's unschuldiges und jugendliches Aussehen überzeugt James zunächst, dass er nicht der gesuchte Dorian Gray sein kann, und er lässt ihn

laufen. Doch auf dem Boden findet James Dorians Zigarettenetui, das bei dem Kampf Dorian aus der Tasche gefallen ist. Es verrät ihn als den Gesuchten.

Am nächsten Morgen bedrängt Emily Dorian hartnäckig, mit ihr einen Nachmittag zu verbringen. In einem Pavillon finden die beiden vor dem Regen Unterschlupf, wo die fortschrittliche Emily Dorian mit einem Fotoapparat porträtiert.

Dorian gibt wieder ein Konzert zugunsten der Spendengemeinschaft. Der Konzertsaal ist diesmal deutlich weniger gefüllt als bei seinem ersten Konzert, was unter anderem auch daran liegt, dass einige Mitglieder bereits verstorben sind. Dorian hat Mühe, das Konzert zu Ende zu bringen, denn seine Konzentration ist durch Halluzinationen des toten Basils gestört. Dieser paranoide Zustand verschärft sich, als er nach Hause geht, denn er glaubt, James Vane an einer Häuserecke zu sehen.

Dorians Butler und ein Kammerjäger versuchen, in den Dachboden vorzudringen, um dort Ratten zu beseitigen. Der misstrauische und verängstigte Dorian entlässt sofort die Angestellten aus Angst um sein Geheimnis. Er selbst will mit einem Schwert das lebendig gewordene, aber röchelnde Porträt erstechen und sich so von den Qualen befreien. Anstatt des Porträts, zerschlägt er den Spiegel neben dem Porträt und bricht verzweifelt zusammen.

Im Beichtstuhl verlangt Dorian vom Priester eine Reinwaschung seiner „schmutzigen“ Seele. Dieser kann ihm jedoch nicht helfen. Als Dorian vor der Kirche in sein Auto einsteigt, sieht er auf der Konsole das verlorene Zigarettenetui mit seiner Gravur, das ein Zeichen dafür ist, dass James Vane ihn erneut aufgespürt hat. Dorian flieht in die U-Bahnstation, und James jagt ihm nach. Auf dem U-Bahngleis stehen die beiden einander gegenüber. Noch bevor James den Revolver abdrücken kann, wird er von der U-Bahn erfasst.

Dorian sucht Zuflucht bei Emily. Am nächsten Morgen entdeckt Henry die beiden am Boden des Wohnzimmers. Henry ist über diese Liaison nicht erfreut, da er Dorians verdorbenen Lebenswandel kennt. Er stellt Dorian zur Rede, doch dieser beteuert, sich geändert zu haben. Trotzdem vertreibt Henry Dorian aus dem Haus.

Henry wird misstrauisch. Er durchsucht seine Fotosammlung und vergleicht zwei Fotos miteinander: beide zeigen Henry mit Dorian – eines wurde vor 25 Jahren und eines vor kurzem aufgenommen. Henry erkennt, dass Dorian's Pakt mit dem Teufel von damals in Basils Atelier tatsächlich existiert. In den dunklen Gassen des Elendsviertels erhält Henry weitere Hinweise. Er spürt Dorian's Butler auf, der ihm einen Hinweis auf das Porträt gibt, und besorgt sich bei einem Pfandleiher einen Drahtschlüssel für den Dachboden. Zur gleichen Zeit besucht Emily Dorian bei ihm zu Hause und verführt ihn.

Dorian plant, mit Emily nach New York zu ziehen, um an einem anderen Ort neu anfangen und die Schrecken, die er in London erzeugt hat, hinter sich lassen können. Auf Dorian's und Emily's Abschiedsfeier beobachtet Dorian, wie Henry die Feier verlässt. Er selbst folgt Henry bis zu Dorian's Haus, wo Henry bereits auf den Dachboden vorgedrungen ist. Auf dem Dachboden liefern sich er und Dorian ein letztes Duell. In Dorian's Würgegriff enthüllt Henry mit letzter Kraft das Porträt und kann sich aus den Händen Dorian's befreien. Um das Übel zu beseitigen, steckt er das Gemälde in Brand. Auch Emily hat die Feier überstürzt verlassen und ist zu Dorian gefolgt. Am Dachboden versucht sie, Dorian vor den Flammen zu befreien. Doch bevor sie ihr Vater in Sicherheit bringen kann, gesteht Dorian Emily ein letztes Mal seine Liebe zu ihr. Dorian stellt sich endlich seinem Schicksal. Die Figur im Porträt windet sich unter den Flammen wie auf einem Scheiterhaufen. Dorian nimmt das Todesduell auf. Er bohrt den Degen direkt in das Herz des Porträts. Dorian's wahre, verdorbene Seele, die im Porträt Gestalt angenommen hat, löst sich aus dem Gewebe und geht in Dorian's physischen Körper über. Unter der Explosion der Gasleitung versetzt Dorian nun als verkommener Greis dem Porträt und somit sich selbst den befreienden Todesstoß und geht endgültig in Flammen auf.



Abb. 3.2.: Das letzte Stadium des Porträts. 1h40‘.

Henry ist nicht nur von der Zeit, sondern auch vom Brand gezeichnet: als alter, rauchender Lord mit einer großflächigen Brandwunde im Gesicht nimmt einige Zeit nach der Tragödie Kontakt zu seiner Tochter auf. Emily verweigert ihm ein Treffen, denn in ihren Augen hat er ihre große Liebe vernichtet. Henry steht im hintersten Winkel von seiner Abstellkammer und wirft einen letzten Blick auf das Porträt, das aus unerklärlichen Gründen den Brand überlebt hat. Mit den Worten „Wer erträgt es jetzt noch, dich anzusehen“ verabschiedet er sich von dem Porträt. Das Schlussbild zeigt das Porträt unverändert, wie es von Basil einst gemalt wurde. Dorian's Augen auf dem Porträt blicken eindringlich in die Kamera.

3.2. Filmadaption

Das Drehbuch orientiert sich am zeitlichen und örtlichen Rahmen des Romans (London im ausgehenden 19. Jahrhundert), die Inszenierung an den von Wilde opulent beschriebenen Szenen. Es wurden einige Änderungen bei der Figurenkonstellation und Motivation der Handlungen der Figuren im Vergleich zum Roman gemacht, die hier nicht alle erwähnt werden, da die Herausarbeitung aller Unterschiede in der Filmadaption nicht der Hauptbestandteil dieser Arbeit ist. Die auffälligsten Unterschiede sollen jedoch genannt werden.

Eine Änderung zum Roman betrifft die öffentliche Zurschaustellung des Porträts. Im Roman möchte die Figur Basil Dorian's Porträt gar nicht ausstellen, da er in

dieses „zu viel von sich selbst hineingebracht hat“. Im Film fordert Basil von Dorian die Freigabe des Porträts, da Basil seine Gemälde in Paris ausstellen wird. Die Streichung des persönlichen Bezugs des Malers zu seinem Porträt klammert die von Wilde intendierte Kunst-Leben-Problematik im Film aus.

Eine weitere Änderung betrifft die Figurenkonstellation. Bei Parker bekommt im letzten Drittel des Films die Figur Lord Henry eine Tochter namens Emily, in die sich der bereits verdorbene Dorian verliebt. Die Addition der Figur in dieser Konstellation soll Dorians Umkehr von seinem lasterhaften Weg motivieren.³² Im Roman wird zu diesem Zweck eine leichte Liebesbeziehung zu dem Mädchen Hetty lediglich erwähnt, die Figur selbst tritt nicht in Erscheinung.

Eine dritte Änderung betrifft den Tod der Figur Sibyl Vanes. Im Film wird Sibyls Selbstmord auf Dorians emotionalen Rückzug von ihr zurückgeführt. Im Roman ist Dorians schwindendes Interesse an Sibyl und ihrem anschließenden Suizid mit dem Verhältnis zwischen Kunst und Leben begründet, wonach sich das eine in das andere ausdehnt. Er verliert den Gefallen an Sibyl aufgrund ihrer nachlassenden schauspielerischen Leistung. Bis zur Liebe mit Dorian war die Bühne ihr wahres Leben. Durch ihre Gefühle zu Dorian im realen Leben haben ihre dargestellten Gefühle ihre Glaubwürdigkeit verloren, was Sibyl auch selbst erkennt:

„bevor ich dich kannte, war Spielen die einzige Wirklichkeit in meinem Leben. Nur im Theater lebte ich. Ich hielt das alles für wahr. [...] Die bemalten Kulissen bedeuteten für mich die Welt. Ich kannte nichts als Schatten, und ich nahm sie für Wirklichkeit. Da kamst du — o mein schöner Geliebter — und befreitest meine Seele aus der Kerkerhaft. Du hast mich gelehrt, was die wahre Wirklichkeit ist. Heute habe ich zum erstenmal die ganze Hohlheit durchschaut, den Betrug, die Albernheit des falschen, verlogenen Flittertandes, zwischen dem ich bisher gespielt habe.“³³

Bei der Inszenierung des visuellen Höhepunkts, der Enthüllung des Porträts, war die Verfilmung Lewins aus dem Jahr 1945 der Ideengeber. Für den Zuschauer wird es zu einem Schockmoment, weil es nicht dem erwarteten Bild entspricht. War bei Lewin das Porträt in einem Schwarz-Weiß-Film plötzlich farbig, so liegt der Schockmoment bei der Parker-Verfilmung in der unerwarteten, plastischen

³² Vgl. Finlay, Toby: „Interview“, in: *Das Bildnis des Dorian Gray. Extras. Interviews*. DVD-Bonusmaterial 0h40'.

³³ Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray* (1985), S. 115.

Animation des entstellten, monströsen Wesens, das aus dem zweidimensionalen Gemälde hervortritt.

Während des gesamten Films werden bereits Elemente der Genres Gothic (düstere Szenerie) und Horror (blutrünstige Mordszene, blutige Exzesse Dorians) eingestreut, die in dieser Schlusszene ihre Krönung finden. Durch diesen Kunstgriff und die Besetzung des Hauptdarstellers mit Ben Barnes, der mit *Die Chroniken von Narnia* (2008) zum Teenageridol wurde, unterstellten die Kritiker dem Film eine zu große Orientierung an den Sehbedürfnissen eines jugendlichen Publikums.³⁴ In der Analyse wird erläutert, warum genau solche Kunstgriffe für die Darstellung des Doppelgänger-Motivs geeignet sind.

3.3. Analyse

Das folgende Kapitel betrachtet die spezifischen inhaltlichen und technischen Merkmale der Verfilmung. Zunächst jedoch werden das Doppelgänger-Motiv in der Literatur und die Umsetzung desselben in der Verfilmung beleuchtet. Anschließend werden die Beziehungen der Figuren zueinander erläutert, um im Kern des Kapitels ausgewählte Szenen in Hinblick auf die Selbstreferenzialität des Kinos durch diesen Film und die Inszenierung des Doppelgänger-Motivs im Porträt und in Spiegeln zu analysieren.

3.3.1. Unheimlich verdoppelt – Ein Doppelgänger geht ins Kino

Die Anfänge des Doppelgänger-Motivs sah Freud bereits bei den alten Ägyptern, die „das Bild des Verstorbenen in dauerhaften Stoff formten“. Diese Abbilder an den Wänden der Pyramiden waren als „Doppelgänger ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs“³⁵. Das Bild sollte ein Fortleben der Seele nach dem Tod gewährleisten. Dass der Doppelgänger zu einem „Schreckbild“ geworden ist, begründet Freud poetisch mit dem Zitat aus Heinrich Heines Erzählung *Die Götter im Exil* von 1853, als „die Götter nach dem Sturz

³⁴ Vgl. Schwickert, Martin: „Schöner klonen. Klassiker reloadet: Oliver Parkers ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘ für die Generation Multiplex“, in: *Der Tagesspiegel*. Nr. 20588, 15.04.2010, S. 25.

³⁵ Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ (Orig. 1919), in: ders.: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. hrsg. v. Wagenbach, Klaus, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1963, S. 45-85, hier S. 63.

ihrer Religion zu Dämonen werden“³⁶, und meinte damit vermutlich die Verdrängung der polytheistischen Religionen zugunsten des Christentums.

In der Literatur der Romantik wurden vor allem jene Figuren von Doppelgänger heimgesucht, „die aufgrund eines ausgeprägten Narzissmus zur Liebe unfähig seien und sich entzweiten, damit diese Selbstliebe um jeden Preis erhalten bleiben könne“. Der Ich-Abspaltung in einen Doppelgänger liegt jenes Seelenmodell laut Rank zugrunde, wonach sich in ihn der Teil des Ichs verlagert hat, der „eine Verkörperung der Seele darstellt und die die Psyche des Menschen wie ein fremder Gast, ein anderes Ich, bewohne“.³⁷

Das erstmalige Vorkommen des psychologisch motivierten Doppelgänger-Motivs in der Literatur in dem Roman *Siebenkäs* von Jean Paul Richter aus dem Jahr 1796 bestätigen sowohl die Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel in ihrem *Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, als auch das Nachschlagewerk zur Struktur und Funktionsweise des Körpers *The Oxford Companion to the Body*.³⁸ Obwohl die Verwechslungsgeschichte humorvoll angelegt ist, erfolgt die negative Zuschreibung zum Doppelgänger deshalb, weil in dieser Geschichte die Figur des Leibgeber seine reale Identität an Siebenkäs verliert und so „Entpersönlichungstendenzen“³⁹ durch ein Alter Ego verursacht werden, wie es Rank nennt. Durch den Doppelgänger konnte nach Freud eine „Ich-Verdoppelung, Ich-Teilung oder Ich-Vertauschung“⁴⁰ ausgedrückt werden. Er kann laut Rank als „selbstständig gewordenes Spiegelbild [...], Schatten“, als „zwei äußerlich zum Verwechseln ähnliche und durch geheimnisvolle Familienbeziehungen einander nahestehende Figuren“⁴¹ oder als ein Porträt in Erscheinung treten.

³⁶ Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, S. 65.

³⁷ Vgl. Bronfen, Elisabeth: „Die narzisstische Geselligkeit“, in: Kristine, Jaspers; Unterberger, Wolf (Hrsg.): *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Begleitbuch zur Ausstellung in der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen Berlin, Berlin: Bertz und Fischer, 2006, S. 135-141, S. 135.

³⁸ Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 1999, S. 102; vgl. Cuthbert, Alan W.: „Doppelgänger“, in: Blakemore, Colin; Jennet, Sheila (Hrsg.): *The Oxford Companion to the Body*. (2001). Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordreference.com>, Erstellt: 2003, Zugriff: 29.08.2014.

³⁹ Rank, Otto: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien: Turia und Kant, 1925, S. 22; (Orig. 1914).

⁴⁰ Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, S. 62.

⁴¹ Rank, Otto: *Der Doppelgänger*, S. 12f.

Mary Shelleys Schauerroman *Frankenstein oder Der moderne Prometheus* aus dem Jahr 1818 wird im Kontext des Genres Gothic Fiction im selben Atemzug wie *Das Bildnis des Dorian Gray* erwähnt.⁴² Der Wissenschaftler Frankenstein baut sich aus Leichenteilen einen Androiden, der in seinem Denken und Handeln dem Menschen ähneln, so wie das malerische Kunstwerk die Person Dorian Gray äußerst lebensnah abbilden sollte. Das Leiden des Prometheus, weil ihm Frankenstein den Bau einer Braut verweigert, bindet den Schöpfer und seine rachsüchtige Kreatur bis in den Tod aneinander. Der zu ewiger Jugend verdamnte Dorian Gray nimmt Rache an seinem Schöpfer Basil.

Peter Schlemihls wundersame Geschichte von Adelbert von Chamisso von 1814 und E. T. A. Hoffmanns *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* von 1815 sind Beispiele für die Verselbstständigung des Spiegelbilds mittels eines Teufelsbunds. Rank bezeichnet Hoffmann als klassischen Gestalter des unheimlichen Doppelgängers (mit z.B. *Die Elixiere des Teufels*, 1814; *Prinzessin Brambilla*, 1820; *Der Doppelgänger*, 1821). Edgar Allan Poe (mit *William Wilson*, 1839; und *Tell-Tale Heart*, 1843) und F. M. Dostojewski (mit *Der Doppelgänger*, 1846; *Die Brüder Karamasow*, 1880), die mit ihren Doppelgänger-Geschichten die Romantik zur Blütezeit dieses Motivs machten.⁴³

Waren die Auslöser für eine Verdoppelung des Subjekts unter anderem bei den erwähnten Autoren eine magische, überirdische Kraft, so führte Poe mit seiner Kurzgeschichte *William Wilson* eine psychologische Motivation der Entstehung des Doppelgängers in den Mittelpunkt. Der Doppelgänger treibt als personifiziertes Gewissen Wilson in den Wahnsinn.⁴⁴

In der Chronologie der Doppelgängergeschichten taucht im Jahr 1886 Robert Louis Stevensons Erzählung *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* auf, in der die psychologische Motivation zur Hervorbringung eines Doppelgängers ähnlich angesetzt ist, wie bei *William Wilson*. Das Thema einer dunklen, ins Unbewusste verdrängten Leidenschaft wird bei *Jekyll & Hyde* auf den bestialischen Doppelgänger ausgelagert. Durch eine Droge bringt Jekyll die rein

⁴² Vgl. Birch, Dina; Hooper, Katy: „Gothic fiction“, in: Dies. (Hrsg.): *The Concise Oxford Companion to English Literature*. 4. Auflage, Oxford: Oxford University Press, 2012. <http://www.oxfordreference.com>, Erstellt: 2013, Zugriff: 29.08.2014.

⁴³ Vgl. Rank, Otto: *Der Doppelgänger*, S. 11f.

⁴⁴ Vgl. Herget, Sven: *Spiegelbilder*, S. 27.

triebgesteuerten Aspekte seiner Seele nach außen. Es kämpfen die gute und die dunkle Seite seiner Persönlichkeit um die Vorherrschaft in seinem Körper. Im Jahr 1890 veröffentlicht Wilde *Das Bildnis des Dorian Gray*. In diesem Roman tritt das Doppelgänger-Motiv im Porträt in Erscheinung, das durch den Teufelsbund magisch wird. Die Enzyklopädie *Concise Oxford Companion to English Literature* zählt *Dorian Gray* insofern zum Genre der Gothic Fiction, da es das schauerromantische Element eines besessenen Körpers in einem verwunschenen Haus beinhaltet, ähnlich wie im 1897 veröffentlichten Roman *Dracula* von Bram Stoker.⁴⁵

Die Figur des Dorian Gray und des Prometheus haben die paranoiden Wahnvorstellungen ihrem Schöpfer gegenüber gemeinsam. Mit der Figur Jekyll/Hyde verbindet Dorian, dass „die eine Verkörperung psychischer Prozesse nach dem Schönen, Guten und Wahren strebe,“ während „sich die zweite eigennützig, gewalttätig und vor allem ungebändigt zu sein“⁴⁶ rühmt. Mit einem Vampir, wie ihn unter anderem Stoker in *Dracula* beschreibt, hat Dorian gemeinsam, dass beide Aristokraten sind, die in einem großzügigen Anwesen hausen. Ihr Schicksal ist es, in einem durch einen Schöpfer verursachten Zustand gefangen zu sein und nicht sterben zu können. Der Filmkritiker Parker Tyler erkannte, dass durch das Porträt eine Verbindung zu einer Vampir-Ikonografie entsteht. Insofern, als dass im Porträt die Spuren der nächtlichen Vergehen haften bleiben, während Dorian am Morgen immer noch eine strahlende Schönheit ist.⁴⁷ Anlässlich der Verfilmung von Lewin im Jahr 1945 attestierte Tyler, dass die Figur Dorian Gray „der erste männliche erotische Somnambule, der eine Schönheit, kein Dracula ist“⁴⁸.

Diese Geschichten entstanden in jener Epoche am Ende des 19. Jahrhunderts, als die wissenschaftlichen und technischen Errungenschaften zu psychologischen Einsichten beitrugen. Der Naturwissenschaftler Ernst Mach beschäftigte sich mit den psychischen Verbindungen zwischen Natur und Mensch, Körper und

⁴⁵ Vgl. Birch, Dina; Hooper, Katy: „Gothic fiction“.

⁴⁶ Bronfen, Elisabeth: „Die narzisstische Geselligkeit“, S. 135.

⁴⁷ Vgl. Bordwell, David: „Parker Tyler: A Suave and wary guest“, in: *David Bordwell's website on cinema*. <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/04/02/parker-tyler-a-suave-and-wary-guest/>, Erstellt: 02.04.2014, Zugriff: 27.11.2014.

⁴⁸ Tyler, Parker: „Dorian Gray: Last of the Movie Dracula“, in: *View*, 1/1946, S. 21, zit. n. Sykora, Katharina: „Der aus dem Rahmen fällt“, S. 104.

Bewusstsein. Freud legte die Grundsteine zur Psychotherapie durch seine Beschäftigung mit der Pathologie des Gedächtnisses, der Amnesie, der Verdrängung, dem Vergessen und der zwanghaften Erinnerung.⁴⁹ Die Gebrüder Lumière schufen mit dem Kinematographen jenen Apparat, der besonders dazu geeignet ist, jene „seelische Geschehen bildlich zu veranschaulichen“⁵⁰, die durch die oben genannten Erkenntnisse ins Bewusstsein gerufen wurden.

Das Unheimliche an der gedoppelten Identität mit den Möglichkeiten der Licht- und Schattenführung des Kinos darzustellen, machte sich in besondere Weise die Verfilmung *Der Student von Prag* (R: Stellan Rye, Hans Wegener, DEU 1913) zu Eigen und ging so in die Filmgeschichte ein. Die Ikonen der deutschen Filmgeschichte *Dr. Mabuse* (R: Fritz Lang, DEU 1919), *Das Cabinet des Dr. Caligari* (R: Robert Wiene, DEU 1920) und *Nosferatu* (R: Friedrich Murnau, DEU 1922) stellten mit den Mitteln des frühen Kino eindrucksvoll die Spaltung des Ichs als psychische Reaktion auf Unterdrückung und die Folgen des Ersten Weltkriegs dar.⁵¹

Die Möglichkeit, besonders durch die Kinotechnik die Verselbstständigung eines unheimlichen Doppelgängers⁵² zu visualisieren, und dazu den *Dorian Gray*-Romans zu verfilmen, entdeckte der Däne Axel Strøm bereits im Jahr 1910. Doch die Zensur der Vorführungen verhinderte eine Verbreitung im Volk. Ebenso erging es der Verfilmung von Richard Oswald, der 1933 die legendäre *Mabuse*-Reihe fortsetzen sollte, aus dem Jahr 1917. Und auch die ungarische Verfilmung aus dem Jahr 1918 von *Das Bildnis des Dorian Gray* schaffte es nicht durch die Zensur. Deshalb galt vermutlich unter den zeitgenössischen Psychoanalytikern *Der Student von Prag* als die erste filmkünstlerisch wertvolle Umsetzung dieses Motivs. Rank zitiert im Jahr 1914 unter all seinen Erwähnungen des Doppelgänger-Motivs nur diesen Film⁵³, und Freud beruft sich im Jahr 1919 in „Das Unheimliche“ nur auf literarische Erzählungen.

⁴⁹ Vgl. Koch, Gertrud: „Das unerhörte Déjà-vu des Verdrängten“, in: Kristine, Jaspers; Unterberger, Wolf (Hrsg.): *Kino im Kopf*, S. 119-125, hier S. 120.

⁵⁰ Rank, Otto: *Der Doppelgänger*, S. 12.

⁵¹ Vgl. Müller, Jürgen; Hetebrügge, Jörn: „Schatten“, in: ders. (Hrsg.): *100 Filmklassiker. Band 1: 1915 – 1959*. Köln: Taschen, 2008, S. 8-32, hier S. 11.

⁵² Der Doppelgänger ist eines der von Freud definierten Motive in der Literatur, die das Gefühl des Unheimlichen im Rezipienten erzeugen. Vgl. Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, S. 62.

⁵³ Vgl. Rank, Otto. *Der Doppelgänger*. S. 8.

3.3.2. Die Einheit des Narzissten – Dorian und sein Doppelgänger

Die Darstellung des Doppelgänger-Motivs als besondere Form eines pathologischen Narzissmus kann laut Rank dem schaulustigen Publikum das „bedeutsame Problem des Verhältnisses des Menschen zu seinem Ich“⁵⁴ verdeutlichen. Der Doppelgänger wird zum „Symbol des Zerfalls und Verlust der Einheit, somit auch der Persönlichkeit“⁵⁵, denn die narzisstische Dyade aus Ich und Doppelgänger wird ständig von außen bedroht. Entweder durch eine dritte Figur oder den unmittelbar bevorstehenden Tod selbst.

