

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Der Spiegel als wissendes Objekt? – Spiegelungen als identitätsbildende
Konstruktion des (Selbst-)Bildnisses im Film

verfasst von | submitted by

Jana Steger

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Brigitte Marschall

Abstract

Seit Jahrhunderten fasziniert der Spiegel die Menschheit und gilt damit als vielschichtiges und bedeutungsträchtiges Element. Vor allem im Medium Film entfalten der Spiegel und die damit verbundenen Spiegelungen ihre transformativen Kräfte und dienen als wichtige symbolische Elemente – insbesondere beim Aspekt der Identitätsfindung.

Die vorliegende Arbeit untersucht, ob der Spiegel als wissendes Objekt fungiert und wie Spiegelungen als identitätsbildende Konstruktion des (Selbst-)Bildnisses funktionieren. Als Analysegegenstand wird dazu das Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* aus dem Jahr 2009 herangezogen, welches aufbauend auf einem Grundgerüst verschiedener medienwissenschaftlicher, psychoanalytischer und philosophischer Theorien mittels der Methodik der psychoanalytischen Filmanalyse untersucht wird.

Die Ergebnisse zeigen, dass Spiegel und Spiegelungen als Symbol für Selbstreflexion, Narzissmus sowie moralischen Verfall gesehen werden, welche die komplexe Identität des Protagonisten im Film widerspiegeln. Filmstilistische Mittel wie Kameraperspektiven und Tiefenschärfe verdeutlichen zudem die Entfremdung des Dorian Gray von inneren moralischen Werten und dessen Fokus auf äußere Schönheit. Besonders bedeutsam ist die subversive Umkehrung des Spiegels als Symbol für Wahrheit und Selbsterkenntnis. Verschmutzte und verzerrte Spiegel symbolisieren die Zerrissenheit der Identität des Protagonisten und dessen Weigerung, sich der Wahrheit zu stellen. Außerdem eröffnen Spiegel und Spiegelungen im Film eine eigene Welt, in der die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Illusion verschwimmen. Demnach fungieren Spiegelungen nicht nur als visuell-ästhetische Elemente, sondern auch als tiefgreifende Symbole für Identitätsfindung und moralischen Verfall. Die Arbeit bietet somit einen umfassenden Einblick in die symbolische Bedeutung von Spiegeln und Spiegelungen im filmischen Kontext sowie deren Funktion als identitätsbildende Konstruktionen des (Selbst-)Bildnisses im Film *Das Bildnis des Dorian Gray*.

Inhaltsverzeichnis

1. Spiegel und Spiegelungen – Eine Einführung	5
2. Spiegel und ihre Bedeutung im Kontext wissenschaftlicher Forschung	7
2.1 Spiegel und Spiegelungen: Eine Definition	8
2.2 Historischer Kontext.....	13
3. Der Spiegel als Instrument der Identitätsfindung	15
3.1 Der griechische Mythos des Narziss als Grundstein	19
3.2 Sigmund Freud und der Primäre Narzissmus.....	22
3.3 Jacques Lacan und das Spiegelstadium.....	23
3.4 Zusammenführung: Spiegel und Identität unter dem Aspekt der Wahrnehmung.....	25
4. Spiegel und Spiegelungen als Element im Film	30
5. Die Konstruktion von Identität durch Spiegel und Spiegelungen am Filmbeispiel Das Bildnis des Dorian Gray	35
5.1 Methodik: psychoanalytische Filmanalyse sowie Analyse visueller Gestaltungsmittel	37
5.2 Das Filmbeispiel Das Bildnis des Dorian Gray als Forschungsgegenstand	40
5.2.1 Das Spiegelbild als wesentlicher Bestandteil der Persönlichkeit	43
5.2.2 Spiegelungen anderer Art.....	47
5.2.3 Die Leinwand als Spiegel.....	52
5.2.4 Spiegel und Spiegelungen auf dramaturgischer Ebene unter Berücksichtigung des Mythos des Narziss	59
5.2.5 Zwischen Wirklichkeit und Illusion: Spiegel und Spiegelungen als Mittel zur Grenzüberschreitung im Film.....	62
5.2.6 Spiegel und Spiegelungen in Raum und Zeit.....	71
5.2.7 Der Spiegel als Monster? Spiegel und Spiegelungen als Symbol des Unheimlichen	76
5.2.8 Das Doppelgängermotiv im Film.....	85
5.2.9 Spiegel und Spiegelungen in der Malerei.....	91

6. Fazit: Spiegel und Spiegelungen in Bezug auf die Konstruktion von Identität	97
7. Spiegel und Spiegelungen als Symbol unter dem Aspekt der Identitätsfindung – mythologische Dimensionen	102
Filmografie	104
Literaturverzeichnis.....	104

„This portrait would be to him the most magical of mirrors.
As it had revealed to him his own body,
so it would reveal to him his own soul”.¹

1. Spiegel und Spiegelungen – Eine Einführung

Ein Blick in den Spiegel – weit mehr als nur das Abbild der eigenen Gestalt. Es ist das Eröffnen einer Welt der Symbolik, Transformation und Selbstreflexion. Sie bewahren Geheimnisse und enthüllen die Wahrheit gleichermaßen. Über Jahrhunderte hinweg gilt der Spiegel als vielschichtiges und vor allem symbolträchtiges Element und fasziniert die Menschheit seit jeher. Doch nicht nur als Alltagsgegenstand kommt dem Spiegel eine tragende Rolle zu. Denn das Objekt, welchem teils magische, zauberhafte oder fast schon phantastische Eigenschaften zukommen, entfaltet insbesondere durch den Einsatz im Medium des Films seine transformative Kraft.² Im filmischen Kosmos versteht sich der Spiegel dabei nicht nur als physischer Gegenstand, sondern ist vor allem als symbolisches Element mit Fokus auf Identitätsfindung von großem Interesse.

Im filmischen Kosmos wird der Spiegel dabei als ein Medium betrachtet, welches nicht nur äußere Erscheinungen widerspiegelt, sondern auch innere Dimensionen einer Persönlichkeit spiegelt.³ Die vorliegende Masterarbeit zieht deshalb darauf ab, die symbolträchtige Rolle von Spiegeln und Spiegelungen in Bezug auf Identitätsfindung im filmischen Kontext zu untersuchen, indem ein konkretes Filmbeispiel zur Analyse herangezogen wird. Vor dem Hintergrund vielschichtiger Bedeutungen auf semiotischer Ebene, ergibt sich für die vorliegende Masterarbeit daher folgende Forschungsfrage:

Kann der Spiegel als wissendes Objekt fungieren und wie können Spiegelungen als identitätsbildende Konstruktion des (Selbst-)Bildnisses im Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* analysiert werden?

¹ Wilde, O. (2000). *The Complete Works of Oscar Wilde*. The picture of Dorian Gray. the 1890 and 1891 texts, USA: Oxford University Press, S. 170.

² Vgl. Batkin, L. (1989). *Andrej Tarkowskis Film DER SPIEGEL*. In: Literatur und Kritik, 37, (S. 649-664).

³ Vgl. Gadamer, H.G. (1960). *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Gesammelte Werke. Band 1. Tübingen: Mohr.

Dazu wird zunächst ein theoretischer Rahmen geschaffen. Zu Beginn der Arbeit ist es daher sinnvoll die Begrifflichkeiten Spiegel und Spiegelungen zu definieren und festzulegen, mit welchen Definitionen im Rahmen der Forschungsarbeit gearbeitet wird. Außerdem werden die Begrifflichkeiten zum tiefergehenden Verständnis in den historischen Kontext eingeordnet. Um eine Brücke zum Themenkomplex der Identitätsfindung zu schlagen, wird auch diese Begrifflichkeit unter Einbezug von Spiegeln und Spiegelungen theoretisch aufgearbeitet. In diesem Teil der Arbeit werden vor allem Theorien bedeutender Philosoph*innen und Kulturwissenschaftler*innen herangezogen, um ein möglichst breites Bild der bestehenden Theorien abzubilden. Demnach dient als Ausgangspunkt der griechische Mythos des Narziss, gefolgt von der primären Narzissmustheorie nach Sigmund Freud sowie das Spiegelstadium von Jacques Lacan. Im Anschluss daran werden zur Vertiefung das zuvor erarbeitete Identitätskonstrukt sowie die Theorien zu Spiegel und Spiegelungen zusammengedacht. Neben der theoretischen Einordnung von Identität und Spiegeln, ist für die Analyse zudem die Verbindung zum Medium des Films relevant, weshalb im Anschluss daran die theoretische Einordnung des bisher Erarbeiteten in den Kontext des Films vorgenommen wird, um den theoretischen Rahmen abzustecken.

Um die erarbeitete Theorie anwenden zu können, eignet sich im nächsten Schritt das Heranziehen eines Filmbeispiels. Ziel ist es dabei, die Theorie einerseits auf den Gegenstand anzuwenden und mit Beispielen zu belegen. Gleichzeitig soll die Analyse des Filmbeispiels neue Erkenntnisse hervorbringen, welche vorher noch nicht bekannt waren. Unter anderem durch Themen wie ewige Jugend, Identitätsfindung und Selbstwahrnehmung sowie dem Spiegel als zentrales Symbol im Film, eignet sich als Analysebeispiel daher der Film *Das Bildnis des Dorian Gray* von Oliver Parker aus dem Jahr 2009.⁴ Um die Analyse möglichst detailliert ausarbeiten zu können, wird als Methodik deshalb in erster Linie die psychoanalytische Filmanalyse, unter anderem nach Filmwissenschaftler Christian Metz⁵ und Psychoanalytikerin Mechthild Zeul⁶ herangezogen. Um jedoch aussagekräftige Erkenntnisse gewinnen zu können, sollen weitere Überlegungen anderer Wissenschaftler*innen zur Methodik der

⁴ Vgl. Parker, O. (2009). *Das Bildnis des Dorian Gray* [Film]. Vereinigtes Königreich: Alliance Films, Ealing Studios, Fragile Films & UK Film Council.

⁵ Vgl. Schönau, W. & Pfeiffer, J. (2003). *Zur psychoanalytischen Filmtheorie*. In: W. Schönau (Hrsg.), Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft (S. 114-122). Berlin: Springer-Verlag.

⁶ Vgl. Zeul, M. (1994). *Bilder des Unbewußten*. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen, 48(11), (S. 975-1003).

psychoanalytischen Filmanalyse herangezogen werden. Gleichzeitig reicht es bei der Komplexität der Forschung nicht aus, einzig und allein die Handlung des Films auf narrativer Ebene zu analysieren, weshalb ebenfalls Elemente wie die Art und Weise der visuellen Inszenierung durch die Kamera und weitere ästhetische Gestaltungsmittel in der Analyse als Teil der Methodik zum Tragen kommen.

Im Anschluss daran folgt die eigentliche Analyse des Films durch die zuvor erarbeitete Theorie unter Anwendung der Methodik. Unter Berücksichtigung der Forschungsfrage werden dazu einzelne Parameter herausgegriffen und zusammengetragen, um ein möglichst umfassendes Bild der Analyse abzugeben. Im Detail wird dabei zunächst das Spiegelbild als wesentlicher Bestandteil der Persönlichkeit analysiert und mit Beispielen belegt. Es folgt die Analyse des Einsatzes Spiegel anderer Art, die Leinwand als Spiegel, Spiegel und Spiegelungen auf dramaturgischer Ebene, Spiegel und Spiegelungen als Grenzüberschreitung im Film sowie das Öffnen einer Welt zwischen Fakt und Fiktion, Spiegel und Spiegelungen in Raum und Zeit, Spiegel als Symbol des Unheimlichen, das Doppelgängermotiv im Film und als abschließender Teil der Analyse Spiegel und Spiegelungen in der Malerei.

Abschließend wird die Forschungsfrage mittels der gewonnenen Erkenntnisse aus der Analyse in einem Fazit beantwortet. Dazu wird der Begriff des Mythos mit einbezogen. Um im nächsten Schritt ein Grundverständnis bezüglich Spiegel und Spiegelungen herzustellen, werden die Konstrukte im nachfolgenden Kapitel zunächst in den Kontext bereits bestehender Forschung gebracht.

2. Spiegel und ihre Bedeutung im Kontext wissenschaftlicher Forschung

Der Spiegel und die damit verbundene Spiegelung gelten in vorliegender Forschungsarbeit als zentrales Element. Durch deren Analyse als Grundstein der Forschung soll ein tieferes Verständnis für den Erkenntnisgewinn, die Reflexivität und die konzeptuelle Klarheit geschaffen werden. Um eine Grundlage für die Arbeit zu schaffen, worauf die spätere Analyse aufbauen kann, ist es sinnvoll, zu Beginn einen theoretischen Rahmen zu erarbeiten. Deshalb sollen die Begrifflichkeiten in den folgenden Kapiteln zunächst definiert und im Anschluss daran in einen historischen Kontext eingeordnet werden.

2.1 Spiegel und Spiegelungen: Eine Definition

Zu Beginn der Arbeit ist es daher sinnvoll, die Begrifflichkeiten Spiegel und Spiegelungen zunächst zu definieren und festzulegen, mit welchen Definitionen im Rahmen der vorliegenden Forschung gearbeitet wird.

Eine der wohl simpelsten Spiegel-Definitionen liefert der italienische Schriftsteller und Philosoph Umberto Eco. So bezeichnet Eco Spiegel ganz allgemein gesprochen als jede Fläche, welche die Fähigkeit besitzt, die eintreffende Lichtstrahlung zu reflektieren.⁷ Damit bezieht sich Eco vor allem auf grundlegende Prinzipien der Optik und Lichtreflexion. Weiter definiert Eco Spiegel als eine Art „Prothese, welche es möglich mach[t], visuelle Reize auch dort wahrzunehmen, wo unsere Augen nicht hingelangen“.⁸ Entscheidend in seiner Definition ist außerdem, dass die Rede von jeder Fläche und nicht nur von Spiegeln in dem Sinne ist, wie wir sie als Alltagsgegenstände kennen. So können Spiegel in Ecos Definition auch Gegenstände, Formen oder Materialien sein, die nicht der typische Spiegel als Objekt sind. Vorausgesetzt, sie reflektieren die eintreffende Lichtstrahlung. Köller schließt sich diesen Überlegungen an und betrachtet Spiegel als Funktionsgebilde folgendermaßen: „Funktional betrachtet wird ein möglicher Spiegel erst dann ein wirklicher Spiegel, wenn er für Subjekte Spiegelbilder wahrnehmbar macht, seien es nun optische oder geistige“.⁹ Dieser Ansatz betont demnach die Funktionalität des Spiegels nicht nur als rein optisches Instrument, sondern ebenso als Mittel zur Wahrnehmung – sowohl auf physischer als auch auf metaphysischer Ebene. Im Zentrum steht dabei die Bedeutung der Wirkung des Spiegels auf die betrachtende Person. Spiegelungen entstehen demnach durch weit mehr als nur durch Reflexion von Lichtstrahlen in klassischen Spiegeln als Objekte, wie wir sie heute kennen. So können sich Personen oder Gegenstände auch in reflektierenden Wasseroberflächen, Handydisplays oder Fensterscheiben spiegeln.

Obwohl sich Objekte oder Personen sehr wohl auch in anderen Vorkommnissen, sei es Wasseroberflächen oder gläsernen Fensterscheiben spiegeln können, unterscheidet sich der Spiegel wie die Menschheit ihn heute kennt mit seiner glatten Oberfläche durch die Besonderheit „als Projektionsfläche dienlich zu sein, die

⁷ Vgl. Eco, U. (1988). *Über Spiegel und andere Phänomene*. München / Wien: Hanser, S 29.

⁸ Eco, 1988, S. 35.

⁹ Köller, W. (2012). X. Die Sprache als Spiegel. In: C. Dürscheid, A. Gardt, O. Reichmann & S. Sonderegger (Hrsg.), *Sinnbilder für Sprache. Metaphorische Alternativen zur begrifflichen Erschließung von Sprache* (S. 482-535). Berlin, Boston: De Gruyter, S. 487.

einfallende Lichtstrahlen nicht diffus reflektiert, sondern entsprechend von optischen Gesetzen auf eine ganz geordnete Weise [widergibt]“.¹⁰ Im Gegensatz dazu eignen sich unpolierte, raue oder beschlagene Oberflächen eher weniger für optimale und klare Widerspiegelungsprozesse. Somit reflektiert der Spiegel im Gegensatz zu anderen ebenen Flächen einfallende Lichtstrahlen nicht diffus, sondern gemäß den optischen Gesetzen auf eine geordnete Art und Weise.

Die Literaturwissenschaftler Wolf Düwel und Wolfram Umlauf hingegen definieren Spiegel eher als eine Erfahrung des Selbst und verknüpfen diese mit Inszenierung und Ästhetik: „[U]nser inneres Erleben auszudrücken, welches die einzige unserem Bewußtsein zugängliche Realität ist – das wurde zur Aufgabe der Kunst“.¹¹ Auch der britische Theaterregisseur Jonathan Miller definiert Spiegel nicht per se über die Physik und Optik, wie es Eco tat. Miller bezeichnet Spiegel nämlich als diejenigen Oberflächen, die ein Bild beziehungsweise Abbild von denjenigen Objekten produzieren, die sich vor ihnen befinden.¹² In diesem Sinne kommt den Spiegeln eine Rolle als Vermittler visueller Informationen zu und dient gleichzeitig als Werkzeug zur Erzeugung von Bildern und Abbildern. So ruft auch Lorenz als Erkenntnistheoretiker dazu auf, Spiegel nicht nur rein physikalisch zu betrachten, sondern ihre tiefere Bedeutsamkeit durch das menschliche Wahrnehmungs- und Denkvermögen zu betrachten:

„Auch heute noch blickt der Realist nur nach außen und ist sich nicht bewußt, ein Spiegel zu sein. Auch heute noch blickt der Idealist nur *in* den Spiegel und kehrt der realen Außenwelt den Rücken zu. Die Blickrichtung *beider* verhindert zu sehen, daß der Spiegel eine nicht spiegelnde Rückseite hat, eine Seite, die ihn in eine Reihe mit den realen Dingen stellt, die er spiegelt: Der physiologische Apparat, dessen Leistung im Erkennen der wirklichen Welt besteht, ist nicht weniger wirklich als sie“.¹³

So lässt sich diese Aussage insofern interpretieren, als dass der Spiegel als physiologischer Apparat zum einen die reale Welt erkennt und als Objekt gleichzeitig genauso real ist wie die Welt selbst. Diese Beobachtung deutet darauf hin, dass die Art und Weise, wie Menschen die Welt wahrnehmen und interpretieren, eine unvermeidbare Wirklichkeit ist und nicht einfach nur eine Abbildung davon. Gleichzeitig lässt sich an dieser Stelle die Überlegung festhalten, dass die Bedeutung der

¹⁰ Köller, 2012, S. 484.

¹¹ Düwel, W. & Umlauf, W. (1986). *Symbolismus*. In: W. Düwel (Hrsg.), Geschichte der russischen Literatur. Band. 2 (S. 464-513). Berlin/Weimar: Aufbau, S. 465.

¹² Vgl. Miller, J. (1998). *On reflection*. Band 1. London: National Gallery, S. 11.

¹³ Lorenz, K. (1977). *Die Rückseite des Spiegels*. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München: Dt. Taschenbuch-Verlag, S. 33.

individuellen Wahrnehmung sowie die Wirklichkeit zunächst gleichermaßen anzuerkennen ist, unabhängig davon, wer in den Spiegel blickt. Brandt hingegen kombiniert Optik und die Gegenwart des sich vor dem Spiegel befindenden Objekts und bezeichnet den Spiegel als den „Ursprung der Bildwerdung [...], gekettet an die physische Gegenwart des Gespiegelten“.¹⁴ Auch die Philosophen Philippe Rochat und Dan Zahavi formulieren eine Definition von Spiegeln, die sich jedoch eher auf den physikalischen Wert bezieht:

„Physikalisch betrachtet sind Spiegel Hindernisse für das Licht, die die spezielle Eigenschaft haben, seine Richtung im Raum abrupt umzukehren, während die Struktur erhalten bleibt. Die von ihnen gespiegelten Objekte bewahren so ihre für uns als dreidimensional wahrgenommene optische Anordnung im Raum“.¹⁵

Demnach funktionieren Spiegel physikalisch gesehen als Oberflächen, welche das auf die Fläche treffende Licht umkehren, aber die grundlegenden Eigenschaften des Lichts, wie beispielsweise seine Farbe und Intensität, bleiben unverändert. Weiter beschreiben Rochat und Zahavi Spiegel wie folgt:

„Spiegel werden als opake, spiegelnde Oberflächen wahrgenommen, die es uns erlauben, neue Teile der Umwelt zu erkunden, indem sie uns ermöglichen, Handlungen in den Teilen des Raums visuell zu überwachen, die für die Augen nicht direkt zugänglich sind“.¹⁶

Spiegel besitzen demnach die Eigenschaft, Dinge zu sehen, welche sich außerhalb des normalen Blickfelds der Person befinden, die in den Spiegel blickt. Sie schaffen eine Art erweiterte Sicht – auch in Bezug auf Raumwahrnehmung. Bezogen auf Spiegel und Raum wird diese Thematik noch in Kapitel 5.2.6 vertieft. Festhalten lässt sich, dass Spiegel eine erweiterte Sicht ermöglichen, welche die in den Spiegel blickende Person ohne die physische Bewegung sonst nicht erreichen könnte.

Die Definitionsversuche zeigen, dass sowohl der Spiegel als Objekt als auch die daraus resultierende Spiegelung eng miteinander verknüpft sind. Dennoch ist es für die vorliegende Forschung wichtig immer genau zu definieren, ob gerade vom Spiegel selbst oder von einer zu sehenden Spiegelung die Rede ist. Was bei den vorangegangenen Definitionsversuchen besonders auffällig ist: Abgesehen von der reduzierten Formulierung von Eco, kommen nur die wenigsten Spiegeldefinitionen

¹⁴ Brandt, R. (1999). *Die Wirklichkeit des Bildes*. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild. München / Wien: Hanser, S. 37.

¹⁵ Rochat, P. & Zahavi, D. (2014). *Der unheimliche Spiegel*. Eine Neubewertung der Spiegel-Selbsterfahrungsexperimente als Test für das Vorliegen von begrifflichem Selbstbewusstsein. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 62(5), (S. 913-936), S. 915.

¹⁶ Rochat & Zahavi, 2014, S. 916

ohne das Wort „Bild“ aus. Dadurch, dass sich die vorliegende Arbeit sowohl mit dem Objekt des Spiegels als solches sowie dem sich daraus ergebenden Spiegelbild beziehungsweise Spiegelung im Zusammenhang mit Ästhetik und Identität beschäftigen wird, lohnt es sich daher zu verdeutlichen, worin der Unterschied zwischen Bild und Spiegelung liegt.

Kunsthistoriker Slavko Kacunko definiert hierzu drei grundlegende Unterscheidungen. Der erste Unterschied bezieht sich auf die Oberfläche und damit auf die Beschaffenheit. Während die Oberfläche eines Gemäldes möglichst sichtbar, also eher matt gehalten wird, so ist die Oberfläche eines Spiegels eher glänzend und unsichtbar. Schließlich muss dieser seine Funktion in Sachen Lichtreflexion erfüllen können, um als Spiegel gelten zu können. Die Rede ist dabei von einer „ideale[n]‘ Unsichtbarkeit des Mediums“.¹⁷ Die zweite Unterscheidung zwischen Spiegelung und Bild besteht darin, „dass die Spiegelreflexion Bewegungsabläufe ‚registriert‘“.¹⁸ Es geht dabei um eine Art optische Instabilität, die je nach Betrachter*in variiert. Sieht sich eine Person ein Gemälde an, so bleibt dieses optisch gesehen immer gleich. Sieht sich dieselbe Person jedoch selbst im Spiegel an, so variiert die Spiegelung in dem Gezeigten, je nachdem welche Person oder welches Objekt sich gerade vor dem Spiegel befindet. Auf die Wichtigkeit der betrachtenden Person wird daher an einer anderen Stelle dieses Kapitels noch einmal genauer eingegangen. Demnach spielt in diesem Fall vor allem auch die Physik und Reflexion bei der Unterscheidung zwischen Spiegelung und Bild eine tragende Rolle. Die dritte Unterscheidung findet sich in der Tatsache, „dass der Spiegel die reflektierten Objekte auf seiner Oberfläche per definitionem nicht behält, nicht speichert, sondern nur von A nach B (und ggf. weiter nach C, D, E etc. und auch zurück) überträgt“.¹⁹ Es geht dabei vor allem um die Unterscheidung zwischen Speicherungs- und Übertragungsmedien.

Wie bereits erwähnt, braucht es in erster Linie eine betrachtende Person, damit das Erkennen des Spiegelbildes überhaupt funktioniert. Kacunko spricht dabei von einem oder einer Ich-Betrachter*in als Zeuge oder Zeugin eines kurzgeschlossenen Kreises, innerhalb dessen der Spiegel als Objekt die Rolle des Aufnahme- und Wiedergabegeräts übernimmt.²⁰ In diesem Kontext ist daher der oder die Ich-Betrachter*in insofern relevant, als dass dieser oder diese „dank der medialen

¹⁷ Kacunko, S. (2010). *SPIEGEL – MEDIUM – KUNST*. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes. BRILL: United States, S. 15.

¹⁸ Kacunko, 2010, S. 16.

¹⁹ Kacunko, 2010, S. 16.

²⁰ Vgl. Kacunko, 2010, S. 291.

‚Prothese‘ des Spiegels in der Lage [ist], die reale und die virtuelle Seite der ‚Gleichzeitigkeit‘ entgegengesetzter (Blick-)Perspektiven der Teilnehmer gleichermaßen zu erkunden“.²¹ Die angesprochene Thematik des Spiegels als mediale Prothese deutet demnach darauf hin, dass dieser als eine Art Hilfsmittel fungiert, das die Wahrnehmung des oder der Ich-Betrachter*in erweitert – vor allem hinsichtlich visueller Wahrnehmung eröffnet der Spiegel damit neue Möglichkeiten. Ergänzend dazu unterscheidet Kacunko in diesem Zusammenhang zwei verschiedene Arten der Betrachtungsweisen des oder der Ich-Betrachter*in bei der zur Kenntnisnahme des eigenen Spiegelbildes. Zum einen bezieht sich die Perspektive der realen Seite auf das tatsächliche Bild, welches der oder die Ich-Betrachter*in mit bloßem Auge sehen kann. Es geht dabei also um die direkte Wahrnehmung des Visuellen. Durch diese Perspektive wird es möglich, dass das Subjekt vor dem Spiegel überhaupt betrachtet werden kann, da dieses normalerweise außerhalb des eigenen Sichtfeldes liegen würde.²² Zum anderen nennt Kacunko die Perspektive der virtuellen Seite, welche sich auf das reflektierte Bild im Spiegel bezieht. Diese Betrachtungsweise kann eine veränderte Perspektive auf die Wirklichkeit darstellen und dadurch Dinge sichtbar werden lassen, wodurch sowohl das Subjekt als auch die Umgebung aus einer anderen Sichtweise betrachtet werden können.²³ Die genannte Gleichzeitigkeit bedeutet also, dass sowohl die reale als auch die virtuelle Seite beim Blick in den Spiegel auch gleichzeitig vorhanden sind und miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Für den oder die Ich-Betrachter*in bedeutet dies demnach: Der Spiegel mit seiner erzeugten Spiegelung ermöglicht ein tieferes Verständnis zwischen dem, was gesehen werden kann und dem, was wahrgenommen wird. Damit sind Spiegel und Spiegelungen weit mehr als nur das Abbild äußerer und visueller Erscheinungen. Durch deren Einsatz in Medien, wie etwa in Filmen, können diese damit auch gezielt Aufschluss über das tiefste Innere filmischer Figuren sowohl auf narrativer, aber auch auf visuell-ästhetischer Ebene geben. Bevor die Inszenierung von Spiegel im Film in Bezug auf Identität und deren Einfluss auf die filmische Wahrnehmung untersucht wird, lohnt es sich, Spiegel zunächst in ihrem historischen Kontext zu betrachten.

²¹ Kacunko, 2010, S. 292.

²² Vgl. Kacunko, 2010, S. 292.

²³ Vgl. Kacunko, 2010, S. 292.

2.2 Historischer Kontext

Der Ursprung des Spiegels, welcher von Menschen als Gegenstand benutzt wurde, um das eigene Bild zu sehen, geht auf das Jahr 3.000 vor Christus zurück.²⁴ Genauer genommen beruht die Historie auf einem mythischen Urmotiv, verbunden mit dem Aufkommen der Bronze und Metallpolitur. Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub schreibt hierzu: die Politur muss „von der spiegelbedürftigen Menschheit wie eine Erlösung begrüßt worden sein“.²⁵ Demnach besagt ein Mythos, dass das spiegelnde Schild eines Kriegers durch eine putzsüchtige Frau für ihre fragwürdigen Zwecke seiner eigentlichen Funktion beraubt wurde. So seien nach Hartlaub jedoch nicht die Erkenntnisse in materieller Hinsicht, sondern vor allem das „Mitwirken psychologischer Tatbestände“²⁶ als Teil der Ursachenforschung hinsichtlich der Spiegelforschung von Bedeutung. Ein genauer Zeitpunkt, wann der Spiegel als Objekt zu dem Zweck verwendet wurde, wie wir ihn heute kennen, ist jedoch nur schwer zu bestimmen.

Der Spiegel aus Bronze als Artefakt erschien zum ersten Mal vermutlich in den Kammern der bronzzeitlichen vorderasiatischen Werkstätten. Nach Angaben von Künstler Germain Courage, Architekt Pierre Devinoy und Künstler Serge Roche geht der älteste Fund eines Rundspiegels auf das Jahr 3000 v. Chr. zurück und stammt vermutlich aus Susa, der Hauptstadt des alten Elam am östlichen Rand des sumerischen Einflussbereichs im heutigen Iran nahe der heutigen irakischen Grenze.²⁷ Im Rahmen umfassender archäologischer Funde, gingen die Forschungen nach der Historie der Spiegel weiter. So war um 2000 v. Chr. beispielsweise Metallurg*in ein anerkannter Beruf. Aus dieser Zeit seien Spiegel aus Kupfer und Bronze hervorgegangen.²⁸ So gehört der Spiegel zu einem der ältesten Gebrauchsgegenstände der Menschheit. Doch auch bei den frühen Entdeckungen aus Indien und Ägypten handelte es sich bei den ersten spiegelähnlichen Verwendungsgegenständen meist um blank polierte Metallscheiben.²⁹ Mit den Spiegeln, welche die Menschheit heutzutage kennt, hatten die damaligen Spiegel äußerlich daher zunächst recht wenig zu tun. So lieferten die geschliffenen oder

²⁴ Vgl. Hartlaub, G.F. (1951). *Zauber des Spiegels*. München: Piper.

²⁵ Hartlaub, 1951, S. 32.

²⁶ Hartlaub, 1951.

²⁷ Vgl. Courage, G., Devinoy P. & Roche, S. (1985). *Spiegel*. Spiegelgalerien, Spiegelkabinette, Hand- und Wandspiegel. Tübingen: Wasmuth.

²⁸ Vgl. Pendergrast, M. (2003). *Mirror/Mirror. A History of the Human Love Affair with Reflection*. New York: Basic Books.

²⁹ Vgl. Courage, G., Devinoy P. & Roche, S. 1985.

polierten Metalle außerdem kein klares Abbild der Wirklichkeit, sondern reflektierten häufig eine eher verzerrte, unnatürliche Verdopplung, die fast schon einer Art magischen Verwandlung glich. Ähnlich war es daher bei der Nutzung von Wasseroberflächen als Spiegel, die nur ein verzerrtes Abbild der in die reflektierende Fläche blickenden Person zeigte. Aus diesem Grund deuten zahlreiche Quellen darauf hin, dass Spiegel anfänglich nicht für ihren eigentlichen Zweck als einfache Gebrauchsgegenstände verwendet wurden, sondern vielmehr im Volksglauben wie beispielsweise in der griechischen Mythologie, wie es später auch im Kapitel 3.1 thematisiert wird, vornehmlich im Bereich der Mythologie, Magie und Anthropologie eingesetzt wurden, um verborgen Geglaubtes zu enthüllen.³⁰

Ausgehend von der fortschrittlichen Metallurgie zur damaligen Zeit, erlebte auch die Glasherstellung einen wichtigen Aufschwung. So schreibt Ingenieur Alan Victor Oppenheim dazu:

„The utilization of fire made not only metallurgy possible but also the firing of clay and the permanent coloring, i.e. glazing, of stones, which eventually led to the making of glass. In all these instances, mineral materials are transformed by fire [...] Copper, bronze, silver and gold were used by the Mesopotamian smith who worked with some kind of bellows, and probably also with charcoal, to produce the temperatures required”.³¹

Es sei der Beginn der Spiegelarbeiten aus Glas gewesen. Hergestellt wurden die ersten Glasspiegel bereits im 14. Jahrhundert in Venedig. Verglichen mit den Spiegeln, wie wir sie heute kennen, waren jedoch auch diese zunächst von Verzerrungen geprägt.³² Erst ab dem 16. und 17. Jahrhundert war es möglich, metallhinterlegte Glasspiegel herzustellen, welche Spiegelbilder erzeugen konnten, die nahezu unverzerrt waren.³³

Heute ermöglicht es die Qualität der Spiegel wie die Menschheit sie kennen eine kaum von der Realität zu unterscheidende Wahrnehmung. „Die heute verwendeten aluminiumbeschichteten Glasplatten erreichen dabei eine kaum noch zu überbietende Spiegelungsqualität“.³⁴ So werden Spiegel, wie wir sie aus unserem Alltag aus dem

³⁰ Vgl. Courage, G., Devinoy P. & Roche, S, 1985.

³¹ Oppenheim, A.L. (1964). *Ancient Mesopotamia*. Portrait of a Dead Civilisation. Chicago: University of Chicago Press, S. 321.

³² Vgl. Macho, T. (2002). *Narziß und der Spiegel*. Selbstpräsentation in der Geschichte der Optik. In: A.-B. Renger (Hrsg.), *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace* (S. 13-25). Stuttgart, Weimar: Metzler.

³³ Vgl. Köller, W. (2012). X. Die Sprache als Spiegel. In: W. Köller (Hrsg.), *Sinnbilder für Sprache. Metaphorische Alternativen zur begrifflichen Erschließung von Sprache* (S. 482-535). Berlin/Boston: De Gruyter, S. 484.

³⁴ Köller, 2012, S. 484.

Badezimmer, Schlafzimmer oder Fluren kennen, als plane Spiegel bezeichnet. Diese sind flache, glatte Spiegel, welche eine reflektierende Oberfläche besitzen und gemäß dem Gesetz der Reflexion ohne Verzerrung, Vergrößerung oder Verkleinerung das Objekt oder Subjekt vor dem Spiegel als eine daraus entstehende Spiegelung realitätsgetreu reflektieren. Diese Art von planen Spiegeln sowie die Unterscheidung von Spiegel und Spiegelung soll daher als zentraler Terminus für die Vorliegende Arbeit verwendet werden. Der Grund: Der plane Spiegel wird am häufigsten im Gegenstand der vorliegenden Forschung verwendet und ist die einzige Spiegelart, welche die Realität optisch gesehen wirklichkeitsgetreu und ohne Verzerrung wiedergibt.

Denn neben planen Spiegeln gibt es ebenso andere Arten von Spiegeln, wie beispielsweise konvexe Spiegel, welche einen verkleinernden Effekt haben. Hinzu kommen konkave Spiegel mit einem vergrößernden Abspiegelungseffekt sowie andere Arten von Spiegeln, welche einen Verzerrungseffekt hervorrufen.³⁵ Während ebene Spiegel ein kaum verzerrtes Bild zeigen, sind konkave Spiegel so gebogen, dass sie das Licht sammeln und konvexe Spiegel das Licht zerstreuen. Konkave Spiegel eignen sich daher beispielsweise besonders gut für Sonnenkollektoren, da diese das Sonnenlicht bündeln. Konvexe Spiegel hingegen werden beispielsweise für den Autorückspiegel eingesetzt.³⁶ An dieser Stelle werden diese Arten von Spiegeln jedoch nicht weiter beleuchtet, da diese für die vorliegende Forschung nur wenig relevant sind. Dennoch ist es wichtig, von deren Beschaffenheit für das Gesamtverständnis zu wissen.

3. Der Spiegel als Instrument der Identitätsfindung

Doch sucht der Mensch im Spiegel überhaupt nach Wahrheit? Oder wohl eher nach der eigenen Identität? Denn obwohl der plane Spiegel alles, was in sein Blickfeld gerät, wirklichkeitsgetreu abbildet, fließt beim Betrachten des Spiegelbilds immer auch die menschliche Interpretation und damit eine subjektiv geprägte Wahrnehmung mit ein. Damit beinhaltet der Blick in den Spiegel gleichzeitig die Frage nach der Identität desjenigen Menschen, der in den Spiegel blickt. Im nächsten Kapitel soll es daher im speziellen um Identitätsbildung beziehungsweise -findung gehen, welche das breite Themenfeld der Spiegel und Spiegelungen auf einen für die Analyse wichtigen und

³⁵ Vgl. Köller, 2012, S. 484.

³⁶ Vgl. Köller, 2012, S. 484.

spezifischen Bereich eingrenzen soll. Bevor jedoch vor allem philosophische und psychoanalytische Theorien zur Identitätsthematik sowie die Verknüpfung von Identität und Spiegel beziehungsweise Spiegelungen genauer betrachtet werden können, ist es sinnvoll zunächst zu klären, wie der Begriff der Identität im Allgemeinen überhaupt definiert werden kann.

Soziologe Heinz Abels definiert Identität beispielsweise als:

„[...] das Bewusstsein, ein unverwechselbares Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte zu sein, in seinem Handeln eine gewisse Konsequenz zu zeigen und in der Auseinandersetzung mit Anderen eine Balance zwischen individuellen Ansprüchen und sozialen Erwartungen gefunden zu haben“.³⁷

Dabei wird vor allem die Komplexität des individuellen Bewusstseins hervorgehoben, welches sowohl die Einzigartigkeit des Individuums als auch die Interaktion dessen mit der sozialen Umwelt einschließt. So gerät das Bewusstsein über die eigene Identität vor allem auch im Jugendalter durch die Identifizierung von Außen auf den Prüfstand. Jugendliche in dieser Zwischenphase prüfen beispielsweise, wie ihre kindlichen Identifizierungen mit jener neuer Bezugspersonen zusammenpassen. Zum anderen werden sie von der Gesellschaft als Personen identifiziert, die sich weg von der Familie auf den Weg in den Raum einer Gesellschaft machen.³⁸ Das Bewusstsein vom eigenen Ich steht in dieser Phase der Identitätsbildung in einer Spannung zu einer sozialen Identität, welche die Gesellschaft von außen zuschreibt und in einer Spannung zu Personen und Haltungen, womit Personen nicht identifiziert werden wollen. Es bildet sich eine Art ‚Dazwischen‘, zwischen alter und neuer Identität, das dem Prozess der Identitätsfindung innewohnt. Das Konstrukt des ‚Dazwischen‘ wird auch im Analyseteil dieser Arbeit in Kapitel 5.2.5 noch detaillierter behandelt. Habermas spricht bei Identität beispielsweise auch weniger von einem Zustand, sondern vielmehr von einem Prozess, der als zielgerichtet und normativ zu verstehen ist. Für ihn ist Identität daher eine „Idealnorm, die nie erreicht wird, sondern der sich anzunähern ständig Aufgabe bleibt“.³⁹ Ausgehend von diesen Überlegungen kann der

³⁷ Abels, H. (2009). *Wirklichkeit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 200.

³⁸ Vgl. Abels, H. (2017). *Identität*. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf ein Individuum und Kompetenzen, Identität in einer riskanten Moderne zu finden und zu wahren. Wiesbaden: Springer VS.

³⁹ Habermas, T. (2020). *Geliebte Objekte*. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH, S. 15.

Identitätsbegriff jedoch noch weitergedacht werden – vor allem im Zusammenhang mit der Spiegelthematik.

Spiegel und Spiegelungen bedeuten zudem immer auch Wahrnehmung, Blick sowie Reflexion und sind damit Teil der Erkenntnistheorien. Im Zusammenhang mit dem Identitätsbegriff ist daher vor allem auch der französische Philosoph Jean-Luc Nancy mit seiner Theorie zu Ko-Existenz und Mit-Sein von großer Bedeutung. Ein zentrales Element von Nancys Konzept der Ko-Existenz ist vor allem die Idee der Singularität und Pluralität. So ist jedes Individuum zwar einzigartig, gleichzeitig jedoch auch Teil eines großen Ganzen, einer pluralen Welt, die aus vielen verschiedenen Perspektiven besteht. Nancy schreibt dazu:

„Was auch immer existiert: Weil es existiert, ko-existiert es. Ko-Implikation des Existierens ist das Teilen einer Welt. Eine Welt ist nichts der Existenz äußerliches, keine äußerliche Hinzufügung anderer Existenzen: Sie ist die Ko-Existenz, die sie zusammen disponiert“.⁴⁰

So existiert auch die Identität und das Sein erst durch die Begegnung mit anderen und wird in einem ständigen Dialog mit der Umgebung geformt. Darüber hinaus betont Nancy auch die ethische Dimension der Ko-Existenz, die eine offene Haltung gegenüber anderen fordert. Im Zentrum des Begriffs steht dabei eine Welt, welche vom Überwinden von Grenzen sowie gegenseitiger Anerkennung lebt.⁴¹ Neben Ko-Existenz ist auch der Terminus des Mit-Seins für den Identitätsbegriff von Nancy von Bedeutung. Auch hier kommt vor allem die wechselseitige Abhängigkeit sowie die Verwobenheit aller Dinge und Wesen zum Tragen. Dabei eröffnet erst das Mit-Sein die Möglichkeit einer gemeinsamen Existenz.⁴² Demnach ist es nicht die individuelle Existenz, sondern eine durch Beziehung und Verbindung mit Anderen definierte Existenz, welche Identität ausmacht. Nancy schreibt dazu: „Wenn das Sein Mit-sein ist, dann ist im Mit-sein das >Mit< das, was das Sein ausmacht, es wird diesem nicht hinzugefügt. [...] Also nicht das Sein zuerst, dem dann ein Mit hinzugefügt wird, sondern das Mit im Zentrum des Seins“.⁴³ Nancy beschreibt dabei, dass Identität demnach nicht allein aus dem Menschen selbst heraus entsteht, sondern aus der Beziehung zu anderen Menschen, zur Natur und zur Welt als Ganzes.

⁴⁰ Nancy, J.L. (2004). *Singulär plural sein*. (übersetzt von Müller-Schöll, U.), Zürich: diaphanes, S. 58.

⁴¹ Vgl. Nancy, 2004, S. 59ff.

⁴² Vgl. Nancy, 2004, S. 57ff.

⁴³ Nancy, 2004, S. 59.

Um dem Konstrukt in ihrer Symbolhaftigkeit und Semiotik noch mehr Bedeutung zu geben, definieren die Soziologen Peter Ludwig Berger und Thomas Luckmann den Begriff der Identität folgendermaßen:

„Identität erhält ihre definitive Legitimation, sobald sie in den Zusammenhang einer symbolischen Sinnwelt gestellt wird. [...] Noch wenn sein Nachbar nicht weiß wer er ist, ja, sogar wenn er selbst ‚sich‘ in den Qualen der Alpträume vergessen haben sollte, kann er sich vergewissern, dass sein ‚wahres Selbst‘ ein absolut wirkliches Wesen in einer absolut wirklichen Sinnwelt ist. [...] [D]as Realissimum der Identität braucht nicht dadurch legitimiert zu werden, dass es jederzeit vom Menschen *gewusst wird*. Für die Legitimation genügt es, dass es wissbar ist“.⁴⁴

Demnach erhält die Identität ihre endgültige Bedeutung, wenn diese sich in die symbolische Welt der Kultur integriert. Die Identität wird dabei durch die Symbole und Sinngestaltungen geformt, welche in dieser symbolischen Welt existieren. Im Falle der vorliegenden Arbeit können daher Spiegel und Spiegelungen im Film als genau diese Symbole verstanden werden, welche dem Identitätsbegriff ihre Bedeutung verleihen. Der amerikanische Philosoph und Soziologe George Herbert Mead hingegen begründet seine Definition des Identitätsbegriffs auf dem wechselseitigen Verhältnis von „I“ und „Me“.⁴⁵ Dabei ist das „I“ die Reaktion des Organismus auf die Handlungen anderer und das „Me“ die organisierte Gruppe von Handlungen anderer, die das Subjekt selbst einnimmt und somit die subjektive Situationsdefinition des Akteurs oder der Akteurin. „Me“ und „I“ fließen dabei als Wechselspiel in einem „Selbst“ zusammen. Auch Soziologe Hubert Knoblauch unternimmt einen Definitionsversuch von Identität und bezieht sich dabei auf Mead:

„Nach Mead bildet sich eine Identität aus, indem Handelnde in der Interaktion mit ‚signifikanten Anderen‘ eine allmähliche Generalisierung der an sie gestellten Verhaltenserwartungen vollziehen, die mit der Fähigkeit zur Orientierung an immer anonymen Interaktionspartnern (‚generalised other‘) verbunden ist“.⁴⁶

Demnach zielt Mead vor allem darauf ab, dass die Identität einer Person vor allem auch durch soziale Interaktion entsteht, da Menschen ihre Identität nicht isoliert

⁴⁴ Berger, P. & Luckmann, T. (1966). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 107f.

⁴⁵ Mead, G.H. (1973). *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 218.

⁴⁶ Knoblauch, H. (2004). *Subjekt, Intersubjektivität und persönliche Identität*. Zum Subjektverständnis der sozialkonstruktivistischen Wissenssoziologie. In: M. Grundmann & R. Beer (Hrsg.), *Subjekttheorien interdisziplinär. Diskussionsbeiträge aus Sozialwissenschaften, Philosophie und Neurowissenschaften* (S. 37-58). Münster: Lit Verlag, S. 47.

formen, sondern immer im Kontext bestimmter Beziehungen gesehen wird. Auch der US-amerikanische Soziologe Erving Goffman versucht den Identitätsbegriff zu definieren, indem er den Begriff der „Ich-Identität“ prägt. Diesen definiert er als: „[...] das subjektive Empfinden seiner eigenen Situation und seiner eigenen Kontinuität und Eigenart, das ein Individuum allmählich als ein Resultat seiner verschiedenen sozialen Erfahrungen erwirbt“.⁴⁷ Demnach ist die Identität einer Person nicht etwa unveränderlich oder angeboren. Vielmehr handelt es sich dabei um einen Prozess, der sich allmählich im Laufe des Lebens entwickelt, auf sozialen Erfahrungen basiert und gleichzeitig beeinflusst, wie die Person sich selbst wahrnimmt. Da nun der Identitätsbegriff als solcher erläutert werden konnte, soll in den nachfolgenden Kapiteln nun ein philosophisch-psychologischer Rahmen geschaffen werden, welcher die vorangegangenen Definitionen weiter einordnet.

3.1 Der griechische Mythos des Narziss als Grundstein

Wie bereits in Kapitel 2.2 zum historischen Kontext der Spiegel erwähnt, spielt auch der Volksglaube und die Mythologie eine tragende Rolle – insbesondere in Bezug auf den Identitätsbegriff. Zu nennen ist hier vor allem auch die Symbolhaftigkeit von Spiegeln und Spiegelungen, welche in Kapitel vier der vorliegenden Arbeit noch einmal genauer thematisiert wird. Um diese Symbolhaftigkeit unter Berücksichtigung von Identität noch besser verstehen zu können, lohnt es sich daher, zunächst ein theoretisches Fundament zu schaffen, welches für die spätere Filmanalyse im Rahmen der Arbeit maßgeblich ist. Im Hinblick auf die wichtige Bedeutung der Mythologie, welche im Verlauf der Arbeit immer wieder zum Tragen kommt, eignet sich dafür eine ganz besondere Legende, welche die Thematiken Spiegel und Identität vereint: Die Rede ist von der griechischen Mythologie des Narziss.

Narziss (griechisch: Νάρκισσος *Nárkissos* oder lateinisch: *Narcissus*) – Das Paradebeispiel für die übermäßige Fixierung auf das äußere Selbst, verliebt in den Anblick seines eigenen Spiegelbildes. Die Geschichte des Jünglings gehört zu den wirkungsmächtigsten Passagen von Ovids *Metamorphosen* aus der griechischen Mythologie.⁴⁸ Die Ovid-Fassung des Narziss-Mythos ist die erste vollständig erhaltene

⁴⁷ Goffman, E. (1980). *Stigma*. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 132.

⁴⁸ Vgl. Krupp, J. (2021). *Selbstliebe zwischen Subjekt und Objekt*. Narziss. In: M. Möller (Hrsg.), *Ovid-Handbuch* (S. 109-411). Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Version der Geschichte.⁴⁹ Es ist die Geschichte eines außergewöhnlich schönen Mannes, der sich in das eigene Spiegelbild in dem reflektierenden Wasser verliebt. Nach der Jagd begibt sich der Jüngling Narziss zu einer Wasserquelle, um seinen Durst zu löschen. Was dann passiert, weckt in dem Jüngling die Begierde nach seinem eigenen Abbild. So heißt es in den *Metamorphosen*: „Während er trinkt, wird er vom Bilde der Schönheit, die er erblickt, hingerissen, liebt eine körperlose Hoffnung, hält für einen Körper, was nur Welle ist“.⁵⁰ Von diesem Zeitpunkt an entwickelt Narziss eine Liebesbeziehung zur Spiegelung seiner selbst. Geprägt von einer Wahrnehmungstäuschung ist dies der Beginn des Aufbaus einer Scheinwelt.⁵¹ Ausschlaggebend ist jedoch, dass Narziss nicht etwa in einen herkömmlichen Spiegel sieht und sich daraufhin in sein Abbild verliebt. Stattdessen handelt es sich nach Ovids *Metamorphosen* um eine durchsichtige, glatte und ungetrübte Wasseroberfläche.⁵² Diese kann jedoch nur als Spiegel fungieren, wenn die Wasseroberfläche über einen dunklen Untergrund verfügt. Nur so kann eine Reflektion zu Stande kommen und das Spiegelbild wird sichtbar. Wie bereits in Kapitel 2.2 zur Geschichte der Glasspiegel und ihrer anfänglichen Verzerrung aufgegriffen wurde, war dabei häufig von einer „Magie der Verwandlung oder Verzerrung“⁵³ die Rede, welche durch ihre materielle Beschaffenheit kein klares Abbild ermöglichen. Bezogen auf den Mythos des Narziss und dessen Spiegelung in der Wasseroberfläche ist dabei eher von einer Magie der Verdopplung die Rede: Eine täuschende Ähnlichkeit, hervorgerufen durch den Täuschungseffekt.⁵⁴ Dieses Phänomen wurde Spiegeln vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zugeschrieben.

Als der Jüngling sein Abbild im Wasser entdeckte, verspürte Narziss neben seiner Selbstliebe jedoch gleichzeitig ein Gefühl der Verzweiflung, da er das Wasser als eine Art trennendes Medium zwischen dem eigenen Sein und seinem Abbild wahrnimmt, was auf die Thematik der Identitätsfindung anspielt.⁵⁵ Im übertragenen Sinne kann durch das Verliebtsein in das eigene Abbild des Jünglings zudem fast schon von einer Trunkenheit vom eigenen Spiegelbild gesprochen werden. Gleichzeitig findet eine Art Reduktion statt, denn der Anblick von Narziss in der Wasseroberfläche nimmt der

⁴⁹ Vgl. Kicaj, J. (2016). *Der Nachklang eines Mythos*. Narziss und Echo in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘. In: Zeitschrift für Germanistik, 26(1), (S. 78–91), S. 82.

⁵⁰ Kicaj, 2016, S. 84.

⁵¹ Vgl. Kicaj, 2016, S. 84.

⁵² Vgl. Kicaj, 2016, S. 84.

⁵³ Macho, 2002, S. 15.

⁵⁴ Vgl. Macho 2002, S. 15.

⁵⁵ Vgl. Macho 2002, S. 15f.

Jüngling anders wahr als es vielleicht außenstehende Personen tun würden. Diese Reduktion des Spiegelbildes findet demnach insofern statt, als dass dieses durch die eigene subjektive Perspektive und Wahrnehmung des Jünglings beeinflusst wird und dadurch Informationen fast schon verschluckt. Die unerfüllte Liebe zu sich selbst führt für den Jüngling am Ende der Geschichte jedoch zum Tod. Allerdings handelt es sich dabei nicht etwa um einen besonders qualvollen oder grausamen Tod. Vielmehr entspringt aus seinem Blut die Blume namens Narzisse. Etymologisch gesehen hat jedoch die Blume dem Mythos den Namen gegeben und nicht umgekehrt. Grund dafür war ihr betäubender Duft, der mit ‚narkotisch‘ in Zusammenhang steht.⁵⁶ Demnach kann die Mythologie des Narziss auch für die Narkotisierung beziehungsweise Abtötung unerträglicher Gefühle und damit die fehlende Wahrnehmung sowie Spiegelung der Gefühle des Anderen verstanden werden. Dennoch überwiegen narzisstische Abwehrformen wie übertriebene Selbstliebe und Distanzierung vom Anderen. Um es mit Freuds Ansatz zum primären Narzissmus auszudrücken, welcher noch ausführlicher im nachfolgenden Kapitel 3.2 erläutert wird, ist der Narzissmus des Jünglings vielmehr wie eine Art Hindernis beziehungsweise eine Grenze gegenüber dem Anderen, der in diesem Falle auf eine Widerspiegelung ausgerichtet ist: „Narziss verliebt sich in sein eigenes Bild, weil sein Trieb den anderen nicht erreicht; sein einziges Objekt ist sein eigenes Bild. Und das Subjekt kann leicht die imaginäre Spiegelung seiner selbst für ein *anderes* Objekt halten, weil eine Oberfläche es zurückwirft“,⁵⁷ so Freud.