Die in Dorian wirkenden psychologischen Kräfte rund um sein Ich sind eine Verbindung aus jenen, die Freud in seinem Konzept zum psychologischen Apparat und die Jacques Lacan in seiner These zur frühkindlichen Entwicklung beschreiben.

Bei Lacan begreift sich das Individuum als eine Ich-Einheit erst durch das Bespiegeln des Selbst und das Sich-Selbst-Erkennen im Spiegel, der Identifikation. Das Bespiegeln geschieht oberflächlich durch konkrete Spiegelbilder oder andere imaginäre Identitätsverlängerungen, zum Beispiel in Form der Mutter, emotional.⁵⁶ In der Verfilmung *Das Bildnis des Dorian Gray* von Parker wird Dorians Identität zwar in Spiegeln symbolisiert, doch die emotionale Identitätsverlängerung erfolgt in das Porträt. Dorians Konterfei im Porträt „konstituiert sein Ich als ein Anderes über die Erkenntnis des Spiegelbildes hinaus“⁵⁷. In dem Moment, als er sich vom Anblick seines perfekten Konterfeis im Porträt betäuben und zu einem Teufelspakt verführen lässt, wird die Figur des Dorian Gray im Sinne der pathologischen Selbstverliebtheit und in Analogie zum griechischen Wort „narkosis“ („Betäubung“) narzisstisch. Durch

⁵⁴ Rank, Otto: *Der Doppelgänger*, S. 12.

⁵⁵ Herget, Sven: *Spiegelbilder*, S. 24.

⁵⁶ Vgl. Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. übers. v. Peter Stehlin (Orig. in: *Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich*, 1949), in: *Lacan, Jacques: Das Werk von Jacques Lacan*, hrsg. v. Haas, Norbert, Berlin: Quadriga Verlag, 1991, S. 61-70, hier S. 64.

⁵⁷ Gemmel, Mirko: „Überlegungen zum Spiegelmotiv im Narziss-Mythos“, in: Dorgerloh, Annette; Lütgens, Annelie; Nicolai, Bernd; Stockhausen, Thilmann von (Hrsg.): *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Jahrgang 32/Heft 2, 2/2004, S. 67-75, hier S. 69.

den Blick Dorian auf sein Porträt nimmt er sich, wie das Kind im Spiegelstadium, zugleich als Objekt und Subjekt wahr:

„Als Subjekt, weil es den eigenen Körper komplex als Einheit, nicht zerstückelt wahrnimmt, und als Objekt, weil es durch den narzisstischen Blick auf sich selbst, dieses Ich zugleich als Ziel von Liebe erkennt, wenn auch zunächst der eigenen. Zum anderen erkennt das Kind das Spiegelbild als ein Abbild des eigenen Ichs. Letztlich ist das Ich ohne das Abbild des Ichs nicht zu erkennen.“⁵⁸

Das Besondere am Dorian Gray-Stoff ist, dass dieses „Abbild des eigenen Ichs“ durch einen Teufelspakt ein Eigenleben entwickelt und so zu Dorian Doppelgänger wird. Nach Freud benötigt es allerdings noch eine weitere Instanz, um einen Doppelgänger hervorzubringen. Im Modell des psychischen Apparats nach Freud verwehrt ein Über-Ich dem Ich jene Triebe, die das Es begehrt. Die Moral, die das Über-Ich dem Ich auferlegt, setzt sich im Film durch zwei Komponenten zusammen. Zum einen wird die Moral durch das definiert, was die Gesellschaft für tugendhaft und erstrebenswert hält. Lord Henry spricht dies aus, als er zu Dorian im Gin-Shop sagt: „Sie besitzen die einzigen zwei Dinge, die begehrenswert sind: Jugend und Schönheit“⁵⁹ und als er das fertige Porträt kommentiert:

„Es [Das Porträt] ist besser als lebendig, es wird immer so aussehen. Sie, Herr Gray, werden es, vermute ich, nicht. Mit der Zeit wird Mutter Natur einen schlechten zweiten Platz hinter Basil belegen. [...] Wir verwelken, weil die Götter grausam und hassverfüllt sind.“⁶⁰

Zum anderen wird sie im Film als väterliche Strenge durch die Darstellung des Großvaters Lord Kelso im Porträt und in den Erinnerungssequenzen an ihn, der Dorian mit Gewalt zum Gehorsam bringen wollte, verdeutlicht. Diese Dogmen im Bewusstsein ließen in Dorian den Wunsch nach ewiger Jugend und Schönheit aufkommen und den Pakt mit dem Teufel abschließen.

Damit das Porträt als Dorian Doppelgänger funktionieren kann, muss es durch eine Weihe magisch gemacht werden. In der Szene in Basils Atelier, als das Porträt fertig gestellt ist und Dorian, Henry und Basil seine Vollkommenheit

⁵⁸ Gemmel, Mirko: „Überlegungen zum Spiegelmotiv im Narziss-Mythos“, S. 74.

⁵⁹ 0h16'. Ein weiteres Beispiel für das Begehren von Jugendlichkeit findet sich in der Szene von Dorian Rückkehr nach seiner 25-jährigen Reise. Einige sichtbar gealterten Damen aus der aristokratischen Gesellschaft bezirzen ihre weit aus jüngeren Verehrer. Vgl. 1h06'.

⁶⁰ 0h18'.

betrachten, ruft Henry, indem er solche schwarzen Weihepraktiken aufzählt, den magischen Moment der Seelenverschreibung herbei:

„Dieser ganze Hokuspokus? Endlose Beschwörungen, Bücher in Säuglingshaut gebunden, Pentagramme aus Feuer, das Trinken von Jungfrauenblut. Dorian würde seine Seele nicht wirklich eintauschen. Oder etwa doch, Dorian?“⁶¹

Dabei verbrennt Henry an einer Kerze ein rotes Rosenblatt als Symbol für Dorian⁶² und den Preis für diesen Handel: Dorians Seele wird in der Hölle brennen. Als Dorian Henrys Frage mit einem klaren „Ja“ beantwortet, wird das Porträt als Dorians Seelenspiegel aktiviert, was durch eine Schärfenverlagerung von Dorians Mund im Vordergrund auf das Gesicht im Porträt im Hintergrund geschieht. Der Pakt gewährleistet Dorian das uneingeschränkte Ausleben seiner im Es verborgenen Triebe in der Realität. In dem Porträt werden sich die Makel, die auf Dorians Seele lasten, abzeichnen. Das Porträt als Seelenspiegel ist Dorians Doppelgänger.

Diese nun erzeugte narzisstische Einheit aus Ich und Doppelgänger wird allerdings von außen bedroht. Eine dritte Figur gerät zwischen Dorian und dem Porträt und wird so zu einer Störung, die Dorian nicht verkraften kann. Das bedeutet, dass jene Figuren, die entweder das Ausleben seiner Triebe behindern oder hinter Dorians Pakt mit dem Teufel kommen, einen Störfaktor für diese selbstverliebte Verbundenheit darstellen.

3.3.3. Figurenkonstellationen

Die Fabel ist bereits im Roman als eine Antiheldenreise vorgegeben. Auf der Suche nach Erlösung von seinem Doppelgänger als „elementaren Störer einer ‚Welt der Normalen‘“⁶³ begegnen dem Protagonisten Dorian Gray sowohl Figuren, die ihn ins Verderben stürzen, als auch solche, die ihn vor dem Untergang bewahren wollen. Basil vertritt jene Figur, die an das Gute und Schöne

⁶¹ 0h18’.

⁶² Das Rosenblatt verweist auf eine Stelle im Roman, wo Basil Dorian mit „aus Elfenbein und Rosenblättern gemacht“ beschreibt. Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray* (1985), S. 11.

⁶³ Wulff, Hans J.: „Die entmachtete Sexualität. Politik, Klonieren und Replikation im neueren Kino“, in: Rüffert, Christine; Schenk, Imbert; Schmid, Karl-Heinz (Hrsg.): *Unheimlich anders*. S. 104-116, hier S. 141.

in Dorian glaubt, während Henry negativen Einfluss auf ihn ausübt und ihn lehrt, das Leben auszukosten. Sibyl Vane und Emily Wotton müssen als Störerinnen der Beziehung zwischen Dorian und seinem Doppelgänger, der ihm ein „Selbstgespräch mit dem eigenen personifiziertem Ich“⁶⁴ ermöglicht, sterben.⁶⁵

Die folgenden Kapitel beschreiben die Figuren, deren Spannungsverhältnis zueinander und inwiefern sie Dorian auf seiner Reise beeinflussen. Das erste Kapitel ist der Hauptfigur Dorian Gray gewidmet und beinhaltet filmanalytische Passagen, die über die Figurenanalyse hinaus reichen, um ein ausführliches Bild der Hauptfigur zu vermitteln.

3.3.3.1. Dorian Gray

Die Figur des Dorian Gray entspricht einem Antihelden und die -reise endet für ihn tragisch. Die vermeintlich Verbündeten und die Bewährungsproben verwandeln ihn von einem unschuldigen Jungen vom Land zu einem gewissenlosen Mörder.

Dorian kommt mit 21 Jahren als schlampig gekleideter Junge vom Land nach London, um dort das reichhaltige Erbe seines aristokratischen Großvaters Lord Kelso anzutreten. Bis zu diesem Zeitpunkt wuchs Dorian als Waise auf, da es seine „Mutter am Kindbett dahinraffte“ und sein „Vater durchgebrannt ist“⁶⁶. Auf einer Wohltätigkeitsveranstaltung, bei der Dorian ein Klavierkonzert gibt, lernt er den Künstler Basil Halward kennen. Dieser ist von Dorian's natürlicher Ausstrahlung fasziniert und porträtiert ihn bald darauf.

Durch seine Gouvernante Lady Agatha wird Dorian auf einer Feier von ihrem Neffen Henry Wotton den Mitgliedern der Londoner Adelsgesellschaft vorgestellt, die bereits von Kelsos Erben gehört haben. Henry ist ebenso fasziniert von dem Jungen und klärt ihn mit geringschätzigen Kommentaren über seine Gäste auf.

⁶⁴ Rank, Otto: *Der Doppelgänger*, S. 33. Für eine Erklärung des Doppelgänger-Motivs aus psychoanalytischer Sicht, siehe Kapitel 3.3.2.

⁶⁵ Emily Wotton kann diesem Schicksal knapp entkommen, da zu diesem Zeitpunkt Dorian bereit ist, sich seinem Doppelgänger zu stellen.

⁶⁶ Oh13'.

Am nächsten Morgen begibt sich Dorian von dem befremdenden Geräusch einer Gaslampe gelockt auf den Dachboden. Als er die Tür von seinem ehemaligen Kinderzimmer berührt, erinnert er sich an sein traumatischstes Kindheitserlebnis. In Form von kurzen, blitzartigen Flashbacks ist die Erinnerungssequenz in die Haupthandlung montiert, in der er sich als kleiner Junge ängstlich vor dem wütenden Kelso versteckt. Dorian öffnet die Dachbodentüre und entdeckt dahinter einen alten, zerbrochenen Spiegel. In Verbindung mit der Erinnerung an seine Vergangenheit stellt dieser Spiegel am Dachboden die zerbrochene Kindheit dar. Dorian setzt mit den Spiegelscherben am Boden den Spiegel zusammen und betrachtet sich darin.

Die Szene im Wirtshaus, in dem Henry Dorian dazu aufmuntert, sein Leben auszukosten, endet mit einem Match-Cut von Dorian's Großaufnahme zu Dorian's Gesicht auf dem Gemälde im Atelier. Dadurch wird angedeutet, dass ein Zusammenhang zwischen dem Porträt und Dorian's künftigen Lebenswandel bestehen wird, den Henry ihm einbläut.

Im Atelier betrachten Basil, Henry und Dorian Basils Werk. Henrys Ausführungen über die Kurzlebigkeit der Momente führen Dorian zu der Erkenntnis, dass sein physisches Ich vergänglich ist, die Strahlkraft der Schönheit und Jugend auf dem porträtierten Konterfei jedoch die Zeit unversehrt überdauern kann. Auf die Frage Henrys, ob Dorian bereit sei, seine Seele dem Teufel zu verkaufen, antwortet Dorian mit einem eindeutigen „Ja“. Der verhängnisvolle Pakt wird in der Nahaufnahme von Dorian's Gesicht mittels einer Schärfenverlagerung auf das seines Porträts besiegelt. Das Porträt wird anstatt seiner altern und Dorian's jugendliches Antlitz soll sich für den Rest seines Lebens nicht verändern. So wird es zum Spiegel seiner Seele, da sich im Porträt die Konsequenzen von Dorian's Lebenswandel abzeichnen werden. Dorian's konserviertes jugendliches Aussehen verschafft ihm die Bestätigung durch die Gesellschaft, die für den selbstverliebten Dorian wie eine Droge wirkt um die „überaus peinliche Vorstellung des Todes mit besonderer Hartnäckigkeit aus dem Bewußtsein auszuschließen“⁶⁷.

Nach der Feier zur festlichen Enthüllung des Kunstwerks, das in einem prunkvollen goldenen Rahmen gefasst ist, zieht es Dorian diesmal alleine auf die

⁶⁷ Rank, Otto: *Der Doppelgänger*, S. 95.

Vergnügungsmeile des Armenviertels. Das Bild von Sibyl Vane als Ophelia auf einer Theaterankündigung erweckt seine Neugier, und Dorian besucht die Vorstellung. Im Anschluss daran sucht er Sibyl in ihrer Garderobe auf und stellt sich als glühender Verehrer ihrer Schauspielkunst vor. Auch Sibyl ist von Dorian's Charme angetan, und die beiden verbringen bald darauf einen vergnügten Nachmittag miteinander auf Dorian's Anwesen. Als Zeichen ihrer reinen Liebe zu Dorian schenkt Sibyl ihm eine weiße Margeritenblüte.

Henry hat einen Schneider veranlasst, Dorian einen samtenen Maßanzug anzufertigen. Um Dorian's neue Erscheinung zu perfektionieren, schenkt er ihm ein persönliches Zigarettenetui, das mit einer „Dorian“-Gravur versehen und mit Henry's Zigarettensorte gefüllt ist. Auf der hochpolierten Oberfläche spiegelt sich Dorian wider. Mit der Zigarette in der einen und dem Etui in der anderen Hand posiert Dorian wie ein selbstgefälliger Dandy vor dem Spiegel. Die statische Pose, die Dorian dabei einnimmt, erinnert an die auf dem Porträt. Dieser pittoreske Zustand bleibt dem handelnden Dorian erhalten, während sich in sein Porträt die Zeichen der Zeit und des Verfalls einschreiben werden.

Dorian ist von Henry's Weisheiten über ein Leben, das ausschließlich dem Genuss dienen soll, noch nicht vollständig beeinflusst. Er glaubt an die wahre Liebe zu Sibyl. Die beiden möchten nach ihrer ersten gemeinsamen Nacht heiraten. Doch anstatt zu Sibyl's nächster Theateraufführung zu gehen, überzeugt Henry Dorian, ein Bordell⁶⁸ zu besuchen. Dorian's moralisches Gewissen wird durch das Opium und den Charme exotischer Prostituierten betäubt und er gibt sich den Genüssen hin. Durch den Einsatz von Zeitlupe, Nahaufnahmen, Ausstattung und Filmmusik⁶⁹ wird sein Erleben besonders hervorgehoben. Nach diesem ersten Exzess haben sich die Gefühle, die Dorian zuvor für Sibyl hatte, verändert. Er hat seinen „Schauwert als schöner, junger Mann“ erkannt und setzt diesen

⁶⁸ Die Kunst beziehungsweise möglichst künstlerische Lebensweisen stellten in der Literatur der „décadents“ des ausgehenden 19. Jahrhunderts eine Fluchtmöglichkeit vor dem in die Gewöhnlichkeit abdriftenden Alltags dar. Dieses Bordell stellt das „paradis artificiel“ für die gelangweilte, dekadent gewordene Aristokratie dar. Das Interieur ist ein Konglomerat an künstlerischen und exotischen Objekten: in der Mitte des Atriums empfängt ein Tableau Vivant der „Geburt der Venus“ von Sandro Botticelli die Besucher; die Prostituierten und die herumgereichten Opiumpipen stammen aus weitentfernten britischen Kolonien. Der so dekorierte Ort dient zur Flucht der Sinne aus dem banalen Alltag und zum Schwelgen in der Sehnsucht nach exotischen Regionen. Vgl. Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: 'The Picture of Dorian Gray'*, S. 70.

⁶⁹ Die Szene untermalende Filmmusik von Charlie Mole bedient durch das sogenannte „Zigeuner-Moll“, in dem das Stück verfasst ist, ebenfalls der Sehnsucht in exotische Gefilde zu fliehen. Die Musik unterstreicht durch die virtuose Darbietung der Geige die Intensität und Bedeutung des Erlebens für Dorian.

ausschließlich „zu seinem eigenen Vergnügen ein“⁷⁰. Da er sich von allen romantischen und emotionalen Bindungen befreien möchte, weist er Sibyls Annäherungen im Theater vehement zurück.

Die Margeritenblüte, die Sibyl Dorian zuvor geschenkt hat, liegt vertrocknet neben einem mit Zigaretten überquellenden Aschenbecher in Dorian's Vorzimmer und symbolisiert sowohl Dorian's abgestorbene Gefühle für Sibyl, als auch den ersten Schritt in die Richtung des von Henry gepredigten hedonistischen Lebensstils.

Als Dorian in seinem Haus von Sibyl's Selbstmord erfährt, gerät er in einen starken Gewissenskonflikt und empfindet Schuldgefühle, die durch erneute Flashbacks aus seiner Kindheit intensiviert werden. Es ist Henry, der Dorian beruhigt und ihm alle Schuld zu nehmen weiß. Die Szene endet mit dem ersten Point-of-View-Shot vom Porträt über dem Kamin auf den verstörten Dorian. Er ist unscharf und in einem eingeschränkten Blickfeld zu erkennen. Diese Kameraeinstellung, die den Raum und Dorian ästhetisch verändert zeigt, erweckt den Eindruck, als finge ab diesem Moment das Porträt zu leben an. Es wird zu Dorian's monströsem Doppelgänger. Die monochromatische Farbgebung betont, dass es sich um den Blick durch eine getrübbte, alte Linse handeln muss, vergleichbar mit dem Sichtfeld eines erblindenden Greises.

Die Spuren von Dorian's Lebenswandel manifestieren sich im Porträt, und Dorian kann selbstsüchtig und genussgesteuert handeln. Als Spiegel seiner wahren Seele steht es als Garant dafür, dass seine Fassade makellos bleibt, egal welche Verfehlungen er begeht. Jeder, der das veränderte Gemälde von nun an zu Gesicht bekommt, stellt eine potentielle Bedrohung für Dorian und die Wahrung seines Geheimnisses dar. Zu dessen und seinem persönlichen Schutz versteckt er daher das Porträt auf dem Dachboden. Dorian kann nun ungehindert alle seine triebhaften Impulse zügellos ausleben, so, wie Henry es ihm lehrt. Immer wieder wirft er einen vergewissernden Blick auf das Porträt am Dachboden und genießt die Sicherheit, die es ihm verschafft, ein Doppelleben ohne Konsequenzen führen zu können.

⁷⁰ Sykora, Katharina: „Der aus dem Rahmen fällt“, S. 107.

Auf dem Maskenball fordert Basil von Dorian das Porträt für eine Ausstellung, doch dieser will es aus oben genannten Gründen nicht aus dem Haus lassen. Erst als ihm Basil zu verstehen gibt, die Veränderung seines Charakters zu durchschauen, und ihm vorwirft, grausam zu den Menschen zu sein, zeigt ihm Dorian das Porträt am Dachboden. Aus Hass auf Basil, den Schöpfer seines Seelenspiegels, und aus Angst vor der Störung seines narzisstischen Geheimnisses durch Basil, der ihn zum Guten bekehren möchte, ersticht ihn Dorian mit einer Scherbe des Spiegels. Wie in einem Bluttausch sticht er auf sein Opfer ein. Der Duft von Basils blutgetränktem gelben Schal betört Dorian. Durch diese Tat und das Einverleiben des Mordes, indem er den Geruch in sich aufsaugt, hat Dorian endgültig die Schwelle überschritten, hinter der es kein Zurück mehr gibt. Er hat die Lust an Schmerz, Mord und Blut entdeckt. In einer Nacht-und-Nebel-Aktion lässt Dorian Basils Leichenteile in einem Fluss verschwinden.

Dass er nach dieser Tat regelrecht Blut geleckt hat und von diesem Erlebnis besessen ist, wird in der anschließenden Sequenz deutlich: bei der Teegesellschaft rund um Lady Agatha und deren Freundinnen werden Brötchen mit blutrotem Gelee geschmiert. Der Zeitlupeneffekt und die Detailaufnahmen von roten Rosen, die die Damen in ihrem Dekolleté stecken haben, und des Verzehrens der Brote mit dem roten Gelee verdeutlichen Dorians Blutlust. In die Sequenz sind erotische Bilder geschnitten, die Dorian äußerst lustbetont, blutig geschlagen, unter Schmerzen tätowiert sowie mit Drogen injiziert zeigen. Dadurch wird dargestellt, dass Dorian besonderen Gefallen an blutrünstigeren Exzessen gefunden hat, deren Narben er nicht befürchten muss.

Als ob der Mord und die hemmungslosen Ausschweifungen niemals stattgefunden hätten, holt an einem sonnigen Nachmittag der vergnügte Dorian Henry zum Essen ab. Henrys Frau Victoria überbringt Dorian die Nachricht vom Tod Basils. Die Kameraeinstellung, in der Victoria die Worte „Man hat Basils Leiche im Fluss gefunden“⁷¹ spricht, wird in Zeitlupe mit verlangsamter Tonspur gezeigt. Dorians Plan, die Leiche zu beseitigen, um von sich als Täter abzulenken, ist nicht aufgegangen. Er wird vor der Polizei fliehen müssen. Doch zuvor kann Dorian mit unversehrtem Antlitz und ohne eine Miene zu verziehen auf Basils Beerdigung die letzten sechs Zeilen des Gedichts von John Donne „Death, be not proud“

⁷¹ 1h01’.

rezitieren⁷². Mit den Worten „Ruhe sanft, lieber Basil!“ nimmt Dorian die gelbe Rose von seinem Revers ab und wirft sie in Basils Grab. Da die Farbgebung der gesamten Beerdigungsszene sehr monochromatisch gestaltet ist, sticht die gelbe Blume besonders hervor. Die Blume am Revers akzentuiert zum einen Dorian als Dandytum⁷³, zum anderen codiert die gelbe Rose Dorian's Verhältnis zu Basil. Als Traumsymbol gedeutet, wird Blumen das weibliche Genital zugeschrieben.⁷⁴ Da es sich bei der Beziehung zwischen Dorian und Basil um eine homoerotische gehandelt hat, ist das florale Symbol als eine verdeckt homoerotisches zu deuten. Es wäre pietätlos, wenn Dorian eine Sonnenblume⁷⁵ ins Grab werfen würde. Die gelbe Rose hingegen wirkt äußerst elegant und steht als assimiliertes Symbol der Sonnenblume für Dorian's „kräftige männliche Schönheit“, die er Basil verdankt.

Um nicht ins Visier der Polizeiermittlungen zu kommen, flüchtet Dorian ins Ausland auf eine ungewisse Reise.

⁷² Auch wenn die ersten Zeilen nicht vorgetragen wurde, so würden sie in der deutschen Übersetzung den nicht nur biologischen Prozess, den das Porträt erfährt, beschreiben, sondern auch Dorian's Schicksal vorhersagen: „Wenn schon der Schlaf, dein Abbild, Freude leiht, Welch hohe Lust muss aus dir selbst gedeihn. Und gehn auch unsre Größten zu dir ein – Die Asche fault, die Seele ist befreit.“ (Orig. 1633), übers. v. Richard Flatter; in: Donne, John: *Nacktes denkendes Herz*, hrsg. v. Annemarie Schimmel, Köln: Verlag Jakob Hegner 1969.