Der Mythos des Narziss gilt daher als eine Art „Schlüsselgeschichte über die Sinneswahrnehmungen, über Illusion und Kunst [...], aber auch über Liebe und Identität: Narziss scheitert daran, zugleich Subjekt und Objekt seiner eigenen Liebe zu sein“.⁵⁸ Als Namensgeber der Persönlichkeitsstörung Narzissmus spielt der mythische Jüngling damit vor allem auch in der Psychoanalyse eine tragende Rolle. Sowohl Freud mit seiner Schrift „Zur Einführung des Narzißmus“,⁵⁹ in der sich der Psychoanalytiker mit der frühkindlichen Entwicklung befasst, als auch Jacques Lacan mit dem Konstrukt des Spiegelstadiums in seiner Schrift „Das Spiegelstadium als

⁵⁶ Zenaty, G. (2022). *Sigmund Freud lesen*. Eine zeitgemäße Re-Lektüre. Bielefeld: transcript Verlag, S. 134.

⁵⁷ Benvenuto, S. (2011). *Freuds Annäherung an Trauer und Melancholie – und danach*. In: Psychotherapie-Wissenschaft, 1(2), (S. 125-134), S. 130.

⁵⁸ Krupp, 2021, S. 409.

⁵⁹ Vgl. Freud, S. (1914). *Zur Einführung des Narzißmus*.

<https://isac.uchicago.edu/research/publications/misc/ancient-mesopotamia-portrait-dead-civilization> (aufgerufen am 14.03.2024).

Bilder der Ich-funktion“,⁶⁰ bei dem das Erkennen von Identität sowie die Entwicklung des eigenen Ichs eine große Rolle spielt, können daher auf den Mythos bezogen werden. Vor allem das „Motiv des Spiegels und die Frage nach dem Wesen“,⁶¹ spielen in Bezug auf die ikonographische Tradition der Spiegelungen eine große Rolle.

3.2 Sigmund Freud und der Primäre Narzissmus

In gewisser Weise veranschaulicht der Mythos von Narziss eine extreme Form der Selbstverliebtheit. Doch wie lässt sich dieses Verhalten aus psychoanalytischer Sichtweise einordnen? Nicht ohne Grund ist die Legende um den Jüngling namensgebend für die psychische Erkrankung des Narzissmus. Obwohl die Darstellung der Selbstverliebtheit im Narziss-Mythos sehr extrem scheint, begründet der Psychoanalytiker Sigmund Freud diese Art von Verhalten als normale Entwicklungsphase im Kindesalter. Damit stellt Freud nach ersten Überlegungen zu Narzissmus, die zunächst an Theorien anderer Forschenden wie etwa Sexualforscher Henry Havelock Ellis oder Psychiater Paul Näcke orientiert waren, seine eigene Narzissmus-Theorie auf, die sich im Laufe der Jahre immer weiterentwickelt hat.⁶² Die Rede ist dabei von der freudschen Theorie des primären Narzissmus. Es ist bekannt, dass vor allem zu Beginn seiner Forschung zur Thematik des Narzissmus auch die griechische Mythologie des Jünglings Narcissus großen Einfluss fand: „Findet er seine Liebesobjekte auf dem Weg des Narzißmus, da die griechische Sage einen Jüngling Narcissus nennt, dem nichts so wohl gefiel wie das eigene Spiegelbild und der in eine schöne Blume dieses Namens verwandelt wurde“.⁶³

Grundsätzlich besteht nach Freuds Auffassung beim primären Narzissmus jedoch eine Einheit von Ich und Welt, bei dem das Ich ursprünglich alles erhält und sich später von der Außenwelt abscheidet. Wird noch ein Schritt zurück gegangen, so ereignet sich vor dieser Abspaltung und damit vor der Ausbildung des eigenen Ichs eine erste psychische Organisation, welche nach dem Lust-Unlust-Prinzip funktioniert. Dieses besagt, dass in dieser Entwicklungsphase noch kein intentionales Verhalten sowie

⁶⁰ Vgl. Lacan, J. (1949). *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique*. In: *Revue Francaise de Psychanalyse*, 13(4), (S. 449-455).

⁶¹ Krupp, 2021, S. 409.

⁶² Vgl. Orlowsky, U. & Orlowsky, R. (1992). *Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung. München: Fink.

⁶³ Freud, S. (1943). *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. In: A. Freud (Hrsg.), *Gesammelte Werke*. Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. Band 8: *Werke aus den Jahren 1909-1913*. London: Imago, S. 180.

keine Realitätsanpassung besteht. Auch Wünsche würden hierbei nur in rein halluzinatorischer Wunscherfüllung befriedigt werden.⁶⁴ Außerdem zieht Freud zu seinem Verständnis des primären Narzissmus die Libidounterbringung heran. In seiner Auffassung meint der primäre Narzissmus nämlich gleichzeitig eine sehr frühe Stufe der Libidoverteilung – und das in einer Phase, in der noch keine libidinöse Besetzung der inneren Repräsentanz eines Objekts stattfindet. Der primär narzisstische Zustand hält dann so lange an, „bis das Ich beginnt, die Vorstellung von Objekten mit Libido zu besetzen, narzißtische in Objektlibido umzusetzen“.⁶⁵ Somit ist das Individuum nach Freuds Auffassung im primär narzisstischen Zustand in erster Linie auf sich selbst und die eigene Identifikation mit dem eigenen Selbst sowie seine Bedürfnisse fokussiert. Nach Freuds Auffassung ist demnach vor allem der Übergang zwischen dem primär narzisstischen Zustand und die Stufe, in der das Individuum in der Lage ist, Libido auf externe Objekte zu richten, für die Entwicklung entscheidend. Demnach zielt die freudsche Theorie zum primären Narzissmus vor allem auf eine Phase in der kindlichen Entwicklung ab, in der das Kind eine starke Bindung zu seinem eigenen Körper, seiner Identität und zu seinem eigenen Spiegelbild entwickelt. Um den Bogen zu den Begrifflichkeiten von Spiegeln und Identität sowie deren Verknüpfung zu schaffen, ist es an dieser Stelle sinnvoll, die Überlegungen eines weiteren Philosophen heranzuziehen.

3.3 Jacques Lacan und das Spiegelstadium

Eine zusätzliche philosophische Theorie ist ausschlaggebend für die weitere Analyse der Arbeit und bietet gleichzeitig einen wichtigen theoretischen Rahmen für die Begrifflichkeiten von Spiegel und Identität.

Denn nicht nur Freud, auch Jaques Lacan befasst sich in seinen Theorien mit der frühkindlichen Entwicklung. Ausgehend von Freuds Forschung zum primären Narzissmus, unterscheidet Lacan gleich zwei Narzissmen: Seiner Meinung nach bezieht sich der Narzissmus einerseits auf das eigene Körperbild des Menschen. Andererseits signifiziert er die Form der Identifizierung mit dem Anderen.⁶⁶

⁶⁴ Vgl. Jappe, L. (2011). Verschmelzung und Primärer Narzissmus. Sigmund Freud. In: *Selbstkonstitution bei Robert Musil und in der Psychoanalyse* (S. 308-318). Paderborn: Brill Fink, S. 308.

⁶⁵ Freud, S. (1940). *Abriß der Psychoanalyse*. In: GW XVII (S. 63–138), S. 72f.

⁶⁶ Vgl. Orlowsky & Orlowsky, 1992.

Um die Beobachtung des zweifachen Narzissmus strukturieren zu können, entwickelte Lacan daraus das sogenannte Spiegelstadium. Dieses kann dabei in drei Phasen der Identifikation mit dem Bild eingeteilt werden. Die erste Phase handelt von dem „Urbild [von sich] in einem Augenblick der Geschichte des Subjekts, von dem an das Ich seine Funktion zu übernehmen beginnt. In der Entwicklung des psychischen Apparates erscheint etwas Neues, dessen Funktion es ist dem Narzißmus Form zu geben“.⁶⁷ Gemeint ist dabei die Wahrnehmung des Subjekts als Einheit des eigenen Körpers als Selbst im Kontrast zur bisherigen Körpererfahrung. Daraus resultiert eine Art Doppelstruktur des eigenen Ichs. Lacan unterscheidet dabei zwischen dem Ich als „je“, also das paräreflexive Ich und dem Ich als „moi“, welches durch Spiegelungen, Sprache und Bedeutung des Anderen produziert wird.⁶⁸ Dabei bezieht sich das „je“ auf das individuelle und nicht sprachlich vermittelte Selbst, welches in den frühen Entwicklungsphasen des Kindes existiert, bevor dieses in eine symbolische Ordnung eintritt. Wohingegen das „moi“ sozusagen das Ich als Objekt repräsentiert, welches durch Spiegelungen, Sprache sowie die Bedeutung, welche vom Anderen zugeschrieben wird, produziert wird. Somit ist das „moi“ das sozial konstruierte Selbst, welches durch die Identifikation mit kulturellen Symbolen geformt wird.⁶⁹ Diese Doppelstruktur des Ichs verdeutlicht demnach, dass das Selbst und damit die Identität in einer ständigen Spannung zwischen „je“ und „moi“ existiert. Gleichzeitig trägt diese Unterscheidung dazu bei, die komplexe Dynamik der Identitätsbildung zu verstehen. Die zweite Phase des Spiegelstadiums zeichnet sich nach Lacan dadurch aus, dass das Kind zu verstehen beginnt, dass es sich bei seinem Spiegelbild nur um ein Bild beziehungsweise Abbild handelt und nicht etwa um ein reales Wesen.⁷⁰ Erst in der dritten Phase erkennt das Kind, dass es sich bei dem Bild im Spiegel um sein eigenes Abbild handelt. Somit hängen die Spiegelung sowie die Herausbildung des eigenen Ichs eng miteinander zusammen und können gleichzeitig mit dem Phänomen des Narzissmus in Verbindung gebracht werden.

Bezogen auf die Identitätsfindung konstruiert sich mit dem Erkennen des eigenen Spiegelbildes das eigene Ich sowie gleichzeitig eine von außen gesehene, bildhafte

⁶⁷ Lacan, J. (1978). *Das Seminar von Jacques Lacan*. Freuds technische Schriften. Buch 1 (1953-1964). Olten/Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, S. 150.

⁶⁸ Vgl. Orlowsky & Orlowsky, 1992, S. 395.

⁶⁹ Vgl. Orlowsky & Orlowsky, 1992, S. 395f.

⁷⁰ Vgl. Orlowsky & Orlowsky, 1992, S. 395.

Vorstellung, welche Lacan das Imaginäre nennt.⁷¹ Dabei handelt es sich um jene Existenzweise des Subjekts, die auf dem Blick und der Identifikation beruht. Festzuhalten ist demnach, dass sich das Spiegelstadium von Lacan ähnlich wie der primäre Narzissmus bei Freud auf die Identitätsbildung beziehen lassen, bei der der Spiegel als Symbol für die Entwicklung des Selbstbildes und die Einführung des Individuums in die symbolische Ordnung dient.

Werden Spiegel und Identität im Hinblick auf die erarbeiteten Theorien abschließend zusammengedacht, so darf ein weiterer wichtiger Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. Während Spiegel und Spiegelungen häufig mit dem Abbild der Wirklichkeit assoziiert werden, spielt in Bezug auf Identitätsbildung vor allem auch die Wahrnehmung durch Subjekte eine tragende Rolle, welche im nächsten Kapitel näher erläutert wird.

3.4 Zusammenführung: Spiegel und Identität unter dem Aspekt der Wahrnehmung

Nachdem nun ein theoretischer Rahmen geschaffen wurde, welche die Thematiken von Spiegeln und Identität definiert, eingrenzt, begründet und in den Zusammenhang gebracht hat, liefert vor allem auch der Aspekt der Wahrnehmung eine tiefere Einsicht in die Dimensionen des Selbst. Wie sieht sich eine Person selbst? Wie möchten Personen von anderen Menschen gesehen werden? Wie möchten sich Personen in ihrer sozialen Umgebung positionieren? Allein diese Fragen geben Aufschluss darüber, dass nicht nur das reflektierte Abbild, sondern auch die Wahrnehmung der in den Spiegel blickenden Person ausschlaggebend ist. Daher ist es sinnvoll, den Aspekt der Wahrnehmung im Hinblick auf die zusammengedachten Begriffe von Spiegel und Identität detaillierter zu betrachten.

Der Professor für Philosophie Wolfgang M. Zucker schreibt dazu:

„Faithfully it reproduces what lies within its field, but it does not gather and does not concentrate. The plane mirror cannot speak a language of its own, therefore it cannot say more of the things than what they show in their material reality. This material reality, however, it can pronounce plainly and accurately”.⁷²

⁷¹ Vgl. Hamburger (2021). *Filmsoziologie und psychoanalytische Filmtheorie*. In: A. Geimer, C. Heinze & R. Winter (Hrsg.), *Handbuch Filmsoziologie* (S. 289-307). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, S. 291.

⁷² Zucker, W.M. (1962). *Reflections on Reflections*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20(3), (S. 239-250), S. 243.

Festzuhalten ist demnach, dass auch in Bezug auf den Aspekt der Wirklichkeit plane Spiegel nur von begrenzter Natur sind. Zwar ist der Spiegel in der Lage, die physische Realität klar und wirklichkeitsgetreu wiederzugeben, jedoch ist es diesem nicht möglich darüber hinaus gehende Interpretationen zu treffen. Dadurch, dass der Spiegel als verlässlicher Zeuge des Abbilds der Wirklichkeit gesehen wird, dient dieser eigentlich als eine Art Hilfsmittel bei dem Versuch, die eigene Identität innerhalb eines gesellschaftlichen Kontexts einzuordnen.

An dieser Stelle ist es daher sinnvoll, auch den Begriff der Wirklichkeit zu berücksichtigen und diesen vom Begriff der Realität zu differenzieren. Bereits Sigmund Freud versuchte, die Wirklichkeit theoretisch zu erfassen. Er erklärte in seinen Schriften, wie einige seiner Patient*innen in einer „psychischen Realität“⁷³ lebten, die zwar objektiv nicht existierte, aber dennoch ihr Denken und Handeln stark beeinflusste. Für diese Patient*innen war ihre subjektive Realität daher objektiv real und wirklich. Berger und Luckmann hingegen definieren Wirklichkeit als „Qualität von Phänomenen [...], die ungeachtet unseres Wollens vorhanden sind – wir können sie ver-, aber nicht wegwünschen“.⁷⁴ Diese Definition betont, dass Wirklichkeit nicht durch persönliche Vorlieben oder Wünsche verändert oder beseitigt werden kann. Es besteht vielmehr eine objektive Realität, die unabhängig von subjektiven Wünschen oder Überzeugungen ist. Das verdeutlicht auch, dass Wirklichkeit nicht nur von individuellen Vorstellungen oder Interpretationen abhängt, sondern auch von kollektiven Vereinbarungen und sozialen Prozessen. Zudem prägen Berger und Luckmann das Wirklichkeitsverständnis der Alltagswelt:

„Die Wirklichkeit der Alltagswelt ist um das »Hier« meines Körpers und das »Jetzt« meiner Gegenwart herum angeordnet. Dieses »Hier« und »Jetzt« ist der Punkt, von dem aus ich die Welt wahrnehme. Was »Hier« und »Jetzt« mir in der Alltagswelt vergegenwärtigen, das ist das »Realissimum« meines Bewusstseins“.⁷⁵

Das Bewusstsein beschreibt damit die Grundlage alltäglicher menschlicher Erfahrungen und Wahrnehmungen. Dabei bezieht sich der Begriff ‚Hier‘ auf den konkreten Ort, an dem sich eine Person befindet, während sich ‚Jetzt‘ auf den gegenwärtigen Zeitpunkt bezieht, in dem die Person existiert. Beide Begrifflichkeiten

⁷³ Freud, S. (1914). *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*. In: S. Freud (1949). *Gesammelte Werke*, Band 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, S. 56.

⁷⁴ Berger & Luckmann, 1966, S. 1.

⁷⁵ Berger & Luckmann, 1966, S. 25.

bilden dadurch den Ausgangspunkt, von dem aus die Welt um die Person herum wahrgenommen und interpretiert wird. Abels dagegen versteht den Begriff der Wirklichkeit im Wesentlichen als ein soziales Konstrukt, das durch individuelles Wissen geformt wird. Er betont die aktive Rolle des menschlichen Handelns in diesem Prozess.⁷⁶

Zu differenzieren ist an dieser Stelle im Gegensatz zur Wirklichkeit auch der Begriff der Realität. Philosoph Tom Poljansek reflektiert über die Idee der Realität und postuliert, dass Phänomene existieren müssen und spezifische Merkmale aufweisen müssen, um als real angesehen zu werden. Seine Definition von Realität umfasst „die Bandbreite der Phänomene und Objekte, die direkt wahrgenommen werden können“.⁷⁷ Dies bezieht sich darauf, dass die unmittelbare Wahrnehmung auf die Existenz bestimmter realer Objekte oder Zustände verweist. Ein gehörtes Geräusch ist beispielsweise nicht gleichbedeutend mit einer Schallwelle, deutet aber dennoch auf deren Existenz hin.

Festzuhalten ist: Obwohl der Spiegel als verllässlicher Zeuge des Abbilds der Wirklichkeit gesehen wird, ist das Bild der in den Spiegel blickenden Person nie von reiner Neutralität geprägt. Vielmehr ist dieses von einer Erwartungshaltung und gleichzeitiger Überprüfung der eigenen Erscheinung oder Bewertung des eigenen Abbildes geprägt.⁷⁸ Damit ist auch das soziale Umfeld ausschlaggebend dafür, wie sich eine Person im Spiegel wahrnimmt. Was bedeutet angenehm, abstoßend, schön oder hässlich? All diese Ansichten sind von Subjekt zu Subjekt verschieden und äußern sich durch die jeweilige Sozialisierung auch in der perspektivischen Wahrnehmung des Spiegelbildes einer Person. Gleichzeitig ist nicht zu vergessen, dass auch die historische Perspektive Einfluss auf die Wahrnehmung nimmt sowie zusätzlich auch der kulturelle Einfluss mit verschiedenen Idealen zu berücksichtigen ist. Eines haben die vorangegangenen Theorien gemeinsam: Sie alle verbindet, dass das „Ich“ als eine in sich geschlossene Einheit in Frage gestellt wird. Gleichzeitig werden die Prozesse der Seins-Entdeckung in den Fokus gerückt. Demnach lässt sich

⁷⁶ Vgl. Abels, 2009.

⁷⁷ Poljansek, T. (2022). *Realität und Wirklichkeit*. Zur Ontologie geteilter Welten. Bielefeld: transcript Verlag, S. 87.

⁷⁸ Witthöft, H. (2000). *Weibliche Identität und Spiegel in Rilkes ‚Dame vor dem Spiegel‘ und ‚Drei Gedichte aus dem Umkreis: Spiegelungen‘*. In: *Modern Austrian literature*, 33(3/4), (S- 83–108), S. 86.

festhalten, dass die Entdeckung des Ich-Bewusstseins gleichzeitig mit der Wahrnehmung des Anderen beziehungsweise Fremden einhergeht.

Anknüpfend an die Theorie des Spiegelstadiums mit „Je“ und „Moi“ von Lacan und die damit verbundene Distanz zu dem Anderen, kann hier die Überlegung herangezogen werden, was genau eigentlich unter dem Anderen beziehungsweise dem Fremden verstanden werden kann. Nach dem deutschen Psychoanalytiker Wielant Machleidt steht das Fremde dabei für das „Unbewusste, das durch Überwindung der Abwehr in ein bewusstes Eigenes als eine Welt der Objekte und des Selbst transformiert werden kann“.⁷⁹ So kann das Fremde, oder auch „innere Ausland“ wie Freud es nennt, als ein Einbruch in den als eigens definierten Innenraum verstanden werden. Auch der französische Dichter Arthur Rimbaud rückt mit seinem berühmten Satz „Je es tun autre“, also „Ich ist ein Anderer“⁸⁰ den Anderen in den Fokus. In seiner Beschreibung lässt sich auch hier die Spiegeldimension der Narziss-Darstellung erkennen. Dabei verlässt das Ich seine sicheren Grenzen und gerät in eine ungewisse Austauschbewegung. Gleichzeitig muss nach Rimbaud die sich betrachtende Person mit dem Unbekannten rechnen und sich auch auf dieses Einlassen, um überhaupt erst sehen zu können.⁸¹ Das „je“, um in Lacans Worten zu sprechen, spielt in diesem Falle dann nur eine randständige Rolle.

In Bezug auf die Theorie von Lacan ist es außerdem sinnvoll, die Überlegungen zur Spiegel-Selbsterfahrung von Merleau-Ponty heranzuziehen: „The perspective on the other is opened to me from the moment I define him and myself as conducts at work in the world“.⁸² Ausgehend davon argumentiert Merleau-Ponty, dass ein Spiegel in Bezug auf Lacans Spiegelstadium bei der Entdeckung des eigenen Spiegelbildes bei Kindern ermöglicht, beim Blick in den Spiegel nicht nur die eigenen Gesichtszüge wahrzunehmen, sondern auch ein Verständnis der Einheit des eigenen Körpers wahrzunehmen. Diese Spiegelerfahrung beschreibt er als einen Objektivierungsvorgang, bei dem der Spiegel die Möglichkeit schafft, den eigenen Körper für die in den Spiegel blickende Person als klar umgrenztes Objekt zu erfassen.⁸³ Er meint damit, dass Personen dadurch erkennen können, dass diese

⁷⁹ Machleidt, W. (2019). *Die Bedeutung der Fremdheitserfahrung im Spiegel von Ich-Konstitution und Gesellschaft*. In: Wege zum Menschen, 71(1), (S. 39-50), S. 43.

⁸⁰ Rimbaud, A. (1997). *Seher-Briefe*. 1871. Mainz: Dieteri'sche Verlagsbuchhandlung, S. 11.

⁸¹ Vgl. Rimbaud, 1997, S. 25.

⁸² Merleau-Ponty, M. (1964). *The child's relations with others*. In: J.M. Edie (Hrsg.), *The primacy of perception* (S. 96–155). Evanston: Northwestern University Press, S. 117.

⁸³ Vgl. Merleau-Ponty, 1964, S. 119.

durch den Blick in den Spiegel für sich selbst in der gleichen Weise sichtbar werden, in der sie für andere sichtbar sind: Der Spiegel gibt also die Möglichkeit, sich selbst so zu sehen, wie andere Personen einen selbst sehen. Merleau-Ponty erklärt dazu weiter:

„At the same time that the image makes possible the knowledge of oneself, it makes possible a sort of alienation. I am no longer what I felt myself, immediately, to be; I am that image of myself that is offered by the mirror. To use Dr. Lacan's terms, I am 'captured, caught up' by my spatial image".⁸⁴

In Bezug auf Identität und Lacans Überlegungen, geht Merleau-Ponty demnach nicht nur davon aus, dass sich selbst im Spiegel zu erkennen bedeutet, dass das gefühlte Ich, welches anwesend ist, mit dem wahrgenommenen Ich, das dort ist, identifiziert wird. Entscheidend hierbei ist nämlich die Einsicht, dass die in den Spiegel blickende Person eine beobachtbare, äußere Dimension besitzt. Ausschlaggebend bei Merleau-Pontys Überlegungen ist demnach nicht, dass eine Person ihr Spiegelbild erfolgreich mit sich selbst identifizieren kann. Vielmehr geht es um die Erkenntnis, dass die Person durch den Blick in den Spiegel erkennt, dass sie selbst in einem intersubjektiven Raum existiert.

Werden Identität und Spiegel mit ihren Spiegelungen abschließend nochmals miteinander in Beziehung gesetzt, so ist in diesem Fall neben Wahrnehmung auch der Wahrheitsbegriff von großer Bedeutung. Der deutsche Philosoph Manfred Frank schreibt dazu:

„Wenn nämlich [...] die Gegenwärtigkeit der Wahrheit immer nur nachträglich einleuchtet, nachdem sie nämlich vom Ausdruck zurückgespiegelt wurde, dann muß man wohl sagen, daß sie um ihre Gegenwärtigkeit gebracht ist. Das gilt auch für ihre Identität: Wenn diese Identität als Identität erst einleuchtet, nachdem sie aus dem Nicht-Identischen zurückgekehrt ist, dann ist offenbar die Entzweiung von Urbild und Abbild früher als das Original in seiner instantanen (augenblicklichen) Selbstgegenwärtigkeit. Die Entzweiung, die Entäußerung kommt der Wahrheit zeitlich zuvor“.⁸⁵

Somit wird die Gegenwärtigkeit der Wahrheit erst dann deutlich, wenn sie durch ihren Ausdruck reflektiert wird. Außerdem wird deutlich, dass die Wahrheit der Identität erst in der Reflexion erkennbar wird. Dadurch wird vor allem die Rolle des Ausdrucks sowie die Spiegelung als Mittel verstanden, um die Wahrheit überhaupt erst erfassen zu können. Nachdem nun die Begrifflichkeiten von Spiegel und Spiegelungen sowie Identität unter der Berücksichtigung verschiedener Theorien detailliert beleuchtet

⁸⁴ Merleau-Ponty, 1964, S. 136.

⁸⁵ Frank, M. (1984) *Was ist Neostrukturalismus?*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 580.

wurden, ist es im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage und der Analyse im nächsten Schritt sinnvoll, den Bezug zum Medium Film herzustellen.

4. Spiegel und Spiegelungen als Element im Film

Im Hinblick auf die Forschungsfrage, die vor allem das Medium Film als Gegenstand der Forschung heranzieht ist es daher naheliegend, Spiegel und Spiegelungen sowie Identität auch darauf zu beziehen, um den theoretischen Rahmen abzurunden. So stellte beispielsweise bereits auch Metz den Bezug vom Spiegelstadium auf das Medium Film her, welcher Lacans Überlegungen als durch und durch semiotisch betrachtet.⁸⁶ Hinsichtlich der Verknüpfung von Spiegeln und Film schreibt der Semiotiker Wilhelm Köller: „Ähnlich wie Zeichen konstruieren sich auch Spiegel erst dadurch, dass sie auf etwas anderes übergreifen, was nicht zu ihrer empirischen Gegenständlichkeit selbst gehört, aber dennoch mit dieser verbunden ist“.⁸⁷ Diese Theorie weist daraufhin, dass Spiegel nicht nur als physische Objekte fungieren, welche Reflexionen erzeugen, sondern diesen ebenso eine symbolische Bedeutung zukommt. Vor allem in Bezug auf Film und den Einsatz von Spiegelungen und Spiegeln innerhalb dieses Mediums ist diese Beobachtung von großer Bedeutung und trägt zu einer wesentlichen Ergründung der Forschungsfrage, ob Spiegel als wissendes Objekt und wie Spiegelungen als identitätsbildende Konstruktion des (Selbst-)Bildnisses funktionieren, bei. Bevor Spiegelungen und Spiegel unter Berücksichtigung von Identitätsbildung als Symbol im Film untersucht werden, ist es zunächst sinnvoll aus filmtheoretischer Sicht zu klären, was unter einem Symbol verstanden werden kann, um im Anschluss daran auf diesen Terminus auch im weiteren Verlauf der Arbeit immer wieder darauf zurückgreifen zu können. Neben Index und Ikon als Arten von Zeichen in der Filmsprache gibt es demnach das Symbol. In erster Linie geht die Symboltheorie auf den Zeichenbegriff von Ferdinand de Saussure zurück, in dem dieser ein Zeichen als eine Verbindung von den beiden Elementen Signifikant und Signifié beschreibt. Dabei kommt dem Signifikanten das materielle Merkmal wie beispielsweise ein Wort oder Bild zugute. Der Signifié hingegen ist das Explanadum dazu, also die Bedeutung, welche durch den Signifikant repräsentiert wird.⁸⁸ Dabei wird in der Alltagssprache

⁸⁶ Vgl. Metz, C. (1994). *Der fiktionale Film und sein Zuschauer*. Eine metapsychologische Untersuchung. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse*, 48(11), (S. 1004–1046), S. 1011.

⁸⁷ Köller, 2012, S. 487.

⁸⁸ Vgl. Michel, P. & Rizek-Pfister, C. (2003). *Physik, Trug, Ideologie, Zauber und Symbolik des Spiegels*. In: P. Michel (Hrsg.), *Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels* (S. 1-59). Zürich: Pano Verlag, S. 2.

häufig allein der Signifikant, also der materielle Zeichenträger selbst als Symbol bezeichnet. Das Symbol als solches weist jedoch noch mehr Eigenschaften auf, welche es definieren. So definieren Michel und Rizek-Pfister:

„Für Symbole gilt, dass sie (a) nicht unmittelbar Zuhandenes wiewohl Vorhandenes (b) repräsentieren, insofern (c) jemand dieses Sinnverhältnis stiftet. Vergleicht man aufgrund dieser Kriterien Spiegel und Symbol genauer miteinander, so erscheint einem deren Verwandtschaft einerseits abwegig, andererseits kommt man nicht ganz von dieser Vorstellung los“.⁸⁹

Demnach sind Symbole nicht unmittelbar dazu da, Dinge zu repräsentieren, die sie darstellen. Vielmehr sorgen sie dafür, dass ein Beziehungsverhältnis zwischen dem Symbol und seinem repräsentierten Objekt hergestellt wird. Bezogen auf Spiegel als Symbol bedeutet das (a): Ist das Repräsentierte tatsächlich abwesend, so ist sein Spiegelbild ebenfalls abwesend.⁹⁰ So auch beispielsweise, wenn ein Subjekt in den Spiegel blickt, dabei sein Spiegelbild selbst sieht und dann genau diesen Spiegel an ein anderes Subjekt versendet, so kann dieses andere Subjekt die Person, die zuvor in den Spiegel geblickt hat, nicht sehen. Und genau hier kommt die Symbolhaftigkeit ins Spiel: Obwohl das zweite Subjekt das Spiegelbild des ersten Subjekts nicht sehen kann, existiert das geistige Gebilde der Seele, welche der Spiegel in diesem Fall symbolisiert. (b) Repräsentieren meint bei diesen Überlegungen, dass zwischen dem abwesenden Subjekt und dem es Repräsentierendem eine bestimmte Art von Beziehung besteht, indem die Seele als ein abstraktes Konzept betrachtet werden kann.⁹¹ So fungiert der Spiegel in diesem Fall auch insofern als Symbol, als dass diese Art von Beziehung auch zwischen dem in den Spiegel blickenden physischen Subjekt sowie seinem virtuellen Spiegelbild besteht. Und (c): Der Spiegel wird erst zum Spiegel, wenn ein Subjekt in ihn hineinblickt beziehungsweise ein Objekt darin reflektiert wird. Denn ohne diesen Vorgang, ist dieser nur ein mit Zinn hinterlegtes Stück Glas.⁹² So ist beispielsweise auch ein Schmetterling ein bloßes Insekt, ehe dieser von einer betrachtenden Person als ein Symbol, beispielsweise für das Symbol der Seele interpretiert wird. Durch diese Erläuterung, was ein Symbol in der Filmsprache bedeutet, wird also deutlich, welche Relevanz auch die Symbolhaftigkeit von Spiegeln als Element im Film im Laufe der Arbeit zukommt.

⁸⁹ Michel & Rizek-Pfister, 2003, S. 1.

⁹⁰ Vgl. Michel & Rizek-Pfister, 2003, S. 1.

⁹¹ Vgl. Michel & Rizek-Pfister, 2003, S. 2.

⁹² Vgl. Michel & Rizek-Pfister, 2003, S. 2.

Nach dieser Zeichentheorie ist es für den Abschluss des theoretischen Rahmens sinnvoll, die bereits behandelten Begrifflichkeiten in den Kontext des Films im Großen und Ganzen einzuordnen. So werden Filmwissenschaftler David Bordwell, Autorin Kristin Thompson und Künstler Jeff Smith herangezogen, welche nahelegen, dass reflektierende Oberflächen wie Spiegel, Fenster oder Wasser in Filmen genutzt werden, um eine visuelle und metaphorische Reflexion zu erzeugen.⁹³ Des Weiteren werden Spiegelungen im Film beispielsweise auch dazu verwendet, um das Innere eines Charakters nach außen zu projizieren oder um visuelle Kontraste und Parallelen zwischen verschiedenen Elementen innerhalb eines Films herzustellen. Neben Spiegeln als Objekten und reflektierenden Wasseroberflächen oder Fensterscheiben, kann auch das Medium Film als solches sowie die Kinoleinwand eine Art Spiegel darstellen. So betrachtet der französische Psychoanalytiker und Filmtheoretiker Jean-Louis Baudry die Filmleinwand selbst als Spiegel, wodurch der Blick der Rezipient*innen mit dem der Kamera identisch ist.⁹⁴ Diese Betrachtung einer fiktionalen Darstellung führt demnach letztendlich dazu, dass die Rezipient*innen sich selbst als Zentrum der Darstellung sehen. Es ist von einer primären Identifikation mit der Kamera die Rede. Daneben beschreibt Baudry außerdem die sekundäre Identifikation, indem der Film die Rezipient*innen dazu einlädt, sich an den Platz der Filmfiguren zu versetzen und deren Handlungen und Gefühle als die eigenen wahrzunehmen.⁹⁵ So haben vor allem audio-visuelle Strategien Einfluss auf die Regulation der Identifikation. Auch wenn diese die Körper der Zuschauerinnen und Zuschauer nicht direkt spiegeln oder abbilden, handelt es sich dabei dennoch um potenzielle Spiegel.⁹⁶ Dazu formulieren Elsaesser und Hagener Folgendes:

„Das Erkennen des Zuschauers, der einen Film sieht, ist stets ein Falsch-Erkennen, ein Verkennen. Der Blick in den Spiegel der Leinwand ähnelt also nicht mehr – wie noch bei Balázs – dem Erkennen eines Menschen durch einen anderen, sondern es handelt sich eigentlich um ein Missverständnis, als würde man einen anderen als sich selbst im Spiegel erkennen, wenn nicht sogar sich selbst als einen andern.“⁹⁷

⁹³ Vgl. Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2008). *Film art. An introduction*. New York: McGraw-Hill, S. 10ff.

⁹⁴ Vgl. Baudry, J.L. (1986). *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: P. Rosen (Hrsg.), *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader* (S. 286-298). New York: Columbia University Press, S. 295.

⁹⁵ Vgl. Baudry, 1986, S. 295f.

⁹⁶ Vgl. Metz, C. (2000). *Der imaginäre Signifikant*. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus, S. 46.

⁹⁷ Elsaesser, T. & Hagener, M. (2007). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 84.

Das Motiv des Spiegels kann somit nicht nur innerhalb des Films, sondern auch darüber hinaus als Symbol des gesamten Filmes jenseits aller oberflächlichen Strukturen gesehen werden. Kracauer fokussiert in seiner Forschung ebenfalls nicht den Einsatz von Spiegeln im Film selbst, sondern betrachtet das Phänomen exakt aus der gegenteiligen Perspektive: Dieser fasst den Film selbst als eine Art Spiegel auf – und zwar als Spiegel der Gesellschaft. So formuliert Filmtheoretiker Siegfried Kracauer dazu seine Spiegelthese:

„Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft. Sie werden aus den Mitteln von Konzernen bestritten, die zur Erzielung von Gewinnen den Geschmack des Publikums um jeden Preis treffen müssen. [...] Die Gesellschaft ist viel zu mächtig, um andere Bildstreifen als die ihr genehmen zu gestatten. Der Film muß sie spiegeln, ob er will oder nicht“.⁹⁸

Demnach können Filme als Spiegel der bestehenden Gesellschaft genutzt werden, die Handlungen oder Figuren präsentieren, welche die Realität zeitgemäß widerspiegeln. Nach der Forschung von Kracauer können Filme demnach als eine Art kultureller Spiegel betrachtet werden. Für Medienwissenschaftler Norbert M. Schmitz hingegen ist der Spiegel im Film eine zentrale Kategorie, in der sich der oder die Filmschaffende*r als Künstler*in selbst reflektiert.⁹⁹ Auch Literaturwissenschaftler und Historiker Leonid Batkin führt die Überlegungen zu Spiegel und Spiegelungen im Zusammenhang mit Film fort:

„Das Bild des Spiegels entspricht der Idee des Films nicht nur wegen seiner natürlichen und jedem verständlichen Ausdruckskraft – wobei dieses ‚Natürliche‘ trügerisch ist – sondern auch deshalb, weil es seit jeher Gemeinplatz der Kultur ist. Der mythologische Hintergrund dieses kulturellen Motives ist so stark, daß er unbemerkt auf unser Bewußtsein wirkt und keiner besonderen Beispiele und Hinweise bedarf. Will man jedoch Vergleiche anführen, fallen einem die unterschiedlichsten Dinge ein: von Narziß, der an unstillbarer Liebe zu seinem eigenen Spiegelbild starb, bis zum häßlichen Entlein Andersens, dass sein Spiegelbild sah und begriff, wer es war [...]“.¹⁰⁰

Demnach kann nicht davon abgesehen werden, auch den kulturellen Hintergrund sowie die Absichten des Autors oder der Autorin bei der Analyse mit einzubeziehen. Außerdem betont die Aussage von Batkin, dass das Spiegelbild als Motiv nicht nur dem Film ähnlich ist, sondern auch durch seine historische und kulturelle Bedeutung

⁹⁸ Kracauer, S. (2004). *Werke*. Band 6.1. Kleine Schriften zum Film 1921–1927. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 308f.

⁹⁹ Vgl. Schmitz, N. M. (1995). *Der Spiegel als Symbol. Überlegungen zur modernen Formsprache in Andrej Tarkowskij's SERKALO*. In: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, 4(2), (S. 123-146), S. 129f.

¹⁰⁰ Batkin, 1989, S. 649f.

verständlich wird. Auch der erneute Verweis auf die Mythologie des Jünglings Narziss symbolisiert durch den Einbezug des Spiegelbildes sowohl den Aspekt der Selbstverliebtheit und Eitelkeit sowie Selbsterkenntnis und Identitätsfindung. Insgesamt kommt dadurch vor allem die vielschichtige Natur des Spiegelbildes zur Geltung, welches in Bezug auf Film sowohl als Illusion als auch als Selbsterkenntnis repräsentiert wird und somit eine tiefere Wirkung auf das Bewusstsein erlangt. Festzuhalten ist, dass es sich beim Spiegel als übergreifendes Symbol in Bezug auf Film immer auch um die Frage nach dem Selbstportrait handelt. Es geht dabei um die Erfahrung des Selbst, welche durch den Spiegel ausgedrückt werden kann.¹⁰¹

Düwel und Umlauf sehen dabei einen Zusammenhang zwischen Spiegelbild und Selbstportrait. Es geht darum, „unser inneres Erleben auszudrücken, welches die einzige unserem Bewußtsein zugängliche Realität ist – das wurde zur Aufgabe der Kunst“.¹⁰² Somit ist die Kunst des Films ebenfalls ein Ausdruck des inneren Erlebens der Filmschaffenden sowie eine Spiegelung deren Selbstportraits beziehungsweise subjektive Wahrnehmung ihrer Umgebung und die dadurch individuell geprägte Ausdrucksweise durch filmische Mittel. Auch Gadamer bringt den Begriff des Spiegelbildes ins Spiel und schreibt:

„Das Spiegelbild ist eben ein bloßer Schein, d.h. es hat kein wirkliches Sein und wird in seiner flüchtigen Existenz als abhängig von der Spiegelung verstanden. Wohl aber hat das Bild im ästhetischen Sinne des Wortes ein eigenes Sein. Dieses Sein als Darstellung, also gerade das, worin es mit dem Abgebildeten nicht dasselbe ist, gibt ihm gegenüber dem bloßen Abbild die positive Auszeichnung, ein Bild zu sein“.¹⁰³

Somit ist es das Medium, in diesem Falle der Film als Bewegtbild, welcher durch die Inszenierung des Spiegels und des damit verbundenen Spiegelbildes eine neue Bedeutungsebene schafft. Unabhängig davon, wie die in den Spiegel blickende Person das eigene Spiegelbild wahrnimmt. Es geht dabei um die Wahrnehmung des dargestellten filmischen Bildes durch den Einsatz des Spiegels und nicht zwingend darum, was der Spiegel tatsächlich zeigt. Somit konnte ein detaillierter theoretischer Rahmen geschaffen werden, welchen es in den nächsten Kapiteln anzuwenden gilt. Gleichzeitig sollen neue Erkenntnisse aus der nachfolgenden Analyse gezogen werden können.

¹⁰¹ Vgl. Schmitz, 1995.

¹⁰² Düwel & Umlauf, 1986, S. 465.

¹⁰³ Gadamer, 1960, S. 144.

5. Die Konstruktion von Identität durch Spiegel und Spiegelungen am Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray*

Um die erarbeitete Forschungsfrage beantworten zu können und die zuvor gesammelten Theorien anzuwenden, eignet sich im nächsten Schritt das Heranziehen eines Filmbeispiels. Die Theorie soll dabei einerseits auf den Gegenstand angewendet werden und auf den Prüfstand gestellt werden. Gleichzeitig soll die Analyse des Beispiels neue Erkenntnisse hervorbringen.

Dadurch, dass Spiegel und die dadurch entstehenden Spiegelungen häufig als Symbol für Selbsterkenntnis und Identitätsreflexion verwendet werden, eignet sich daher ein Filmbeispiel, welches nicht nur auf filmästhetischer und visueller Ebene den Einsatz von Spiegeln und spiegelnden Flächen heranzieht. Auch auf narrativer Ebene ist deshalb ein Filmbeispiel sinnvoll, welches den Spiegel vor allem hinsichtlich Identitätsfindung mit einbezieht. Als Analysebeispiel für die vorliegende Arbeit eignet sich daher der Film *Das Bildnis des Dorian Gray* aus dem Jahr 2009 besonders gut.¹⁰⁴ Das Spiegelmotiv und Spiegel als Symbol dienen in diesem Filmbeispiel in erster Linie dazu, eine Beziehung zwischen dem äußeren Erscheinungsbild des Protagonisten und seiner inneren Identität zu vertiefen. Aus diesem Ansatz können Spiegel als Symbol dabei helfen, die dargestellte Identität unter kulturellen sowie psychologischen Aspekten der Identitätsfindung zu beleuchten. Bevor jedoch tiefer in die Analyse des Films eingestiegen wird, lohnt es sich daher, einen Umriss der Handlung sowie der wichtigsten Fakten zu schaffen.

Der Film *Das Bildnis des Dorian Gray* (Originaltitel: *Dorian Gray*) stammt aus dem Jahr 2009. Unter der Regie von Oliver Parker und dem Drehbuch von Toby Finlay wurde der Spielfilm im Vereinigten Königreich von Barnaby Thompson, Alexandra Ferguson und Paul Brett produziert. *Das Bildnis des Dorian Gray* lässt sich in das Genre des Horrorfilms einordnen.¹⁰⁵ Der britische Spielfilm ist eine Verfilmung des gleichnamigen Romans (Originaltitel: *The Picture of Dorian Gray*) von Oscar Wilde aus dem Jahr 1890.¹⁰⁶ Verfilmt wurde der Roman bereits mehrmals. Darunter beispielsweise die

¹⁰⁴ Vgl. Parker, O. (2009). *Das Bildnis des Dorian Gray* [Film]. Vereinigtes Königreich: Alliance Films, Ealing Studios, Fragile Films & UK Film Council.

¹⁰⁵ Vgl. Parker, 2009.

¹⁰⁶ Vgl. Wilde, 2000.

schwarzweiße und eher glamouröse Hollywood-Variante von Albert Lewins aus dem Jahr 1945¹⁰⁷ oder die eher komödiantische Version und in die Neuzeit verlegte Europroduktion aus dem Jahr 1970.¹⁰⁸ In der neuesten Version aus dem Jahr 2009 ist die Fassung jedoch verhältnismäßig werktreu an Oscar Wildes Vorlage orientiert. Auch die Arbeit mit Elementen aus dem Horror-Genre macht es für die psychoanalytische Sichtweise des Films in der Analyse besonders interessant. Aus der Nähe zum Ursprungswerk und durch die Tatsache, dass es sich bei der Verfilmung von Parker um die jüngste Version handelt und dadurch moderne filmische Mittel einsetzt, eignet sich der Film *Das Bildnis des Dorian Gray* von Parker aus dem Jahr 2009 besonders gut und wird für die vorliegende Forschung als Analysebeispiel herangezogen.

Angelehnt an den Roman handelt der Spielfilm prinzipiell von einer Art Abrechnung mit dem Jugendwahn, Narzissmus und Egoomanie. *Das Bildnis des Dorian Gray* spielt im 19. Jahrhundert in der Gesellschaft der Londoner High Society und handelt von dem naiven Jüngling Dorian Gray, welcher mit einem makellosen Aussehen gesegnet ist. Diese Schönheit gilt es zu nutzen, weshalb sein Mentor Lord Henry Wotton dem Jüngling rät, sein gutes Aussehen so lange zu nutzen, bis es durch das Alter verblasst. Dies lässt sich Dorian Gray nicht zweimal sagen und verinnerlicht die Worte des Mentors. Wie der Jüngling aus dem griechischen Mythos des Narziss verliebt sich Dorian Gray in den Anblick seiner selbst. Unter diesen Bedingungen wird dabei der Maler Basil Hallward auf den schönen Jüngling aufmerksam, welcher sich kurzerhand dazu entscheidet, Dorian Gray auf einem Ölgemälde zu porträtieren. Befangen von den Ratschlägen seines Mentors, seine Jugend so lange wie möglich zu nutzen, entscheidet sich Dorian Gray ein fatales Tauschgeschäft einzugehen. Der Pakt besagt, dass der Jüngling ewige Jugend und Schönheit erhält, während das angefertigte Portrait altert und die Spuren seines Lebens und seiner Sünden trägt. Es ist der Tausch seiner Seele gegen die ewige Schönheit. Fortan lebt Dorian Gray ein eher hedonistisches Leben, ohne die Konsequenzen seiner Handlungen erleben zu müssen. Doch das verfluchte Porträt bleibt nicht unentdeckt. Als das Gemälde, welches das wahre Alter und Aussehen von Dorian Gray widerspiegelt, entdeckt wird, wird der Jüngling mit seiner unmoralischen Lebensweise konfrontiert. Im Rausch des Verderbens kommt es sogar so weit, dass Dorian Gray versucht das Bild zu zerstören. Stattdessen endet der Film damit, dass er sich jedoch selbst umbringt. Die Folge: Der

¹⁰⁷ Vgl. Lewins, A. (1945). *Das Bildnis des Dorian Gray* [Film]. USA: MGM.

¹⁰⁸ Vgl. Dallamano, M. (1970). *Das Bildnis des Dorian Gray* [Film]. Deutschland, Italien: Terra Film.

Fluch wurde gebrochen, weshalb das Porträt zu seiner ursprünglichen Form zurückkehrt. Demnach reflektiert das Gemälde nicht nur die Schönheit von Dorian Gray, sondern auch seine Seele. Vor allem das Ende des Films unterstreicht Oscar Wilds Botschaft, dass moralischer Verfall, die Suche nach der ewigen Jugend sowie die Flucht vor Verantwortung zu einem tragischen Untergang führen.¹⁰⁹

Neben Moral und Verantwortung handelt der Film somit vor allen Dingen auch von Eitelkeit und Selbstsucht, welche in der Londoner High Society des 19. Jahrhunderts stark verbreitet war und im Film kritisiert wird. Auch Verfall und Vergänglichkeit sowie die Unausweichlichkeit von Konsequenzen durch eigene Taten spielen auf narrativer Ebene des Films eine große Rolle. Zusammenfassend erzählt *Das Bildnis des Dorian Gray* die Geschichte eines narzisstischen Jünglings, die vor Gefahren von Selbstsucht und moralischem Verfall warnt sowie letztendlich die Idee vermittelt, dass wahre Schönheit und Jugendlichkeit im Inneren eines Menschen liegen und nicht im Äußeren. Nachdem nun die Fakten des zu analysierenden Filmbeispiels sowie dessen Handlung erläutert wurden, soll im nächsten Schritt die Methode der Forschung beschrieben werden, welche der Filmanalyse zu Grunde liegt und um die Forschungsfrage beantworten zu können.

5.1 Methodik: psychoanalytische Filmanalyse sowie Analyse visueller Gestaltungsmittel

Ausgehend von den erarbeiteten Theorien, welche dieser Arbeit zugrunde liegen ist zu erkennen, dass im Hinblick auf Identität vor allem die Psychoanalyse eine große Rolle spielt. Als Methodik der vorliegenden Forschung eignet sich daher in erster Linie die psychoanalytische Filmanalyse, unter anderem nach Christian Metz.¹¹⁰ Metz gilt als Begründer der modernen Filmtheorie und unternimmt dabei den Versuch, psychoanalytische Termini – insbesondere der Theorie von Jacques Lacan – auf den Bereich der Kinematographie zu übertragen. Dazu prägt Metz unter anderem den Terminus des Leinwand-Spiegels, welcher im späteren Verlauf der Arbeit in Kapitel 5.2.3 nochmals aufgegriffen wird und anhand des Filmbeispiels analysiert und angewendet wird.¹¹¹ In seinem Ansatz widmet sich Metz dabei vor allem den

¹⁰⁹ Vgl. Parker, 2009.

¹¹⁰ Vgl. Schönau, W. & Pfeiffer, J. (2003). *Zur psychoanalytischen Filmtheorie*. In: W. Schönau (Hrsg.), Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft (S. 114-122), Berlin: Springer-Verlag.

¹¹¹ Vgl. Göttel, D. (2016). *Die Leinwand*. Eine Epistemologie des Kinos. Paderborn: Brill Fink.

imaginären Dynamiken des filmischen Signifikanten, der zwischen An- und Abwesenheit greift, sowie der Wahrnehmung durch die Rezipient*innen.¹¹² Dabei erkennt Metz vor allem die Notwendigkeit der Einsetzung des Subjekts als konstitutiven Teil der Kinematografie, bei dem dieser vor allem die Wichtigkeit der Betrachtung der Rezipient*innen als psychisches Dispositiv verdeutlicht. Gleichzeitig muss der Autor oder die Autorin als Subjekt in der Analyse sowie dessen oder derer methodologische Überlegungen mit einbezogen werden, da dieser oder diese hinsichtlich der Filmwahrnehmung bewussten sowie unbewussten Prozessen der Sinnerzeugung ausgesetzt ist.¹¹³ So konzentriert sich der Ansatz nach Metz mittels seines psychoanalytischen Zugangs zu Film auf die Interpretation von grundlegenden Betrachtungen von unbewusster Wahrnehmung bei dem Versuch, die Bedeutung der filmischen Zeichen offenzulegen, dessen Charakter als Träger der filmischen Welt fungieren. Es ist die Verbindung von strukturaler Linguistik, bildhafter Inszenierung und Psychoanalyse. Metz geht es dabei vor allem um die Rücksicht auf Darstellbarkeit im Sinne Freuds und um die Analyse der „Darstellungsmittel“¹¹⁴ wie sie im filmischen Text selbst in Aktion treten. Dazu formuliert der Theoretiker eine Art Zwischenraum, eine Art Abweichung, der sich immer wieder verschiebt. So eine Art von Zwischenraum wird später in der Analyse nochmals in Kapitel 5.2.5 vertieft. Demnach dient die Semiotik in Verschränkung mit der Psychoanalyse insofern als passender Ansatz, als dass diese das Subjekt je auf ihre Art zentriert und die Ich-Bezogenheit relativiert.

Auch Dittmann versucht den Prozess, der sich zwischen Film und Individuum abspielt zu verstehen. Dazu definiert er die psychoanalytische Filmanalyse als die „Beziehung zwischen Kamera und schauendem Subjekt als die Stelle der ideologischen Produktion [...], welche den Zuschauenden einen zentralen und illusionären Platz im kinematografischen Arrangement zuweist“.¹¹⁵ Grundstein für diese Überlegungen ist auch hier unter anderem die Spiegeltheorie von Lacan, welche bereits in Kapitel 3.3 genauer thematisiert wurde. Wird die Theorie auf den Film und vor allem auf die Methode der psychoanalytischen Filmanalyse bezogen, so sei beispielsweise auch für Baudry Lacans Überlegungen zur Spiegeltheorie ausschlaggebend. Dieser bezieht

¹¹² Vgl. Tröhler, M. (2021). *Film als Sprache*. In: B. Groß & T. Morsch (Hrsg.), *Handbuch Filmtheorie* (S. 45-67), Wiesbaden: Springer VS.

¹¹³ Vgl. Tröhler, 2021.

¹¹⁴ Metz, C. (2000). *Der imaginäre Signifikant*. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus, S. 214.

¹¹⁵ Dittmann, J. (2017): *Ent-Täuschung des weißen Blicks*. Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse. Münster: edition assemblage, S. 75.

sich dabei vor allem auf die Annahme von Lacan, dass „die Verwandlung durch ein Bild, als menschliches Grunddatum beschreibt“.¹¹⁶ Baudry nutzt diese Aussage vor allem, um die Analogie zwischen dem Kind des Spiegelstadiums und den Filmschauenden zu verstehen. So betrachtet Baudry den Film als einen Mechanismus zur Wiederholung des Spiegelstadiums. Zusehender werden seiner Ansicht nach dabei dazu gezwungen, sich in der Position des Subjekts zu bestätigen.¹¹⁷ Auch Psychoanalytiker Hanns Sachs leistete einen wesentlichen Beitrag zur Analyse von Film mittels seiner Gestaltungsmöglichkeiten. So formuliert Sachs: „Der Film kann eine Handlung nur dadurch ausdrücken, daß er psychologische Zusammenhänge sichtbar macht, also innere Vorgänge durch äußerlich wahrnehmbare ersetzt und sie möglichst als Bewegung gestaltet“.¹¹⁸ So ist es ihm zufolge möglich, dass Filme auch rein durch ästhetische Mittel und unabhängig von den Handlungssträngen Vorgänge über Bilder sichtbar machen – übertragen auf die vorliegende Forschung zum Beispiel auch durch den Einsatz von Spiegel und Spiegelungen, indem Zusehender durch den Blick von Dorian Gray in den Spiegel Einblicke über dessen Identität bekommen, ganz ohne Kontext auf narrativer Erzählebene. Zeuls Ansatz zur psychoanalytischen Filmanalyse bezieht sich außerdem auf Theorien des psychoanalytischen Filmtheoretikers Kohutsche und die Kernbergsche Theorie der narzisstischen Störung. Doch auch theoriehistorische Hypothesen aus dem Ödipuskomplex sowie seine vielfältigen Regressionsformen bei der Analyse von Filmen erhalten Einfluss in die definierte Methodik der psychoanalytischen Filmanalyse von Zeul.¹¹⁹ Doch auch Freud und Lacan erhalten Einzug in die Forschung zur Psychoanalyse in der Zeulischen Filmtheorie. So erklärt Zeul in ihrer Forschung: „Gab es zunächst nur triebtheoretisch orientierte Interpretationen, so greifen psychoanalytisch-filmtheoretische Autoren ab den siebziger Jahren auch auf narzißmustheoretische Theoriestücke zurück“.¹²⁰ Demnach sei darauf hinzuweisen, dass inhaltlich unbewusste Themen, beispielsweise die Inszenierung eines ödipalen Konflikts, ausschlaggebend für die Faszination sei, die von einem Film ausgehe.