⁷³ Der gesamten Geste mit der Blume kommt eine besondere Bedeutung zu: Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte Charlotte de la Tour aus der Erkenntnis der sexuellen Organe von Blumen und den Aufzeichnungen von Lady Mary Wortley Montagu aus dem Jahr 1717 über die Bräuche im Osmanischen Reich das erste Werk zur *Sprache der Blumen* als Ausdruck für menschliche Gefühle. Die Entsprechungen der einzelnen Blumen, die de la Tour den Gefühlen zuordnete, gelten heute noch in der Floristik als Grundlage für Arrangements. Mitte des 19. Jahrhunderts verflachte zwar die Blumensymbolik in ihrer poetischen Bedeutung zu einer ästhetischen Floskel, doch aufgrund des Schwunds religiöser Symbolik schufen die Literaten zu dieser Zeit neue „Symbole, deren Bedeutung dem Publikum rasch verständlich [...] war.“ Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4. durchges. u. erg. Auflage, Stuttgart: Metzler, 1978, S. 77.

⁷⁴ Vgl. Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1915-1917) und *Neue Folge* (1933). Bd. I (Conditio humana. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen), Frankfurt/M.: S. Fischer, 1972. S. 167.

⁷⁵ Zart idealisierende Bedeutungen wurden den Blumen in der Literatur zugeschrieben, bis Baudelaire im Jahr 1857 in *Les fleurs du mal* auch die negativen Zuordnungen beschrieb. Er und Gautier prägten die französischen Symbolisten, von denen Wilde wiederum deren ästhetisierende Kunstanschauung übernommen hat. Im Symbolismus kamen Blumen vor allem wegen ihrer ästhetischen Qualität in den Gedichten vor. Vgl. Meyer, Cornelia: *Sprache der Blumen. Eine Blütenlese. – Begleitbroschüre zur Literatúrausstellung im Museum Strauhof/CH*. Zürich: Museum Strauhof, 2007. S. 26f. Aus dieser Denktradition heraus entstand die allgemeine Attitüde der Dandys, eine Blume im Knopfloch zu tragen. Wilde machte in diesem Zusammenhang eine Sonnenblume am Revers zu seinem Markenzeichen. Seitdem gilt besonders diese Blume als Boutonnière getragen als Emblem für das Dandytum und „kräftige männliche Schönheit“. Thomas, Gina: „Hauptstadt der Schönheit. Was wir Oscar Wilde verdanken“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 136, 14.06.2001, S. 33.

Dorians Erlebnisse auf seiner 25 Jahre dauernden Flucht werden in Form eines Briefes zusammengefasst, den er Henry schickt. Den Brief trägt Dorian aus dem Off vor, während Henry vor dem Kamin sitzt und ihn liest:

„Ich habe die Gräber toter Völker betreten, bin mit den letzten der wilden Stämme geritten, über Berge und Täler, durch die Glut der Wüsten, die Trockenheit der Steppe. Ich spüre die Brillanz eines jeden Augenblicks, die Pracht der Existenz, ihre schreckliche Kürze, scharf, wie die Schneide eines Messers. Geliebter Meister, du hast mich gelehrt, dass die Flamme des Lebens immer auf höchster Flamme brennen müsse. Ihr Licht blendet mich nicht. Ich bin die Flamme, Harry, ich bin die Flamme!“⁷⁶

Mit dem letzten Satz fährt die Kamera auf das Kaminfeuer zu und verdeutlicht Dorians konsequente Umsetzung von Henrys Lebensphilosophie, die Flamme des Lebens stets auf höchster Stufe brennen zu lassen. Dorian ist auf dem Höhepunkt seines Hedonismus angekommen.

Nach 25 Jahren der Abenteuer kehrt Dorian äußerlich unverändert nach London zurück und lernt Emily, die 25jährige Tochter Henrys, kennen. Er ist von ihrer schlagfertigen Art beeindruckt, und sie ebenso von ihm. Dorian besucht die Spelunken des Armenviertels, die er noch von früher kennt. Obwohl er nach wie vor das Gesicht eines Zwanzigjährigen hat, erkennt ihn einer der verkommenen Gäste als Dorian wieder; ein erster Hinweis darauf, dass ihn seine Vergangenheit einholen und er die Konsequenzen für die ungesühnte Ausübung seiner Triebe tragen wird. Erst das Bild von Sibyl auf einer alten Theaterankündigung und der Besuch ihres Grabes auf dem nahe gelegenen Armenfriedhof lassen Dorian bei eintretendem Wind und Schnee zusammenbrechen. Seine Mitschuld an Sibyls Tod wird ihm ins Gewissen gerufen. Bei der Rauferei mit Sibyls Bruder James Vane, der Dorian aufgespürt hat und den Selbstmord seiner Schwester rächen will, geht Dorians silbernes Zigarettenetui mit der verräterischen „Dorian“-Gravur verloren. Dorian kann sich nach Hause flüchten, wo die elenden Rufe seines Doppelgängers am Dachboden einsetzen und ihn quälen.

Emily ist wie Basil von Dorians Antlitz besessen: bei einem romantischen Nachmittag kreist sie mit ihrer Fotokamera um Dorian herum und schießt etliche Fotos von ihm. Emily übt einen positiven Einfluss auf Dorian aus, denn er beginnt

⁷⁶ 1h04’.

über seinen bisherigen Lebenswandel zu reflektieren. Basils Paradigma, dass „es Dinge gibt, die kostbarer sind, weil sie nicht von Dauer sind“⁷⁷, erkennt der gereifte Dorian als wahr.

Dorian gibt wieder ein Konzert zugunsten des Wohltätigkeitsvereins von Lady Agatha. Die Szene ist durch die Kameraeinstellung und -fahrt wie bei Dorians erstem Konzert eingerichtet. Es fällt auf, dass weniger Gäste zugegen und die Anwesenden deutlich älter als beim ersten Mal sind. Als der von Dorians jugendlichem Aussehen in Zusammenhang mit seinen sexuellen Praktiken empörte Lord Radley seine Tochter aus den Zuschauerreihen zerrt und ihr den Anblick dieses Mannes verbietet, werden die Zuschauer unruhig. Dorians Konzentration gerät aus den Fugen, und er fühlt sich verfolgt: Dorian halluziniert den ermordeten, blutverschmierten Basil unter den Zuschauern. Dorians Hände sind daraufhin Blut verschmiert zu sehen. Die Sinnestäuschungen setzen draußen auf der Straße fort. Dorian versucht, sich mit Hut und hochgekrempelten Mantelkragen vor seinen Verfolgern zu verstecken. Emily folgt ihm auf die Straße und versucht, ihn zur Rede zu stellen. Ihn überkommt eine Wahnvorstellung mit einem Mordversuch an ihr, worauf er sie alleine stehen lässt. Dorian irrt, von den Stimmen aus der Menschenmenge („Ich komme, um dich zu holen, Dorian Gray“, „Sieh dich doch an“, „Es ist eine Schande“⁷⁸) paranoid geworden, durch die Straßen nach Hause. Dort entlässt er sofort seinen jahrelangen, treuen Diener und einen Kammerjäger, die versuchen, auf dem Dachboden eine Rattenplage zu beseitigen. Die beiden sind dem Porträt zu nahe gekommen und stören Dorians Geheimnis. Je näher Dorian dem Porträt kommt, umso eindringlicher vernimmt er die elendig röchelnde Stimme, die von dem verhängten Porträt ausgeht. Seinen Seelenqualen will Dorian ein Ende bereiten, indem er mit einem Degen zum Todesstoß auf sein Porträt ansetzt. Er schafft es noch nicht, sich von seinen Qualen zu befreien. Stattdessen schlägt er auf den Spiegel neben dem Porträt ein und zerstört diesen. Dorian bricht wegen seiner Abhängigkeit gegenüber der Übermacht des Porträts vor ihm verzweifelt zusammen. Wie vor einem Altar fällt er auf die Knie und senkt sein Haupt. Die Kamera schwenkt auf die Rückseite des verhängten Porträts und zeigt den erbärmlichen Materialzustand der Leinwand als

⁷⁷ 1h16'.

⁷⁸ 1h20'.

Symbol Dorian's Seele: wie bei verfaultem Obst ist die Leinwand von Wucherungen, Gewächsen und krankhaften Ausbeulungen überseht.

In der Kirche sucht Dorian um die Reinwaschung seiner Seele, doch der Priester kann ihm nicht helfen. Als Dorian in sein Auto vor der Kirche einsteigt, sieht er auf der Konsole sein zuvor verlorenes Zigarettenetui: James Vane hat ihn gefunden, um seinen Racheplan zu Ende zu führen. Eine Verfolgungsjagd durch die U-Bahnstation Londons beginnt, die für James tödlich endet.

Von den Strapazen erschöpft rettet sich Dorian zu den Wottons und sucht Trost bei Emily. Bevor er Emily seine Geheimnisse offenbaren kann, bricht er erschöpft zusammen. Da Henry Dorian's Umgang mit Frauen von früher kennt, möchte er seine Tochter vor ihm beschützen. Henry glaubt Dorian's Beschwörung nicht, sich von seinem früheren Lebenswandel losgelöst zu haben, und jagt ihn aus seinem Haus.

Emily lässt sich von den Verboten ihres Vaters nicht beschränken und besucht Dorian in der Absicht, ihn zu verführen. In dieser Nacht erscheint Dorian in seinem Traum erneut die Vision des Mordversuchs an Emily. Er schreckt aus dem Schlaf auf. Parallel zu dieser Szene ist Henry's Spurensuche nach Dorian's Geheimnis geschnitten.

Damit Dorian seine Vergangenheit endgültig hinter sich lassen kann, beschließt er, mit Emily in New York ein neues Leben zu beginnen. Auf der Abschiedsfeier bei Henry deutet dieser an, dass er über Dorian's Geheimnis Bescheid weiß. Dorian wird nervös. Als er in dem silbernen Serviertablett eines Kellners sein Gesicht als grässliche Fratze aufblitzen sieht, befürchtet er noch stärker die Offenbarung seines Geheimnisses. Im Badezimmerspiegel wirft er einen Kontrollblick auf sein Gesicht, das nach wie vor makellos ist; das Bild im Tablett war nur eine Halluzination. Als er Henry's Abwesenheit bemerkt, verlässt Dorian überstürzt die Feier.

Er folgt Henry bis zu Dorian's Haus. Henry dringt in den Dachboden ein und ist dabei, das Porträt zu enthüllen. Dorian sieht in Henry den Verursacher seines Leids und versucht, ihn zu töten. Als Emily hinzu kommt, kann sich ihr Vater aus Dorian's Würgegriff befreien. Henry setzt das Porträt in Brand. Er verbarrikadiert

Dorian am Dachboden und rettet sich und seine Tochter. Dorian zeigt wahre Reue, indem er Emily seine tiefe Liebe gesteht und ihr zur Flucht mit Henry verhilft. Er stellt sich dem, was er verdrängt hat, und nimmt die Konsequenzen seines lasterhaften Lebens auf sich. Sichtbar wird dies, indem sein Gesicht alle Makel des Porträts annimmt, während Dorian mit dem Degen auf das schon brennende Porträt einsticht und so seinen Doppelgänger tötet.

Die Inszenierung der Figur Dorian Gray folgt den Anforderungen des Schauplatzes im viktorianischen England. Er wird als naiver Junge vom Land in die aristokratische Gesellschaft eingeführt und entwickelt sich zu einem rauchenden, Maßanzug tragenden Dandy, unter dessen glatter Oberfläche die blanke Hässlichkeit liegt. Zum Antihelden wird er erst durch die Kombination der Einflusskräfte des Künstlers Basil und des Zynikers Henry. Die Vergötterung der Perfektion des Künstlichen auf den Gemälden von Basil und die Beurteilung eines Menschen nach oberflächlichen Kriterien haben in ihm den Wunsch nach ewiger Jugend ausgelöst. Die Lust nach ständig neuen Exzessen rührt von Henrys Predigten über ein ideales Leben her. Seine jugendliche Neugierde veranlasst ihn zum Pakt mit dem Teufel, der ihm das Ausleben aller seiner Empfindungen ohne Rücksicht auf Konsequenzen ermöglicht.

Erst die wahre Liebe zu Emily rettet ihn und lässt ihn Verantwortung für sein Leben übernehmen. Der Tod im Feuer vor dem Angesicht des Porträts befreit ihn von seinen Qualen.

3.3.3.2. Lord Henry Wotton

Henry, der von seinen Freunden „Harry“ genannt wird, nimmt figurendramaturgisch drei Positionen ein: als sogenannter Herold fordert er Dorian auf, seine Leidenschaften vollständig auszuleben, womit er Dorian auf die Reise schickt. Mit seinen Sinnsprüchen über ein ideales Leben durch das intensive Ausleben aller Impulse beeinflusst er Dorian als Mentor. Als dritte Position wird er zum Detektiv, indem er gegen Ende des Films das Geheimnis um Dorians jugendliche Erscheinung lüftet.

Er hat in dem Waisen Dorian ein passendes Objekt gefunden, auf das er den Lebensentwurf projizieren kann, den er sich selbst verwehrt. Er führt das Leben,

das von einem Aristokraten der viktorianischen Gesellschaft erwartet wird: verheiratet mit der jungen Frau Victoria, die im Laufe des Films ein Kind von ihm bekommt. Bei der ersten Begegnung zwischen Henry und Dorian bietet er Dorian eine Zigarette an. Bereits diese erste Szene mit den beiden macht deutlich, wie die Beziehung zwischen Henry und Dorian weiter verlaufen wird: Henry verführt Dorian zu neuen, brennenden Erfahrungen.

Henry stellt Dorian die entscheidende Frage nach dem Pakt mit dem Teufel. Er beeinflusst ihn nicht nur auf einer rhetorischen Ebene, sondern verführt ihn zum Besuch einschlägiger Etablissements, um sich dort heimlichen Bedürfnissen hinzugeben. Der Übertragung von Henrys Lebensidealen auf Dorian wird ein weiteres Mal dadurch verdeutlicht, als er Dorian ein silbernes, glänzendes Zigarettenetui mit „Dorian“-Gravur schenkt.

Dass Henry wie in einem Spiel die Fäden an Dorian zieht, wird in der Szene im Theater offensichtlich: nach Sibyls Theateraufführung, die ohne Henry und Dorian stattgefunden hat, streiten sich Dorian und Sibyl im Zuschauerraum. In der Totalen, die die beiden von oben zeigt, wird die Kamera nach rechts geschwenkt. Am Ende des Schwenks taucht Henry auf dem Balkon des Zuschauerraums auf. Er raucht eine Zigarette und beobachtet genüsslich die Entwicklung seines Schützlings. Der Besuch im Bordell und Henrys erneutes Einreden auf den berauschten Dorian haben in Dorian einen Sinneswandel ausgelöst. Henrys Einfluss auf seinen Protegé ist auf fruchtbaren Boden gefallen, denn Dorian verweigert Sibyls Hochzeitwunsch und lässt sie im Theater alleine zurück. Als später Dorian vom Tod Sibyls erfährt und zusammenbricht, ist es Henry, der ihn beruhigen kann. Er ermahnt Dorian, seine Gefühle zu beherrschen und Sibyls Selbstmord „als außergewöhnliche Erfahrung“ zu betrachten.

Als Dorian Henry zum Essen ausführen möchte, überbringt ihm Henrys Frau Victoria die Nachricht vom Tod Basils. Nach Basils Begräbnis hält sich Henry gefasst und zeigt keine Gefühlsregung. Während sich Dorian ins Ausland absetzt, bleibt Henry bei seiner Familie zurück. Diese Tatsache bestätigt, dass Henry seine idealen Lebensmaximen nicht selbst führen kann, sondern Dorian dazu bringt, sie anstatt seiner zu leben. Vier Jahre nach Dorian's Flucht erhält Henry den ersten

Brief. Müde und resigniert liest der inzwischen älter gewordene Henry Dorian's Abenteuerbericht.

Nach 25 Jahren begegnen einander Henry und Dorian wieder auf einer Feier. In den Gesichtern der verbliebenen Freunde von Dorian sind die Spuren der Zeit sichtbar geworden. Henry ist mittlerweile geschieden und seine Exfrau Victoria unter ungeklärten Umständen gestorben. Henry ermuntert den ermatteten Dorian dazu, wieder wie früher die Stadt mit ihren Zechtouren unsicher zu machen. Noch scherzen die beiden über das Geheimnis von Dorian's strahlendem Aussehen, doch Dorian ist innerlich erschöpft. Henry erlaubt ihm keinen Erschöpfungszustand, weil sich sein Antlitz trotz all seiner Erlebnisse nicht verändert hat.

Die Beziehung, die sich zwischen Dorian und Henry's Tochter Emily zu entwickeln beginnt, betrachtet Henry misstrauisch. Obwohl Dorian vorgibt, sich geändert zu haben, und er romantische Gefühle für Emily hegt, verbietet ihm Henry den Umgang mit Emily. Dorian's Bekenntnis zu einem aufrichtigen Lebenswandel wirkt unglaubwürdig, denn seit 25 Jahren verändert sich seine äußere Erscheinung keine Spur.

Henry ist auf dem Weg, hinter Dorian's Geheimnis zu kommen. Als er die Pressefotografie von der Porträtenthüllung mit einer Fotografie von heute miteinander vergleicht, erkennt er den Zusammenhang: er selbst hat Dorian damals herausgefordert, seine Seele dem Teufel zu verkaufen, damit das Porträt anstatt Dorian die Zeichen des Verfalls annehmen solle. Henry's Nachforschungen führen ins Armenviertel, wo er Dorian's entlassenen Butler nach dem Porträt befragt und einen Schlosser besticht, einen Zweitschlüssel für den Dachboden anzufertigen.

Obwohl Henry seiner Tochter und Dorian eine Abschiedsfeier spendiert, bevor sie nach New York ziehen, wird es zum Umzug nicht kommen. Denn Henry ist gewillt, das Porträt an die Öffentlichkeit und Dorian zu Fall zu bringen. Im Treppenhaus reißt er die undichte Gaslampe aus der Verankerung und steckt den Dachboden samt Dorian und Porträt in Brand. In letzter Sekunde kann er sich und Emily, die Dorian zu Hilfe eilen will, vor den Flammen retten.

Auch wenn Henry abgekämpft und verlassen in seinem Haus zurückbleibt, triumphiert er über Dorian. Henry ist in der Schlusszene, in der er im hintersten Winkel von seiner Abstellkammer einen letzten Blick auf das Porträt wirft, genauso inszeniert, wie Dorian's Großvater in der Erinnerung: aus einer langen Distanz in Froschperspektive erscheint im Türrahmen die Silhouette Henrys in Morgenmantel am Stock, die einen langen Schatten auf den Boden wirft. Ähnlich bedrohlich wie Kelso geht Henry auf die am Boden positionierte Kamera zu und verbannt das Porträt mit den Worten: „Wer erträgt es jetzt noch, dich anzusehen“⁷⁹ endgültig in die Finsternis.

3.3.3.3. Basil Hallward

In der ersten Szene des Films, der Vorausblende, ist das Verhängnis, dem Basil zum Opfer fällt, sichtbar. Obwohl er immer wieder versucht, Dorian vor Henrys Verführungen zu warnen und ihn auf einen rechten Weg zu weisen, wird das Modell seines besten Gemäldes zu seinem Mörder. In Basil tritt Dorian dem Schwellenhüter gegenüber, der ihn vor dem Weg ins Verderben bewahren will.

Bei Dorian's erstem Konzert für die Wohltätigkeitsorganisation werden die beiden einander bekannt gemacht. Auch wenn Basil durch seinen Beruf eine anti-bürgerliche Haltung anhaftet, so verschafft ihm sein Talent als „einer der herausragendsten Künstler“⁸⁰ einen Platz in der Londoner Oberschicht. Im Vergleich zu Henry gibt sich Basil jedoch sozial angepasster und unterhält die Gesellschaft mit seiner Kunst. Seine Obsession zur Schönheit wird durch die Figureneinführung deutlich, als er sich nach dem Konzert Dorian mit den Worten „ein demütiger Diener der Schönheit“⁸¹ vorstellt und ihm eine Skizze von Dorian überreicht.

Der Künstler Basil ist als Schöpfer des Porträts ein Bestandteil des Teufelpakts. Die Spannung, die in seiner Figur deutlich wird, ist jene der Wechselwirkung von Kunst und Lebenswirklichkeit. Der Künstler Basil steht in Opposition zu der bürgerlichen Realität und der Position Henrys. Basil vertritt die Kunst und will das Schöne und Gute des Menschen hervorkehren. Dorian's Porträt wird als seine beste Arbeit gelten.

⁷⁹ 1h41'.

⁸⁰ 0h06'.

⁸¹ 0h06'.

Basils Einfluss auf Dorian steht im Gegensatz zu Henrys. Das erste Mal wird sein Standpunkt in der Szene in dem Gin-Shop deutlich. Als Henry Dorian befiehlt, den Gin in einem Zug zu leeren, versucht Basil Dorian mit „Nein, tu’s nicht! Tu’s nicht!“⁸² ausdrücklich davon abzuhalten. Als Basil in Dorian nach der Nachricht vom Tod Sibyls eine von Henry herbeigeführte abgebrühte Gefühlskälte erkennt, versucht er vor Dorian ein zweites Mal Henrys Attitüde mit den Worten „Du solltest nicht jedes Wort glauben, was Harry sagt. Er tut es selbst nicht.“⁸³ zu entlarven. Als Verehrer von Dorian und dessen Schönheit ist er bemüht, in ihm stets das Gute hervorzuheben, reagiert jedoch eifersüchtig auf Dorians Affären. Eine Szene auf dem Maskenball verdeutlicht Basils Gefühle für Dorian. Als Basil Dorian unter vier Augen erneut bittet, ihm sein Porträt auszuhändigen, schafft es Dorian mit seinem Charme, Basil zu verführen und dessen homoerotische Seite hervorkehren zu lassen. Wieder auf der Tanzfläche reißt Basil einem Ballgast, der eben noch mit Dorian leidenschaftlich getanzt hat und einen gelben Schal trägt, diesen wütend mit den Worten „das ist meiner“⁸⁴ herunter. Die emotionale Haltung Basils gegenüber Dorians Promiskuität plakatiert die Farbe Gelb für seine Eifersucht⁸⁵.

Dass Basil grundsätzlich von einem Streben nach Schönheit geleitet ist, wird ein drittes Mal in seiner letzten Szene kurz vor seinem Tod deutlich, als ihm Dorian das entstellte Porträt am Dachboden zeigt. Basil versucht Dorian von einem Besuch bei einem Exorzisten zu überzeugen, da „auch Gutes [...] und nicht dieser Teufel“⁸⁶ in ihm vorhanden ist. Hinterrücks wird er von Dorian mit einer Spiegelscherbe erstochen und regelrecht hingerichtet. Basil war eine zu große Bedrohung für die narzisstische Dyade von Dorian und dem Porträt. Hier schließt sich der dramaturgische Rahmen zur Vorausblende zu Beginn des Films. Basils blutgetränkter Schal am Dachboden ist alles, was an Basil erinnern wird und als *corpus delicti* zurückbleibt.

⁸² 0h14’.

⁸³ 0h44’.

⁸⁴ 0h52’.

⁸⁵ Abgesehen von der plakativen Bedeutung für Eifersucht kommt hier der Farbe Gelb insofern eine zweite Bedeutung zu, als dass sie auf den Ästhetizismus Wildes anspielt. Im Roman übt das sogenannte „Yellow Book“ einen maßgeblichen Einfluss auf Dorians Lebensführung aus. Wilde spielte damit auf den Roman *À Rebours* aus dem Jahr 1884 des französischen Autors Joris-Karl Huysmans an. Die Protagonisten beider Romane pflegen einen hedonistischen Lebensstil, der jeweils sehr detailliert geschildert wird. Vgl. Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: ‚The Picture of Dorian Gray‘*, S. 64.

⁸⁶ 0h56’.

Zu dem Zeitpunkt, als Dorian zunehmend paranoider wird, erscheint der tote Basil Dorian während seinem zweiten Wohltätigkeitskonzert. Dorian halluziniert ihn blutverschmiert mitten unter den Konzertbesuchern. Sogar über seinen Tod hinaus mahnt Basil Dorian, sich zu seinen Taten zu bekennen.

Beim Showdown auf dem Dachboden mit Henry findet dieser den blutgetränkten Schal und erkennt ihn wieder. Der Schal überführt Dorian als Mörder an Basil und bestätigt Henrys Misstrauen gegenüber Dorian's perfekter Fassade.

Basils Streben nach der Schönheit und dem Guten im Menschen wird in der Figur Emily Wotton weitergeführt. Dorian auf den rechten Weg zu bringen hat Basil nicht geschafft, jedoch setzt Emily die dramaturgische Funktion des Gestaltwandlers fort.