¹¹⁶ Graul, S. (2015). *Entwicklung, Berechtigung und Methodik psychoanalytischer Filmdeutung mit einem Exkurs zu Resnais' Film „Hiroshima mon Amour“*. Hamburg: Diplomica Verlag, S. 59.

¹¹⁷ Baudry, 1986, S. 295.

¹¹⁸ Sachs, H. (1929). *Zur Psychologie des Films*. In: Psychoanalytische Bewegung, 1(2), (S. 122–126), S. 122.

¹¹⁹ Vgl. Zeul, M. (1994). *Bilder des Unbewußten*. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen*, 48(11), (S. 975-1003).

¹²⁰ Zeul, 1994, S. 987.

Grundsätzlich unterscheidet Zeul in ihrer Methode zur psychoanalytischen Filmanalyse zwei verschiedene Ansätze: „zwischen einem inhaltlichen und einem formalen Ansatz von Filminterpretationen“.¹²¹ Der formale Zugang, bezieht sich dabei eher auf die Bildgestaltung und den damit verbundenen Symbolgehalt des Films. Der inhaltliche Ansatz beschäftigt sich demgegenüber noch vor der Bildinterpretation mit einer Art Text, den es zu analysieren gilt. Aus dieser Theorie ist demnach zu entnehmen, dass es auch für das Filmbeispiel der vorliegenden Arbeit nicht ausreicht, sich rein auf inhaltlicher Ebene zu bewegen. Um aussagekräftige Erkenntnisse gewinnen zu können, muss neben narrativer Ebene auch die bildliche Gestaltung unter dem Aspekt der psychoanalytischen Filmanalyse betrachtet werden. Demnach soll im Hinblick auf die psychoanalytische Filmanalyse als Methode neben der Handlung auch die Art und Weise der Inszenierung und andere filmisch-visuelle Gestaltungsmittel untersucht werden.¹²² Demnach werden zur Verfeinerung der Methodik in vorliegender Forschung zusätzliche visuelle Analyseparameter wie Mise en Scène mit Komponenten wie Farbkorrektur, Licht, Bildkomposition oder Setting untersucht. Nach Zeul ist es demnach vor allem die psychoanalytische Filmanalyse, welche mit ihren inhaltlichen und formalen Ausdrucksträgern eine Symbolik verleiht. So merkt Zeul außerdem an: die Verankerung in den „Eigenheiten des filmischen Mediums und in der psychoanalytischen Theorie, die sich u.a. im formalen Interpretationszugänge manifestiert, ist notwendige Voraussetzung für die Analyse von Film sowohl in ihrer unbewußt psychischen als auch in der davon nicht zu trennenden geschichtlichen Dimension“.¹²³ Demnach sind vor allem auch die Theorien, die zu Beginn der Arbeit beleuchtet wurden und sich mit den unbewussten Prozessen sowie tiefen psychologischen Aspekten befassen, eine notwendige Komponente, um die Tiefe des Filmbeispiels verstehen zu können. Narration und visuelle Ebene können dabei jedoch nicht strikt voneinander getrennt werden.

5.2 Das Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* als Forschungsgegenstand

Im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage ist demnach zum einen die Narration als filmanalytisches Element ausschlaggebend dafür, Aussagen über das

¹²¹ Zeul, 1994, S. 988.

¹²² Vgl. Winter, R. (1992). *Filmsoziologie*. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz.

¹²³ Zeul, 1994, S. 999f.

vorliegende Filmbeispiel treffen zu können. Bei einer Narration handelt es sich um die „kommunikative Vermittlung realer oder fiktiver Vorgänge“¹²⁴ an Zusehende. Das bedeutet, dass die verschiedenen Handlungsweisen der Ereignisse im Film sowohl auf visueller als auch auf auditiver Ebene in einen kausalen Zusammenhang gebracht werden. Dennoch können mediale Produkte einen unterschiedlichen Grad an Narrativität aufweisen, wobei die narrativen Strukturen in jedem Fall immer etwas mitteilen.¹²⁵ So auch im Filmbeispiel von *Das Bildnis des Dorian Gray*. Ausgehend von den Erkenntnissen aus dem vorangegangenen Kapitel zur Wahl der psychoanalytischen Filmanalyse als Methodik wurde deutlich, dass es sinnvoll ist, den Film jedoch nicht nur auf narrativer Erzählebene in seiner Handlung zu analysieren. Stattdessen ist es ebenso wichtig, sich auch die visuellen filmisch-ästhetischen Mittel anzusehen. Wie sich in der weiteren Analyse des Filmbeispiels *Das Bildnis des Dorian Gray* zeigen wird, ist es jedoch nur schwer möglich, die Analyse von narrativer und visueller Ebene voneinander zu trennen. Zu sehr ist der Einsatz von Spiegel und Spiegelungen im ausgewählten Film auf allen Analyseebenen miteinander verwoben. Nicht ohne Grund wurde deshalb im Kapitel 5.1 zur Methodik herausgearbeitet, dass zur detaillierten Analyse sowohl erzählerische als auch gestalterische Mittel in der psychoanalytischen Filmtheorie von Bedeutung sind. Demnach werden neben der Analyse auf narrativer Ebene ebenso gestalterische Mittel analysiert, welche die Mise en Scène beschreiben. Die Mise en Scène im Film umfasst die „Art und Weise, wie das Geschehen in einem Film dargestellt wird“.¹²⁶ Dabei steht die Schaffung einer Art Wirklichkeitskonstruktion im Vordergrund, welche durch den Einsatz von Elementen wie Farbkomposition, Lichtgestaltung, Bildkomposition beziehungsweise Einstellungsgrößen und Setting entfacht wird. Diese filmanalytischen Parameter ermöglichen die Wirklichkeitsdarstellung im Film und beeinflussen ihre Wirkung bei den Rezipient*innen. Neben der Mise en Scène, bei der auch von einer inneren Montage die Rede ist, soll auch die Montage als solche als visuell-stilistisches Mittel bei der Filmanalyse berücksichtigt werden. So handelt es sich bei der Montage um das Zusammensetzen visueller und auditiver Elemente zu einzelnen Sequenzen beziehungsweise zu einem ganzen Film. Nach Walter Benjamin bildet die Montage „erst die Folge von Stellungnahmen, die der Cutter aus dem abgelieferten Material

¹²⁴ Peltzer, A. & Keppler, A. (2015). *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse*. Eine Einführung. Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg, S. 112.

¹²⁵ Vgl. Peltzer & Keppler, 2015, S. 113.

¹²⁶ Bordwell, Thompson & Smith, 2020, S. 15.

komponiert [...] den fertigen Film“.¹²⁷ So kann durch die Verbindung einzelner Bildelemente ein großes Ganzes geschaffen werden, welches durch gezielt ausgewählte Zusammensetzung in ihrer Montage unterschiedliche Wahrnehmungen bei den Rezipient*innen auslösen kann. So ist beispielsweise auch der Filmregisseur Tom Tykwer der Meinung, dass die Montage die „Überwindung des physischen Raums durch die Verknüpfung zweier Ortsbilder [ist], aber natürlich zugleich: [die] Öffnung eines Assoziationsraums durch das Weglassen von Bildern, die dazwischen liegen könnten“.¹²⁸ Die Erkenntnisse zur nachfolgenden Analyse sind daher nicht konkret nach narrativer und visueller Ebene getrennt dargestellt, sondern aus besagten Gründen miteinander verwoben. Um die Forschungsfrage so konkret wie möglich beantworten zu können, eignet es sich daher besser, die Analyseergebnisse in ihre wesentlichen Bestandteile zu gliedern, statt diese nach filmanalytischen Stilmitteln einzuteilen. Hinzu kommt, dass die einzelnen Szenen, die zu Analyse Zwecken in den nächsten Kapiteln aufgeführt werden, daher nicht in chronologischer Reihenfolge angeführt werden. Auch diese Tatsache hat zum Zweck, dass es für die Analyseergebnisse von Vorteil ist, in der Film-Diegeese nicht chronologisch vorzugehen, sondern die ausgewählten Szenen nach den wesentlichen analysierten Parametern einzuteilen, die letztendlich für die Beantwortung der Forschungsfrage relevant sind. Die nachfolgenden Unterkapitel mit ihren Analyseergebnissen kommen demnach vor dem Hintergrund zustande, als dass diese Strukturierung es ermöglicht, die Forschungsfrage aus möglichst vielen verschiedenen Blickwinkeln beantworten zu können. Abgeleitet wurde die Einteilung aus den Schwerpunkten der vorangegangenen Theorie, unter dessen Berücksichtigung das Filmbeispiel analysiert wurde sowie die verwendeten filmanalytischen Mittel. Die Kombination daraus führt schließlich zu einer umfassenden Beantwortung der Forschungsfrage.

Nachdem nun auch die Methodik und der Forschungsgegenstand sowie das weitere Vorgehen genauestens beschrieben wurden, folgen nun die konkreten Analyseergebnisse, eingeteilt in ihre wesentlichen Bestandteile.

¹²⁷ Benjamin, W. (1939). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: W. Benjamin. *Gesammelte Schriften*. Band 1, Werkausgabe Band 2 (S. 471–508). Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 488.

¹²⁸ Tykwer, T. (2010). *Zwischen Durch*. Süddeutsche Zeitung.

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/tom-tykwer-ueber-digitales-kino-zwischen-durch-1.14290>.
abgerufen am 13.10.2023.

5.2.1 Das Spiegelbild als wesentlicher Bestandteil der Persönlichkeit

Nicht nur visuell gilt der Spiegel sowie spiegelnde Gegenstände mit ihrem dadurch erzeugten Spiegelbild als symbolisches Element im Filmbeispiel. Im Hinblick auf den Protagonisten Dorian Gray spielen diese Elemente auch in der Darstellung seiner Persönlichkeit eine tragende Rolle. Daher eignet es sich im Rahmen der Analyse zunächst das Spiegelbild als wesentlichen Bestandteil der Persönlichkeit des Dorian Gray als Analysepunkt genauer zu untersuchen.

Auffällig ist die Szene, in der Dorian Gray im Film das erste Mal vor einem Spiegel steht. Dabei befindet sich der Protagonist gut gekleidet im Hause seiner Kindheit. Er tritt dabei vor einen großen Spiegel, pflückt eine Blume von der Wanddekoration ab und steckt sich diese, während er in den Spiegel blickt, an seinen Anzug.¹²⁹ Blumen werden generell häufig mit dem Symbol der Schönheit, aber auch Vergänglichkeit verbunden. Deshalb deutet das Anstecken der Blume im Film auch auf die Schönheit und Jugendlichkeit des Protagonisten hin, welche dieser durch den Blick in den Spiegel bestaunt. Gleichzeitig ist es nicht nur die Blume, sondern generell das Betrachten des eigenen Spiegelbildes sowie dessen visuelle Ergänzung durch die Blume, was bereits zu Beginn der Diegese auf eine narzisstisch geprägte Identität von Dorian Gray hinweist. Somit steht die Blume sowie deren Anstecken und Betrachten im Spiegel gleichzeitig als Symbol für Selbstbewunderung und Selbstverehrung. Bildlich gesehen wird diese Beobachtung auchameratechnisch umgesetzt. So wird in der Szene mit der Kameraeinstellung als Nahaufnahme sowie die Perspektive des Over the Shoulder Shots gearbeitet. Besonders auffällig ist dabei jedoch die Verlagerung der Tiefenschärfe. So liegt der Fokus in dieser Einstellung auf dem Spiegelbild des Protagonisten und nicht auf dem physisch anwesenden Dorian Gray selbst. Dieses Stilmittel verstärkt auf bildlicher Ebene ebenfalls, dass der Spiegel ein zentrales Symbol für Dorian Grays Schönheit ist. Nachdem Dorian Gray jedoch unheimliche Geräusche aus einem Zimmer hört und sich die Kameraeinstellung kurzzeitig ändert, nimmt die Kamera danach wieder die selbe Position ein. Jedoch mit dem Unterschied, dass nun die Schärfe auf dem physisch anwesenden Dorian Gray selbst und nicht mehr auf seinem Spiegelbild liegt. Und das obwohl sich dieser nach wie vor wie in der Einstellung zuvor vor dem Spiegel befindet.¹³⁰ So unterstreicht die

¹²⁹ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:10:39-00:10:56.

¹³⁰ Vgl. Parker 2009, TC: 00:11:04-00:11:12.

Verlagerung der Tiefenschärfe in diesem Fall die entrückte Atmosphäre, weg von der äußerlichen Schönheit des Protagonisten hin zum emotionalen Zustand der Figur. Damit wird erreicht, dass auch visuell gesehen die symbolische Tiefe der Handlung verstärkt wird und dazu animiert, über das Oberflächliche hinaus zu denken.

Auch eine weitere Szene kann für den vorliegenden Analysepunkt herangezogen werden. „Dorian würde seine Seele nicht wirklich eintauschen. Oder etwa doch, Dorian? Würden Sie?“,¹³¹ fragt Lord Henry Wotton, als es darum geht, ob der Protagonist seine Seele eintauschen würde, um für immer jung bleiben zu können. Diese Frage beantwortet der Protagonist mit „Ja!“.¹³² Es ist die Schlüsselszene des gesamten Films. Auf narrativer Ebene unterstreicht diese Antwort und der damit abgeschlossene Tausch die narzisstische Identität von Dorian Gray. Die Szene zeigt, dass es dem Protagonisten mehr Wert ist, äußere Schönheit und Vergnügen mit dem Preis der inneren Zerrüttung zu bezahlen. Das Dilemma der ewigen Jugend steht dabei im Vordergrund. Auch auf visueller Ebene zeigt sich der Übergang von Vernunft zu Übermut, von Wirklichkeit und Fiktion, indem eine Tiefenschärfeverlagerung erst vom Gesicht des physisch anwesenden Protagonisten und im Anschluss daran zum Gesicht auf dem Gemälde stattfindet.

Wie unter anderem auch im Kapitel 5.2.4 zu Spiegel auf dramaturgischer Ebene im Bezug zum Narziss Mythos an anderer Stelle noch einmal aufgegriffen wird, ist auch das Nicht-spiegeln in Situationen, bei denen eigentlich erwartbar wäre, dass sich eine Person spiegelt, als Analysegegenstand interessant. So ist Dorian Gray beispielsweise bei einer Feierlichkeit zu Gast, als dieser eine sehr junge Dame mit Alkohol beeinflusst und sie daraufhin mit auf ein Zimmer im oberen Geschoss des Hauses nimmt, in dem die Feierlichkeit stattfindet. Daraufhin wird die Mutter des Mädchens, die ebenfalls auf der Feier anwesend ist stutzig, als sie bemerkt, dass ihre Tochter lange weg ist. Im Anschluss daran begibt sie sich auf die Suche nach ihrer Tochter. Als sie in das Zimmer hineinplatzt, in dem sich Dorian Gray befindet und die Tochter unter dem Bett versteckt hält, steht dieser gerade vor einem Ganzkörperspiegel – jedoch mit dem Rücken zum Spiegel gedreht. Auffällig dabei ist jedoch, dass dieser sich nicht im Spiegel spiegelt, obwohl dies eigentlich zu erwarten wäre. Die Mutter hingegen spiegelt sich sehr wohl in dem Spiegel, als sie an diesem vorbei geht, um nach ihrer

¹³¹ Parker, 2009, TC: 00:19:24-00:19:50.

¹³² Parker, 2009, TC: 00:19:50-00:19:52.

Tochter zu suchen. Statt der Mutter die Möglichkeit zu geben weiter nach ihrer Tochter zu suchen, wickelt Dorian Gray sie um den Finger und verführt diese, während er die Tochter im selben Raum unter dem Bett versteckt hält.¹³³ Im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage und somit auch auf Identität symbolisiert das Nicht-Spiegeln die Entfremdung von Dorian Gray von seinem eigenen Selbst. Während der Spiegel üblicherweise für Ehrlichkeit, Wahrheit und Selbsterkenntnis steht, wird in dieser Szene subvertiert und symbolisiert Dorian Grays moralischen Verfall. Gleichzeitig erzeugt das Nicht-Spiegeln eine gewisse visuelle Dissonanz, welche die moralische Ambivalenz von Dorian Gray betont und gleichzeitig eine unheimliche Atmosphäre schafft. Der Aspekt der Unheimlichkeit als Analyseparameter im Filmbeispiel wird in Kapitel 5.2.7 noch einmal genauer thematisiert.

Der Spiegel und das Spiegelbild als wesentlicher Bestandteil von Dorian Grays Persönlichkeit wird außerdem auch in folgender Szene deutlich: Nachdem Dorian Gray den Maler seines Bildnisses umgebracht hatte und nach einer längeren Reise wieder nach London zurückgekehrt ist, fängt der Jüngling gegen Ende des Films an zu begreifen, dass das Tauschgeschäft von ewiger Schönheit gegen seine Seele wohl eher eine Fehlentscheidung war. Nach Jahren befindet sich das Bildnis noch immer auf dem Dachboden des Hauses – mittlerweile mit einem Tuch abgedeckt, weshalb die Verfaultheit des Bildes sich nur erahnen lässt. Unterstützt wird die Unheimlichkeit und Verwesung des Bildnisses außerdem durch den Sound. Denn es scheint, als ob der gemalte Dorian Gray unter dem Tuch raubtierähnliche Geräusche von sich gibt. In seinem Wahn nimmt Dorian Gray in dieser Szene seinen Mut zusammen und betritt mit einem Schwert bewaffnet und oberkörperfrei den Dachboden, wo sich das umhüllte Gemälde befindet. Zielstrebig und im Dunklen geht Dorian Gray mit seinem Schwert bewaffnet auf das Gemälde zu. Räumlich gesehen befindet sich hinter dem Jüngling der gesplitterte Ganzkörperspiegel, der bereits in einigen Szenen zuvor zu sehen war. Der Unterschied dabei ist jedoch, dass Dorian Gray sich nicht klar und scharf spiegelt, sondern durch den Dreck auf dem Spiegel nur verschwommen gespiegelt wird. Die Spiegelung ist dabei sogar so undeutlich, dass einige Körperteile des Jünglings erst gar nicht zu erkennen sind. Auch kameraperspektivisch wird eine gewisse Unheimlichkeit der Szene unterstützt, welche diese in einer schrägen Position einfängt. Voller Emotionen bewegt sich Dorian Gray mit seinem Schwert auf das

¹³³ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:48:09-00:00:50:00.

Gemälde zu. Es scheint, als sei er dazu bereit das Bildnis damit durchzustechen und zu zerstören. Doch kurz bevor er zusticht, überlegt er es sich anders und zerschlägt stattdessen den Spiegel, der hinter ihm steht. Mit einem lauten Schrei schlägt Dorian Gray mit der Faust auf den Spiegel, sodass dieser in viele einzelne Scherben zerbricht, die überall auf dem Boden verteilt sind. Weinend sinkt der Jüngling zu Boden.¹³⁴ Auf semiotischer Ebene symbolisiert das verfaulte Bildnis des Dorian Gray als eine Art Spiegel des Protagonisten auch hier den moralischen Verfall Dorian Grays innerem Selbst. Die Abdeckung durch das Tuch wird dabei als Versuch interpretiert, die unschöne Wahrheit und die Zerrüttung seiner Seele zu verbergen. Die raubtierähnlichen Geräusche, welche das Gemälde zusätzlich von sich gibt, unterstreichen dabei die Unheimlichkeit der Szene und unterstützen die Vorstellung sowohl von Dorian Gray als auch von Rezipient*innen, dass die Verdorbenheit des Bildes und der dort abgebildete gealterte Dorian Gray eine bedrohliche Präsenz haben müssen. Demnach symbolisieren die Geräusche die wilden, fast schon unmenschlichen Aspekte von Dorian Grays Seele. Auch die schräge Kameraperspektive sowie die dunkle Farbgebung der Szene unterstreicht in diesem Fall die unheimliche Atmosphäre. Als visuelles Stilmittel unterstützt die schräge Positionierung der Kamera die Störung sowie die Verzerrung der Identität des Jünglings. Zudem wird das Gefühl der Unordnung und des Chaos für das Publikum durch die Kameraposition verstärkt. Zentrales Symbol der Szene ist jedoch der Spiegel, der den Jüngling, bevor er diesen zerschlägt, zunächst verschwommen und undeutlich reflektiert. In diesem Fall zeigt der Spiegel als Symbol in Bezug auf die Identität von Dorian Gray die Zerrissenheit und Unklarheit seiner eigenen Identität. Denn der Spiegel, der zuvor als Mittel zur Selbsterkenntnis diente, ist nun durch Schmutz und Unschärfe entstellt, was gleichzeitig die innere Verwirrung Dorian Grays unterstreicht. Auch im Hinblick auf die Forschungsfrage ist der Spiegel in diesem Fall ein Symbol für die eigene Identität Dorian Grays, welche bildlich gesehen und narrativ gesehen auf deren Unschärfe und Unklarheit hinweist. Außerdem unterstreicht der verschmutzte Spiegel als Symbol die Schwierigkeit des Jünglings, sich selbst überhaupt klar erkennen zu können beziehungsweise im übertragenen Sinne seine klare Identität zu erkennen. Die Entscheidung von Dorian Gray, den Spiegel, statt das Gemälde zu zerstören, lässt sich als Akt der Verweigerung der Selbstkonfrontation interpretieren. Es wird deutlich, dass der Protagonist sich davor scheut, der Wahrheit

¹³⁴ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:25:11-01:25:57.

über seine eigene Identität sowohl bildlich gesehen als auch symbolisch gesehen ins Gesicht zu blicken. Auch die zerbrochenen Scherben des Spiegels, welche nach dessen Zerstörung auf dem Boden liegen, stehen symbolisch gesehen für die Fragmentierung und Zersplitterung der Identität von Dorian Gray. Um die Interpretation noch weiter zuspitzen, repräsentiert so gesehen jeder einzelne Spiegelsplitter einen Teil seiner Persönlichkeit, welcher durch die Konfrontation mit der Wahrheit oder durch die Verweigerung davon zerbrochen ist. Die Szene zeigt demnach eine tiefergehende Auseinandersetzung mit der eigenen Identität des Protagonisten sowie deren Komplexität durch die Symbolik des Spiegels.

5.2.2 Spiegelungen anderer Art

Wie unter anderem in Kapitel 2.1. zur Definition von Spiegel und Spiegelungen bereits beschrieben, zählen nicht nur plane Spiegel zu den einzigen reflektierenden Elementen im Film. Vielmehr können auch spiegelnde Oberflächen ein Spiegelbild abwerfen und somit als Spiegel fungieren. Demnach stellen hinsichtlich der Analyseparameter auch die Spiegelungen anderer Art eine wichtige Kategorie zur Beantwortung der Forschungsfrage dar.

Hinsichtlich dieses Aspekts kann unter anderem folgende Szene herangezogen werden: Als Dorian Gray zu Beginn des Films nach dem Verlust seines Großvaters das erste Mal seit geraumer Zeit wieder das Haus betritt, in dem er seine frühe Kindheit verbrachte, erkundet der Protagonist zunächst die Räume des Hauses sowie das Mobiliar. So entdeckt der Jüngling auch das alte Klavier. Daraufhin schlägt Dorian Gray einige Tasten an.¹³⁵ Auffällig während dieser Szene ist vor allem die Spiegelung seiner Hände in der glänzenden Oberfläche des Klaviers. Semiotisch gesehen deutet die Spiegelung der Hände auf ein Symbol für Selbstreflexion hin. So erfordert das Klavierspielen in erster Linie Geschicklichkeit und Kontrolle. Demnach ist diese Szene bildlich gesehen ein Hinweis darauf, dass der Protagonist durch diese Spiegelung einen Blick in sich selbst wirft, während er seine Fähigkeiten am Klavier ausdrückt. Es entsteht eine Verbindung der künstlerischen Ausdrucksform des Klavierspielens und der Identität des Protagonisten, welche durch die Spiegelung in seiner künstlerischen Praxis reflektiert wird.

¹³⁵ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:06:03-00:06:24.

Neben der Spiegelung in der Oberfläche des Klaviers gibt es jedoch noch weitere Gegenstände, worin sich Dinge spiegeln. Nachdem Dorian Gray in seinen maßgeschneiderten Anzug schlüpft und diesen vor einem Ganzkörperspiegel stehend betrachtet, überrascht Lord Henry den Protagonisten mit einem Geschenk: Ein Zigaretten-Etui mit spiegelnder Oberfläche und dem Namen „Dorian“ eingraviert. Als der Jüngling das Etui entgegennimmt, erfolgt eine Detailaufnahme des Etuis. Auffällig dabei ist, dass sich aufgrund der glänzenden Oberfläche des Etuis in dieser Kameraeinstellung auch das Gesicht von Dorian Gray spiegelt. Dieses ist dabei jedoch nicht klar zu erkennen, sondern wird lediglich dumpf und verzerrt reflektiert.¹³⁶ Im ersten Analyseschritt kann sich dabei zunächst die Beschaffenheit der spiegelnden Fläche des Etuis angesehen werden. Damit weist die glänzende Oberfläche des Etuis semiotisch gesehen auf die Oberflächlichkeit und Glanz von Dorian Gray hin und unterstreicht, dass der Jüngling ohnehin nur auf Schönheit und materiellen Wert Bedeutung legt. Dadurch, dass es sich bei der Oberfläche des Etuis um eine spiegelnde Fläche und nicht etwa um ein Gehäuse aus Leder oder anderen Materialien handelt und gleichzeitig auch der Name des Protagonisten dort eingraviert ist, deutet diese Tatsache auch auf den Aspekt der Selbstreflexion und Findung der eigenen Identität hin. Bei der Oberfläche handelt es sich zwar um eine spiegelnde Fläche, jedoch darf auch die Tatsache, dass die Fläche kein klares Bild reflektiert, sondern ein dumpfes und verzerrtes, nicht außer Acht gelassen werden. Semiotisch gesehen weist diese visuelle Darstellung seines verzerrten Spiegelbildes auf die Verfremdung und gleichzeitig auch Entfremdung der eigenen Identität Dorian Grays hin. Außerdem symbolisiert diese Verzerrung, dass sein äußeres Erscheinungsbild nicht seine wahre Identität widerspiegelt. Schließlich ereignet sich die Szene bereits, nachdem Dorian Gray seine Seele eingetauscht hat. Somit steht die Reflexion symbolisch gesehen gleichzeitig auch für die Verzerrung der Seele des Jünglings, welche gleichzeitig auf die Veränderung seines Charakters abzielt. Die Tatsache, dass es sich bei der spiegelnden Oberfläche, also bei dem Zigaretten-Etui, um ein Geschenk von Lord Henry handelt, symbolisiert gleichzeitig die Machtausübung, den Einfluss und die Manipulation seitens des Gönners.

Ein zweites Mal kommt das Zigaretten-Etui zum Einsatz, als dieses mit der tatsächlichen Absicht verwendet wird, als Spiegel zu funktionieren. Während einer

¹³⁶ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:26:16-00:26:36.