3.3.3.4. Lord Kelso

Der Figur von Dorian's Großvater⁸⁷ Lord Kelso kommt eine besondere Bedeutung als Schattenfigur Dorian's zu. Im Film wird der Einfluss von Kelso als Gegenspieler auf Dorian's Seelenzustand durch den Einsatz von Rückblenden deutlich. Dorian's psychologisches Familienerbe wird hauptsächlich mit Kelso und nicht wie im Roman mit Dorian's vielzähligen Vorfahren in Verbindung gebracht. Kelso stellt das Motiv für die biografische Narration Dorian's dar, die uns in dessen Vergangenheit und zu seinem Trauma führen.

Kelso wirkt noch über seinen Tod hinaus auf Dorian. Wenn er in Erscheinung tritt, dann in Form von Dorian's Erinnerungsbildern, die als Flashbacks auftauchen, und seines Porträts in der Eingangshalle über dem offenen Kamin. Als Dorian das erste Mal sein neues Zuhause betritt, zeigt das große, bedrohlich wirkende Porträt seines Großvaters einen grimmigen, älteren Herrn mit Gehstock. Durch dieses Bild des Großvaters als strenge, väterliche Autorität, wird er als das sogenannte „Über-Ich“, eine Instanz des von Freud entworfenen Modells des

⁸⁷ Sowohl das materielle als auch immaterielle Familienerbe ist im Roman prägend für Dorian. Das dritte und das elfte Kapitel gewähren Einblicke in Dorian's Familienverhältnisse durch Henrys Schilderung von Dorian's Vergangenheit, und als Dorian auf der Suche nach seiner Identität die Ahnengalerie durchstreift, um nach Ähnlichkeiten zwischen sich und seinen Vorfahren zu suchen.

psychischen Apparates, inszeniert und stellt somit eine Bedingung für die Entstehung des Doppelgänger dar.⁸⁸

Zu Kelsos Lebzeiten wollte er Dorian „nicht einmal ansehen. Er würde sich im Grab umdrehen“⁸⁹, denn Kelso machte Dorian für den Tod seiner Tochter verantwortlich. Dass Dorians Großvater auch gewalttätig wurde, verrät der Kamaschwenk dem Gemälde entlang von Kelsos Gesicht zu dem Stock in seiner Hand, als Dorian pathetisch sagt: „Er hat mich verantwortlich gemacht für den Tod meiner Mutter.“⁹⁰ Mit dem Stock bestrafte Kelso den kleinen Dorian, da dessen Mutter bei Dorians Geburt gestorben ist. Dass später Dorians Porträt vis-à-vis von Kelsos Porträt hängen wird, verdeutlicht das Spannungsverhältnis dieser beiden Figuren.

Diese traumatische Erinnerung an seinen Großvater wird Dorian ebenso wie dem Zuschauer präsent gemacht, als Dorian den Dachboden erkundet. Er berührt die Tür zum Dachboden und die Erinnerung, die in kurzen Sepia-Szenen in die Haupthandlung geschnitten ist, schießt ihm wieder ins Gedächtnis ein. Dorian als kleiner Junge versteckt sich ängstlich hier oben vor dem wütenden Kelso, der nach ihm ruft. Die Bedrohlichkeit Kelsos wird durch seine Silhouette im Gegenlicht in Untersicht inszeniert. Die Hilflosigkeit des kleinen Dorians gegenüber seinem Großvater wird durch die Großaufnahmen des in die Ecke getriebenen Kindes dargestellt.

Dieses zunächst noch unvollständige Erlebnis soll Dorian zwei weitere Male in Erinnerung gerufen werden. Nach der ersten gemeinsamen Nacht mit Sibyl wird das Erinnerungsbild fortgesetzt. Die oben beschriebene Szene mit dem Großvater erscheint Dorian diesmal als Traum. Kelso erhebt bedrohlich den Stock in seiner Hand.

Die Erinnerungsbilder an den Großvater werden vollständig gezeigt, nachdem James Vane ihm vom Selbstmord Sibyls berichtet hat, und Dorian in Panik gerät. Kelso schlägt nun auf den kleinen Dorian ein. Dadurch, dass Dorian auf die ihm erneut wiederfahrende Erinnerung mit Panik reagiert, wird die affekterzeugende

⁸⁸ Vgl. Bronfen, Elisabeth: „Die narzisstische Geselligkeit“, S. 141.

⁸⁹ Dorian, 0h19’.

⁹⁰ 0h19’.

Fähigkeit von Gedächtnisbildern bestätigt. Durch die wiedererweckte Erinnerung, als Dorian den Dachboden betritt, wird das erlebte Trauma bei Dorian vergegenwärtigt und der Flashback macht dem Zuschauer das Abwesende vorstellbar und führt ihm die erlebten Schrecken Dorian vor Augen.⁹¹

Nach dieser Sequenz glaubt sich Dorian in seiner Schuld am Tod Sibyls bestätigt. Da Kelso damals zu ihm als Kind sagte, er sei der Tod, habe sich diese Prophezeiung bewahrheitet. Henry versucht Dorian zu trösten, indem er Kelso als „einen verbitterten, alten Mann“⁹² charakterisiert.

Als Henry am Ende des Films die Preisgabe des Porträts verlangt, behauptet Dorian, sein Porträt sei vor langer Zeit vernichtet worden, Hinter dem Vorhang verberge sich lediglich ein altes Gemälde seines Großvaters. Als der Zuschauer das veränderte Porträt zu sehen bekommt, wirkt es tatsächlich wie die bis zur Unkenntlichkeit entstellte Fratze eines verbitterten, alten Mannes⁹³.

Der Großvater stellt den Ursprung für Dorian's Fähigkeit zur Grausamkeit dar. Durch seine Misshandlungen hat er den kleinen Dorian bereits in der Kindheit verdorben. Dass Wilde dem Großvater diese Eigenschaft zugeschrieben hat, resultiert aus seiner Erfahrung im Gefängnis. Dort beobachtete er die psychischen Auswirkungen des unangemessenen Strafvollzugs an Jugendlichen durch abstrakte Gewalten wie den Staat. In seinen Briefen „The Case of Warder Martin: Some Cruelties of Prison Life“ (1897) und „Prison Reform“ (1898) an den *Daily Chronicle* prangerte Wilde die Zustände in der britischen Gesellschaft an.⁹⁴

Im Kapitel „3.3.4.2 Der verdrängte Ort“ wird auf die filmische Umsetzung der Erinnerungsblitze, in denen Kelso Dorian erscheint, besonders eingegangen.

⁹¹ Vgl. Koch, Gertrud: „Das unerhörte Déjà-vu des Verdrängen“, S. 119.

⁹² 0h40’.

⁹³ Die Dorian-Gray-Verfilmung von Rosenbaum aus dem Jahr 2005 spielt besonders deutlich mit Großvater-Enkel-Konflikt. Kurz bevor sich der gut aussehende Dorian erschießt, wird eine Rückblende zum Beginn des Films gezeigt, wie sich der Großvater in sein Herz schießt. Anschließend ist der tote Dorian mit einer Einschusswunde in seinem Herzen zu sehen und als Toter genau so aussieht wie sein Großvater zu Lebzeiten. Vgl. *The Picture of Dorian Gray, Portrait of Evil*, Regie: David Rosenbaum, USA 1999; DVD, *The Picture of Dorian Gray. Il ritratto del male*. Mailand: Mondo Home Entertainment, 2004, 1h23’.

⁹⁴ Vgl. Rashkin, Esther: *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*. Albany (NY): State University of New York Press, 2008, S. 157.

3.3.3.5. Sibyl Vane

Die Beziehung zwischen Sibyl und Dorian dient dramaturgisch dazu, die Verwandlung des naiven Dorian in einen berechnenden zu verdeutlichen. Als Nebenaspekt werden in ihrer Figur die Spannungsverhältnisse zwischen Aristokratie und Arbeitermilieu und zwischen Kunst und Lebenswirklichkeit thematisiert.

Zum ersten Mal sieht Dorian Sibyl in dem Gin-Shop und traut sich nicht, sie anzusprechen. Als er eines Nachts alleine durch das Vergnügungsviertel in Londons Armenbezirk zieht, wird er auf ihr Bild auf einem Theaterplakat aufmerksam und besucht daraufhin die Vorstellung. In der Rolle der Ophelia verzaubert sie Dorian dermaßen, dass er sie nach der Vorstellung in ihrer Garderobe besucht. Der Großteil des folgenden Gesprächs der beiden verläuft über den zweigliedrigen Spiegel auf dem Frisiertisch, dem sogenannten La Psyché. Sibyl sitzt davor und schaut Dorian, der hinter ihr steht, nicht direkt an, sondern kommuniziert mit seinem Spiegelbild.

Zu Beginn ihrer Freundschaft schenkt Sibyl Dorian eine blühende weiße Margeritenblüte. Diese florale Symbolsprache steht für die unschuldige, ehrliche Zuneigung zu ihm. Doch Dorian wird dieses Geschenk wie auch seine Gefühle zu ihr achtlos vertrocknen lassen. Vor ihrer ersten gemeinsamen Nacht schenkt Dorian Sibyl ein blaues Kleid, das die Assoziation zu einer jungfräulichen Braut aufgreift. Obwohl er ihr dieses Kleid aus Zuneigung geschenkt hat, wird es ihr Bruder James später als Affront betrachten, wenn er das Kleid seiner toten Schwester Dorian zurückgibt.

Der Bruch in der Beziehung zwischen Sibyl und Dorian vollzieht sich im Film, im Gegensatz zum Roman, als Dorian nach einer durchzechten Nacht im Bordell mit Prostituierten kein Interesse mehr an einer baldigen Heirat mit Sibyl hat. Sie wird von Dorian regelrecht verstoßen und mit dem gebrochenen Versprechen zurückgelassen. Daran geht sie zugrunde und in diesem Sinn ins Wasser. Doch Sibyl wird Dorian als Wasserleiche in einer Vision und Halluzination heimsuchen. Als ihr Bruder James Dorian die Nachricht vom Tod seiner Schwester überbringt, widerfährt Dorian die Vision, in der Sibyl als Wasserleiche aus der Tiefe des Flusses an die Oberfläche schwimmt. Dorian erkennt den

Zusammenhang mit den Worten seines Großvaters. Er ist nicht nur für den Tod seiner Mutter, sondern auch für Sibyls verantwortlich und gerät in einen panischen Zustand. Henry schafft es, ihn zu beruhigen und Sibyl zu vergessen.

Bei Dorians Besuch an Sibyls Grab erinnert er sich reumütig an ihren Liebreiz, doch die bildgewordene schöne Erinnerung an Sibyl verändert sich in einen unheilversprechenden Anblick der auferstandenen Wasserleiche Sibyl.

Sibyls Tod als Beispiel für die Ausweitung der Kunst auf das Leben

Die Selbstmordart Sibyls wurde von Vergiftung durch Blausäure im Roman zu Tod durch Ertrinken adaptiert. Diese Todesarten entsprechen jenen, an denen die von Sibyl gespielten Theaterfiguren sterben: Julia aus *Romeo & Julia*, Tod durch Gift; Ophelia aus *Hamlet*, Tod durch Ertrinken. Die analogen Todesursachen thematisieren die Kunst-Leben-Problematik, wonach sich ein Kunstwerk auf das Leben ausweitet.⁹⁵ Die Bedeutung der Beziehung zwischen Dorian und Sibyl verschiebt sich durch die Adaption auf die Metaebene. Die Julia-Version im Roman überträgt den Mythos der „selbstlosen, [...] den Tod überwindenden Liebe“ auf Sibyl und jenen der „kompromisslosen gegenseitige Liebe“ auf die Beziehung der beiden. Durch die Ophelia-Version im Film werden die beiden mit Ophelia und Hamlet gleichgesetzt. Auf Sibyl wird der Mythos eines unschuldigen Opfers übertragen, das durch den Verrat Dorians/Hamlets an ihrer Beziehung eine tiefe seelische Erschütterung erfährt, aus der sie keinen anderen Ausweg als den Selbstmord sieht. Aus dieser Perspektive betrachtet, werden Dorian die Merkmale der Figur Hamlet zugeschrieben, dem ein deutlicher Bewusstseinswandel und eine Persönlichkeitsveränderung auf Grund einer übersinnlichen Erfahrung widerfährt.⁹⁶ Ebenso wie der Mord an Basil beweist ihr Tod Dorians Kraft, die er bereit ist aufzubringen, um sich ungestört seinen narzisstischen Phantasien hinzugeben, wie auch Hamlet Ophelia verschmäht hat.⁹⁷

⁹⁵ Vgl. Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: 'The Picture of Dorian Gray'*, S. 68f.

⁹⁶ Vgl. Neis, Edgar: *Königs Erläuterungen und Materialien zu William Shakespeare Romeo und Julia*. Hollfeld: C. Bange, 1991, S. 62; vgl. Frizen, Werner; Klein, Detlef: „Diesseits des Lustprinzips: Die Freigeisterei der Leidenschaft in Romeo und Julia“, in: Shakespeare, William: *Romeo und Julia. Übersetzt von Erich Fried*. Berlin: Klaus Wagenbach, 2011, S. 155. (Orig. *Romeo and Juliet*, 1597).

⁹⁷ Vgl. Poppe, Reiner: *Erläuterungen und Materialien zu William Shakespeare Hamlet*. Hollfeld: C. Bange, 2009, S. 47f.

Sibyl Vane verkörpert sowohl im Roman als auch im Film Londons Unterschicht. Auch wenn Sibyls Umfeld heruntergekommen ist, so stellt die Farbkombination bei ihren Filmkostümen stets Assoziationen zu der mittelalterlichen Darstellung der Jungfrau (Maria) und einer treuen, englischen Braut⁹⁸ her. Durch ihre ausschließlich sehr schlichten, weißen Kleider mit blauen Elementen (Schleife, Unterkleid) und dem langen, offenen Haar, das wie ein Schleier über ihren Körper fällt, wird das deutlich. Durch ihre naive Art ist nur an der schönen Äußerlichkeit Dorian fasziniert. Dass sie ihm ihre Jungfräulichkeit als Geschenk gemacht hat, und er sie nicht wertschätzt, treibt sie in den Tod. So wie Basil für die Kunst der Malerei steht, verkörpert Sibyl die Kunst des Schauspielens, die sich selbst über ihren dramatischen Tod hinaus ausgedehnt hat, indem ihr Tod dem ihrer Rolle auf der Bühne gleicht.

3.3.3.6. Emily Wotton

Diese Figur, die Tochter Henry Wottons, wurde erst von Drehbuchautor Tobey Finlay hinzugefügt. Sie begegnet 25-jährig dem circa 50-jährigen Dorian im letzten Drittel des Films. Ihre dramaturgische Funktion ist jene der Gestaltwandlerin.

Die im Roman beschriebene einmonatige Liebesbeziehung Dorian mit Hetty, einem Mädchen vom Land, soll eigentlich seinen Impuls auslösen, ein besserer Mensch zu werden. Diese Konstellation war für die Dramaturgie des Films zu schwach, um Dorian Abkehr vom Bösen zu motivieren, da sie erst im vorletzten Kapitel erwähnt wird. Deshalb wurde für das letzte Drittel des Films die Figur der Emily hinzugefügt. Sie ist ein Konglomerat der Romanfiguren Herzogin Lady Gladys, Hetty, Henry und Basil. Emilys Dialog mit Dorian bei ihrer ersten Begegnung entspricht teilweise der Konversation zwischen Lady Gladys und Henry im Roman wenn die beiden über ihre Werte debattieren:

„Und die Kunst?“ fragte sie [Lady Gladys].
[Dorian] „Eine Krankheit.“
„Liebe?“

⁹⁸ Gemäß dem englischen Hochzeitsbrauch: „Something old, something new, something borrowed, something blue.“ Heller, Eva: *Wie Farben wirken*. Rowohlt: Reinbeck, 2004, S. 24.
Trotz der mittelalterlichen Verteufelung von rothaarigen Frauen als Hexen, wurde Maria auf frühmittelalterlichen Gemälden mit roten Haaren gezeichnet, um sie von dem üblichen Goldgrund abzuheben. Vgl. dies. S. 64.

„Einbildung.“
 „Religion?“
 „Modesurrogat für den Glauben.“⁹⁹

Auch sind beide Frauen in Dorian verliebt. Durch das Verwandtschaftsverhältnis zwischen Emily und Henry erhält sie Wesenszüge der Figur Henry. Im Film gibt Emily Dorian den Anstoß dazu, sich ändern zu wollen und seinen verdorbenen Lebensweg hinter sich zu lassen. Doch im Grunde ist auch diese Beziehung von Dorian's zwiegespaltenem Geisteszustand bedroht, denn sie bedroht Dorian's Beziehung zu seinem Porträt.

Wie Henry wird auch Emily einen starken Einfluss auf Dorian ausüben. Durch ihre markante Figureneinführung wird ihr dominanter Charakter angedeutet: auf der Willkommensfeier für Dorian begrüßt sie mit einer Balgenkamera bewaffnet und den Worten „Lächeln!“ Dorian und ihren Vater. Sie schießt ein Foto der beiden. Die Fotokamera bekam Emily von ihrem Vater als Ersatz dafür, dass sie sich nicht mehr radikal für das Frauenwahlrecht engagiere.

Während Dorian Sibyl zu einem Ausflug ausführte, so ist es Emily, die bei Dorian initiativ wird und ihn zu einem Picknick in der Natur überredet. Sie ist von Dorian's makellosem Äußeren fasziniert und fotografiert ihn bei ihrem Ausflug unablässig. Sowohl Dorian selbst, als auch ihr Vater raten ihr zur Vorsicht beim Umgang mit Dorian. Als eigenwillige Frau widersetzt sie sich den Warnungen und forciert trotz Dorian's zweifelhafter Reputation eine Liebesbeziehung zu ihm. Emilys Schönheit und Esprit sowie die Heimsuchung seiner Opfer und seines Doppelgängers machen dem gealterten Dorian die Notwendigkeit bewusst, sich ändern zu müssen.

Emilys Vater steht der Beziehung zwischen den beiden äußerst skeptisch gegenüber, weil er seine Tochter vor Dorian's Eskapaden zu beschützen sucht. Er verbietet Dorian den Umgang mit seiner Tochter. Diese Einstellung treibt Emily weiter in Dorian's Arme, was für sie, wie für alle Menschen, die Dorian zu nahe und zwischen ihm und seinem Doppelgänger kommen, beinahe fatal endet. In einer Vision und einem Traum von Dorian begeht er einen Mordversuch an ihr, als sie kurz davor ist, hinter Dorian's Geheimnis zu kommen.

⁹⁹ Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray* (1985), S. 253; vgl. 1h09'.

Auf Dorians Wunsch, „weit weg von allem hier“¹⁰⁰ neu anfangen zu wollen, zieht Emily mit ihm nach New York. Das Enträtselungsvorhaben ihres Vaters kommt ihrem Entschluss in die Quere. Als Henry das Porträt, Dorian und den Dachboden in Brand gesteckt hat, versucht Emily noch, Dorian aus den Flammen zu retten. Doch Dorian lässt sich nicht mehr retten, sondern stellt sich seinem Schicksal. Henry schafft es noch, sich und Emily vor der Explosion in Sicherheit zu bringen. Dass ihr Vater ihre große Liebe zu Dorian auf dem Gewissen hat, kann sie ihm nicht verzeihen. Sie zieht zu ihrer Großtante Agatha und verweigert jeden Kontakt zu ihrem Vater.

Emily Wotton nimmt die dramaturgische Funktion des Gestaltwandlers ein, um Dorian an seinem bisherigen exzentrischen Lebensweg zweifeln zu lassen und ihn zu einer Umkehr zu bewegen. Charakterlich ist sie nicht nur ein Hybrid aus den Romanfiguren, sondern weist auch Berührungspunkte mit anderen Figuren im Film auf. Während Dorians erste Freundin Sibyl eine naive, romantische Frauenfigur repräsentierte und Dorian in die Welt des Theaters führte, so steht Emily durch ihr politisches Engagement und resolute Art für eine unabhängige Frau. Mit der Hand am Auslöser einer Fotokamera wird sie in den Plot eingeführt und symbolisiert damit eine moderne Frau, die das „Jahrhundert der Technik“¹⁰¹ in ihrer Hand hält. Sie hebt sich durch ihren praktischen, aber dennoch eleganten Kleidungsstil von den restlichen Damen der aristokratischen Gesellschaft, die bis über den Hut hinaus mit Verzierungen übersät sind. Dass sie als Frau Dorian zu einem Picknick in die Natur überredet, unterstreicht ihre Figur als Kämpferin der Reformbewegung in dieser Zeit.

Ihre Faszination an Dorians gutem Aussehen - trotz seines Alters - und das Festhalten in den Fotografien ist vergleichbar mit Basil, der ebenfalls Dorians jugendliche Unversehrtheit zu Beginn der Geschichte im Porträt festgehalten hat. Im Gegensatz zu Sibyl, die von Dorians attraktiver Äußerlichkeit angezogen war, riskiert Emily, unter seine Oberfläche zu tauchen, und gerät zwischen ihn und seinen Doppelgänger. Allerdings unterstützt sie Dorians Wende zu einem besseren Menschen. Sie weckt seine aufrichtige Liebe zu ihr und bringt ihn nicht

¹⁰⁰ 1h29'.

¹⁰¹ Gemeint ist das 19. Jahrhundert, in dem die technischen Fortschritte unter anderem zunehmende Erforschungen des Sichtbaren möglich machten. Vgl. Boehn, Max von: *Die Mode – Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert. 1978-1914*. München: F. Bruckmann, 1919, S. 8.

nur dazu, sich seinem Doppelgänger zu stellen, sondern rettet dadurch sich selbst aus der Reihe jener Figuren, die Dorian zu nahe gekommen sind und deshalb sterben mussten.

3.3.4. Die Konstellationen eines Defekts – Die Materialität wird sichtbar

Die Etiketten, die der Verfilmung des *Dorian Gray*-Stoffes unter der Regie von Parker von den Filmkritikern umgehängt wurden, waren vielfältig. In den Kulturreports war von „Edelhorrorfilm“¹⁰², „überstyltes Softhorror-Szenario“¹⁰³ und „düsterer Literatur-Grusel“¹⁰⁴ die Rede. Das Publikum wurde als „Generation Multiplex“¹⁰⁵ oder „Generation Britney Spears“¹⁰⁶ bezeichnet, deren Seherfahrung an „MTV und Konsorten“¹⁰⁷ geschult sei, was die computergenerierten Effekte und die „Mainstream-Kompatibilität“¹⁰⁸ des Films erklärte.

Diese Zuschreibungen an den Film sind passend, wird doch der Roman selbst unter anderem dem Genre der Romantik und der Gothic Fiction¹⁰⁹ zugeordnet. Das Spiel mit den Affekten des Zuschauers durch den konstruierten Spannungsbogen und den Einsatz spezieller Effekte zur Erzeugung eines Unheimlichen sind diesem Genre immanent. Im folgenden Kapitel werden jene Szenen analysiert, die durch ihre Inszenierung und Position innerhalb der filmischen Ordnung das Bewusstsein des Zuschauers so modellieren, dass die Figur des Dorian Gray auf der Leinwand als eine Ausweitung seiner selbst verstanden wird, und die die Möglichkeit der empathischen Affekterzeugung des Zuschauers stören. Letztere sind jene konstitutiven Momente, die die Materialität des Mediums sichtbar machen und so eine Sinnerfassung jenseits der Erzählung

¹⁰² Sander, Daniel: „Innen hässlich. Romanverfilmung ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘“, in: *Spiegel Online*, 15.04.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/romanverfilmung-das-bildnis-des-dorian-gray-innen-haesslich-a-689020.html>, Zugriff: 10.06.2014.

¹⁰³ Sarwat, Nadja: „Das Schöne Ungeheuer“, in: *News*, Nr. 23/2010, 10.06.2010, S. 107.

¹⁰⁴ O.N.: „‚Das Bildnis des Dorian Gray‘: ein wirklich fiesches Mannsbild – Ben Barnes.“ in: *Kronen Zeitung*, 10.06.2010, S. 46.

¹⁰⁵ Schwickert, Martin: „Schöner klonen//Klassiker, reloadet: Oliver Parkers ‚Bildnis des Dorian Gray‘ für die Generation Multiplex“, in: *Der Tagesspiegel*, Nr. 20588, 15.04.2010, S. 25.

¹⁰⁶ Waller, Dorian: „Oscar Wilde für die Generation Britney Spears ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘ ist ein schöner Anblick und dennoch zum Grusel“, in: *Der Standard*. Printausgabe, 10.06.2010, S. 34.

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ Sander, Daniel: „Innen hässlich. Romanverfilmung ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘“.

¹⁰⁹ Vgl. Birch, Dina; Hooper, Katy: „Gothic fiction“.

vorbereiten, die nach Allan Sekula und John Tagg als Hohlform für die Konstruktionen des Rezipienten funktionieren.¹¹⁰

3.3.4.1. Die Geburt der Störung – Der Vorspann als Exposition

Bereits der Vorspann¹¹¹ funktioniert als Exposition einer Geschichte der Referenz auf den Zuschauer. Auf dem schwarzen Hintergrund sind die Produktionsinformationen und Namen der Darsteller eingeblendet, dazwischen scheinen Ausschnitte des Gemäldes hervor. Zischende Toneffekte, dumpf pulsierender Bass, schrille echoende Töne und Streicher unterstützen die schaurige Wirkung, die den Zuschauer auf eine düstere Geschichte einstimmt. Die Einblendung der Wörter der Produktionsdetails erfolgt durch eine Animation der Buchstaben. Aus einem schwarzen Kader treten durch Bläschen die Wörter vor dem Hintergrund eines erkennbaren Gemäldeausschnitts hervor. Diese Animation der Produktionsdetails und der Übergang vom Vorspann zur Haupthandlung durch die Bläschen auf einem schwarzen Kader machen Stück für Stück Dorian sichtbar, der am Dachboden auf Basil einsticht und den Duft dessen blutgetränkten Schals inhaliert. Der beschriebene Vorspann funktioniert bereits als düstere audio-visuelle Vision. Dorian ermordet darin seinen Porträtisten Basil Hallward und lässt dessen Leiche im Fluss verschwinden. Der Mord und die Beseitigung der Leiche werden in Zeitlupe dargestellt und durch Jump-Cuts montiert, um die besondere Bedeutung dieses Gewaltaktes für die Handlung zu betonen. Mit einer Kutsche bringt Dorian seine bluttriefende Reisekiste zum Fluss und kippt sie ins Wasser. Mittels der Einblendung „Ein Jahr zuvor“¹¹² beginnt der Film mit Dorians Ankunft am Bahnhof in London.

Diese Bilder des Vorspanns erinnern an das Verfahren bei der Filmentwicklung, wenn die Entwicklerflüssigkeit die Silberionenschicht auf dem Film freilegt. Diesen Prozess bezeichnete erstmals der Anatomieprofessor Johann Heinrich Schultze im Jahr 1727 im Rahmen eines fotochemischen Experiments als „Unfall“, da die Abbildungen auf einer Silberlösung durch eine zu lange

¹¹⁰ Vgl. Greiner, Peter: „Was ist kein Bild?“, Zur „Störung der Verweisung“, in: ders. (Hrsg.): *Ordnungen des Sichtbaren. Fotografie in Wissenschaft und Technologie*. S. 313-341, hier S. 320.

¹¹¹ 0h1'05'' – 1'50''.

¹¹² 0h03'.

Sonneneinstrahlung zerstört wurden.¹¹³ Um die Fotografie weiter zu erforschen, verursachten die Pioniere dieser Technik sowohl absichtlich als auch unabsichtlich weitere Störungen im fotografischen Material, „denn nachdem man einmal mit bestimmten Störungen Bekanntschaft gemacht hatte, konnte in Zukunft mit ihnen gerechnet werden“¹¹⁴. Der 45 Sekunden dauernde Vorspann erzeugt also Spannung, indem er auf den Charakter einer Materialstörung verweist: mit ihrer Wiederkehr ist zu rechnen.

3.3.4.2. Der verdrängte Ort – Dorians ehemaliges Kinderzimmer

Die Rückblenden zu einem Kindheitserlebnis mit seinem Großvater Kelso erklären Dorians Über-Ich. Dieses eine Erlebnis wird in drei Etappen in der ersten Hälfte des Films gezeigt und widerfährt Dorian als böse Erinnerung. Die Flashbacks funktionieren als Vermittler von Erinnerungen. Das blitzartige Auftauchen auf der Leinwand visualisiert die Reste von Dorians verdrängten Erinnerungen, die in seinem zerstörten Gedächtnis noch vorhanden sind. Das Auftauchen der Rückblende bedeutet eine Irritation des Bewusstseins sowohl für Dorian, als auch für Zuschauer.

Dorian lebt noch nicht lange in seinem neuen Haus und kennt nicht alle Räume. Er macht sich vor dem Spiegel für einen Besuch bei Basil zu Recht. Doch diese Ruhe wird von einem Geräusch gestört. Die Suche nach dem Ursprung dieser akustischen Störung führt Dorian in das Stiegenhaus. Bei einer Lampe vor der Tür zum Dachboden tritt Gas aus und Dorian schließt das Leck. Er wird neugierig, was sich hinter dieser Tür befindet. Als er die Tür zum Dachboden berührt, setzt die Erinnerung an diesen Ort ein, die in kurzen Sepia-Szenen in die Haupthandlung geschnitten ist: Dorian versteckt sich als Kind zwischen den Dachbalken vor seinem Großvater und starrt verängstigt auf die verschlossene Tür.¹¹⁵ Die Nah- und Großaufnahmen des Kindes erzeugen ein empathisches Gefühl für den misshandelten Dorian. Der Großvater mit dem Stock in der Hand untersichtig gezeigt wirkt angsteinflößend. Die Farbe Sepia und die grobe Körnung des Bildmaterials lassen die Bilder antiquiert und morbide wirken.

¹¹³ Vgl. Greiner, Peter: „Was ist kein Bild?“, S. 320.

¹¹⁴ ders. S. 326.

¹¹⁵ 0h10'40 – 0h12'35.

Diese Gewalteinwirkung des Großvaters auf Dorian sind Bilder von „einzigartiger Hässlichkeit“¹¹⁶, die nach einer antiken Gedächtnistheorie, die die Historikerin Frances A. Yates untersucht hat, besonders im Gedächtnis haften bleiben. In jenen Momenten, in denen solche Bilder auftauchen, verweben sich die Techniken des Kinos mit denen des Gedächtnisses. Die Fähigkeit des Films und des Gedächtnisses, Vergangenheit und Zukunft auf die Jetztzeit des Ereignisses und der Projektion hin zu konstruieren, bindet beide an den Raum und die Zeit.¹¹⁷ Durch die Montage des Flashbacks als massive Störung des Plots bildet der Film die Verortung dieser verdrängten Erinnerung in Dorians Gedächtnisschichten als ein Trauma ab. Auf dem Dachboden, dem traumsymbolischen Ort der verdrängten Erinnerung, schießen die Bilder wie ein Blitz in Dorians Gedächtnis ein und vergegenwärtigen ihm seine Vergangenheit. Dorians frühkindliches Erlebnis mit dem Großvater auf dem Dachboden hat sein Gedächtnis als einen Schock registriert. In Dorians Gedächtnis ist dieser Ort mit einem Trauma belegt, das durch den Besuch nach über dreizehn Jahren wieder in seine Erinnerung gerufen wird. Durch die Montage erkennt der Zuschauer Dorians Vergangenheit, die durch den verstörenden Einfluss des Großvaters geprägt war. Gleichzeitig erinnert die Störung den Zuschauer an seine Situation als Kinobesucher. Denn dieser Flashback stört nicht nur Dorians Alltagswahrnehmung, sondern auch die Wahrnehmung des Zuschauers. Das blitzartige Auftreten wirkt zunächst wie eine Störung in der Filmprojektion. Die Optimierungstendenzen in der Fotografie, besonders die digitale Kamera- und Projektionstechnik, sollten solche Unfälle in fotografischen Bildern im Grunde nicht zu lassen. Doch dieser als Fehler in der Projektion getarnte filmische Effekt verweist als Störung des Plots auf das Medium selbst.

Der sepia Flashback zum Großvater taucht in der ersten gemeinsamen Nacht von Dorian und Sibyl erneut auf und erweist sich als Dorians Alptraum, in dem der Großvater nun sichtbar aggressiver zu dem Kind Dorian ist. Der erwachsene Dorian schreckt aus dem Schlaf auf und verletzt sich dabei an einer Lampe.

¹¹⁶ Yates, Frances: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1990, S. 18. Yates zitiert im Zusammenhang mit Bildern, die in der Erinnerung hängen bleiben, einen unbekannten antiken Autor folgendermaßen: „Wir sollten also solche Bilder aufstellen, die möglichst lange im Gedächtnis haften, [...] wenn wir ihnen außerordentliche Schönheit oder einzigartige Hässlichkeit beilegen.“

¹¹⁷ Koch, Gertrud: „Das unerhörte Déjà-vu des Verdrängten“, S. 119.

Die Nachricht vom Tod seiner ehemaligen Geliebten Sibyl löst bei Dorian erneut die Erinnerung an das Trauma mit seinem Großvater aus. Denn als James Vane als Andeutung von Sibyls Tod Dorian das nasse und verschmutzte Kleid seiner Schwester mit den Worten „Sie trug es, als man sie aus dem Fluss zog“¹¹⁸ übergibt, ruft das in ihm erneut die verstörenden Erinnerungsbilder an seinen Großvater hervor, denen die Vision an Sibyls Tod vorangestellt ist. Diese bläulichen Bilder, die in Dorians Vorstellung auftauchen, zeigen ein Stück Stoff unter Wasser. Der wütende James verlässt Dorians Haus, doch Dorian folgt ihm, um ihm seine Unschuld zu beteuern. Doch James macht Dorian für den Tod seiner Schwester verantwortlich und attackiert ihn, um seine Schwester zu rächen. Von Dorians befreundetem Nervenarzt wird James überwältigt und von der sofort zur Stelle stehenden Polizei abgeführt. Nach dieser todesnahen Gewalterfahrung gerät Dorian in einen panisch-ängstlichen Zustand. Die verbildlichte Vorstellung zu Sibyls Tod und die traumatischen Erinnerungsbilder an den Großvater sieht Dorian vor seinem geistigen Auge. In seiner Vorstellung taucht Sibyl als Wasserleiche aus der Tiefe des Flusses an die Oberfläche¹¹⁹. Dorian sucht nach einem Zusammenhang zwischen sich und dem Tod Sibyls, indem er seinen Großvater zitiert: „Kelso hatte Recht. Er sagte, ich sei der Tod“¹²⁰. Mit diesen Worten hatte der Großvater damals den kleinen Dorian für den Tod seiner Mutter verantwortlich gemacht. Als ob er einen Geist herbeirufen wollte, murmelt Dorian das Wort „Salome“¹²¹. In diesem Moment schießt Dorian der sepia Flashback an seinen Großvater wieder in sein Gedächtnis und bringt dadurch das Vergangene in die Gegenwart. In der Rückblende ist nun zu sehen, wie Kelso auf den kleinen Dorian einschlägt. In dieser Erinnerungssequenz sind ein Flimmern und die Doppelbelichtung mit Kelsos Gesicht (siehe Abb. 3.2 bis 3.4)¹²² zu sehen. Diese Erscheinungen stellen eine Irritation in der Störung des Plots dar. Das Flimmern

¹¹⁸ 0h38’.

¹¹⁹ 0h40’.

¹²⁰ 0h40’.

¹²¹ Ein werkhistorischer Zusammenhang zwischen der Kunst-und-Leben-Metaebene besteht zwischen der Tatsache, dass Dorian seine Mutter nie kennengelernt hat (im Roman wird sie nur als Lady Devereux bezeichnet und hat keinen Vornamen), und Wildes Drama *Salome* (1893). So wie Dorian seine Mutter nie kennengelernt hat, durfte auch England das Stück zunächst nicht sehen. Da es für die Zensur zu provokant war, wurden für das Stück keine Aufführungsrechte in London erteilt. Erst im Jahr 1896 wurde es in Frankreich auf die Bühne gebracht. Vgl. Krueger, Christine: „Wilde, Oscar“, in: Dies. (Hrsg.): *Encyclopedia of British Writers, 19th Century*. New York: Facts on File, 2003, S. 357-359, hier S. 357.

¹²² Die Doppelbelichtung ist nur im subliminalen Bereich wahrnehmbar. Vgl. 0h40’21’’, 0h40’24’’ und 0h40’27’’.

des Bildes erinnert an die ersten Filmprojektionen, die in der erzählten Zeit populär wurden. Als Störung innerhalb einer Störung wirkt das Gesicht, das unerwartet auftaucht, wie die Heimsuchung durch einen „Dämon der Fotochemie“¹²³, der die Sinnentfaltung der fotografischen Erzählung irritiert. Dieser Effekt, der in den Fachzeitschriften für Fotografie gegen Ende des 19. Jahrhunderts als „falsches Phänomen“, „Fehlererscheinung“, „Anomalien“, „lästige Störung“, „sekundäres Bild“, „rätselhafte Phänomene“, „desaströse Effekte“, „Hexerei“, „parasitäre Aufzeichnungen“ und „Feinde“¹²⁴ bezeichnet wurde, entlarvt zum einen die Bedeutung des Großvaters in Dorians Gedächtnis als eine unliebsame Erscheinung. Zum anderen setzt die Verdoppelung der fotofilmischen Störung einer narrativen Tautologie das fort, was bereits in der Titelsequenz begonnen wurde: die Wiederkehr einer Störung, die die Materialität der Fotografie und der Kinoprojektion freilegt. Dadurch führt sich der Film selbst als projizierter Film vor und stellt so die „Analogie des filmischen Apparates und des Kino-Dispositivs“¹²⁵ her.

¹²³ Greiner, Peter: „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘“, S. 316ff.

¹²⁴ ders. S. 323.

¹²⁵ Vgl. Koch, Gertrud: „Das unerhörte Déjà-vu des Verdrängten“, S. 122.



Abb. 3.2: Drei nicht aufeinanderfolgende Kader innerhalb des Flashbacks zeigen die Doppelbelichtung mit dem Gesicht des Großvaters Kelso. Zu sehen bei 0h40'21.



Abb. 3.3: 0h40'24''.



Abb. 3.4: 0h40'27''.

3.3.4.3. Störer der Doppelgängerschaft

Die Einheit aus Dorian und seinem Porträt ist ein labiles Konstrukt, das von außen gestört wird. Die Störenfriede kommen entweder hinter Dorians Teufelspakt oder sind ihm beim Ausleben seiner Triebe im Weg. Wie für eine Störung charakteristisch, kehren sie wieder und stören in Form einer Heimsuchung sowohl Dorian, als auch durch ihre filmische Darstellung die Rezeption beim Zuschauer. Im letzten Drittel des Films, nach Dorians 25-jähriger Abwesenheit in London und rund um das Benefizkonzert, kehren die Geister seiner Opfer zurück.

Sibyl stellte für Dorian deshalb eine Bedrohung dar, weil sie ihn heiraten wollte. Für Dorian hätte das eine Zügelung seines Lebenswandels bedeutet. Durch sein abweisendes Verhalten treibt Dorian Sibyl in den Selbstmord und hat so die Bedrohung beseitigt. Vor der ersten gemeinsamen Nacht von Sibyl und Dorian hat sich Dorian mit einem neuen Anzug und von Henry mit der Lebensweisheit „Nur die heiligen Dinge sind es wert, berührt zu werden“¹²⁶ ausstatten lassen. Er hat Sibyl, die er selbst als „heilig“¹²⁷ bezeichnet hatte, zu sich nach Hause eingeladen um sie dort zu berühren und zu verführen. Dorian spielt Sibyl auf dem Klavier vor und schenkt ihr ein blau-weißes Kleid, das Dorians Projektion auf Sibyl darstellt. Das Kleid unterstreicht die bestehende Inszenierung der Figur Sibyl als heilige Jungfrau. In Dorians Schlafzimmer bereitet sich das Liebespaar für die Nacht vor. Die Kamera zeigt Dorian untersichtig über der liegenden Sibyl und vermittelt dadurch die Erhabenheit Dorians über Sibyl. Die Szene wird durch eine Überblendung in einen Schwarzkader beendet und mündet in der Andeutung einer Vision über Sibyls Tod¹²⁸. Die von der Binnenhandlung abweichende Bildgestaltung macht diese Bilder als visionäre Störung erkenntlich: zwei Sekunden lang ist ein Stück Stoff unter Wasser zu sehen. Diese Bilder sind durch die vom Wasser bedingte bläuliche Farbtendenz, Unterwassergeräusche und akzentuierende Filmmusik gekennzeichnet. Bei dem Stoff handelt es sich um einen Teil des blauen Kleides, das Dorian in der Szene davor Sibyl geschenkt hat. Das ist die erste einer Art Vision, die Dorian noch einmal widerfahren wird und den Selbstmord Sibyls durch den Gang ins Wasser ankündigt. Als er nach der Rückkehr von seiner 25-jährigen Flucht ins Ausland ihr Grab auf dem

¹²⁶ 0h25’.

¹²⁷ 0h24’.

¹²⁸ 0h27’.

Armenfriedhof besucht, erinnert er sich reumütig an ihre Schönheit. Die Rückblende zeigt, wie Sibyl in ihrem weißen Kleid an einem sonnigen Tag lebendig am See steht und Dorian einen verstohlenen Blick zuwirft. Doch dieses idyllische Bild wird unvermittelt durch einen Match-Cut von der lebenden Sibyl auf die auferstandene Wasserleiche Sibyl unterbrochen, die unter Blitzen und Donner rachsüchtig in die Kamera zu Dorian blickt. Der abrupte Wechsel in der Stimmung von romantisch zu feindselig erzeugt beim Zuschauer einen Schockeffekt und steht für den Wandel der Liebreizenden zu einem unerlösten Wiedergänger durch Dorian's Betrug an ihr.

Sibyls Bruder James beobachtet Dorian auf dem Friedhof und verfolgt ihn. Er glaubt in Dorian den Mörder seiner Schwester wiederzuerkennen und greift ihn an. In dieser Szene wird Dorian's narzisstische Einheit durch James direkt mit dem Tod bedroht, denn James muss den Tod seiner Schwester rächen und deshalb Dorian töten. In diesem Moment konnte Dorian James zwar von seiner Unschuld überzeugen und sein Leben retten, doch die Störung durch James wird in Form einer Halluzination von ihm, den Dorian an einer Häuserecke nach dem Benefizkonzert zu sehen glaubt, erneut auftauchen.¹²⁹

Die größte Bedrohung für die Einheit zwischen Dorian und seinem Doppelgänger bedeutet Basil. Weil Dorian Basil als Schöpfer des Porträts für sein Schicksal verantwortlich macht, weil er Basil hinter das Geheimnis seiner Schönheit führt und so zum Mitwisser macht, der das Geheimnis preisgeben könnte, und weil Basil Dorian von seinem Lebensweg des Exzesses abbringen möchte, bringt ihn Dorian eigenhändig um. Doch auch Basil wird als halluzinierter Wiedergänger Dorian heimsuchen, als Dorian sein zweites Konzert zugunsten der Spendengemeinschaft gibt. Er wirft den Damen und Emily in der ersten Reihe Blicke zu. Der Konzertsaal ist diesmal deutlich weniger gefüllt als bei seinem ersten Konzert, was unter anderem auch daran liegt, dass einige Mitglieder bereits verstorben sind. Während dem Konzert steht Lord Radley laut schreiend aus der Zuschauerreihe auf und zerzt seine Tochter Alice aus der Halle hinaus. Er ist wütend, weil „so ein Mann [der seine Frau und Tochter verführt hat] das Gesicht eines Knaben“¹³⁰ hat. Dorian versucht mit Mühe, das Konzert fortzusetzen, und

¹²⁹ 1h19'.

¹³⁰ 1h19'.

hält hilfeschend nach Emily Ausschau. Was Dorian sieht, wird durch den subjektiven Kamerablick, der mit einer unscharfen Halbnahen das Auditorium nach Emily absucht, gezeigt. Doch anstatt Emily, fokussiert sie plötzlich den wiederauferstandenen Störer Basil mit blutverschmiertem Gesicht und dem gelben, blutgetränkten Schal mitten im Publikum sitzend, der Dorian vorwurfsvoll anschaut. Im Moment des Scharfstellens der Kamera auf Basil wird beim Kinozuschauer erneut ein ähnlicher Schock ausgelöst, wie zuvor bei Sibyl als Wasserleiche. Als Dorian das Konzert fluchtartig verlässt und durch die dunklen Gassen Londons nach Hause eilt, lässt Emily von ihm nicht ab und will ihn zur Rede stellen. Dorian fühlt sich von allen Seiten bedroht und glaubt James auf der Straße zu sehen. In einer dunklen Seitengasse beendet Dorian die Beziehung zu Emily. Weil sich Dorian durch sie dazu bemüht sah, ein besserer Mensch zu werden, geriet sie beinahe zwischen seine narzisstischen Fronten. Kurz bevor sie ihn küssen kann, widerfährt Dorian eine Vision, in der er Emily zu töten versucht. Emilys Einfluss auf Dorian als Störung seiner selbstverliebten Einheit mit dem Porträt wird durch das blitzartige Auftauchen und der Beschaffenheit des Bildmaterials dieser Vision deutlich. Wie die Halluzinationen zuvor, wirkt das augenblickliche Auftauchen wie ein Schock auf den Kinozuschauer. Doch zwei Kader (siehe Abb. 3.5 bis 3.8), die in dieser zwei Sekunden dauernden Sequenz als Negativ zu sehen sind, stellen als Materialstörung innerhalb der Narrationsunterbrechung einen Fehler dar. Die als Schockeffekt für den Zuschauer getarnte gedoppelte Störung wirkt wie ein Fehler in der Dunkelkammer. Die Bewusstmachung des Materials durch die Störung ruft so im Zuschauer dessen Situation im Kinosaal ins Gedächtnis. Dorian lässt Emily auf der Straße zurück und flüchtet nach Hause.



Abb. 3.5: Die Vision beginnt mit dem Negativ-Kader, bei 1h20'19'',



Abb. 3.6: gefolgt von seinem Positiv.



Abb. 3.7: Der Negativ-Kader zeigt Dorian und Emily in einer anderen Einstellung,

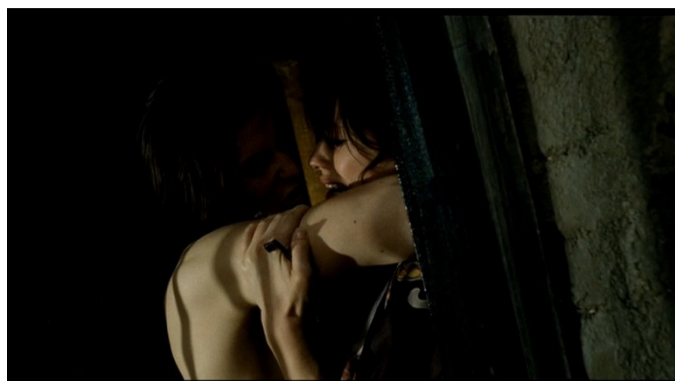


Abb. 3.8: daran angeschlossen der Positiv-Kader.

Emily lässt sich weder durch Dorians Ablehnung, noch durch das Verbot ihres Vaters von ihrem Vorhaben, Dorian zu verführen, abbringen und besucht ihn. In dieser ersten gemeinsamen Nacht verdichtet sich Dorians Vision zu Emily als Stölerin von Dorians Einheit mit dem Doppelgänger, als die beiden nach ihrer Kohabitation im Bett nebeneinander schlafen. Dorian schreckt von dem röchelnden Ruf des Porträts auf dem Dachboden aus dem Schlaf auf. Der Schlüssel um Dorians Hals und Emily sind verschwunden. Dorian läuft auf den Dachboden, wo er Emily bei dem Versuch ertappt, wie sie die Tür dorthin aufschließt. Als ihr Blick durch die Tür auf den Dachboden frei wird, ist an ihrer erschrockenen Mimik abzulesen, dass sie Dorians verkommenen Seelenspiegel zu Gesicht bekommen hat. Daraufhin fällt Dorian über sie her. Sie wäre dem Porträt zu nahe gekommen und hätte zu viel gewusst. Als er neben ihr im Bett erwacht, wird offensichtlich, dass der versuchte Mord an der Geliebten nur ein Traum war, der seine unbewusste Beziehung zu dem Porträt und Emily freigelegt hat.

3.3.4.4. Vom Wissen und Wirken der Spiegel

In diesem Kapitel werden einzelne Szenen in Hinblick auf die Inszenierung des Doppelgänger-Motivs in Verbindung mit dem Spiegelmotiv untersucht. Vier Spiegel beziehungsweise spiegelähnliche Flächen wurden so inszeniert, dass sie die identitätsstiftende Funktion des Porträts um die volksculturellen Eigenschaften von Spiegeln ergänzen. Dorian ist durch jedes seiner gespiegelten Abbilder der Ambivalenz der „wissenden“ oder „wirkenden (magischen) Spiegel“¹³¹ ausgesetzt, wie es der Kunsthistoriker Gustav Hartlaub im Jahr 1951 beschrieben hat.