Veranstaltung fragt Lord Henry den Jüngling nach einer Zigarette, woraufhin dieser ihm das Etui reicht. Lord Henry nimmt dieses, klappt es auf und funktioniert es zu einem Spiegel um. Diese spiegelnde Innenseite des Etuis richtet Lord Henry daraufhin so aus, dass sich die an der sich gegenüberliegenden Seite des Raumes befindenden jungen Damen darin spiegeln.¹³⁷ Diese Spiegelung der Damen zeigt Lord Henry daraufhin Dorian Gray und unterstützt den Anblick mit den Worten: „Fürchte dich nicht, Dorian. Die Welt gehört dir. Für eine Saison“.¹³⁸ Der Unterschied im Vergleich zur ersten Spiegelung im Etui besteht demnach darin, dass die Spiegelung der Damen dort deutlich zu erkennen ist und nicht verschwommen abgebildet wird. Auch diese Szene zielt jedoch vor allem auf das Luxus-Leben der Reichen und Schönen ab und zeigt bildlich die Wichtigkeit von Oberflächlichkeit und Aussehen in dieser Art von Gesellschaft. Ganz nach dem Motto: Wenn du gut aussiehst, kannst du alles erreichen, wird Dorian Gray durch die sich spiegelnden Damen in seiner narzisstischen Identität damit unterstützt, dass dem Jüngling durch sein jugendliches Aussehen alle Möglichkeiten unbegrenzt offenstehen.

Auch die Szene, in der sich Lord Henry in einer Fensterscheibe spiegelt, ist unter dem vorliegenden Analysepunkt von großer Bedeutung. Dieser hat nämlich im Laufe der Diesgese ein Kind bekommen, welches draußen im Garten spielt. Lord Henry beobachtet seine Tochter beim Spielen. Jedoch ist in der Einstellung nicht Lord Henry physisch zu sehen, sondern einzig und allein die Spiegelung von Lord Henry in der Fensterscheibe wird von der Kamera eingefangen und zeigt den Lord, wie er nach draußen blickt. Zu erwähnen ist hier auch, dass auf narrativer Ebene im weiteren Verlauf des Films seine Tochter, wenn sie älter ist, auf Dorian Gray treffen wird und sich in ihn verlieben wird.¹³⁹ Die Spiegelung Lord Henrys in der Fensterscheibe bezogen auf Identität dient als Symbol der Selbstreflexion und weist auf die duale Natur seines Charakters hin. Dabei betrachtet dieser nicht nur seine eigene physische Erscheinung in der Spiegelung, sondern auch sein Leben sowie seine Entscheidungen im Bezug auf den Kontext der neuen Vaterschaft. Gleichzeitig dient die Spiegelung in der Fensterscheibe als symbolischer Rahmen, welche die Grenze zwischen der Welt,

¹³⁷ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:38:05-00:38:35.

¹³⁸ Parker, 2009, TC: 00:38:15-00:38:25.

¹³⁹ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:06:43-01:06:54.

die er geschaffen hat und seiner eigenen Wirklichkeit reflektiert. Demnach steht nicht nur Dorian Gray, sondern auch Lord Henry im Zeichen der Spiegel-Analyseparameter.

Doch zurück zu Dorian Gray: Als dieser das Grab seiner ehemaligen Geliebten Sibyl besucht, geht der Jüngling daraufhin durch die Gassen eines ärmlichen Viertels in London. Währenddessen entdeckt er in der Ecke einer Gasse das Feuer einer Laterne. Dabei spiegelt sich das Feuer in der Glasscheibe, welches das Feuer umgibt und dieses zu einer Laterne macht. Kurz danach wird Dorian Gray von Sibyls Bruder angegriffen, welcher Rache an dem Jüngling ausüben möchte.¹⁴⁰ Die Glasscheibe der Laterne und das Feuer, welches sich darin spiegelt, dient somit als Symbol für die Funken der menschlichen Seele und Emotionen. Außerdem kann die verzerrte Spiegelung des Feuers auch auf die Reflexion der inneren Gefühle von Dorian Gray hinweisen.

Eine Szene, in der eine ganz besondere Art des Spiegels entscheidend ist, ist die Szene im Beichtstuhl.¹⁴¹ Als Dorian Gray gegen Ende des Films erkennt, dass er gerne frei wäre und den Tausch der ewigen Schönheit gegen seine Seele wieder rückgängig machen möchte, sucht der Jüngling einen Priester auf. In einem Beichtstuhl erklärt Dorian Gray dem Priester: „Ich möchte frei sein“.¹⁴² Auffällig ist dabei, dass die Szene auf bildlicher Ebene mit einer Nahaufnahme der Augen von Dorian Gray beginnt. Für mehrere Sekunden sind in der Einstellung nur diese zu sehen. Obwohl auf visueller Ebene hier vielleicht keine direkte Spiegelung wahrzunehmen ist, kann hier jedoch auf symbolischer Ebene eine Spiegelung erkannt werden. Demnach kann in diesem Zusammenhang nämlich das Sprichwort „[D]ie Augen sind der Spiegel der Seele“¹⁴³ herangezogen werden. Sogar in dem, was Dorian Gray im weiteren Verlauf der Szene dem Priester erzählt, wird der Bezug zum Sprichwort noch deutlicher. „Dies ist nicht mein wahres Gesicht. Wenn Sie meine Seele sehen könnten“,¹⁴⁴ gibt Dorian Gray dem Priester zu verstehen. Semiotisch gesehen wird das Sprichwort „Die Augen sind der Spiegel der Seele“¹⁴⁵ hier symbolisch genutzt. Obwohl es keine physische Spiegelung

¹⁴⁰ Vgl. Parker, 2009, TC: vgl. 01:16:05-01:16:20.

¹⁴¹ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:26:01-01:27:13.

¹⁴² Parker 2009. TC: 01:25:57-01:26:00.

¹⁴³ macom (2017). Warum sagt man, die Augen sind der Spiegel der Seele?.

[https://atelierduregard.ch/de/blog/warum-sagt-man-die-augen-sind-der-spiegel-der-seele/#:~:text=Bei%20den%20Augen%20kann%20man,stark%20mit%20dem%20anderen%20verbunden,\(aufgerufen 01.07.2024\).](https://atelierduregard.ch/de/blog/warum-sagt-man-die-augen-sind-der-spiegel-der-seele/#:~:text=Bei%20den%20Augen%20kann%20man,stark%20mit%20dem%20anderen%20verbunden,(aufgerufen%2001.07.2024).)

¹⁴⁴ Parker 2009, TC: 01:26:35-01:26:54.

¹⁴⁵ macom, 2017.

in der Szene gibt, wird dennoch der Fokus darauf gelegt, dass der Jüngling in der Szene versucht, dem Priester Einblicke in seine wahre Natur zu geben. Dabei werden die Augen als Medium verwendet, um das Innere des Protagonisten zu offenbaren. Auch die Tatsache, dass die Szene mit einer Nahaufnahme der Augen beginnt, ist entscheidend. Schließlich gelten die Augen als symbolischer Spiegel, welcher die Emotionen sowie den inneren Zustand des Jünglings reflektieren. Der nahe, visuelle Fokus durch die Kamera leitet die Rezipient*innen dazu an, sich ebenfalls auf den emotionalen Zustand von Dorian Gray zu fokussieren. Demnach betont die Kameraeinstellung mit ihrer Inszenierung die emotionale Tiefe der Szene und unterstreicht den Moment der Selbstoffenbarung. Schließlich untermauert die Szene durch ihren symbolischen Einsatz der Augen als Spiegel die Suche nach der eigenen Identität, Wahrheit und Freiheit seitens Dorian Gray.

Entscheidend für den vorliegenden Analysepunkt ist außerdem eine weitere Szene: Als Dorian Gray und Emily, die mittlerweile erwachsene Tochter von Lord Henry, kurz davor sind, London zu verlassen, um nach New York zu ziehen, veranstaltet Emilys Vater Lord Henry eine Abschiedsfeier. Zuvor hatte Lord Henry herausgefunden, weshalb Dorian Gray in seinem Aussehen über all die Jahre hinweg nicht gealtert ist. Als Lord Henry dem Jüngling auf der Feier klar machte, dass er von dem Tauschgeschäft der Schönheit Dorians gegen die Seele weiß, fällt Dorian Grays Blick auf ein silbernes Tablett. Für einen kurzen Moment spiegelt sich der Jüngling in dem Silbertablett. Zu sehen ist jedoch nicht das echte Abbild des Jünglings, sondern das Abbild des verwesenen und verkommenen Dorian Grays. Untermalt wird dieser kurze unheimlich erscheinende Blick erneut durch ein raubtierähnliches Geräusch, welche der in dem Tablett erscheinende Dorian von sich gibt.¹⁴⁶ In diesem Fall steht das spiegelnde Silbertablett als Symbol für die Oberfläche der Wahrnehmung und Fassade. Bei dem Abbild, welches das Tablett zeigt, handelt es sich jedoch nicht um das Abbild des physisch anwesenden Dorian Gray, sondern um das Abbild seiner verborgenen Seele. Einerseits kann Silber als Symbol für Reichtum und Glanz, andererseits jedoch auch für Kälte und Unberührbarkeit stehen, welche sich ebenfalls in dem gezeigten unheimlichen Abbild wiederfindet. Demnach symbolisiert die kurzzeitige Spiegelung des Jünglings im Silbertablett, welches das verkommene Abbild von Dorian Gray zeigt, dessen wahre Natur, welche er vor der Welt zu

¹⁴⁶ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:37:42-01:38:02.

verbergen versucht. Die Darstellung unterstreicht damit eine visuelle Manifestation des moralischen Verfalls. Es herrscht eine Dualität zwischen äußerem Glanz und innerer Verdorbenheit.

Nachdem nun deutlich wurde, dass Spiegel auch in einer anderen Form und Beschaffenheit eine wesentliche Rolle im Hinblick auf die Identitätsdarstellung im Filmbeispiel spielen, soll nun ein weiterer Analysepunkt zur Beantwortung der Forschungsfrage herangezogen werden.

5.2.3 Die Leinwand als Spiegel

So kann nicht nur herkömmlichen Spiegeln sowie Spiegeln anderer Art eine erhebliche symbolische Bedeutung zukommen. Auch die Leinwand, sei es die Kinoleinwand oder der Computerbildschirm in Form eines Ausgabemediums als symbolische Leinwand, fungiert als eine Art Spiegel, welche für die Analyse wichtig ist.

Bezüglich dieses Gesichtspunkts gibt es vor allem auch aus der Wissenschaft verschiedene Ansatzpunkte, die später mit konkreten Filmbeispielen angereichert werden. „Spiegelung, Einführung und Identifikation kennzeichnen das Verhältnis der Zuschauer zur Leinwand“,¹⁴⁷ erklären unter anderem die Filmwissenschaftler*innen Kristina Jaspers und Wolf Unterberger. Weitergedacht weist die Spiegelung in diesem Fall darauf hin, dass das, was auf der Leinwand zu sehen ist eine Art Reflexion beziehungsweise Widerspiegelung der Realität ist. Wobei bei der Analyse zu beachten ist, dass diese Art von Spiegelung dennoch verzerrt oder verändert sein kann, da das Gesehene auf der Leinwand eine künstlerische Interpretation oder Fiktion darstellt. Doch auch die Identifikation der Rezipient*innen mit dem Gesehenen auf der Leinwand ist hierbei entscheidend. Durch die Spiegelung entsteht eine emotionale Verbindung zum Geschehen, welche die Identifikation der Rezipient*innen mit den Charakteren, Handlungen oder Emotionen aus dem Film impliziert.

Wie in den vergangenen Kapiteln bereits angerissen, spielt auch die Leinwand selbst und damit der Blick der Rezipient*innen auf das Bild eine entscheidende Rolle. So lässt sich beobachten, dass das Verschmelzen von Leinwand und Spiegel nahezu einem Blick in den Spiegel ähneln und damit zu einem Spiegelblick werden. Wie im

¹⁴⁷ Jaspers, K. & Unterberger, W. (2006). *Kino im Kopf*. In: K. Jaspers & W. Unterberger (Hrsg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud* (S. 11-13). Berlin: Bertz und Fischer, S. 12.

Kapitel 5.1 zur Methodik der psychoanalytischen Filmanalyse bereits erwähnt, war von einem Terminus des Leinwand-Spiegels die Rede. Dabei sind es für Baudry bei seinen Überlegungen zur Leinwand als Spiegel vor allem die technischen Rahmenbedingungen, die bei der Analyse entscheidend sind. So ist es seiner Meinung nach beispielsweise von großer Bedeutung, dass während des Filmerlebens der Projektionsapparat nicht zu sehen ist, sodass für die Rezipient*innen eine Art Illusion erschaffen wird und die Subjekte zum Teil des Filmgeschehens werden.¹⁴⁸ Wichtig festzuhalten ist hierbei jedoch, dass der Blick der Rezipient*innen nur durch die Instanz und den Einsatz sowie die verschiedenen Perspektiven der Kamera bestimmt ist. Dabei weist der filmische Leinwand-Spiegel insofern einen paradoxen Charakter auf, als dass das reflektierte Bild nicht Bild der Realität ist, sondern von einem Ort hinter dem Kopf der Rezipient*innen kommt.¹⁴⁹ So meint der besagte paradoxe Charakter gleichzeitig jedoch auch, dass das Gezeigte auf der Leinwand nicht zwingend eine getreue Wiedergabe der Realität ist. Vielmehr handelt es sich dabei eher um eine künstliche Konstruktion, welche von ausschlaggebenden Entscheidungen der Filmschaffenden beeinflusst wird. In den Überlegungen zu Leinwand und Spiegel von Baudry finden sich gleichzeitig Bezüge zum Spiegelstadium von Lacan. Auch dieses wurde bereits in den vorherigen Kapiteln erläutert und findet sich nun auch in den Theorien zur Leinwand als Spiegel wieder. Schließlich ist bei Lacan die Rede von einer Identifizierung seiner selbst mit dem Spiegelbild, wobei diese Identifizierung geschieht und aktualisiert wird, wenn das Kind beim Blick in den Spiegel sein eigenes Bild wahrnimmt.¹⁵⁰ Lacans Überlegungen können daher auch hier als Grundlage dazu herangezogen werden. Ähnlich wie bei den Theorien zum Spiegelstadium, dass ein Kind vor dem Spiegel steht und sein eigenes Bild darin erkennt, funktioniert diese Beobachtung ebenso bei Personen während der Betrachtung einer Leinwand.¹⁵¹ Dabei wird die Position der Rezipient*innen gleichgesetzt mit dem in den Spiegel blickende Kind. Die Gemeinsamkeit liegt dabei in der Identifikation mit dem, was gesehen wird und in der damit verbundenen Formung einer Identität.

¹⁴⁸ Baudry, J.L. (2003). *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*. 1970. Übers. v. Gloria Zustande, Siegfried Zielinski. In: R. F. Reisinger (Hrsg.), *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte* (S. 27-39). Münster: Nodus, S. 29.

¹⁴⁹ Vgl. Baudry, 2003, S. 36.

¹⁵⁰ Vgl. Orlowsky & Orlowsky, 1992, S. 395.

¹⁵¹ Vgl. Elsaesser & Hagener, 2007, S. 84.

Allerdings prägt nicht nur Baudry, sondern auch Metz den Terminus des Leinwand-Spiegels. So geht auch Metz davon aus, „daß die primäre Form der Identifikation im Kino eine Identifikation mit dem eigenen Blick, mit einer <allwissenden> Position im Verhältnis zur filmischen Signifikation sei“.¹⁵² Demnach trägt genau diese beschriebene Identifikation mit dem eigenen Blick dazu bei, filmische Bedeutung, wie es in der vorliegenden Arbeit analysiert wird, zu konstruieren. Das bedeutet wiederum auch, dass gleichwohl genau diese Identifikation mit dem eigenen Blick die Art und Weise beeinflussen kann, wie Rezipient*innen das Gesehene auf der Leinwand verstehen. Der entscheidende Unterschied zu Baudrys Begriff des Leinwand-Spiegels ist bei Metz jedoch, dass dieser sich nicht an die Identifikation mit der Kamera klammert, sondern „das Dispositiv des Kinos als eine[n] <fiktionalen Raum>, der für den Zuschauer mal um mal zum imaginären Kosmos der filmischen Erzählung wird“¹⁵³ versteht. Demnach werden in seinen Überlegungen nicht nur die Kamera, sondern auch die Dunkelheit im Saal, das Sound-System und viele weitere Faktoren in das Identifikationserleben mit einbezogen. Das Kino als fiktiven Raum zu betrachten, impliziert damit, dass ein Raum entsteht, in dem die Wirklichkeit durch die Welt des Films ersetzt wird. Die Wichtigkeit hinsichtlich Fiktionalität bei der psychoanalytischen Filmanalyse und vor allem auch im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage wird in Kapitel 5.2.5 allerdings noch einmal detaillierter behandelt.

Doch nicht nur der Terminus des Leinwand-Spiegels, auch das Konzept der subjektiven Kamera, also ein technischer Mechanismus, der Rezipient*innen gestattet, in die Rolle einer handelnden Figur auf der Leinwand zu agieren, kommt im Filmbeispiel zu Einsatz und spielt eine wichtige Rolle in der Analyse. Die Rede ist vom sogenannten Point of view, bei dem Zusehender durch den Einsatz der Kamera den selben Blickwinkel erfahren, welchen auch der Protagonist im Film zu diesem Zeitpunkt wahrnimmt. Filmwissenschaftler Harald Schleicher schreibt dazu: „Viele Filme integrieren subjektive Einstellungen in ein ansonsten objektiv gestaltetes erzählerisches Gerüst“,¹⁵⁴ wobei mit subjektiver Kamera der Point of view gemeint ist. Durch die Möglichkeit des gesteuerten Blickwinkels durch die Kamera wird es

¹⁵² Lowry, S. (1992). *Film – Wahrnehmung – Subjekt*. Theorien des Filmzuschauers. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 1(1), (S. 113-128), S. 119.

¹⁵³ Kappelhoff, H. (2002). *Kino und Psychoanalyse*. In: J. Felix (Hrsg.), *Moderne Film Theorie* (S. 130-159), Mainz: Bender, S. 139.

¹⁵⁴ Schleicher, H. (2002). *Point of View*. In: T. Koerner (Hrsg.), *Reclams Sachlexikon des Films* (S. 453-454), Stuttgart: Reclam, S. 454.

Rezipient*innen dadurch möglich, Handlungen durch die Augen oder den Standpunkt einer Figur zu erleben, was zu einer subjektiven Sichtweise führt sowie eine Identifikation mit der jeweiligen Filmfigur. Somit verdichtet die Methode der subjektiven Kamera die filmische Illusion, die beispielsweise in der Literatur so nicht möglich wäre. Gleichzeitig wirkt der Einsatz der subjektiven Kamera symbolhaft wie ein im Raum platzierter Spiegel, welcher zum Erhalt der filmischen Illusion beiträgt.

Dass die Leinwand gleichsam als Spiegel verstanden werden kann, ist nun klar. Doch auch der Einsatz des Spiegels im Film selbst hat Auswirkung auf die Wahrnehmung der Rezipient*innen. In Kapitel 4 wurde der Einsatz von Spiegeln im Film zwar bereits theoretisch dargelegt. Dennoch ist es an dieser Stelle sinnvoll, diese Überlegungen auch in diesem Zusammenhang aufzugreifen, um den Einsatz von Spiegeln im Film bezogen auf die Symbolhaftigkeit der Leinwand und die damit verbundenen Wahrnehmungen seitens der Rezipient*innen analysieren zu können. Elsaesser und Hagener schreiben dazu: Die Verwendung eines Spiegels funktioniert als „ein Moment der Brechung und Verdopplung, mittels dessen dem Zuschauer die Künstlichkeit der Inszenierung im gleichen Zuge bewusst wird, wie er tiefer in die (oft gesplante) Persönlichkeit des Protagonisten eintaucht“.¹⁵⁵ Die doppelte Funktion des Spiegels im Film besteht demnach darin, dass dieser die künstliche Natur der filmischen Inszenierung insofern unterstreicht, als dass er diese durch Brechung und Verdopplung die übliche Wahrnehmung stört. Gleichzeitig ermöglicht der Einsatz des Spiegels im Film den Rezipient*innen tiefer in die Identität des Protagonisten einzudringen. Es entsteht eine Spannung zwischen bewusster filmischer Konstruktion und emotionaler Immersion der Rezipient*innen in die Charaktere.

Die Überlegungen der Beziehung von Leinwand und Spiegel lassen sich jedoch noch weiterdenken. So wird der Effekt der Leinwand als Spiegel noch mehr verstärkt, wenn die Einstellungsgröße der Kamera eine gewisse Begrenztheit des Framings vorgibt und diese somit die gesamte Leinwand als Spiegelfläche erscheinen lässt. Ist das der Fall, so werden die Rezipient*innen vor der Leinwand automatisch zum Gespiegelten, indem diese vor der Leinwand sitzen und diese als symbolischer Spiegel funktioniert. Das bedeutet: Leinwand und Spiegel verschmelzen. Auch in der Wissenschaft wurde dieses Phänomen bereits untersucht. So bezeichnet beispielsweise der französische

¹⁵⁵ Elsaesser & Hagener, 2007, S. 89.

Philosoph Edgar Morin diesen Fall als polymorpher Charakter der Identifikation im Kino:

„Die Identifikation mit dem Ähnlichen und die Identifikation mit dem Wesensfremden werden also beide durch den Film erregt, und dieser zweite Aspekt sticht sehr scharf gegen die Partizipation des realen Lebens ab. (..) Das Kino ebenso wie der Traum, wie die Phantasie weckt und enthüllt schambehaftete, heimliche Identifikation“.¹⁵⁶

Morin beschreibt damit die verschiedenen Möglichkeiten der Identifikation mit dem Film, in diesem Fall durch die Leinwand. So ist es möglich, eine Identifikation sowohl mit dem Vertrauten als auch mit dem Fremden zu erfahren, wobei das Kino dabei als ein Raum fungiert, welcher Rezipient*innen ermöglicht, verschiedene Aspekte der eigenen Identität zu entdecken. Außerdem ist es möglich, Aspekte der eigenen Identität zu erkennen, die üblicherweise womöglich unterdrückt werden oder gar verborgen bleiben.

Um den theoretischen Bezug auf das Filmbeispiel anzuwenden, lässt sich in dieser Hinsicht vor allem die Analyse des Einsatzes der Point of View Perspektive noch einmal hervorheben. So ereignet sich im Film *Das Bildnis des Dorian Gray* eine Szene, in der sich der physisch anwesende Protagonist in dem Raum im Haus befindet, in dem auch dessen Porträt hängt. Zunächst ist eine Einstellung zu sehen, in der das Bild sowohl den die lebende Filmfigur Dorian Gray als auch dessen Gemälde im Hintergrund an der Wand gleichzeitig zeigt. Dieses hängt in Dimensionen dort gesehen etwas erhöht.¹⁵⁷ Diese perspektivische Verschiebung, die sowohl die lebende Filmfigur als auch den gemalten Dorian zeigt, legt damit den Grundstein für den Perspektivwechsel, der in der darauffolgenden Einstellung erfolgt. Gleichzeitig betont die erhöhte Position des Gemäldes die Idealisierung des gemalten Dorians im Vergleich zur lebenden Filmfigur, welche jedoch zu bröckeln beginnt.

In der nächsten Einstellung kommt dann die Perspektive des Point of View zum Einsatz. Rezipient*innen sehen die lebende Filmfigur Dorian Gray nun durch die Augen des Dorian Gray auf dem Gemälde. Perspektivisch gesehen kommt diese Kameraeinstellung schräg von oben herab von der Wand. Zunächst ist dabei die lebende Filmfigur Dorian Gray zu sehen, die aus seinem Weinglas trinkt und nur von

¹⁵⁶ Morin, E. (1958). *Der Mensch und das Kino*. Eine anthropologische Untersuchung. Übers. v. Kurt Leonhard. Stuttgart: Klett, S. 120f.

¹⁵⁷ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:43:40-00:43:50.

der Seite zu sehen ist, bis sich diese zum Gemälde hinwendet. Mit einem skeptischen Blick schaut dieser Dorian Gray in die Kamera und damit gleichzeitig auch in die Augen seiner Selbst auf dem Gemälde. Visuell gesehen wird in dieser Einstellung vor allem auch mit Farben, Unschärfe und Zoom gearbeitet. Durch eine veränderte Farbgebung mit geschwächter Sättigung erscheinen die Farben hier nur noch in schwachen Graustufen. Gleichzeitig ist das Bild zunächst sehr unscharf, während dieses erst am Ende der Einstellung scharf gestellt wird. Außerdem wird mit einem Zoom gearbeitet, welcher sich vor allem auf das Gesicht der lebenden Filmfigur Dorian Grays fokussiert und dieses immer näher kommen lässt.¹⁵⁸ Vor allem die stilistischen Mittel auf Bildebene verdeutlichen die Perspektive des Point of View und untermalen das Blickfeld des Dorian Grays auf dem Gemälde. Wie bereits beschrieben, eröffnet der Einsatz der Point of View Perspektive die Möglichkeit, sich als Rezipient*in in die Perspektive eines Charakters, in diesem Fall in die des gemalten Dorian Grays, zu versetzen. Der stilistische Einsatz der veränderten Farbgebung mit geschwächter Sättigung sowie die anfängliche Unschärfe der Szenen können auf semiotischer Ebene insofern als Entscheidung interpretiert werden, als dass dieser Einsatz die Trennung zwischen realer Welt und Illusion unterstreicht. Dabei weist die Farbgebung in Graustufen vor allem auf eine Art Parallelwelt beziehungsweise auch verzerrte Wahrnehmung hin. Der Zoom auf das Gesicht der lebenden Filmfigur Dorian Gray als Stilmittel betont vor allem die emotionale Intensität. Dieser weist dadurch auf die innere und psychische Welt der lebenden Filmfigur Dorian Gray hin und versucht diese wortwörtlich, also sowohl bildlich als auch auf narrativer Ebene, zu fokussieren. Die schrittweise Schärfung des Bildes deutet darauf hin, dass sich Dorian Gray in seiner eigenen Identität und seiner Selbst sowie seinen eigenen Handlungen bewusster wird. Gleichzeitig unterstreicht der direkte Blick der lebenden Filmfigur Dorian Grays am Ende dieser Einstellung in die Kamera dessen Bewusstsein über die Verbindung seines lebenden und abgebildeten beziehungsweise gemalten Ich. Der direkte Blickkontakt wird somit als Moment der Selbstreflexion und gleichzeitig innerer Konfrontation mit der eigenen Identität interpretiert.

Im Hinblick auf den Aspekt der Leinwand als Spiegel, kann diese Beobachtung auch im Allgemeinen auf Dorian Gray selbst angewendet werden. Im Filmbeispiel wird der Jüngling als ein Mann dargestellt, der äußerlich jung und schön bleibt, während sein

¹⁵⁸ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:43:50-00:44:00.

Bildnis dessen moralischen Verfall spiegelt.¹⁵⁹ Ähnlich wie die Kinoleinwand eine äußere Darstellung zeigt, reflektiert diese gleichzeitig die inneren Zustände der Charaktere im Film. Gleichzeitig spielt die Kinoleinwand insofern eine Rolle, als dass diese als Medium fungiert, welche Wirklichkeit und Illusion verschmelzen lässt. So wird auch im Filmbeispiel Dorian Gray selbst von seinem eigenen Bildnis in einem Akt der Selbsttäuschung verführt und Illusion und Wirklichkeit sind nur noch schwer voneinander zu trennen.¹⁶⁰ Demnach sehen die Rezipient*innen auf der Leinwand zwar die Darstellung der Handlungen, deren Ereignisse jedoch dennoch durch die künstlerische Gestaltung und Inszenierung zu einer Art Illusion werden. Gleichzeitig ist bekannt, dass Dorian Gray versucht, seine Jugend und Schönheit aufrechtzuerhalten, indem er sein eigenes Bildnis als Medium für die Alterung und die moralischen Konsequenzen seiner Handlungen verwendet. Dieser Akt der Selbsttäuschung zeigt, wie Kunst als Mittel der Selbstreflexion und des Selbstbetrugs dienen kann und betont nicht nur die Bedeutung der Kinoleinwand, sondern gleichzeitig auch die Wichtigkeit der Leinwand auf dem Porträt aus der Kunst. Spiegel und Spiegelungen in der Malerei werden allerdings in Kapitel 5.2.9 noch einmal genauer behandelt.

Insgesamt veranschaulicht *Das Bildnis des Dorian Gray* demnach als Film, wie die Kinoleinwand als Spiegel fungiert und dadurch nicht nur äußere Darstellungen reflektiert, sondern auch tiefere Aspekte der menschlichen Natur und Erfahrung zeigt – vor allem im Hinblick auf Identität. Demnach fungiert im Falle des Filmbeispiels die Leinwand ebenfalls als eine Art symbolischer Spiegel. Doch anders als ein planer Spiegel reflektiert die Leinwand diesbezüglich nicht nur die äußere Erscheinung von Dorian Gray. Vielmehr bildet die Kinoleinwand aber auch die Leinwand des Portraits gleichzeitig auch die inneren Gedanken und Gefühle des Jünglings im Film sowohl über die Narration als auch über visuelle Gestaltungsmittel ab. In *Das Bildnis des Dorian Gray* symbolisiert die Kinoleinwand damit, wie die Rezipient*innen Zeugen von Dorian Grays moralischem Verfall werden, während sie seine äußere Erscheinung bewundern.

Doch nicht nur im Hinblick auf die Leinwand kommen Spiegel und Spiegelungen im Filmbeispiel symbolische Bedeutung zu. Auch auf dramaturgischer Ebene ist der Einsatz der Spiegel und Spiegelungen ausschlaggebend. Das folgende Kapitel

¹⁵⁹ Vgl. Parker 2009.

¹⁶⁰ Vgl. Parke, . 2009, TC: 00:18:17-00:18:20.

untersucht daher den Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen auf dramaturgischer Ebene und bezieht gleichzeitig den Mythos des Narziss mit ein.

5.2.4 Spiegel und Spiegelungen auf dramaturgischer Ebene unter Berücksichtigung des Mythos des Narziss

Die Tatsache, dass Narziss sich in der griechischen Mythologie in der Wasseroberfläche spiegelt und sich daraufhin in sein eigenes Spiegelbild verliebt, wurde bereits in Kapitel 3.1 thematisiert. Auch übertragen auf die Entstehungsgeschichte des Spiegels sowie die teils heute noch gebräuchliche Nutzung der reflektierenden Wasseroberfläche als Spiegel im übertragenen Sinne wurde im historischen Kontext bereits detailliert beleuchtet.

Doch was, wenn eine Person in die Wasseroberfläche blickt, sich dort aber nicht spiegelt? So ist diese Tatsache wohl mindestens genauso bedeutsam wie die tatsächlich funktionierende Spiegelung im Wasser, wie bereits in Kapitel 5.2.1 kurz zur Sprache kam. Denn auch direkt zu Beginn des Films, als Dorian Gray die blutüberlaufene Kiste mit dem Künstler Basil, welcher das Bildnis des Protagonisten angefertigt hatte, von einem Steg aus ins Wasser wirft wird klar, dass sich der Jüngling beim Hineinwerfen der Kiste nicht im Wasser spiegelt.¹⁶¹ Der Mangel am Spiegelbild im Wasser kann semiotisch gesehen auf unterschiedliche Art und Weise gedeutet werden. Zentral hierbei ist jedoch vor allem die dadurch entstandene Untermalung des Verlusts der Identität des Protagonisten. Das Nicht-Spiegeln im Wasser zeigt auf visueller Ebene dessen innere Leere. Somit ist dessen wahres Selbst auf eine gewisse Art und Weise verloren gegangen. Unterstrichen wird diese Beobachtung zusätzlich durch die vorhandene Farbgebung und Lichtkomposition der Szene. So spielt diese bei Nacht, weshalb die Farbgestaltung eher dunkel gehalten ist und es somit auch erst gar nicht ermöglicht, sich im Wasser spiegeln lassen zu können. Auch auf eine Art Versteckspiel weist das nicht vorhandene Spiegelbild hin. So versteckt sich Dorian Gray moralisch gesehen dadurch vor seinem Versagen. Auch das Wasser, welches üblicherweise ein klares Spiegelbild liefert, könnte in diesem Fall symbolisch gesehen für die moralische Reinheit stehen, welche Dorian Gray verloren hat. Zudem wird die Isolation und Entfremdung des Protagonisten von der Gesellschaft durch das nicht vorhandene Spiegelbild unterstrichen. So hat sich Dorian Gray durch den Wandel

¹⁶¹ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:02:53 – 00:03:12.

seiner Identität auf diegetischer Ebene von anderen Menschen distanziert, was den Jüngling symbolisch gesehen von seinem eigenen Spiegelbild im Wasser trennt. Folglich kann auch das Nicht-Vorhandensein einer Spiegelung in einer Situation, in der eigentlich aus natürlich gegebenen Gründen eine Spiegelung zu erwarten wäre, Aufschluss über die Befindlichkeiten der Charaktere geben.

Doch nicht nur im Zusammenhang mit der Wasseroberfläche, auch auf sprachlicher Ebene spiegelt sich der Mythos des Narziss gleich zu Beginn des Films *Das Bildnis des Dorian Gray* wieder. So kreuzt Dorian Gray gemeinsam mit dem Künstler seines Porträts auf einer Feier der Londoner High Society auf. Während dieser Veranstaltung trifft der Protagonist das erste Mal auf Lord Henry Wotton, der den Jüngling im Laufe der Handlung zu einem ausschweifenden Lebensstil verhilft. Doch noch vor dem ersten Aufeinandertreffen der beiden, ist Lord Henry während der Veranstaltung von hinten, also aus der Perspektive von Dorian Gray zu sehen. In dieser Szene unterhält sich Lord Henry mit einigen Gästen der Party. Noch bevor sich dieser umdreht, ist zu hören, wie der Gönner folgenden Satz bezüglich der Wahl seiner Frauen von sich gibt: „Das einzig richtige Verhalten ist, sie zu lieben, wenn sie hübsch ist und eine andere zu lieben, wenn sie hässlich ist“.¹⁶² So kann auch dieses Zitat auf narrativer Ebene in den Zusammenhang mit dem Narziss-Mythos gebracht werden. Während sich der Jüngling aus der Legende in sein eigenes Spiegelbild auf der Wasseroberfläche verliebt, spielt wortwörtlich die Oberfläche wie im Wasser beziehungsweise die Oberflächlichkeit generell bezogen auf das Zitat eine Rolle: die Aussage spielt auf die Liebe an, welche in diesem Kontext wortwörtlich nur rein oberflächlich betrachtet wird. Der Aussage nach richtet sich bei Lord Henry Wotton demnach die Liebe rein nach dem äußeren Erscheinungsbild – so auch bei Narziss. In Bezug auf Identität kann dadurch die Widerspiegelung des Narziss-Mythos in der Aussage von Henry Wotton als narzisstisch interpretiert werden, da dessen Haltung den Wert einer Person stark auf das äußere Erscheinungsbild reduziert.

Auch im weiteren Verlauf der Handlung unterstreicht Lord Henry Wotton den Bezug zum Narziss Mythos und zu einer narzisstisch geprägten Identität. Im Gespräch über Frauen auf einer weiteren Veranstaltung teilt der Gönner dem Jüngling seinen Neid mit und sagt: „Sie besitzen die einzigen beiden Dinge, die begehrenswert sind: Jugend

¹⁶² Parker, 2009, TC: 00:08:34-00:08:39.

und Schönheit“.¹⁶³ Zudem unterstreicht das Zitat nicht nur die Bezüge zum Narzissmus, sondern zeigt gleichzeitig, worauf die Prioritäten der gesellschaftlichen Werte in der Welt liegen, in der sich die Protagonisten bewegen. So weist nicht nur Dorian Gray im Verlauf der Diegese narzisstische Züge auf, sondern zum Teil auch Lord Henry und schafft dadurch eine Verbindung zum Narziss-Mythos.

Eine Szene, die ebenfalls an den Mythos des Narziss erinnert, ist während der ersten Verabredung zwischen Dorian Gray und der jungen Sibyl. Dazu sitzen die beiden Figuren zunächst an einem Tisch auf einer grünen Wiese, als Sibyl plötzlich aufsteht und zum sich ebenfalls auf dem Grundstück befindenden Teich geht, um dort am Ufer des Wassers eine Blume zu pflücken. Dabei zeigt der Kamerawinkel die Spiegelung Sibyls in der Wasseroberfläche, wie es auch im Mythos des Narziss der Fall ist.¹⁶⁴ Auch hier spielt vor allem der Narzissmus eine tragende Rolle. Sibyl, welche sich in der Wasseroberfläche spiegelt, wird sich dabei nämlich ihrer eigenen Schönheit bewusst. Im Kontext der späteren Handlung ist diese Szene jedoch gleichzeitig ein Verweis vor allem auf Dorian Grays narzisstische Entwicklung. So ist das Spiegelbild in der Wasseroberfläche auch hier ein Symbol für Vergänglichkeit. Schließlich ist die Reflexion im Wasser nur kurzlebig und flüchtig – so auch die Jugendlichkeit und Schönheit von Sibyl im Gegensatz zur bestehenden Schönheit von Dorian Gray, welcher sich in dieser Szene nicht im Wasser spiegelt und stattdessen am Tisch sitzen bleibt. Gleichzeitig kann es sich dabei auch um eine Vorhersage auf narrativer Ebene handeln, denn zu einem späteren Zeitpunkt im Film wird Sibyl sich in einem Fluss das Leben nehmen, da Dorian Gray sie bis dato nicht gefragt hatte, ob sie seine Ehefrau sein möchte.¹⁶⁵ Auch die Blume, welche Sibyl am Uferrand pflückt und diese am Ende der Szene Dorian Gray überreicht bringt die Vergänglichkeit zum Ausdruck. Noch ist sie schön und frisch, doch im Laufe der Zeit wird die Blume verwelken und verliert an Schönheit.

Demnach wurde deutlich, dass der Beziehung zum Narziss-Mythos eine besonders tragende Rolle zukommt. So sind sogar einige Parallelen vor allem in Bezug auf die Diegese zwischen der Mythologie des Narziss und dem Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* vorhanden. Auch in diesem Zusammenhang wird deutlich, dass der

¹⁶³ Parker, 2009, TC: 00:17:29-00:17:35.

¹⁶⁴ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:25:07-00:25:17.

¹⁶⁵ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:39:44-00:40:03.

Einsatz von Spiegelungen als Symbol Aufschluss über die Identität und Befindlichkeiten der Protagonist*innen gibt. Neben dem Bezug zum Narziss gibt es jedoch noch weitere wichtige Analyseparameter zur Beantwortung der Forschungsfrage. So eröffnet der Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen im Film außerdem eine Welt des „Dazwischen“. Was genau es damit auf sich hat, zeigt das nachfolgende Kapitel.

5.2.5 Zwischen Wirklichkeit und Illusion: Spiegel und Spiegelungen als Mittel zur Grenzüberschreitung im Film

Vor allem rund um die Definition von Spiegeln und Spiegelungen, wie es bereits in Kapitel 2.1 thematisiert wurde wird deutlich, dass mit dem Blick in den Spiegel immer auch gleichzeitig eine Erwartung einhergeht, dass dieser die Wirklichkeit abbildet. Durch den Einsatz filmischer Mittel lässt sich jedoch beobachten, dass im vorliegenden Filmbeispiel nicht immer ganz klar wird, welche Szenen im Zusammenhang mit dem Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen die Wirklichkeit (Fakt) zeigen und welche nur Illusion (Fiktion) zu sein scheinen. Daher ist es sinnvoll, den Einsatz der Spiegel und Spiegelungen im Film im Hinblick auf Fakt und Fiktion sowie die damit verbundenen verschwommenen Grenzen genauer zu analysieren. Zur detaillierten Beantwortung der Forschungsfrage soll dazu jedoch zunächst auf theoretischer Ebene geklärt werden, was unter dem Zusammenspiel von Fakt und Fiktion im Film verstanden werden kann, bevor im Anschluss daran ausschlaggebende Filmszenen zur Verdeutlichung des erarbeiteten Materials herangezogen werden.

Obwohl *Das Bildnis des Dorian Gray* ein fiktionales Werk ist, kann es gleichzeitig auch dokumentarische Qualitäten besitzen, wie im späteren Verlauf der Arbeit herausgebildet wird. Die Untersuchung des Films offenbart daher eine Dynamik zwischen Fakt und Fiktion, Illusion und Wirklichkeit. Die Soziologen Alexander Bullik und Markus Schroer konzeptualisieren den dokumentarischen Aspekt der filmischen Darstellung als deren Anspruch, sich direkt auf die vorfilmische Realität zu beziehen und sprechen von einer „Referenz zu einer vorfilmischen Wirklichkeit“.¹⁶⁶ Die dargestellten Orte, Ereignisse und Personen sind demnach nicht frei erfunden. Vielmehr existieren diese unter der Behauptung eines Bezugs zwischen abgebildeter

¹⁶⁶ Bullik, A. & Schroer, M. (2017). *Zwischen Dokument und Fiktion*. Grenzbewegungen des Dokumentarischen. In: C. Heinze & T. Weber (Hrsg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen* (S. 61-84). Wiesbaden: Springer VS, S. 61.

und realer Wirklichkeit. Gesellschaftswissenschaftlerin Clarissa Edthofer hingegen begründet dokumentarische Elemente im Film mit der Wahrnehmung von Wirklichkeit. Seiner Meinung nach wird dadurch „lebendige Wirklichkeit in ihr Gegenteil [verwandelt]: in filmisch produzierte Wirklichkeit“.¹⁶⁷ Außerdem ist wichtig zu beachten, dass der Film auch von den Absichten und Perspektiven seiner Regisseur*innen geprägt ist, die diesen mit ihren eigenen Visionen und Wirklichkeiten versehen und dadurch unterschiedlichen Interpretationen und Wahrnehmungen unterliegen können.

Doch ist es überhaupt möglich, Wirklichkeit durch dokumentarische Filmelemente abzubilden? Im Gegensatz zum dokumentarisch-faktischen Stil im Film zeigt *Das Bildnis des Dorian Gray* gleichzeitig zahlreiche fiktive Elemente. Die italienische Soziologin Elena Esposito definiert Fiktion beispielsweise als eine „radikale Veränderung der Art und Weise, sowohl den Raum als auch die Zeit zu behandeln“.¹⁶⁸ Fiktion existiert also als eine eigene ‚Nicht-Wirklichkeit‘, die über ihre eigenen Koordinaten verfügt und gleichzeitig von der realen Welt getrennt betrachtet wird. Bezogen auf Film beschreibt Designer Danny Jaksch, dass sich fiktive Elemente auch oft durch „die Auswahl der Thematik, den Einsatz bestimmter Kameraperspektiven, die Lichtsetzung oder die Bildkomposition durch den Schnitt [beweisen]“.¹⁶⁹ So auch im vorliegenden Analysegegenstand, wie später deutlich wird.

So ist es nicht die strikte Trennung, sondern vielmehr das Verschwimmen von Fakt und Fiktion, von Wirklichkeit und Illusion, wodurch sich ein ‚Dazwischen‘ öffnet, ein Raum, in dem die Grenzen ineinander übergehen. Die Verwendung dokumentarischer Mittel und ihre Inszenierung schaffen zwar eine Verbindung zu realen Ereignissen. Doch wie Williams beschreibt, entstehen auch hier wechselhafte Grenzen innerhalb der filmischen Wirklichkeit.¹⁷⁰ Es entsteht eine Ästhetik, die durch die Verknüpfung verschiedener filmischer Elemente ein eigenes filmisches Universum schafft. In Bezug

¹⁶⁷ Edthofer, C. (2008). *unEcht. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller E.K, S. 198.

¹⁶⁸ Esposito, E. (1998). *Fiktion und Virtualität*. In: S. Krämer (Hrsg.), *Medien, Computer, Realität* (S. 269–296). Berlin: Suhrkamp Verlag, S. 271.

¹⁶⁹ Jaksch, D. (2011). *9/11 Fiktive Realität*. Authentizität und Manipulation im dokumentarischen Film. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH, S. 15.

¹⁷⁰ Vgl. Williams, L. (2003). *Spiegel ohne Gedächtnisse*. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: E. Hohenberger & J. Keilbach (Hrsg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit* (S. 24–45). Berlin: Verlag Vorwerk 8, S. 37.

darauf lässt sich folgende Aussage von den Geisteswissenschaftlern Hermann Kappelhoff und Hauke Lehmann heranziehen:

„Der diegetische Horizont ist keineswegs im linearen Zeitschema kausallogischer Verknüpfungen apriorisch vorauszusetzen, sondern muss als immanente Logik der Verknüpfung höchst unterschiedlicher dynamischer Raum/Zeit-Figurationen vom Zuschauer [und Zuschauerin] erfasst und zugleich als Einheit einer fiktionalen filmischen Welt entworfen werden“.¹⁷¹

Somit entstehen filmische Bilder raum-zeitlicher Zwischenkonfigurationen erst in der Verschränkung von Film und Rezipient*innen. Ihre Interpretation führt zu einem eigenen Konstrukt des ‚Dazwischen‘. Starre Genregrenzen existieren dabei kaum. Insbesondere anhand des Films *Das Bildnis des Dorian Gray* wird deutlich, dass ein Spielfilm sowohl fiktionale als auch faktuale Elemente vereinen kann. Diese Auffassung wird auch von Hickethier unterstützt, der bemerkt: „Wenn Fiktionales und Dokumentarisches als unterschiedliche Erzählmodi betrachtet werden, können sie innerhalb eines narrativen Kontextes miteinander verschmelzen“.¹⁷² Somit beeinflussen nicht nur filmanalytische Aspekte die Darstellung von Wirklichkeit im Film, sondern auch die Verschmelzung von fiktionalen und dokumentarischen Elementen in der Gesamtkonstruktion. Prinzipiell erscheinen alle Filme zunächst grundsätzlich ‚realistisch‘, da kein Film ausschließlich vorstellbar ist, sondern immer auf Vorstellungen und Erinnerungen beruht. Die Grenzen innerhalb und außerhalb der filmischen Realität sind jedoch fließend. Es gibt also keine klare Trennung zwischen Fakt und Fiktion, sondern ein ‚Dazwischen‘, die eher eine Annäherung an den Fakt durch die Fiktion suggeriert.

Die erarbeiteten Beobachtungen und Theorien lassen sich an dieser Stelle anhand konkreter Beispiele des Forschungsgegenstandes weiter vertiefen. Zu nennen ist dazu vor allem die Szene, in der das erste Mal das fertige Porträt von Dorian Gray zu sehen ist. Filmisch gesehen wird dies innerhalb der Montage mittels weicher Blende gelöst. Dabei ist zunächst das Gesicht der lebenden Filmfigur Dorian Gray in einer Nahaufnahme zu sehen. Mit dem Übergang einer weichen Blende zeigt die nächste Einstellung aus der gleichen Einstellungsgröße und Perspektive heraus ebenfalls das Gesicht von Dorian Gray. Diesmal jedoch als Gemälde auf dem Porträt.¹⁷³ In diesem

¹⁷¹ Kappelhoff, H. & Lehmann, H. (2021). *Zeit*. In: B. Groß & T. Morsch (Hrsg.), *Handbuch Filmtheorie* (S. 535-555). Wiesbaden: Springer VS, S. 546.

¹⁷² Hickethier, K. (2001). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, S. 204.

¹⁷³ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:18:17-00:18:20.

Fall funktioniert die weiche Blende als Symbolik des Übergangs zwischen Wirklichkeit und Kunst, zwischen Fakt und Fiktion. Der Wechsel von einem klaren und scharfen Bild hin zu einer etwas unschärferen Abbildung auf der Leinwand weist darauf hin, dass etwas Unwirkliches stattfindet und eine gewisse Veränderung signalisiert, welche auf die bevorstehende optische Veränderung des Gemäldes hinweist. Hinzu kommt auch der Rahmen des Porträts. Auf ästhetisch-semiotischer Ebene fungiert dieser Rahmen ebenfalls als eine Art Grenze, indem dieser das Abbild von Dorian Gray auf dem Gemälde, welches in diesem Fall als eine Art imaginär angesehen werden kann, klar von der lebenden Filmfigur des Protagonisten abgrenzt.

Besonders auffällig ist außerdem die Szene, in der Dorian Gray das Theater besucht, in dem die junge und schöne Sibyl mitspielt. Diese hatte der Protagonist zuvor bereits während einer anderen Veranstaltung gesehen und sich in ihr Äußeres verliebt. Als Dorian Gray die junge Frau aufsucht, betritt dieser die Theater-Garderobe von Sibyl. Als der Jüngling diesen Raum betritt, sitzt die junge Frau vor ihrem Schminkspiegel. Dorian Gray geht nun ein paar Schritte auf sie zu, sodass sich beide Figuren gleichzeitig im Schminkspiegel spiegeln. Dadurch, dass die beiden Charaktere in dieser Einstellung nebeneinander gleichzeitig im Spiegel zu sehen sind, verdoppelt sich gleichzeitig auch die Schönheit der beiden.¹⁷⁴ Semiotisch gesehen befinden sich die beiden Figuren demnach rein nach ihrer Optik noch auf derselben Ebene. Beide schön, beide jung. Zu beachten ist in diesem Fall vor allem auch die Beschaffenheit des Spiegels. Bei dieser Art von Spiegel handelt es sich nämlich um einen Schminkspiegel, der in drei Teile unterteilt ist, um sich so von allen Seiten sehen zu können. Semiotisch gesehen weist der dreiteilige Spiegel darauf hin, dass die Wirklichkeit jedoch trügerisch sei. Denn jeder Teil des Spiegels repräsentiert im Falle dieser Szene eine andere Perspektive – sowohl visuell als auch auf narrativer Ebene. Damit besteht das, was als Wahrheit oder Wirklichkeit wahrgenommen wird, und zwar in diesem Fall die äußere Schönheit von Dorian Gray und Sibyl, aus verschiedenen Blickwinkeln. Auch die Tatsache, dass sich Dorian und Sibyl in zwei voneinander getrennten Bereichen des dreiteiligen Spiegels widerspiegeln zeigt, dass sich die beiden Figuren zwar gleichzeitig im selben Spiegel spiegeln, jedoch jeweils in getrennten Bereichen des Spiegels zu sehen sind. Diese Trennung der Spiegelbilder von Dorian und Sibyl weist auf eine gespaltene Wirklichkeit und die bevorstehende

¹⁷⁴ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:23:09-00:23:28.

Trennung der beiden Charaktere hin, welche sich ereignen wird, nachdem sie zueinander gefunden haben. Im Hinblick auf Identität bedeuten die getrennten Spiegelbilder, dass die Gesamtheit ihrer Identitäten nicht immer in einer einzigen Perspektive erfassbar sind, sondern wie in Kapitel 2.1 bereits beschrieben, viele verschiedene Perspektiven annehmen können, die durch die Teilung des Spiegels symbolisiert werden. Auffällig ist auch, wenn Dorian Gray und Sibyl gleichzeitig im Spiegel zu sehen sind, diese jedoch nicht immer beide scharf zu sehen sind. So ist es häufiger der Fall, dass die Kamera Sibyl scharf zeigt, während Dorian zwar auch im Spiegel zu sehen ist, jedoch unscharf.¹⁷⁵ Auch hier besteht semiotisch gesehen eine Art Vorhersage auf den moralischen Verfall des Protagonisten.

Doch nicht in der gesamten Szene spiegeln sich Dorian Gray und Sibyl gleichzeitig im Spiegel. Als der Protagonist beispielsweise einen Schritt zurücktritt, so ist nur noch die Dame im Spiegel zu sehen. Zu beobachten ist dabei, dass die Dreiteilung des Spiegels auch den Rezipient*innen ermöglicht, Sibyl gleichzeitig aus verschiedenen Perspektiven betrachten zu können.¹⁷⁶ Demnach ist die Dreiteilung des Spiegels auch in diesem Fall ein stark symbolisch aufgeladenes Element. Diese kann dabei sogar bis hin zu spirituellen Dimensionen führen während die Teilung des Spiegels auch auf eine emotionale Dreiecksbeziehung von Sibyl hinweist.

Die beschriebene Szene ist vor allem auch in Bezug auf Theater als Raum in Verbindung mit Kunst interessant. Wie das angefertigte Gemälde eine Art von Kunst ist, so ist auch das Theater, in dem sich die Szene abspielt, eine Kunstform. Dahingehend weist die im Film zu sehende Spiegelung in der Garderobe zudem darauf hin, dass die Grenzen zwischen Kunst und Realität verschwimmen. Man könnte meinen, dass Dorian Gray dabei sogar sein eigenes Leben als eine Kunstform betrachtet, in der er selbst die Hauptrolle spielt. Gleichzeitig dient das Theater als Schauplatz im symbolischen Sinne als Inszenierung des eigenen Lebens. Dadurch betont das Theater als Ort der Inszenierung ebenfalls die Idee, dass Dorian Gray sein Leben als eine Art Schauspiel betrachtet, in dem er eine Rolle spielt.

Im Hinblick auf das Verschwimmen von Grenzen zwischen Fakt und Fiktion, zwischen Wirklichkeit und Illusion kann jedoch noch eine weitere Szene herangezogen werden.

¹⁷⁵ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:23:09-00:23:28.

¹⁷⁶ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:23:28-00:23:30.

Nachdem Sibyl eine Wunde an Dorian Grays Hand verarztet, erzählt dieser ihr von seinen Narben am Rücken, welche ihm durch seinen Großvater in der Kindheit zugefügt wurden. Doch als Sibyl fragt, von welchen Narben er rede, fügt diese hinzu: „Du bist makellos“.¹⁷⁷ Daraufhin geht der Protagonist zu einem Ganzkörperspiegel und betrachtet darin seinen Rücken. Und tatsächlich: Wo zuvor noch klar zu erkennende Narben waren, findet sich dort kein einziger Makel mehr. Die Narben sind verschwunden.¹⁷⁸ Auf semiotischer Ebene verschwimmen hier die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion besonders stark. Während die anfangs noch zu sehenden Narben auf dem Rücken eigentlich als reales Element eingestuft werden können, welche auf physische Verletzungen hinweisen, sind diese beim Blick in den Spiegel nun jedoch verschwunden. Waren die Narben demnach gar nicht real? Schließlich wäre zu vermuten, dass der Spiegel immer die Wahrheit und Realität abbildet. Und dadurch, dass die Narben in diesem Fall im Spiegel nicht mehr zu sehen sind könnte davon ausgegangen werden, dass das Spiegelbild ohne Narben der Realität entspricht. Aus vorangegangener Handlung wissen Rezipient*innen jedoch, dass die Narben aus der Kindheit des Protagonisten entstanden sein müssen und eigentlich tatsächlich da waren. Demnach verschwimmt hier die Grenze hinsichtlich der verschwundenen Narben, was real ist und was nicht. Demnach lässt sich der Spiegel in dieser Szene eher als Symbol für die objektive Realität benennen, indem Dorian Gray aufsteht, zum Spiegel geht und durch den Blick in den Spiegel nach einer Bestätigung seiner Gedanken sucht. Gleichzeitig weist das Fehlen der Narben im Spiegelbild auf die Verbindung zum bereits bestehenden Bildnis von Dorian Gray hin. Schließlich ist es das Gemälde, welches von nun an die Narben und damit die Schattenseiten aus dem Leben des Jünglings trägt und gleichzeitig die moralischen Veränderungen wahrt.