Bei diesen Spiegeln handelt es sich um den Standspiegel am Dachboden, den Spiegel in Sibyls Theatergarderobe, ein silbernes Zigarettenetui und ein silbernes Serviertablett. Das Porträt nimmt eine Sonderstellung innerhalb der Spiegelmetapher ein. Es wird zu Dorians Seelenspiegel und so zu seinem Doppelgänger.

¹³¹ Hartlaub, Gustav Friedrich: *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München: Piper & Co. Verlag, 1951, S. 21.

Der Spiegel am Dachboden – Die Prophezeiung

Der erste Spiegel ist jener am Dachboden, den Dorian bei seiner Hausbekundung entdeckt. Verdächtig ist der Standort dieses Spiegels. Dorians alte Spielsachen in einer Kiste und der einsetzende Flashback, der Dorian beim Betreten des Dachbodens widerfährt, erklären sein ehemaliges Kinderzimmer zum Ort von (traumatischen) Erinnerungen. Hier muss sich Dorian mit der Vergangenheit auseinander setzen.

Dorian bemerkt den zerbrochenen Standspiegel und die Scherben am Boden und versucht noch, ihn zusammen zu setzen. Die ersten Klänge der düsteren Filmmusik vom Beginn des Films setzen ein, und die Kamera fährt von hinten auf Dorian zu, um über seine Schulter in den Spiegel zu blicken. Durch diese Kameraposition nähert sie sich dem aktiven Spiegelblick. Aufgrund seiner Funktion Dorian gegenüber gilt dieser Spiegel als so genannter „wirkender Spiegel“. Der Spiegel muss damals während der Misshandlungen von Dorians Großvater zerbrochen worden sein. Durch das Zerschlagen wurde jener Ritus in der Logik der Spiegelmetapher ausgelöst, der das Spiegelbild mit dem Abgebildeten analog setzt. Die intra-psychologische Bedeutung eines zerbrochenen Spiegels sieht der Ethnopschoanalytiker Géza Róheim darin, dass

„wer zufällig, d.h. mit von unbewußten Vorstellungen determinierter Absichtlichkeit einen Spiegel zerbricht, auf dem Wege des Analogiezaubers das Objekt seiner Liebe vernichtet, beziehungsweise jenen narzißtischen Weg, auf dem er seine Libido auf dieses Objekt überträgt.“¹³²

Das Zerschlagen eines Spiegels deutet auf eine Stauung in der normalen Libidoentwicklung hin. Demnach ist Dorians Blick in diesen Spiegel nicht nur das erste Anzeichen dafür, dass er seine Libido auf sein eigenes Abbild überträgt. Sondern der zerbrochene Spiegel sagt voraus, dass sich Dorian auf dem besten Weg der Selbstzerstörung befindet. Dass er die zerbrochenen Stücke auch noch aufhebt, kündigt eine Steigerung des durch den zerbrochenen Spiegel bereits vorausgesagten Unglücks an, das die positive narzisstische Libidobesetzung in eine negative wenden wird. Diese Umkehr wird sich in der aggressiven Entladung

¹³² Róheim, Géza: *Spiegelzauber*. Wien, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919, S. 190f.

dieser Aufstauung als Folge der fehlenden Mutterliebe und der Misshandlungen durch den Großvater auf Dorian's Seelenspiegel auswirken. Eine negative Gefühlseinstellung des Bespiegelten auf die Außenwelt wird in Form des prophezeiten Unglücks auf ihn zurückgeworfen.¹³³

Bei der zweiten Szene mit dem zerbrochenen Spiegel steht Dorian mit Basil am Dachboden, dem er das veränderte Porträt zeigt. Basil will Dorian von seinem Größenwahn abbringen, indem er sagt: „Du bist nicht dieser Teufel.“¹³⁴ Dieses Mal produziert die Kamera annähernd einen passiven Spiegelblick, indem sie neben dem Porträt und vor Dorian platziert ist, und er schräg daran vorbei in den Spiegel blickt. Es ist jener Moment, in dem Dorian sein unversehrtes Antlitz im Spiegel mit dem Furcht einflößenden Porträt vergleicht. Durch den Blick auf sein erweitertes Selbst im Spiegel, das trotz seiner Vergehen perfekt und makellos erscheint, wird Dorian dermaßen betäubt, dass er sich für Gott hält.¹³⁵ Hier ist Dorian am Höhepunkt seiner Exzesse und seines Größenwahns. Die Kameraposition wechselt hinter ihn, und wir sehen Dorian im Standspiegel. Auf Dorian's Körper ist eine Lichtreflexion zu sehen, die von der Scherbe des zerbrochenen Spiegels die Spiegelung einer Scherbe in seiner Hand reflektiert. Als Basil im Begriff ist zu gehen, rammt Dorian ihm die Spiegelscherbe in den Hals. Aus dem kleinen, unschuldigen Dorian wird ein mörderischer Narzisst, der im Bluttausch jene tötet, die die Einheit mit seinem Doppelgänger gefährden. Die natürliche Realität eines Alterungsprozess wurde durch das magische Porträt verkehrt und Dorian's jugendliches Äußeres konnte zu einer Illusion werden, die die Spiegel abbilden.

Nach seinen Jahren des Exzesses ist Dorian seines Lebens überdrüssig geworden und möchte sich von der Last des Doppelgängers im Porträt befreien. Anstatt dazu das Porträt, das ihn „beständig an seine (moralische) Unvollkommenheit mahnt und infolgedessen seine Gewissensnot steigert“¹³⁶ zu zerstören, zerschlägt er den Unheil verkündenden Standspiegel und bricht zusammen. Dass er den Spiegel vollständig zerstört hat, bedeutet zwar, dass Dorian noch nicht bereit ist, sich von seinem Doppelgänger zu lösen, doch eigentlich besiegelt die Spiegelzerstörung

¹³³ ders. S. 192f.

¹³⁴ 0h56'.

¹³⁵ 0h57'.

¹³⁶ Haubl, Rolf: *Unter lauter Spiegelbildern...* Frankfurt/M.: Nexus, 1991, S. 73.

erneut seinen Untergang. Die darauf folgende Sequenz unterstreicht das Omen, das Dorian herbeigeführt hat. Um seine Unlust zu betäuben, begibt sich Dorian in die versifften Bars des Armenviertels. Dort betteln Kinder den delirierten Dorian um eine Spende für ihre brennende Guy-Fawkes-Puppe aus Stroh und Lumpen an (ein Verweis darauf, dass es der 5. November ist und der Winter Einzug ins Land hält). Die Natur zieht sich zum Winterschlaf zurück, und alles Kranke wird absterben. Die lange und nahe Kameraeinstellung auf den lodernden Puppenkopf aus Jutefetzen mit aufgemalter Fratze, die Dorian betrachtet, kündigt an, dass er selbst eines Tages mit einem entstellten Gesicht auf dem Scheiterhaufen brennen wird. Der Anblick dieser Figur löst tatsächlich in Dorian die Furcht vor einem ähnlichen Schicksal aus. Die Angst davor, dass seine Seele ziemlich bald als Strafe für seine Sünden brennen werde, entlädt er auf einen Bettler, auf den er einschlägt.

La Psyché – Die Trugbilder

Die Position der Schauspieler und des zweiteiligen Spiegels, die sogenannte Psyché, in Sibyls Garderobe haben symbolischen Charakter. In dieser Szene sitzt Sibyl vor dem zweiteiligen Spiegel, nimmt ihre Theaterschminke ab, während Dorian hinter ihr steht und sich ebenfalls im Spiegel sieht. Bis zum letzten Drittel des Gesprächs zwischen ihr und Dorian treffen sich die Blicke der beiden ausschließlich im Spiegel. Erst als er ihre schauspielerische Leistung bewundert, wendet sie sich ihm für einen sehr kurzen Augenblick zu. Dorian sieht in dem Spiegel sein eigenes und Sibyls Spiegelbild. Diese Kameraeinstellung verdeutlicht das Verhältnis der beiden zueinander: als junge Liebende projizieren Sie ihr Traumbild des anderen in die Reflexionen des Lichtes an der Oberfläche des Antlitzes und halten dies für die Realität. Sibyl sieht in Dorian den herbei gesehten Gentleman, derer so wenige in dieses Theater kommen und der sie heiraten könnte. Für Dorian vermag Sibyl alle Frauenbilder der Welt in einer zu verkörpern, was er an ihr bewundert. Die Symbolik des Spiegels funktioniert hier wie der spiegelnde Fluss im Narziss-Mythos. Dorian und Sibyl erkennen nicht, dass sie sich vor einem Spiegel befinden, und im Spiegel nur die Illusion dessen wahrnehmen, was sie darin interpretieren. Für einen Narzissten wie Dorian ist die Schauspielerin Sibyl ein belebtes Bild, das nur sein Verlangen nach einer Frau widerspiegelt. Selbst in ihrem Tod spiegelt sich ihre Rolle als Schauspielerin, der

Verlebendigung von literarischen Bildern wider, die sich in der Welt außerhalb der Bühne, ohne Mann nicht zu Recht finden kann.

Das silberne Zigarettenetui – Die verräterische Prothese

Das silberne Zigarettenetui, das Lord Henry Dorian mit Zigaretten bestückt schenkt, hat seine besondere Bedeutung als „wissender Spiegel“. Die erste Begegnung zwischen Dorian und Henry erfolgte bei einer Feier im Haus der Wottons, als Henry Dorian eine Zigarette angeboten hat. Als Henry Dorian mit einem maßgeschneiderten Anzug von seinem persönlichen Schneider ausstatten lässt und Dorian nach seinen Vorstellungen eines dandyhaften Mannes formt, erläutert Henry seine Erkenntnisse. Aus dem tölpelhaften Jungen vom Land wurde Anzug durch den Anzug rein äußerlich ein eleganter Gentleman. Nach Henrys Meinung haben die Menschen „gelehrt bekommen, Angst vor ihren Leidenschaften zu haben [...], ihr Leben geduckt, in Selbstverleugnung verbringen“¹³⁷. Dabei nimmt er einen genussvollen Zug aus seiner Zigarette. Für einen eleganten Gentleman gehört sich das Rauchen, das Henry Dorian bereits auf der Feier beigebracht hat. Das Rauchen steht symbolisch dafür, seinen Neigungen und Impulsen nachzugehen. In dem Prozess von Henrys Einflussnahme auf Dorian kommt das Zigarettenetui ins Spiel. Mit den Worten „Da fehlt noch was! Ich habe mir erlaubt, es mit meiner Marke zu füllen“¹³⁸, übergibt Henry Dorian das silberne Zigarettenetui. Als Dorian das Etui betrachtet, setzt das düstere, filmmusikalische Thema wieder ein, das bereits beim Vorspann zu hören war und später die Weihe des Porträts ebenfalls untermalen wird. Eine Großaufnahme zeigt die „Dorian“-Gravur auf dem Etui, in dem sich Dorian widerspiegelt. Damit ein herkömmlicher Spiegel zu einem wissenden wird, muss er geweiht werden, damit er seinen wahrsagenden Dienst erfüllen kann.¹³⁹ Bei dem Zigarettenetui ist es die persönliche Gravur und Dorians Blick auf sein Spiegelbild in der silbernen, glänzenden Fläche, die diesem „wissenden“ Spiegel seine prophetische Funktion verleihen. Als eine „Prothese“, die es uns gestattet, „visuelle Reize auch dort wahrzunehmen, wo unsere Augen nicht hingelangen“¹⁴⁰ offenbart in der Szene bei der Vernissage das spiegelnde Etui Dorian all die Frauen der Gesellschaft als

¹³⁷ 0h25’.

¹³⁸ ebd.

¹³⁹ Vgl. Hartlaub, G. F.: *Zauber des Spiegels*, S. 21.

¹⁴⁰ Eco, Umberto: „Über Spiegel“, übers. v. Burkhart Kroeber, in: Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: dtv, 2002, S. 26-61, hier S. 35; (Orig. 1985).

seine Affären, die sich hinter seinem Rücken befinden. Die Gravur auf dem Etui wird Dorian später an James Vane als den Schuldigen für Sibyls Selbstmord verraten.

Das Porträt

Im Laufe des ersten Drittel des Films hat Henry als Mentor Dorian dahingehend bereits bearbeitet, dass dieser Henrys Epigramme als Lebensmaxime Ernst nimmt. Henry, der gelernt hat, seine Leidenschaften zu unterdrücken und ein bürgerliches Leben führt, bläut Dorian seine Ansichten zu einer vollkommenen Lebensführung ein und überträgt auf Dorian seine Wunschvorstellung eines idealen Lebens. Ein Leben, zu dem Henry Dorian ermutigt, würde Konsequenzen mit sich bringen, die Dorian's jugendliche Schönheit gefährden würden. Der tiefenpsychologische Konflikt, aus dem heraus in Dorian der Wunsch nach einem Doppelgänger entstand, ist die Furcht vor dem Älterwerden. So erschaffen Basil, Henry und Dorian in dem Porträt einen Doppelgänger für Dorian, auf den Dorian seine Wesensänderung durch die ungehemmte Auslebung seiner Triebe projizieren kann. Basil fungiert als der Schöpfer des Porträts und Henry als moralischer Mentor Dorian's, ohne den in Dorian der Wunsch nach ewiger Jugend nicht aufgekeimt wäre.

Die drei Instanzen des psychischen Apparats nach Freud wurden im Film eingeführt, um einen Doppelgänger hervorbringen zu können: Das Ich, das Es und das Über-Ich. Der strenge Großvater und Henrys Erkenntnisse über die unterdrückten Leidenschaften, Verbote einer Gesellschaft und das erstrebenswerte Ziel, dass an einem die Zeichen der Zeit nie sichtbar werden, wirken in Dorian als das Über-Ich. Durch die Weihe des Porträts zu einem Zauberspiegel, kann Dorian's Ich in der Realität alle Triebe und lustbetonten Reize des Es ausleben. Dorian muss die natürlichen und biologischen Konsequenzen dessen nicht fürchten, da sie auf das Porträt stellvertretend projiziert werden können und sich dort manifestieren. Die im Porträt sichtbar gewordene Abspaltung des Ichs stellt

„eine unheimlich gewordene Doppelung innerhalb der menschlichen Seele dar. Während die eine Verkörperung psychischer Prozesse nach dem Schönen, Guten und Wahren strebe, rühme sich die zweite, eigennützig, gewalttätig und vor allem ungebändig zu sein.“¹⁴¹

¹⁴¹ Bronfen, Elisabeth: „Die narzisstische Geselligkeit“, S.135f.

Ein Doppelgänger ist das Resultat der „im Interesse individueller Erziehung überwundenen Triebe, die sich in seiner Gestalt aus der Verdrängung zurückmelden.“¹⁴² Im Fall von *Das Bildnis des Dorian Gray* ermöglicht der Doppelgänger im Porträt Dorian nicht nur die Auslebung der gesellschaftlich verdrängten Triebe, sondern auch die Konservierung der Tugenden, die eine Gesellschaft in eine makellose Erscheinung impliziert. Der Pakt verbindet Dorian und seinen Doppelgänger auf fatalistische Weise zu dem, was Rank das „Selbstgespräch mit dem eigenen personifizierten Ich“¹⁴³ nennt, denn „das Ich fühlt sich von seinem Doppelgänger immer auch verfolgt, weil er ihm überall mit oft katastrophalen Wirkungen [...] in den Weg tritt.“¹⁴⁴

Nach dem ersten Drittel des Films besteht das Hauptziel Dorians darin, seine Triebe auszuleben, der porträtierte Doppelgänger versichert ihn gegen die äußeren Anzeichen des Verfalls. Dorian verbannt das Porträt nach der Nachricht von Sibyls Selbstmord auf den Dachboden, was wieder nur die Verdrängung an den Ort die Erinnerung bedeutet.

Zwei Szenen, in der Dorian die erste Veränderung am Porträt bemerkt, beweisen, dass das Porträt seine Seele abzeichnet. Nach seinen Vergnügungen im Bordell und der Zurückweisung von Sibyl untersucht er das Gemälde, das bereits über dem Kamin bei ihm zu Hause hängt. Die Kamera befindet sich in Augenhöhe des Porträts und Dorian auf der Leiter blickt schräg daran vorbei auf das Porträt. Eine Detailaufnahme des Auges des porträtierten Dorian zeigt eine Fliege, die sich dort niedergelassen hat.

Die Szene, in der Dorian nach der Nachricht vom Selbstmord Sibyls alleine vor dem Porträt steht, ist die zweite, in der Dorians porträtiertes Auge zur Geltung kommt. Tatsächlich sieht der Zuschauer durch einen leicht aufsichtigen Point-of-View-Shot vom Gemälde aus, wie Dorian hilfesuchend im Raum steht. Das eingeschränkte Blickfeld, die monochromatische Farbgebung und getrübbte Linse der Einstellung geben zu erkennen, dass es sich um das Sichtfeld eines alternden Greises handeln muss. Der Point-of-View-Shots markiert die Besonderheit dieser

¹⁴² ebd.

¹⁴³ Rank, Otto: *Der Doppelgänger*, S. 33.

¹⁴⁴ Bronfen, Elisabeth: „Die narzisstische Geselligkeit“, S. 136.

Situation und fordert den Zuschauer sich mit der Figur des Porträts, Dorians Doppelgänger und Seelenspiegel, zu identifizieren. Das ist der Moment, in dem der Zuschauer erste Mal in das Porträt hineinversetzt wird und in das narzisstische Selbstgespräch zwischen Dorian und dem Doppelgänger mit einbezogen wird. Dorian fühlt sich vom Porträt beobachtet und untersucht es daraufhin. Als er im Porträt eine klaffende Wunde an der Stelle bemerkt, an der er sich zuvor an einer Lampe die Hand verletzt hat, und an seiner Hand die Wunde verschwunden ist, erkennt Dorian die Beziehung zwischen ihm und dem lebendig gewordenen Porträt. Eine Kamerafahrt von Dorians Perspektive am Boden zu Dorians Gesicht auf dem Porträt kommt in der Detailaufnahme seines Auges im Porträt zum Stehen. Diese zeigt eine Made, die genau aus dem Augenwinkel aus der Porträtleinwand herauskriecht und auf den Boden fällt. Dorian zertritt sofort das Ungeziefer.

Dass ausgerechnet das gemalte Auge im Porträt von der Leinwand auf den Zuschauer blickt, begründet jener Seelenglauben, der die Augen als das Tor zur Seele betrachtet. Die Made, als am Boden kriechendes Symbol für das Teuflische, in Dorians Auge fungiert erneut als ein Botschafter seines Schicksals. Dorian wird sich selbst in dem Seelenspiegel als Teufel erkennen und zerstören.

Da der Doppelgänger im Porträt Dorians seelischen Makel widerspiegelt, wird er Dorian unheimlich, weshalb er das Porträt in sein ehemaliges Kinderzimmer, den Dachboden verbannt und verhängt. Doch Dorian kann seinen Doppelgänger nicht los werden. Durch den Pakt sind die beiden miteinander verbunden. Das Porträt ist eine Versicherung für sein strahlendes Antlitz, hält ihm allerdings zugleich seine moralischen Vergehen vor. Zwischen die kurzen Szenen, die Dorian bei seinen diversen Ausschweifungen zeigen, sind jene Detailaufnahmen geschnitten, die die grässlichen Veränderungen des Porträts offenbaren.

Als Basil sein bestes Werk für eine Ausstellung von Dorian fordert, führt ihn Dorian auf den Dachboden, um Basil das Produkt ihrer Verschwörung zu zeigen. Durch den stilistisch markanten, nun leicht untersichtigen Point-of-View-Shot sieht der Zuschauer, wie vor der Kameralinse ein Stück Stoff entfernt und der Blick auf Basil frei wird. Die subjektive Kameraeinstellung versetzt den Zuschauer erneut in die Position von Dorians Seelenspiegel.

Basil möchte Dorian zu einer Umkehr von seinem rücksichtslosen Lebenswandel bewegen, was für Dorian eine Bedrohung seiner Verbundenheit mit dem Doppelgänger im Porträt, der ihm das Ausleben der gesellschaftlich verdrängten Triebe ermöglicht, bedeutet. Die Konsequenz, die der bedrohte Narzisst Dorian daraus zieht, kann nur die Beseitigung des Störfaktors Basil sein. Er tötet Basil. Dorian rammt ihm eine Scherbe des Standspiegels in den Hals und sticht wie im Bluttausch weiter auf ihn am Boden ein. Dabei spritzt Basils Blut Dorian ins Gesicht. Nach der vollendeten Tat inhaliert Dorian den Duft des Blutes in Basils blutgetränktem Schal und betört seine Sinne damit. Er verleibt sich „das moralische Verbotene“¹⁴⁵, das das Rot des Blutes symbolisiert, in seinen Körper ein. Basil wurde zum Blutopfer von Dorian's Kult vom sich selbst.

Die Kadrierung des Porträts nach Dorian's Mord an Basil spielt mit der Identifikationssuche und den Affekten des Zuschauers. Die Kamera fährt von Dorian zurück, der sich dem betörenden Duft des Blutes hingibt, und schwenkt um ihn herum ins Profil. Im Hintergrund kommt so das Porträt ins Bild. Die Schärfe verlagert sich zum Porträt hin, und die Kamera fährt und zoomt gleichzeitig auf das Porträt zu einer Nahaufnahme, sodass Dorian's nun leichenblasses und ausgezehrt Gesicht im Bildausschnitt zu sehen ist, auf dem sich unzählige Maden tummeln. In dem Moment verschwindet der goldene Bilderrahmen, und der dunkle Bildhintergrund verschmilzt mit den Ausmaßen der Kinoleinwand zum erweiterten Bilderrahmen. Nicht nur durch diese Einstellung verliert das Porträt seinen Charakter als bloße zweidimensionale Abbildung Dorian's, sondern auch durch Dorian's Augenausdruck im Porträt. Der beobachtende Blick von Dorian's Konterfei, der verrät, dass er Dorian's Taten registriert, und dass sich in der letzten Sekunde der Einstellung sein Mund wie erschrocken öffnet, lassen die Figur im Porträt lebendig werden. Die Kamera fährt ruckartig zurück, wird nach ein paar Kadern allerdings sofort weggeschnitten, sodass diese Kamerabewegung den Schockeffekt des sich bewegenden Porträts unterstützt. Die Mimik des Porträts erinnert an das von Lacan beschriebene „Aha-Erlebnis“, das ein Säugling im Zuge der Erkennung des Bildes von sich selbst im Spiegel hat.¹⁴⁶

¹⁴⁵ Heller, Eva: *Wie Farben wirken*. S. 63.

¹⁴⁶ Vgl. Lacan, Jacques: „Das Spielstadium als Bildner der Ichfunktion“, S. 63.

Durch diese Kameraeinstellung wird deutlich, dass die Person im Porträt nicht länger ein harmloses, in Öl festgehaltenes Ebenbild von Dorian darstellt. Durch die Mimik und das Geräusch, das von einem zweidimensionalen Porträt herrührt, wird ein Effekt erzeugt, der beim Zuschauer das Gefühl des Unheimlichen hervorruft. Unheimlich deshalb, weil das so gestaltete Bild „eine intellektuelle Unsicherheit weckt, ob etwas belebt oder leblos sei, und wenn das Leblose die Ähnlichkeit mit dem Lebenden zu weit treibt“¹⁴⁷, wie es Freud nannte. Trotz der statischen Pose wirkt Dorian im Porträt seit seiner Existenz äußerst lebendig und bildet die frappante Ähnlichkeit zu dem lebenden Dorian. Durch die Aussparung des Bilderrahmens und die Bewegung in einem leblosen Gegenstand entlädt sich nicht nur der aufgebaute Spannungsbogen des Unheimlichen, sondern im Zuschauer bleibt die Unsicherheit zurück, wer Beobachter und wer Beobachteter ist.

Das darauf folgende Szenenbild steht durch die äußerst hell ausgeleuchtete und pastellfarbige Ausstattung in direktem Kontrast zu den Sequenzen, die dazwischen geschnitten sind. In der ersten Szene hat sich Dorian mit den älteren Damen der aristokratischen Gesellschaft zum Fünf-Uhr-Tee getroffen. Die dazwischen montierten Szenen zeigen Dorian in unterschiedlichen Situationen, wie er seine neu entdeckte Lust für Blut in dunklen, verruchten Kammer auslebt (er lässt sich blutig schlagen, tätowieren, beim Liebesspiel dominieren). Auf diesen dunkel gestalteten Bildern sticht das farbkorrigierte rote Blut auf den Körpern der Beteiligten hervor. Die Kombination der Farben Rot und Schwarz symbolisieren das moralisch Verbotene, Schwarz die Sünde und Rot die Sexualität.¹⁴⁸ Die Divergenz zwischen hellen und dunklen Bildern bringt das Doppelleben Dorians zum Ausdruck, der bei Nacht seine verborgenen Triebe auslebt und trotzdem bei Tag der schöne Jüngling sein kann.

Bei Dorians Ankunft in London nach seiner 25 Jahre dauernden Flucht ist das Porträt das erste, was er sehen möchte und schließt sich dazu am Dachboden ein. Anschließend besucht er die Feier seiner sichtlich gealterten Freunde. Dorian zieht es auch wieder in die Spelunken, um dort heimlich seinem Rausch zu frönen und den Lebensüberdross nach der langen, abenteuerlichen Reise zu ertränken. In

¹⁴⁷ Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“, S. 61.

¹⁴⁸ Vgl. Heller, Eva: ebd.

einer verwahrlosten Spelunke betäubt er seine Sinne mit Opiumpfeifen. Doch der Rausch bewahrt Dorian vor der Erinnerung an seinen Doppelgänger nicht. Die knappen Zwischenschnitte der Details des verkommenen Porträts in diese Szene signalisieren nicht nur Dorians zunehmenden Verfolgungswahn, sondern auch den bevorstehenden Einbruch der verdrängten Realität in die Gegenwart.

Im letzten Teil des Films, als Dorian zu einem neuen Leben mit Emily nach New York ansetzt, beginnt seine fragile Identität in den Spiegeln zu bröckeln. Während der Unterhaltung mit Dorian und seinen Freunden über die Möglichkeiten des Jungbleibens flüstert Henry Dorian provokant ins Ohr, dass man dazu seine Seele verkaufen könne. Damit gibt Henry Dorian zu verstehen, dass er dem Geheimnis auf die Spur gekommen ist. Henry, Dorians bester Freund, wird durch seine Erkenntnis zur Bedrohung von Dorians Einheit mit seinem Doppelgänger. Mit einem hochpolierten Tablett, das ein Kellner unter dem Arm an ihm vorbeiträgt, bekommt Dorian den Einbruch der Verdrängung in seine Gegenwart regelrecht auf dem Silbertablett serviert. Die Spiegel haben bislang immer Dorians jugendliches Äußeres widergegeben, doch das silberne Tablett, in das Dorian beiläufig blickt, gibt die entstellte Fratze eines hässlichen, alten Mannes wider. Der Doppelgänger, der Dorians wahres Gesicht zeigt und deshalb auf den Dachboden verbannt wurde, lässt sich nicht länger verstecken. Über diese Störung in seiner Wahrnehmung erschrocken, rettet sich Dorian auf die Toilette, um dort einen versichernden Blick auf sein Konterfei zu werfen. Die natürliche Erwartungshaltung im Zuschauer ist so angelegt, dass er dem Gegenüber im Spiegel unterstellt, ihn nicht nur abzubilden, sondern ihm wesentlich zu gleichen. Da das Tablett anstatt Dorians makellosem Antlitz einen hässlichen Dämon widerspiegelt, wird dieser Moment zu einem unheimlichen Schockeffekt für den Zuschauer.

Henry hat die Feier überstürzt verlassen, um in Dorians Haus nach dem Porträt zu suchen und das Rätsel um Dorians Identität zu lüften. Dorian eilt ihm nach, um zu verhindern, dass seine narzisstische Dyade mit dem Porträt durch Henry zerstört wird.

Tatsächlich ist Henry bis auf den Dachboden vorgedrungen und verlangt von Dorian, das Porträt zu sehen. Es kommt zur Konfrontation zwischen dem Mentor

und seinem Schüler. „Das Bild wurde schon vor Jahren zerstört. [...] Das ist ein altes Porträt meines Großvaters“¹⁴⁹, versucht Dorian Henry abzulenken. Doch auch Henry verlangt – wie einst Basil – die Preisgabe des Porträts und bedroht Dorian mit dem Degen. Dorian beschwört zwar seine Liebe zu Emily und die Freundschaft zu Henry. Als Henry in einer Kiste den blutgetränkten Schal Basils entdeckt und Dorian als Mörder erkennt, sieht Dorian jedoch erneut sein Geheimnis in Gefahr und stranguliert Henry mit dessen Fliege um den Hals. Die Staffelei mit dem verhangenen Porträt bewegt sich von selbst, so als ob ein Wesen darin versucht, sich zu befreien. In dem Moment, als Dorian die Rufe von Emily, die ihrem Vater zu Dorian's Haus gefolgt ist, hört und von der röchelnde Stimme vom Porträt abgelenkt ist, wird er von Henry niedergeschlagen. Henry enthüllt mit letzter Kraft das Porträt. Eine erbärmliche Kreatur ist unter dem Stoff ans Licht gekommen. Der Zuschauer bekommt das Porträt eines alten, vernarbten und von Hautkrankheiten entstellten Mannes zu sehen, das nur noch die Pose mit dem Porträt von damals gemeinsam hat. Der Ausdruck dieser Figur auf dem Gemälde beinhaltet reinste Abscheu und Verderben. Als Henry es betrachtet, reagiert es wie ein krankes Tier und faucht ihn an. Henry setzt das Porträt und den Dachboden in Brand. Er schließt Dorian im brennenden ehemaligen Kinderzimmer ein und kann sich und Emily vor der Explosion aus dem Haus retten. Dorian stellt sich endlich seinem Schicksal: Die Kontrahenten Dorian und sein Doppelgänger im Gemälde, der sich unter den Flammen wie auf einem Scheiterhaufen windet, stehen sich Aug in Aug gegenüber. Das von Dorian verhasste Abbild tritt aus dem zweidimensionalen Gemälde hervor, als ob er sich aus der Leinwand heraus lösen würde. Dorian nimmt das Todesduell auf. Je tiefer er den Degen in das Herz seines Doppelgängers sticht, umso mehr zeichnen sich die Stigmata seines Lebenswandels in Dorian's Gesicht ab. Dorian's wahre, verdorbene Seele, die im Porträt Gestalt angenommen hat, löst sich davon und geht in Dorian's physischen Körper ein. Unter der Explosion der Gasleitung versetzt Dorian als verkommener Greis dem Porträt und somit sich selbst den befreienden Todesstoß und geht endgültig in Flammen auf.

Nach diesem Vorfall zieht Emily zu Agatha und verweigert den Kontakt mit ihrem Vater. In einer Abstellkammer bei Henry steht die magische Leinwand, die

¹⁴⁹ 1h35’.

den Brand unversehrt überstanden hat. Aus einem untersichtigen Point-of-View-Shot von dem am Boden stehenden Porträt aus sieht der Zuschauer den in der Silhouette bedrohlich wirkenden Henry auf das Porträt zugehen. Mit den Worten „Armer Junger, wer erträgt es jetzt noch, dich anzusehen“ verabschiedet Henry Dorian. Die nächste Einstellung zeigt das unversehrte Kunstwerk im prachtvollen goldenen Rahmen mit dem jungen Dorian, so wie er von Basil gemalt wurde. Auf der Tonebene wird durch Schritte und eine knarrende Türe deutlich, dass Henry den Raum verlässt. Das Licht, das durch die offene Türe auf das Porträt gefallen ist, erlischt, und der Zuschauer bleibt gleichsam mit Dorian alleine zurück. Der goldene Rahmen um das Porträt ist mit der Dunkelheit in der Abstellkammer verschwunden und somit auf die Grenzen des Kinosaals übergegangen. Durch den intensiven Blick, den Dorian im Porträt direkt in die Kamera wirft, macht Parker dem Zuschauer dessen eigene Identifikations- und Berauschungslust durch das Kino bewusst, mit der Parker während des gesamten Films durch die Stör- und Schockeffekte gespielt hat.

4. ZUSAMMENFASSUNG

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Erkenntnis, dass der Roman *The Picture of Dorian Gray* von Oscar Wilde in einer Zeit entstand, als Doppelgänger-Geschichten bei den Lesern sehr beliebt waren und, dass ab dem Jahr 1990 die Anzahl der Adaptionen des Romans zugenommen haben.

Das Doppelgänger-Motiv in dem Roman folgte einer Reihe von Erzählungen im 19. Jahrhundert, die die innere Gespaltenheit des Menschen zum Thema hatten. Ähnlich wie bei *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* von Stevenson war in Wildes Roman dieses Motiv stark psychologisch begründet, indem die negativen Persönlichkeitsanteile in einen Doppelgänger abgespalten wurden. Die beiden Psychoanalytiker Otto Rank und Sigmund Freud beschrieben in ihren Werken die Faszination des Rezipienten an der Darstellung von Doppelgängern in der Literatur. Durch den Film konnten diese inneren Vorgänge der Figuren endlich sichtbar gemacht werden.

Obwohl der Roman zu Wildes Lebzeiten beim Publikum nicht sonderlich beliebt war, verbreitete er sich in ganz Europa, und es entstanden die ersten Verfilmungen bereits zur Zeit des frühen Films ab dem Jahr 1910. Bis zum Jahr 1919 erlebten die Verfilmungen eine Konjunktur, denn die filmische Darstellung eines unheimlichen Doppelgängers passte genau zur Zielgruppe des frühen Kinos. Zwischen den Jahren 1918 bis 1945 ebte das Interesse an filmischen Umsetzungen ab, doch dafür wurde der Roman in den Dienst der deutschen Nationalisten und -sozialisten zur Propaganda gegen Großbritannien gestellt.

In dieser Arbeit wurden das „Modell des psychologischen Apparats“ nach Freud, die Doppelgänger-Theorie nach Rank und die Theorie von Lacan zur Selbsterkenntnis durch Spiegel zu jener Lesart verbunden, die die narzisstische Komponente in der Figur Dorian Gray erklärt.

Durch die detaillierte Analyse der Filmadaption von Parker aus dem Jahr 2009 stellte sich heraus, dass nicht nur die inneren Vorgänge der Figur des narzisstischen Dorian Gray mit dem Bezug zu seinem Doppelgänger in dieser Verfilmung mit den Mitteln des Horrors spürbar gemacht wurden. Durch das Spiel mit der Sichtbarmachung des Filmmaterial verweist dieser Film auch über sich selbst hinaus, so dass sich die Figur des Dorian Gray in der Kinoleinwand als Spiegelbild für den Rezipienten anbietet.

5. DER DIGITALE DORIAN VERLANGT NACH AUFMERKSAMKEIT – NACHWORT

Die Popularität der Geschichte um den selbstverliebten Dorian Gray liegt in seiner Universalität. Die Störung der Gesellschaft wird zu seiner Störung und so zur Hohlform, in die Interpretationen gegossen werden können. So wie in Goethes Faust, der seinen Studenten Wagner aufklärte, dass die Schriften der Vergangenheit bloß die Gedanken der Verfasser und nicht einen bestehenden Zeitgeist widerspiegeln, so lassen sich an der Rezeption und den vielfältigen Auslegungen von *The Picture of Dorian Gray* die verdrängten Gedanken einer Gesellschaft ablesen. In dieser Geschichte verschwimmt die Grenze zwischen Fiktion und idealisierter Realität.

Seit seiner Veröffentlichung dient *Dorian Gray* als Matrize für die Interpretation seiner Rezipienten. Im Jahr 1890 störte der Roman die Integrität der Engländer. Den deutschen Philologen und Nationalsozialisten nutzte er zur Überhöhung ihrer Identität. Den frühen Filmemachern nutzte die Geschichte zum Erfolg bei einem Publikum, das nach „Sex und Gewalt, nach Liebe und Tod [...] gierte“¹⁵⁰. Durch den Farbfilm brachte es Albert Lewin einen *Oscar* ein. Helmut Berger wurde durch die Darstellung des Dorian Gray endgültig zum Sinnbild für die männliche Schönheit der 1970er Jahre. Oliver Parker verschaffte es den Ruf des Englischlehrers für ein Teenagerpublikum.

Der Protagonist Dorian Gray stieg im Laufe seiner Bearbeitungen und eben dadurch zu einem popkulturellen Mythos auf. In dieser Dorian Gray-Verfilmung schließt sich der Kreis zwischen Massenkultur und ostentativem Konsum des ikonografierten Stars. *Das Bildnis des Dorian Gray* hält uns Rezipienten einen Spiegel vor, denn die Figur des Dorian erinnert an uns selbst. In der Geschichte wird das Wechselspiel zwischen der ständigen Angst vor dem Tod und dem menschlichen Bedürfnis nach Anerkennung, das durch makellostes Aussehen erteilt wird, verhandelt. Der Wunsch, eine Rolle im Seelenleben des anderen spielen zu wollen, lässt uns die unterschiedlichsten Praktiken ausführen, um zu Aufmerksamkeit in einem anderen Menschen oder in der Öffentlichkeit zu

¹⁵⁰ Köppl, Rainer Maria: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula. Zur Archäologie der Populärkultur*. Habil. Univ. Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2002, S. 354.

gelangen. Blockbuster im Allgemeinen und die Bearbeitungen des Dorian Gray-Stoffes in bewegten Bildern im Speziellen erzählen deshalb auch immer Geschichten über die Befriedigung von kommerziellen Interessen durch die Erlangung der Aufmerksamkeit der Massen.

Die symbolträchtige Rolle des Dorian wurde in den Verfilmungen bewusst mit jenen Schauspielern besetzt, von denen man sich durch ihr Image in der Öffentlichkeit den Zusatznutzen der Aufmerksamkeit für den Film erwartete. Bei Parker war es Ben Barnes, der dem jugendlichen Zielpublikum bereits durch *Die Chroniken von Narnia* als Märchenprinz bekannt war. Böse Zungen behaupten, dass die Fortsetzung der düster-romantischen Ästhetik, wie sie in den *Twilight*-Saga-Verfilmungen zu sehen war, eine viel versprechende Strategie für den Erfolg bei Fans des Gothic-Genres darstellte. Gemäß dem Starsystem, setzt sich normalerweise der Konsum von Mitteln zur Selbstdarstellung, die der Star bewirbt, fort. Nicht das reale Leben des Schauspielers wird zum Vorbild Identifikation für den Zuschauer, sondern die narzisstischen Praktiken, wie sie Dorian Gray im Film betreibt, wendet der Rezipienten zeitgemäß durch die Mittel, die die Technologien hervorbringen, für sich an.

Dorians auffälliges Accessoire in seiner Tasche, das hochpolierte Zigarettenetui mit persönlicher Gravur, erinnert an die Smartphones in unseren Hosentaschen. Das silberglänzende Mobilgerät ermöglicht seinem Besitzer nicht nur, es durch allerlei Sekundärprodukte zu personalisieren, um seine Individualität innerhalb der Gruppe von Smartphone-Besitzern sichtbar zu machen. Es ermöglicht auch die permanente Verfügbarkeit und Kontrollierbarkeit seines selbst erschaffenen, digitalen Ichs, das zwischen dem der anderen in den sozialen Netzwerken online hängt.

Durch das Porträt konnte Dorian seine Schönheit in der Realität konservieren und seine Liebe auf sich selbst konzentrieren. Doch um die Bedrohung des Todes aus seinem labilen Bewusstsein zu verdrängen, ist er ständig auf der Jagd nach Bestätigung durch die Außenwelt. Die Befriedigung dieses narzisstischen Bedürfnisses lagert der moderne Mensch in sein digitales Ich in den sozialen Netzwerken aus. Dort verschafft er sich die Aufmerksamkeit der anderen Benutzer durch die Veröffentlichung von außergewöhnlichen Fotos und

Geschichten aus seinem Leben. Das Online-Profil wird zu seinem Doppelgänger, der den Benutzer immer in dem Licht darstellt, wie er sich wünscht, von den anderen gesehen zu werden. Wie Dorian's Porträt vergisst auch das Onlinemedium keinen je gemachten Eintrag aus seinem Leben und speichert das für die Community designte Ich in den Servern im Silicon Valley für unbestimmte Zeit.

Dorian's ständig kontrollierende Blicke auf sein Porträt und auf sein Spiegelbild zur Aufrechterhaltung seiner Selbstverliebtheit entsprechen jener Praktik des Benutzers, seinen Internetauftritt in fast zwanghafter Art nach neuen, positiven Nachrichten der Freunde zu seinen Statusmeldungen abzurufen, um sich durch die Gesellschaft bestätigt zu wissen. Die Kommentare der anderen zu den „Selfies“ und den anderen Fotos, die durch automatisierte Retusche in den Kameras bereits optimiert und von Makeln befreit auf die Plattformen hochgeladen werden, beruhigen kurzfristig das Bedürfnis des Narzissten nach Aufmerksamkeit. Gleichzeitig unterstützen diese Kameratechniken dabei jenes Vorgehen einer Gesellschaft, die demjenigen ihr Interesse schenkt, der ihr gefällt. Auf der Suche nach Aufmerksamkeit einer Gesellschaft, die auf die Präsentation ihrer optimierten Äußerlichkeiten ausgelegt ist, verfällt das Individuum dem Glauben, die Selbstverwirklichung einzig durch Erhaltung der Schönheit und Jugendlichkeit zu erreichen. Zu diesem Zweck unterwirft es seinen Körper Schönheitsoperationen, dem Besuch von Fitnesscentern und dem Konsum von Lifestyle-Medikamenten. Dieses Phänomen pathologisierte der Psychiater Burkhard Brosig im Jahr 2000, indem er dieses Verhalten mit genau jenem Helden aus der Literatur gleichsetzte, dessen Schicksal es war, niemals alt und somit auch nie reif zu werden: Dorian Gray.

Der Kinozuschauer, der – wie der mythologische Narziss an seinem Spiegelbild im Wasser – seine Sinne an der Wirkungsmächtigkeit des Kinos betäubte, wird durch die *Mis en Scène* und den direkten Blick im Schlussbild des Films mit jenem latenten und vor allem unheimlichen Gefühl entlassen, während des gesamten Films in einen Spiegel auf der Leinwand geblickt zu haben. Die so konstruierte Spiegelsituation versetzt den Zuschauer in die Rolle des im Porträt Gespiegelten, den narzisstischen Dorian Gray, und löst durch die Bewusstmachung der Künstlichkeit der Inszenierung im Zuschauer im besten Fall einen Moment der Selbstreflexion aus.

Der Film *Das Bildnis des Dorian Gray* aus dem Jahr 2009 erzeugt durch seine Selbstreferenzialität, wenn der Zuschauer nicht nur „einer unheimlichen Handlung zuschaut, sondern der unheimlichen Macht von Bildern, die jene Handlung hervorbringt“¹⁵¹, folgt, jene lustvolle Unheimlichkeit des Schauens, wodurch das Ich in den medialen Anderen auf der Leinwand verwandelt wird und diesen Anderen zugleich mit dem Ich identifizieren lässt. Der direkte Blick im Schlussbild des Films irritiert allerdings das berauschende Gefühl des Kinos, da es den Zuschauer zu einer Selbstreflexion bringen möchte und so die narzisstische, liebgewonnene Einheit zwischen dem Zuschauer und seinem imaginierten Abbild im Film stört. So wird das Porträt als Störung zu jener Hohlform, in die der Rezipient seine Konstruktionen zu einem Anderen und seinem verdrängten Es projizieren kann.

¹⁵¹ Sykora, Katharina: „Unheimlich anders“, S. 108.

6. ANHANG

6.1. Tabelle der Adaptionen

Die folgende Zeittafel bietet eine Übersicht der Adaptionen des Romans aus dem Jahr 1910 bis 2014. Die Ausgangspunkte dazu waren der Eintrag „Dorian Gray (Character)“ in der *Internet Movie Database*, „Adaptions of The Picture of Dorian Gray“ in der englischsprachigen und „Das Bildnis des Dorian Gray“ in der deutschsprachigen *Wikipedia*, die hier zusammengeführt und ergänzt¹⁵² wurden. Die auf *Wikipedia* gefundenen Einträge zu den Bühnenproduktionen wurden mittels der Recherche in Datenbanken, lexikalischen Einträgen und Sekundärliteratur auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft. Für die frühen Theaterproduktionen konnte ich derzeit keine detaillierten Belege finden.

Auf die Vollständigkeit der Liste erhebe ich keinen Anspruch. Nicht enthalten sind Hörspielfassungen und die seit 2006 in den USA, Frankreich und Belgien auftauchenden Comicbuch-Versionen der Figur Dorian Gray¹⁵³. Sie ließe sich durch Einträge in mir unbekannten Theater-, Ballett- und Opern- und Hörspieldatenbanken eventuell erweitern. Diese Liste hier soll einen Überblick über die Blütezeiten und Leerlaufphasen der Adaptionen für darstellende Medien geben.

Da mein Fokus auf den filmischen Bearbeitung lag, wurden die Filmtitel und Regisseure genauer angeführt als bei den Bühnenproduktionen. Hier wurden die Titel aus Platzgründen nicht jedes Mal angeführt, da sie entweder *The Picture of*

¹⁵² **Filme:** *British Filminstitute*, <http://www.bfi.org.uk>, Zugriff: 25.08.2014; *The Fairground Cinema Database*. Siegerner Wanderkino-Datenbank.

Opern: Denzer, Muriel (Hrsg.): *Operabase*. <http://www.operabase.com>, Zugriff: 01.08.2014; Rutherford-Johnson, Tim; Kennedy, Michael; Kennedy, Joyce Bourne (Hrsg.): *Oxford Dictionary of Music*. 6. Auflage, Oxford: Oxford University Press, 2012.

Ballet: Craine, Debra; Mackrell, Judith (Hrsg.): *Oxford Dictionary of Dance*. 2. Auflage, Oxford: Oxford University Press, 2010; *Kultiversum – Kulturplattform* <http://www.kultiversum.de>, Zugriff: 25.08.2014; *mica – Music Information Center Austria*: <http://db.musicaustria.at/node/95564> Zugriff: 15.01.2014.

¹⁵³ Vgl. O.N. „Dorian Gray“, in: *Comic Vine. Comic reviews, video, forum and wiki*. <http://www.comicvine.com/dorian-gray/4005-56562/>, Zugriff: 19.08.2014. Dies ist die Comicplattform des us-amerikanischen Medienunternehmens CBS. vgl. die Suchergebnisse „Dorian Gray“ in der *Grand Comics Database*. http://www.comics.org/searchNew/?q=Dorian+Gray&selected_facets=facet_model_name_exact:series. Zugriff: 19.08.2014. Als Urheber dieser Datenbank fungieren internationale Comicfans, die diese freie Onlinedatenbank betreiben.

Dorian Gray oder *Dorian Gray* lauten. Ebenso wurde Oscar Wilde nicht jedes Mal als Textlieferant erwähnt, da sämtliche Adaptionen „nach Oscar Wilde“ verfasst wurden. Die Ortsangaben bei den Theater-, Musical- und Opernaufführungen beziehen sich auf den Ort der Uraufführung. Sofern die Ensemble der Ballettaufführungen ausfindig gemacht werden konnten, habe ich diese angeführt.

LEGENDE:	 = Textveröffentlichung	 = Verfilmung	 = Sprechtheater
	 = Oper	 = Ballett	 = Musical
	M = Musik	L = Libretto	
	R = Regie/Choreographie (bei Ballett)		

<u>Jahr</u>	<u>Ereignis/Veröffentlichung</u>		<u>Produktions-</u> <u>Land</u>
1889	Sommer: Wilde beginnt die Arbeit am Dorian Gray.		GBR
	September: Dinner mit A.C. Doyle und dem Präsidenten des Ward, Lock & Co Verlags. Sie besprechen die Veröffentlichung von Geschichten im Magazin.		GBR
1890	20. Juni: Die Urfassung von „The Picture of Dorian Gray“ mit dreizehn Kapiteln in <i>Lippincott's Magazin</i> erscheint.		GBR
1891	24. April: Die endgültige Fassung mit zwanzig Kapiteln erscheint in Buchform bei Ward, Lock & Co.		GBR
1901	Erste deutsche Übersetzung der Magazinversion von J. Gaulke erscheint im Verlag Max Spohr.		DEU
1909	Hedwig Lachmann und Gustav Landauer übersetzten den gesamten Roman <i>Das Bildnis Dorian Gray</i> ins Deutsche.		DEU
1910	<i>Dorian Grays portræt</i> , R: Axel Strøm		DNK
	Temple Theatre; UA: Detroit		USA
1913	<i>The Picture of Dorian Gray</i> , R: Phillips Smalley		USA
	Vaudeville Theatre; UA: London		GBR
1915	<i>Portret Doryana Greya</i> , R: Vsevolod Meyerhold, Mikhail Doronin		RUS
	<i>The Picture of Dorian Grey</i> , R: Eugen Moore		USA
1916	<i>The Picture of Dorian Gray</i> , R: Fred W. Durrant		GBR
1917	<i>Das Bildnis des Dorian Gray</i> , R: Richard Oswald		DEU
1918	<i>Az élet királya</i> , R: Alfréd Deésy		HUN
1928	Fassung von David Thorne, Biltmore Theatre, UA: New York		USA
1930	Oper, M: Karl Flick-Steger, L: Olaf Pedersen; UA: Aussig		CSK
1936	Fassung von Jeron Criswell, Comedy Theatre; UA: New York		USA
	Fassung von Cecil Clark, Comedy Theatre; UA: New York		USA
1945	<i>Das Bildnis des Dorian Gray</i> , R: Albert Lewin		USA

	Gate Theatre; UA: Dublin		IRL
1947	Q Theatre; UA: Dublin		GBR
1948	Oper, M/L: Hans Schaeuble, UA: Arosa		CHE
1952	Ballett, R: Jean Marai, M: Ned Rorem, UA: Barcelona		ESP
1955	Ballett, R: Bico van Larsky, M: Skrjabin, UA: Augsburg		DEU
1961	Serie <i>Armchair Theatre</i> , Folge 4/20: <i>The Picture of Dorian Gray</i> , R: Charles Jarrott		GBR
1962	Oper, M/L: Robert Hanell, UA: Dresden		DEU
1963	Ballett, M: Paul Walter Fürst, L: Ernst Jandl (UA: St. Pölten, 2011)		AUT
	Showboat Theatre, UA: New York		USA
1966	Ballett, M: M. Lang, R: Waclaw Orlikowsky, UA: Basel		CHE
1967	Palace Theatre, UA: Watford		GBR
1970	<i>Dorian Gray</i> , R: Massimo Dallamano		GBR/ITA/DEU
1972	Ballett, M: Alexander N. Skrjabin, Henri Pousseur, R: Joe Layton, City Center Joffrey Ballet, UA: New York		USA
1973	<i>The Picture of Dorian Gray</i> , R: Glenn Jordan		USA
	Oper, M/L: Hans Kox, UA: Amsterdam		NLD
1974	Ballett, R: Shela Xoregos, M: Janice Giteck, UA: San Francisco		USA
1975	Greenwich Theatre, UA: London		GBR
1976	Serie <i>BBC Play of the Month</i> , Folge 12/1: <i>The Picture of Dorian Gray</i> , R: John Gorrie		GBR
1977	<i>Le portrait de Dorian Gray</i> , R: Pierre Boutron		FRA
	Van Dam Theatre, UA: New York		USA
1983	<i>The Sins of Dorian Gray</i> , R: Tony Maylam		USA
1984	<i>Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse</i> , R: Ulrike Ottinger		DEU
	Ballett. R: Heinz Weitz, M: John Longstaff, Kiel		DEU
1985	Studio Theater, UA: München		DEU
	Musical, M: Randy Bowers, UA: Los Angeles		USA
1987	Ballett, R: Derek Deane, M: Carl Davis, Sadler's Wells Royal Ballet, UA: London		GBR
1988	Ballett, R: Saeko Ichinoe, Louisville Ballet, Kentucky Center for the Arts, UA: Louisville		USA
1990	Odyssey Theatre, UA: New York		USA
	Musical, M: Mátyás Várkonyi; L: János Ács, UA: Budapest		HUN
	Musical, M: Robert Cioffi, L: Joseph Bravaco, UA: New York		USA

	Musical, M: Michael Rubell, L: M. Rubell, Nan Barcan, UA: New York		USA
1991	Palace Theatre, UA: Watford		GBR
	Citizens Theatre, UA: Glasgow		GBR
1993	Barons Court Theatre, UA: London		GBR
1994	Battersea Arts Centre, UA: London		GBR
	Barons Court Theatre, UA: London		GBR
	Lyric Hammersmith, UA: London		GBR
	Musical, M: Gary Levinson, L: Allan Reiser, UA: New York		USA
1995	Gate Theatre, UA: Dublin		IRL
1996	Oper, M/L: Lowell Liebermann; UA: Monte Carlo		MC
1997	Barons Court Theatre, UA: London		GBR
	Musical, M/L: David Reeves, UA: London		GBR
	Musical, M: Edward Reyes, L: Tom Sheehan, UA: Fort Collins		USA
1999	The Attic Theatre, UA: London		GBR
2000	Brosig benennt das Dorian Gray-Syndrom		DEU
2003	<i>The League of Extraordinary Gentlemen</i> , R: Stephen Norrington		USA/D/CZ/GB
	Ballett, R: Robert Hill, M.: Chousson, American Ballet Theatre, New York		USA
2004	<i>Dorian / Pact with the Devil</i> , R: Allan Goldstein		GB/CAN
2005	<i>The Picture of Dorian Gray / Portrait of Evil</i> , R: David Rosenbaum		USA
2007	<i>The Picture of Dorian Gray</i> , R: Duncan Roy		USA
2008	Theater Vorpommern, UA: Stralsund		DEU
	Ballett, R: Anna Vita, UA: Augsburg		DEU
2009	Ballett, R: Matthew Bourne, M: Terry Davies, UA: Edinburgh		
	<i>Dorian Gray / Das Bildnis des Dorian Gray</i> , R: Oliver Parker		GBR
	Musical, M/T: Angelika Baake, Thomas Poppendieck; R: Gernot Neppert, UA: Hamburg		DEU
2010	<i>Three Shawsdows</i> , R: Ansel Faraj		USA
	Burgtheater, UA: Wien		AUT
2011	UA d. Balletts v. P.W. Fürst u. E. Jandl (1963) in St. Pölten		AUT
2013	Ballett, R: Michael Pink, M: Tobias Schneid, UA: Augsburg		DEU
	Theater Sellawie, UA: Enns		AUT
	Theaterwerkstatt, UA: Würzburg		DEU

2013	Tanzoper, M: Thomas Agerfeldt Olesen, L: Alasdair Middelton, UA: Aarhus		DNK
	Musical, M/L: Roland Fister, UA: Coburg		DEU
	<i>Gothica</i> , R: Anand Tucker		USA
2014	<i>Penny Dreadful</i> (TV-Serie), R: Juan. A. Bayona; Coky Giedroyc; James Hawes; Dearbhla Walsh		USA/IRL/GBR

Insgesamt 77 Adaptionen, davon 23 Verfilmungen, 26 Sprechtheater-, 13 Ballett-, 9 Musical- und 6 Opernfassungen (davon 1 Tanzoper).

6.2. Quellenverzeichnis

Bibliographie

Asher, Richard: „Munchhausen’s Syndrome“, in: *The Lancet*. Vol. 257/Nr. 6650, 10. Februar 1951, S. 339-314.

Birch, Dina; Hooper, Katy: „Gothic fiction“, in: Dies. (Hrsg.): *The Concise Oxford Companion to English Literature*. 4. Auflage, Oxford: Oxford University Press, 2012. <http://www.oxfordreference.com>, Erstellt: 2013, Zugriff: 29.08.2014.

Boehn, Max von: *Die Mode – Menschen und Moden im neunzehnten Jahrhundert. 1978-1914*. München: F. Bruckmann, 1919.

Bordwell, David: „Parker Tyler: A Suave and wary guest“, in: *David Bordwell’s website on cinema*. <http://www.davidbordwell.net/blog/2014/04/02/parker-tyler-a-suave-and-wary-guest/>, Erstellt: 02.04.2014, Zugriff: 27.11.2014.

Bronfen, Elisabeth: „Die narzisstische Geselligkeit“, in: Kristine, Jaspers; Unterberger, Wolf (Hrsg.): *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud*. Begleitbuch zur Ausstellung in der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen Berlin, Berlin: Bertz und Fischer, 2006, S. 135-141.

Brosig, Burkhard; Gieler Uwe: „Das Dorian Gray-Syndrom – Haarwuchsmittel und andere „Jungbrunnen““, in: *Hessisches Ärzteblatt*. 1.Jg./3, 11/2000, November 2000, S. 470-472.

Cuthbert, Alan W.: „Doppelgänger“, in: Blakemore, Colin; Jenet, Sheila (Hrsg.): *The Oxford Companion to the Body*. (2001). Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordreference.com>, Erstellt: 2003, Zugriff: 29.08.2014.

Donne, John: „Death, be not proud“, in: Ders.: *Nacktes denkendes Herz*, hrsg. v. Annemarie Schimmel, Köln: Verlag Jakob Hegner 1969. (Orig. 1633), übers. v. Richard Flatter;

Dowling, Colette: *The Cinderella Complex. Women's Hidden Fear of Independence*. New York: Simon & Schuster, 1990.

„Ealing Studios – From 1902 to the present day“.

<http://archive.today/www.ealingstudios.co.uk>, Zugriff am: 22.06.2014.

Eco, Umberto: „Über Spiegel“, übers. v. Burkhard Kroeber, in: Eco, Umberto: *Über Spiegel und andere Phänomene*. München: dtv, 2002, S. 26-61.

- Frenzel, Elisabeth: *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner, 1999.
- Frenzel, Elisabeth: *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. 4. durchges. u. erg. Auflage, Stuttgart: Metzler, 1978.
- Freud, Sigmund: „Das Unheimliche“ (Orig. 1919), in: ders.: *Das Unheimliche. Aufsätze zur Literatur*. hrsg. v. Wagenbach, Klaus, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1963, S. 45-85.
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1915-1917) und *Neue Folge* (1933). Bd. I (Conditio humana. Ergebnisse aus den Wissenschaften vom Menschen), Frankfurt/M.: S. Fischer, 1972.
- Frizen, Werner; Klein, Detlef: „Diesseits des Lustprinzips: Die Freigeisterei der Leidenschaft in Romeo und Julia“, in: Shakespeare, William: *Romeo und Julia*. Übersetzt von Erich Fried. Berlin: Klaus Wagenbach, 2011, S. 154-164.
- Gemmel, Mirko: „Überlegungen zum Spiegelmotiv im Narziss-Mythos“, in: Dorgerloh, Annette; Lütgens, Annelie; Nicolai, Bernd; Stockhausen, Thilmann von (Hrsg.): *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*. Jahrgang 32/Heft 2, 2/2004, S. 67-75.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 1999, (Orig. *Goethes Werke*. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Abt. 1. Bd. 14. Bearb. von Erich Schmidt. Weimar: Hermann Böhlau, 1887).
- Greiner, Peter: „Was ist kein Bild?“, Zur „Störung der Verweisung“, in: ders. (Hrsg.): *Ordnungen des Sichtbaren. Fotografie in Wissenschaft und Technologie*. S. 313-341.
- Hartlaub, Gustav Friedrich: *Zauber des Spiegels. Geschichte und Bedeutung des Spiegels in der Kunst*. München: Piper & Co. Verlag, 1951.
- Haubl, Rolf: *Unter lauter Spiegelbildern...* Frankfurt/M.: Nexus, 1991.
- Heller, Eva: *Wie Farben wirken*. Rowohlt: Reinbeck, 2004.
- Herget, Sven: *Spiegelbilder, Das Doppelgängermotiv im Film*. Diss. Universität Mainz, Marburg: Schüren, 2009.
- Kiley, Dan: *The Peter Pan Syndrome: Men who have never grown up*. London: Corgi Books, 1984.
- Koch, Gertrud: „Das unerhörte Déjà-vu des Verdrängten“, in: Kristine, Jaspers; Unterberger, Wolf (Hrsg.): *Kino im Kopf*, S. 119-125.
-

- Kohl, Norbert: „Culture and Corruption. Ästhetisches Verhalten und moralisches Bewußtsein in ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘“, in: Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray. Deutsch von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer*. hrsg. v. Norbert Kohl, 1. Auflage, Frankfurt/M.: insel taschenbuch, 1985, S. 289-300; (Orig. *The Picture of Dorian Gray*, London/New York: Ward, Lock & Co, 1891; Erstveröffentlichung der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer 1909).
- Köppl, Rainer Maria: *Ikonen unter Druck: Hitchcock, die Marx Brothers und Dracula. Zur Archäologie der Populärkultur*. Habil. Univ. Wien, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften 2002.
- Krueger, Christine: „Wilde, Oscar“, in: Dies. (Hrsg.): *Encyclopedia of British Writers, 19th Century*. New York: Facts on File, 2003, S. 357-359.
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion“. übers. v. Peter Stehlin (Orig. in: *Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich*, 1949), in: Lacan, Jacques: *Das Werk von Jacques Lacan*, hrsg. v. Haas, Norbert, Berlin: Quadriga Verlag, 1991, S. 61-70.
- Mann, Thomas: „Nietzsche’s Philosophie im Lichte unserer Erfahrung“. (Orig. 1947), in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Bd. 9. 2. Auflage, Frankfurt/M.: S. Fischer, 1974. S. 675-712.
- Meyer, Cornelia: *Sprache der Blumen. Eine Blütenlese. – Begleitbroschüre zur Literatúrausstellung im Museum Strauhof/CH*. Zürich: Museum Strauhof, 2007.
- Müller, Jürgen; Hetebrügge, Jörn: „Schatten“, in: ders. (Hrsg.): *100 Filmklassiker. Band 1: 1915 – 1959*. Köln: Taschen, 2008, S. 8-32.
- Neis, Edgar: *Königs Erläuterungen und Materialien zu William Shakespeare Romeo und Julia*. Hollfeld: C. Bange, 1991.
- O.N.: „Das Bildnis des Dorian Gray‘: ein wirklich fesches Mannsbild – Ben Barnes.“ in: *Kronen Zeitung*. 10.06.2010, S. 46.
- O.N.: „Toby Finlay“, in: *Internet Movie database*:
http://www.imdb.com/name/nm3023628/?ref=fn_al_nm_1, Zugriff am: 22.06.2014.
- Paimann, Franz (Hrsg.): *Paimann’s Filmliste*. 2.Jg./Nr. 81, 16. September 1917.
- Paimann, Franz: (Hrsg.): *Paimann’s Filmliste*. 2.Jg./Nr. 88, 2. November 1917.
-

- Pfister, Manfred: *Oscar Wilde: ‚The Picture of Dorian Gray‘*. München: Fink, 1986.
- Poppe, Reiner: *Erläuterungen und Materialien zu William Shakespeare Hamlet*. Hollfeld: C. Bange, 2009.
- Rademacher, Jörg: „Betrachtungen zur Geschichte von The Picture of Dorian Gray oder: Wer hat Angst vor Wildes Skandalroman“, in: Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray. Der unzensierte Wortlaut des Skandalromans*. Frankfurt am Main: Eichborn, 2000, S. 199-255, (Orig. The Picture of Dorian Gray, in: *Lippincott’s Monthly Magazine*, London: Band XLVL, Nr. 271, Juli 1890, 3-100).
- Rank, Otto: *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*. Wien: Turia und Kant, 1925; (Orig. 1914).
- Rashkin, Esther: *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*. Albany (NY): State University of New York Press, 2008.
- Róheim, Géza: *Spiegelzauber*. Wien, Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919.
- Sander, Daniel: „Innen hässlich. Romanverfilmung ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘“, in: *Spiegel Online*. 15.04.2010, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/romanverfilmung-das-bildnis-des-dorian-gray-innen-haesslich-a-689020.html>, Zugriff: 10.06.2014.
- Sarwat, Nadja: „Das Schöne Ungeheuer“, in: *News*. Nr. 23/2010, 10.06.2010, S. 107.
- Schwickert, Martin: „Schöner klonen. Klassiker reloadet: Oliver Parkers ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘ für die Generation Multiplex“, in: *Der Tagesspiegel*. Nr. 20588, 15.04.2010.
- Sykora, Katharina: „Der aus dem Rahmen fällt. Das Bildnis des Dorian Gray als unheimliche Schatten des Kinos“, in: Rüffert, Christine; Schenk, Imbert; Schmid, Karl-Heinz (Hrsg.): *Unheimlich anders. Doppelgänger, Monster, Schattenwesen im Kino*. Berlin: Bertz und Fischer, 2005, S. 104-116.
- Thomas, Gina: „Hauptstadt der Schönheit. Was wir Oscar Wilde verdanken“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Nr. 136, 14.06.2001.
- Tyler, Parker: „Dorian Gray: Last of the Movie Dracula“, in: *View*. 1/1946.
-

Waller, Dorian: „Oscar Wilde für die Generation Britney Spears ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘ ist ein schöner Anblick und dennoch zum Grusel“, in: *Der Standard*. Printausgabe, 10.06.2010. S. 34.

World Health Organization; Dilling, Horst (Hrsg.): *Internationale Klassifikation psychischer Störungen*. 5., überarb. Aufl. nach ICD-10-GM. Bern: Huber, 2011.

Wulff, Hans J.: „Die entmachtete Sexualität. Politik, Klonieren und Replikation im neueren Kino“, in: Rüffert, Christine; Schenk, Imbert; Schmid, Karl-Heinz (Hrsg.): *Unheimlich anders*. S. 104-116.

Yates, Frances: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1990.

Filmografie

Das Bildnis des Dorian Gray, Regie: Massimo Dallamano, DEU/ITAL 1970; TV-Ausstrahlung, BR 11.04.2010.

Dorian Gray. Regie: Oliver Parker, GBR 2009; DVD, *Bildnis des Dorian Gray. Ewig jung. Ewig verdammt*, Grünwald: Concorde Home Entertainment 2010.

Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse, Regie: Ulrike Ottinger, DEU 1984.

Dorian. Pact with the Devil, Regie: Allan Goldstein, GBR/CAN 2004; DVD, *Pakt mit dem Teufel. Dorian*. München: Koch Media, 2010.

The Picture of Dorian Gray, Regie: Duncan Roy, USA 2007; <http://www.youtube.com/watch?v=sq13aF5EQMA>, YouTube-Kanal des Regisseurs, Zugriff: 01.02.2013.

The Picture of Dorian Gray., Regie: Albert Lewin, USA 1945; DVD, *Das Bildnis des Dorian Gray*. Hamburg: Warner Home Video, 2006.

The Picture of Dorian Gray, Portrait of Evil, Regie: David Rosenbaum, USA 1999; DVD, *The Picture of Dorian Gray. Il ritratto del male*. Mailand: Mondo Home Entertainment, 2004.

The League of Extraordinary Gentlemen, Regie: Stephen Norrington, USA/DEU/CZW/GBR 2003; DVD, *Die Liga der außergewöhnlichen Gentlemen*. Frankfurt/M.: 20th Century Fox Home Entertainment, 2003.

Quellen der Tabelle

British Filminstitute, <http://www.bfi.org.uk>, Zugriff: 25.08.2014.

Craine, Debra; Mackrell, Judith (Hrsg.): *Oxford Dictionary of Dance*. 2. Auflage, Oxford: Oxford University Press, 2010.

O.N. „Adaptions of The Picture of Dorian Gray“, in: *Wikipedia*. [http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Adaptations of The Picture of Dorian Gray&oldid=622249008](http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Adaptations_of_The_Picture_of_Dorian_Gray&oldid=622249008), Erstellt: 21.08.2014.

O.N. „Dorian Gray“, in: *Comic Vine. Comic reviews, video, forum and wiki*. <http://www.comicvine.com/dorian-gray/4005-56562/>, Zugriff: 19.08.2014

O.N. „Das Bildnis des Dorian Gray“, in: *Wikipedia*. [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Das Bildnis des Dorian Gray&oldid=131917712](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Das_Bildnis_des_Dorian_Gray&oldid=131917712), Erstellt: 06.07.2014.

O.N. „Dorian Gray (Character)“, in: *Internet Movie Database*. http://www.imdb.com/character/ch0027576/?ref=tt_cl_t1, Zugriff: 24.08.2014.

O.N. „Dorian Gray“ in der *Grand Comics Database*. http://www.comics.org/searchNew/?q=Dorian+Gray&selected_facets=facet_model_name_exact:series, Zugriff: 19.08.2014

Denzer, Muriel (Hrsg.): *Operabase*. <http://www.operabase.com>, Zugriff: 01.08.2014.

Fischer, Eva-Elisabeth: „augsburg: Michael Pink: ‚Das Bildnis des Dorian Gray‘“, in: *Tanz*, Januar 2014, S. 34. Abgerufen unter: *Kultiversum – Kulturplattform* <http://www.kultiversum.de>, Zugriff: 25.08.2014.

Garncarz, Joseph (Hrsg.): *The Fairground Cinema Database. Siegener Wanderkino-Datenbank*. <http://www.earlycinema.uni-koeln.de>, Zugriff: 27.08.2014.

Kultiversum – Kulturplattform <http://www.kultiversum.de>, Zugriff: 25.08.2014.

mica – Music Information Center Austria: <http://db.musicaustria.at/node/95564> Zugriff: 15.01.2014.

Rutherford-Johnson, Tim; Kennedy, Michael; Kennedy, Joyce Bourne (Hrsg.): *Oxford Dictionary of Music*. 6. Auflage, Oxford: Oxford University Press, 2012.

6.3. Abstract

Die Arbeit handelt von der filmischen Darstellung des Doppelgänger-Motivs in der britischen Verfilmung des Romans von Oscar Wilde *The Picture of Dorian Gray* aus dem Jahr 2009 von dem Regisseur Oliver Parker.

Die zeitlose Gültigkeit des Romans speist sich aus der Schilderung der Geschichte eines Menschen, der einen Pakt mit dem Teufel eingeht, um ewig jung und so am Leben zu bleiben. Die Geschichte bietet seit ihrer Veröffentlichung eine Projektionsfläche für die unterschiedlichsten Interpretationen. Die Psychoanalytiker Otto Rank und Sigmund Freud sahen in den Doppelgänger-Geschichten jene psychischen Vorgänge widergegeben, die sie um die Wende ins 20. Jahrhundert erkannten und im Menschen erforschten. Die Filmemacher des frühen Kinos entdeckten den Roman als Vorlage für ihre unheimliche Filme, in denen der Protagonist einen Doppelgänger durch sein Porträt erhält.

Was macht diese Geschichte aus, um immer wieder neu ausgelegt werden zu können? Um diese Frage zu beantworten, werden im filmanalytischen Teil die Beziehungen der Figuren untereinander untersucht. An einzelnen Szenen werden die filmische Umsetzung der inneren Verfassung der Figuren, die Inszenierung der Szenen als Störung der Narration und die Wirkung dieser Bilder auf den Kinozuschauer erläutert.

Ergänzt wird die Arbeit durch eine chronologische Auflistung der Adaptionen des *Dorian Gray*-Motivs von 1910 bis 2014, die die Blütezeiten und Phasen des Rückgangs der Bearbeitungen darstellt.

The thesis deals with the representation of the Doppelgänger-motive in the British film adaption of the novel *The Picture of Dorian Gray* by Oscar Wilde, realized in 2009 by director Oliver Parker.

The story about a man, who makes a pact with the devil, to stay forever young and alive, is timeless. From its release on, the novel provided a projection area for different forms of interpretation. The scientific findings about the structure of the psyche, which Otto Rank and Sigmund Freud made around the turn of the century into the 20th, were described in fiction through the Doppelgänger-stories. Early filmmakers discovered the novel to show the horrific transformation and consequences of a Doppelgänger.

The analysis of the movie deals with the relations of the characters as a precondition to create a double. Certain scenes are picked out to explain the inner constitution of the characters, the mise-en-scène of certain scenes as an interruption of the narration and the impact they have on the spectator.

Additionally a chart in chronological order shows the boom and the regression of the interest in producing adaptations of the *Dorian Gray*-motive from 1910 to 2014.

6.4. Curriculum Vitae

Persönliche Informationen

Name	Anna Katharina Zobler
Staatsbürgerschaft	Österreich
Geburtsdatum	27.07.1982, geboren in St. Johann in Tirol

Ausbildung

September 2002 – Juli 2015: Universität Wien, Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

September 2002 – September 2004: Universität Wien, Studium Pädagogik

September 1996 – Juni 2002: Handelsakademie Kitzbühel

Berufserfahrung (Auswahl)

seit September 2011: Wiener Staatsoper, Publikumsdienst

Wintersemester 2013: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Erstellung einer Datenbank im Rahmen des Forschungsprojekts zu Studienabgängern

2003 – 2010: Produktions- und Regieassistenzen bei Film- (*The Magic Hand of chance* (R: Michael Goordjian); *Der Wandler* (R: Robert Passini); *Der Bergdoktor*, *Soko Kitzbühel*, *Supervision* (R: Alexander Stecher)) und Theaterproduktionen (Burgtheater, *AREA 7* (R: Christoph Schlingensief)).