Diese Beobachtung wird ebenfalls unterstützt, als Dorian Gray zu einem späteren Zeitpunkt in der Diegese vor dem Bildnis seiner selbst steht. Als dieser bemerkt, dass das Bildnis zu verfallen beginnt, wird nun auch die Narbe an seiner Hand sichtbar, welche er sich im Beisein von Sibyl zugezogen hat und die Dame noch versucht hatte, zu verarzten. Jedoch wird die Narbe in dieser Szene plötzlich auf dem Gemälde sichtbar. Nicht etwa am lebenden Körper des Protagonisten.¹⁷⁹ Auch hier wird ein Verschwimmen von Wirklichkeit und Illusion deutlich. In diesem Fall kann sogar davon

¹⁷⁷ Parker, 2009, TC: 00:29:23-00:29:25.

¹⁷⁸ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:29:13-00:29:33.

¹⁷⁹ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:44:20-00:44:59.

gesprochen werden, dass zum einen Fakt und Fiktion zu einem Dazwischen zusammenfinden. Zum anderen geht dabei gleichzeitig die Wirklichkeit in die Illusion über – und zwar indem sich die Narbe von der Hand des lebenden Protagonisten nun auf dem Gemälde wiederfindet, war dieses jedoch zuvor unversehrt. Es kann demnach nur noch schwer eine Grenze zwischen Fakt und Fiktion gezogen werden, sondern es beginnt eine Annäherung an die Fiktion durch den Fakt.

Als Dorian Gray innerhalb der Diegese von seiner Reise einige Jahre später nach London zurückkehrt, ist dieser nach wie vor jung und schön. Eines Abends zieht der Jüngling alleine los und begibt sich in eine Lokalität im armen Viertel der Stadt. Dort versucht er an die ausgelassenen Partyexzesse von damals anzuknüpfen und raucht eine Pfeife. Diese löst jedoch Wahnvorstellungen und Halluzinationen von dem verwesenen Bildnis seiner Selbst in ihm aus. Auf visueller Ebene werden diese Halluzinationen durch das kurze Einblenden von Nahaufnahmen des unheimlich verwesenen Gemäldes gelöst. Dabei ist auch die lebende Filmfigur Dorian Gray in den Einstellungen des Rauchens und der Wahnvorstellungen teilweise nur noch unscharf zu sehen. Kameraperspektivisch befindet sich auch diese schräg positioniert.¹⁸⁰ Das Rauchen der Pfeife, welches zu Wahnvorstellungen und Halluzinationen führt, wird in diesem Fall als Mittel der Selbstzerstörung und bewusster Grenzüberschreitung dargestellt. Gleichzeitig zeigt es auf narrativer Ebene Dorian Grays Bereitschaft dazu, sowohl moralische als auch physische Grenzen zu überschreiten. Die Verbindung zwischen dem realen Leben des Jünglings und den unheimlichen Visionen des Gemäldes unterstreicht dabei das fluide Verschwimmen von Grenzen zwischen seiner äußeren Schönheit und seiner emotionalen Verdorbenheit. Die unscharfe Darstellung der lebenden Filmfigur Dorian Gray weist auf dessen Identitätsverlust während des Rauchens hin. Die schräge Perspektive der Kamera verstärkt zum einen die Atmosphäre von Unbehagen. Zum anderen kann diese jedoch gleichzeitig auch als Metapher für die verdrehte Moral und inneren Konflikt des Jünglings interpretiert werden, während dieser sich in einer ungewohnten Umgebung befindet. Generell zeigt die Szene die immer ausgeprägtere narzisstische Persönlichkeit von Dorian Gray sowie dessen immer fortwährender Verfall seiner Identität.

¹⁸⁰ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:13:19-01:13:50.

Die finale Szene gegen Ende des Films stellt den Höhepunkt in der Diegese dar. Nachdem Lord Henry das verweste Gemälde auf dem Dachboden enthüllt hatte und dabei den unheimlichen, verdorbenen und gemalten Dorian Gray auf dem Bildnis zu Gesicht bekommt, versetzt er das Bild mit einer Lampe in Flammen und verlässt den Dachboden. Emily, die Tochter von Lord Henry, versucht daraufhin Dorian Gray, der sich noch auf dem Dachboden befindet zu überreden, den brennenden Raum zu verlassen, doch dieser entscheidet sich, auf dem Dachboden zu bleiben. Dorian Gray greift sich ein Schwert und geht in Richtung des enthüllten Gemäldes. Ohne lange nachzudenken, sticht die lebende Filmfigur Dorian Gray das Schwert durch die Leinwand und damit auch durch den Körper des gemalten Dorian Grays. In einer symmetrischen Kameraeinstellung von der Seite ist zu sehen, wie sich die beiden Dorians gegenüber voneinander befinden. Mit weiter tieferem Einstechen mit dem Schwert in das Bildnis scheint es, als würde der gemalte Dorian Gray immer weiter aus dem Gemälde in Richtung des lebenden Dorian Grays heraustreten und zu einer physischen Person werden. Letztendlich gelingt es dem gemalten, unheimlichen Dorian Gray aus dem Bildnis auszubrechen und es scheint, als würde der gemalte Dorian Gray den lebenden Jüngling auffressen. Nach einem Schnitt ist zu sehen, wie sich die lebende Filmfigur Dorian Gray, die kurz zuvor noch jung und schön war, zu dem unheimlichen Dorian Gray aus dem Bildnis verwandelt hat. Es wird deutlich, dass die beiden Dorians letztendlich die Plätze getauscht haben, indem der unheimliche und verweste Dorian Gray nun in physischer Erscheinung den Platz von dem zuvor jungen Dorian Gray im Dachboden einnimmt, während der junge Dorian Gray nun wieder wie zu Beginn des Films auf dem Gemälde abgebildet ist. Während sich die Szene ereignet, fängt der Dachboden dabei immer mehr Feuer. Auch kameraperspektivisch befindet sich diese in einer schrägen Position. Die Szene endet damit, dass der verweste physisch anwesende Dorian Gray den jungen Dorian Gray auf dem Gemälde zerstört, indem dieser nochmals das Schwert durch das Bildnis sticht. Umzingelt von Flammen und inszeniert in der Kameraperspektive aus der Froschperspektive ist zu sehen, wie der verweste Dorian Gray von den Flammen vernichtet wird und verbrennt.¹⁸¹ Vor allem in Hinblick auf das Verschwimmen von Fakt und Fiktion sowie der damit einhergehenden Grenzüberschreitung ist diese Szene von großer Bedeutung. Schon allein die Enthüllung des verwesten Gemäldes auf dem Dachboden weist auf einen Übergang von der scheinbaren Realität des schönen

¹⁸¹ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:44:00-01:44:53.

Jünglings zu einer tieferen Wahrheit des Verwesten und Verdorbenen hin. Auch das Heraustreten des gemalten Dorians aus dem Bild unterstreicht das Verschwimmen von Fakt und Fiktion sogar bildlich. Dabei wird die Frage nach der Realität des Gemäldes aufgeworfen, während die Grenzen zwischen dem Bildnis und dem Physischen immer undurchsichtiger werden. Auch die symmetrische Kameraeinstellung zeigt die Dualität sowie das Wechselspiel zwischen Leben und dem Bildnis. Gleichzeitig fungiert das Schwert als symbolisches Werkzeug zur Durchdringung der Grenze zwischen Gemälde und Realität. Der visuelle Platztausch der beiden Dorians verdeutlicht die endgültige Vermischung von Fakt und Fiktion. Damit wird das Gemälde nicht mehr nur als reine Abbildung wahrgenommen, sondern fungiert als Medium, welches dem Gemälde ermöglicht, die physische Realität zu beeinflussen. Auch die schräge Kameraperspektive sowie die Froschperspektive am Ende der Szene betonen die Unheimlichkeit und Dramatik der Szene und verstärken gleichzeitig eine Art Verfremdungseffekt. Die Transformation Dorians am Ende der Szene durch das Feuer symbolisiert eine Art Reinigung. Es herrscht die Idee der Erlösung und gleichzeitig Zerstörung. Die Zerstörung des jungen Dorians auf dem Gemälde durch den verwesten Dorian gilt als eine Art endgültiger Abschluss sowie als symbolischer Akt der Selbstzerstörung samt seiner Identität. Somit wird der Kreis geschlossen. Gleichzeitig verschwimmen die Grenzen zwischen Fakt und Fiktion gänzlich. Insgesamt lässt sich dabei festhalten, dass die finale Szene zu einer tiefgreifenderen Auseinandersetzung mit Dorian Grays Identität sowie dem Verschwimmen von Fakt und Fiktion führt. Dadurch wird das Gemälde, welches zu Beginn des Films auch als eine Art Spiegel fungiert hat, nicht nur als passive Abbildung betrachtet, sondern fungiert als aktives Element, welches die physische Person beeinflussen kann. Der zerstörerische Akt des Gemäldes am Ende wird dabei zu einer symbolischen Katharsis sowie zum dramatischen Höhepunkt der Diegese.

Hinsichtlich der Forschungsfrage wurde nun deutlich, dass eine strikte Trennung zwischen Wirklichkeit und Illusion, zwischen Fakt und Fiktion kaum möglich ist. Vor allem der Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen hat in diesem Fall großen Einfluss und wirkt sich vor allem auf das Verschwimmen von Grenzen hinsichtlich Dorian Grays Identität aus. Die Tatsache, dass keine Trennung, sondern vielmehr eine Annäherung an den Fakt durch die Fiktion stattfindet, greift.

Demnach wurde deutlich, dass sich die Analyse des Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* nicht eindeutig in die Bereiche von Fakt und Fiktion einordnen lassen, sondern vielmehr ein fluides Verschwimmen von Grenzen stattfindet. Doch nicht nur diese Art von Einordnung trägt zur Beantwortung der Forschungsfrage bei. Auch die Parameter Raum und Zeit spielen vor allem in Bezug auf Dorian Grays Identitätsentwicklung eine wichtige Rolle und sollen deshalb im nächsten Kapitel genauer analysiert werden.

5.2.6 Spiegel und Spiegelungen in Raum und Zeit

Essenziell für die Analyse des vorliegenden Filmbeispiels sowie die Beantwortung der Forschungsfrage, sind die Konzeption von Raum und Zeit. Dafür ist es jedoch auch hier sinnvoll zunächst zu klären, was sich in der Theorie unter den Begrifflichkeiten verstehen lässt und wie sich diese Definitionen auf das Medium des Films beziehen lassen, bevor die Parameter schließlich in Beziehung zum Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* gesetzt werden.

Was ist Raum und Zeit? Raum wird im Wesentlichen zum Begriff eines bestimmten Orts abgegrenzt. Während ein Ort sich auf klar definierte Plätze bezieht, umfasst der Begriff des Raumes auch Konzepte, die keine direkte Verbindung zu messbaren Orten haben.¹⁸² Darüber hinaus werden Räume in sozialen und kulturellen Kontexten als Produkte kommunikativen und sozialen Handelns beschrieben.¹⁸³ Neue Räume entstehen somit durch Kommunikation, in denen Handlungen stattfinden. Der US-amerikanische Geograph Edward W. Soja beispielsweise beschreibt Raum als „preceived spatality“, „conceived spatality“ und „lived spatality“.¹⁸⁴ Insbesondere im ästhetischen Kontext des Raumes sind Begriffe wie Wahrnehmung, Erlebbarkeit und Erfahrung von Bedeutung.

¹⁸² Vgl. Rothe, K. & Schade, A.-K. (2009). *Transnational, national, lokal*. Protesträume im Internet. In: I. Köster & K. Schubert (Hrsg.), *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen* (S. 193-221). Bielefeld: transcript Verlag.

¹⁸³ Vgl. Beck, K. (2003). *No sense of place?* Das Internet und der Wandel von Kommunikationsräumen. In: C. Funken & M. Löw (Hrsg.), *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien* (S. 119-137). Opladen: Leske + Budrich, S. 129.

¹⁸⁴ Soja, E.W. (1999). *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*. In: D. Massey; J. Allen & P. Sarre (Hrsg.), *Human Geography Today* (S. 260-278). Cambridge: Polity Press, S. 265ff.

Und was bedeutet Zeit? Für Soziologe Michael A. Katovich bedeutet Zeit „a social fact, as well as a social construct [...] social time and temporality are key dimensions of the infrastructure of human interaction, coordination and cooperation“.¹⁸⁵ Zeit kann daher als soziales Konstrukt betrachtet werden, das als Sinn- und Koordinationsgeber für soziales Miteinander dient. Darüber hinaus ist sich die Forschung weitgehend einig darüber, dass die Gesellschaft auf einem linearen Zeitverständnis basiert.¹⁸⁶ Linear bedeutet nach Görland in diesem Fall, dass „die Zeit geradlinig, gerichtet und kontinuierlich auf ein (offenes) Ende zuläuft“.¹⁸⁷ Sie stellt somit eine Struktur und einen Orientierungspunkt in sich verändernden Umständen dar, deren Verständnis für jedes Individuum ähnlich ist. Die Unterteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft verbindet die lineare Zeit zu einem Referenzsystem sowie einem komplexen Ganzen, öffnet jedoch gleichzeitig einen Raum für die Zwischenzeit.¹⁸⁸

Raum und Zeit werden demnach als soziale Konstrukte verstanden, wovon auch die Identitätsfindung ein Teil ist. Dennoch ist anzumerken, dass Raum und Zeit in ihrer Wirkung und Erscheinungsweise ähnlich wie Fakt und Fiktion kaum voneinander zu trennen sind. Kappelhoff und Lehmann beispielsweise argumentieren für eine perspektivische Verschränkung von Zeit und Raum, wobei sie auf das Konzept des zeitbasierten Raumes und der raumgebundenen Zeit verweisen.¹⁸⁹ Kunsthistoriker Erwin Panofsky erweitert diese Idee und beschreibt den Raum als dynamisch und sich ständig verändernd.¹⁹⁰ Auch der Biologe Jean Piaget führt die Begrifflichkeiten von Raum und Zeit zusammen und definiert: „Der Raum ist eine Momentaufnahme der Zeit, und die Zeit ist der Raum in Bewegung“.¹⁹¹ Die Gegenwart wird dabei als der Moment beschrieben, in dem Subjekte auf dem Fluss der Zeit reisen, während die Vergangenheit lediglich erinnert wird und die Zukunft erwartet wird. Das ‚Jetzt‘ erscheint dabei häufig als schwer fassbar.

¹⁸⁵ Katovich, M.A. (1987). *Durkheim's Macrofoundations of Time*. An Assessment and Critique. In: The Sociological Quarterly, 28(3), (S. 367–385), S. 372.

¹⁸⁶ Vgl. Hömberg, W. (2012). *Lob der Periodizität*. In: Medien & Zeit, 2, (S. 7–14).

¹⁸⁷ Görland, S.O. (2018). *Medien, Zeit und Beschleunigung*. Mobile Mediennutzung in Interimszeiten. Wiesbaden: Springer VS, S. 24.

¹⁸⁸ Vgl. Görland, 2018.

¹⁸⁹ Vgl. Kappelhoff & Lehmann, 2021, S. 34.

¹⁹⁰ Vgl. Panofsky, E. (1993). *Stil und Medium im Film*. In: H. Rauff & U. Rauff (Hrsg.), *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers* (S. 17–51). Frankfurt am Main: Campus.

¹⁹¹ Piaget, J. (1972). *Die Entwicklung des Erkennens Band 1. Das mathematische Denken*. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag, S. 14.

Vor allem ist es sinnvoll, Raum und Zeit als Aspekte der Individualität, Identität, des Bewusstseins sowie der Wahrnehmung zu denken. Die Soziologinnen Christiane Funken und Martina Löw betrachten Raum und Zeit beispielsweise als „kommunikative Erzeugnisse“,¹⁹² während Literaturwissenschaftler Michael Titzmann die Begriffe als „elementare Rahmenbedingungen unserer Weltinterpretation“¹⁹³ beschreibt. Die Termini beziehen sich demnach auf das ‚Sein‘ sowie auf alle Ebenen der Daseinserfahrung. Damit können Raum und Zeit zusammengefasst als verzeitlichter Raum oder verräumlichte Zeit betrachtet werden, die die Erfahrung des Seins auf verschiedenen Ebenen beeinflusst. Diese Unterscheidung führt gleichzeitig zu einer differenzierten Wahrnehmung und Ästhetik. Doch warum an die altbekannten Raum-Zeit-Konstrukte halten, wenn es auch etwas dazwischen geben kann - einen Zwischenraum oder Zwischenzeit? Es ist die Schaffung einer Welt, eines ‚Dazwischen‘, die sich nicht unbedingt an die Bedingungen der Alltagswahrnehmung hält, obwohl sie sich möglicherweise stark darauf beziehen kann. In Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* kann demnach davon ausgegangen werden, dass die neu entstandene Wirklichkeit als eine Art Zwischenraum betrachtet werden kann, der sich zusätzlich zwischen Wirklichkeit und Imagination befindet.

In ihrem Werk aus dem Jahr 2005 beschreibt Philosophin Trias-Afriditi Kolokitha die Konzeption von Zwischenräumen als eine „Grenze zwischen dem, was vermeintlich oder vermutlich abwesend und dem, was anwesend ist“.¹⁹⁴ Das Konzept betont die Bedeutung, das ‚Dazwischen‘ daher als integralen Bestandteil zu betrachten. Sie argumentiert weiter, dass Zwischenräume Prozesse, Verläufe und Übergänge offenbaren, die in Bezug auf ihre Bewegungsformen Parallelen aufweisen.¹⁹⁵ Demnach verdeutlichen Zwischenräume eine Form von Anwesenheit oder Abwesenheit verschiedenster Konstruktionen innerhalb der von uns als Realität betrachteten Welt, die als Wirklichkeit erlebt wird. Im Kontext des filmischen Raums unterscheidet Medienphilosophin Laura Frahm zwischen zwei Komponenten, die zur Erschließung von Zwischenräumen beitragen: Topografie und Topologie. Topografie

¹⁹² Funken, C. & Löw, M. (2003). Einleitung. In: C. Funken & M. Löw (Hrsg.), Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien (S.7-20). Opladen: Leske + Budrich, S. 7.

¹⁹³ Titzmann, M. (1992). „Zeit“ als strukturierende und strukturierte Kategorie in sprachlichen Texten. In: W. Hömberg & M. Schmolke (Hrsg.), Zeit, Raum, Kommunikation (S. 234-254). München: Ötschlager, S. 234.

¹⁹⁴ Kolokitha, T.A. (2005). *Im Rahmen*. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc-Godards. Bielefeld: transcript Verlag, S. 23.

¹⁹⁵ Vgl. Kolokitha, 2005.

bezieht sich in diesem Zusammenhang auf die sichtbaren Aspekte filmischer Orte, Modi und äußeren Erscheinungen, während Topologie eher auf die nicht sichtbaren und unendlichen Dimensionen filmischer Räume, medialer Darstellungen und innerer Erfahrungen abzielt.¹⁹⁶ Demnach repräsentiert die Topografie das, was innerhalb des Bildrahmens sichtbar ist. Die Topologie hingegen umfasst das Unsichtbare und Unendliche, das sich jenseits des Bildrahmens fortsetzt und virtuell ist. Die Interaktion zwischen diesen beiden Formen generiert schließlich den filmischen Raum und bietet zahlreiche Möglichkeiten zur Konstruktion und Variation, die wiederum neue Zwischenräume entstehen lassen.

Zu den theoretischen Überlegungen von Raum und Zeit ist es zudem sinnvoll, auch den Identitätsbegriff im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage mit einfließen zu lassen. Wie bereits in Kapitel 3 thematisiert, spricht Habermas bei seiner Definition von Identität beispielsweise nicht von einem Zustand, sondern von einem Prozess. Somit ist nicht nur der Übergang zwischen Realität und Wunsch eine Zwischenzeit, sondern auch die Identitätsbildung selbst, indem es sich um einen immerwährenden Findungsprozess handelt, um sich seiner Idealvorstellung des Seins anzunähern. Wie außerdem bereits behandelt, spricht Goffman bei seiner Definition der „Ich-Identität“ von der eigenen Situation und Kontinuität. Somit entwickelt sich die Identität einer Person im Laufe des Lebens und damit gleichzeitig eine Vorstellung von ihrer eigenen Lebenssituation und Kontinuität.¹⁹⁷ Das bedeutet: Personen nehmen bei der Identitätsfindung eine Art zeitliche und gleichzeitig räumliche Dimension ihrer Existenz und ihres Lebenswegs wahr. Die Identitätsfindung wird dabei als eine beinahe ständige Phase des Übergangs betrachtet, da der Prozess, einer Idealnorm zu entsprechen, möglicherweise niemals vollständig abgeschlossen ist. Im Film *Das Bildnis des Dorian Gray* wird die Ästhetik des Übergangs durch die Weite von Raum und Zeit geschaffen. Das ‚Dazwischen‘ erschafft dabei eine eigene Wirklichkeit, die sich von den üblichen Regeln und Normen der Alltagswelt entfernt. Nichts bleibt unverändert, sondern alles durchläuft einen kontinuierlichen Prozess, der mit den auftretenden Zwischenräumen und -zeiten ein eigenes ‚Dazwischen‘ bildet.

¹⁹⁶ Vgl. Frahm, L. (2010). *Jenseits des Raums*. Zur filmischen Topologie des Urbanen. Bielefeld: transcript Verlag.

¹⁹⁷ Vgl. Goffman, 1980.

Vor allem in Bezug auf den Aspekt der Zeit ist eine Szene im Filmbeispiel besonders prägend. Als Dorian Gray nach einigen Jahren nachdem er verreist war wieder nach London zurückkehrt, lernt dieser Lord Henrys Tochter Emily kennen. Diese ist sehr angetan von den Äußerlichkeiten des Jünglings und beschließt, Dorian Gray mit ihrer Fotokamera zu fotografieren. Allein die Tatsache, dass die Schönheit Dorian Grays auf narrativer Ebene zu Beginn des Films noch durch ein Gemälde festgehalten wurde und seine Schönheit nun durch die Fotografie als Spiegel seines Äußeren festgehalten wird, zeigt den technischen Fortschritt und damit auch, wie viel Zeit in der Zwischenzeit wortwörtlich vergangen sein muss. Es geht um den Fortschritt von Malerei hin zu Fotografie. Was jedoch gleich bleibt über die Jahre hinweg ist die unveränderte Schönheit des Jünglings.¹⁹⁸ Dorian Gray unterstreicht diese Tatsache mit den Worten: „Es gibt Dinge, die sind viel kostbarer, weil sie nicht von Dauer sind“,¹⁹⁹ während er sich beim Akt des Fotografierens mit Emily unterhält. Vor allem der Bezug zum Aspekt der Zeit kommt semiotisch gesehen hierbei gleich auf mehreren Ebenen zum Tragen. Im Gegensatz zur Malerei repräsentiert der Einsatz der Fotografie einen technologischen Fortschritt über die Zeit hinweg. Die Fotografie repräsentiert dabei eine moderne Methode, die Realität, im Falle des Films also das Erscheinungsbild von Dorian Gray, einzufangen. Somit ist allein die Fotografie als eine Art Spiegel der Optik des Jünglings ein Symbol für den unaufhaltsamen Fortschritt der Zeit und der damit einhergehenden Technologie und Veränderung. Zu beachten ist jedoch, dass sich im Gegensatz zu allem anderen die Schönheit von Dorian Gray über die Jahre hinweg nicht verändert hat. Diese Tatsache unterstreicht den Konflikt zwischen äußerlicher Jugend und innerlichem moralischen Verfall. Die äußere Erscheinung des Jünglings bleibt zeitlos schön, während die inneren Konflikte der Figur auf narrativer Ebene vorangetrieben werden. Auch die Aussage des Protagonisten, in der er davon spricht, dass Dinge viel kostbarer seien, wenn sie nicht von Dauer sind, bezieht sich auf den Aspekt der Zeit und gleichzeitig Vergänglichkeit. Das Zitat unterstreicht damit die Flüchtigkeit eines Moments. Insgesamt spiegelt sich der Aspekt der Zeit allerdings nicht nur in der Darstellung von Dorian Gray sowie dem technologischen Fortschritt von Malerei hin zu Fotografie wider, sondern weist gleichzeitig auch den Wandel in der Wahrnehmung von Zeit und Identität sowohl auf visueller als auch auf narrativer Ebene hin. Somit steht in dieser Szene die Fotografie mit all ihren Möglichkeiten zur Abbildung

¹⁹⁸ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:18:51-01:20:56.

¹⁹⁹ Parker, 2009, TC: 01:20:15-01:20:25.

einer Realität im Zentrum, ähnlich wie ein Spiegel als Symbol für veränderte Zeitwahrnehmung im Film.

Auch eine weitere Szene gibt Aufschluss über die Analyseparameter Raum und Zeit: Nachdem Dorian Gray im Inneren des Hauses seine Schönheit im Spiegel betrachtet hatte, nimmt der Protagonist ein unheimliches Geräusch aus dem Dachboden wahr. Daraufhin geht dieser die Treppen zum Dachboden hoch. Noch bevor die Tür zum Dachstuhl geöffnet wird, werden Rückblenden als Stilmittel verwendet, welche den jungen Dorian als Kind zeigen, zusammengekauert und voller Angst vor seinem Großvater in der Ecke des Dachbodens sitzend.²⁰⁰ Somit ist der Dachboden als Ort des Hauses oft mit Vergangenen, Geheimnissen oder verdrängten Erinnerungen konnotiert – und trägt dadurch gleichzeitig zur Symbolik des Unheimlichen bei. Außerdem werden die unterdrückten schrecklichen Erinnerungen aus der Kindheit von Dorian Gray dadurch gleichzeitig mit dem Unbewussten assoziiert. Damit ist das Öffnen der Tür zum Dachboden eine Art Konfrontation mit verdrängten Erinnerungen. Dass in dieser Szene unter anderem auch auf das Stilmittel der Rückblende zurückgegriffen wird, unterstützt semiotisch gesehen das Element der Vergangenheit und die Wahrnehmung der Zeit im Film. In diesem Fall dient die Einstellung dazu, Dorian Grays düstere Kindheit sowie die Ursprünge seines moralischen Verfalls zu enthüllen.

Da nun deutlich wurde, inwiefern *Das Bildnis des Dorian Gray* im Hinblick auf die Konstruktion von Raum und Zeit in Kombination mit Identität Aufschluss gibt, wurde gleichzeitig bereits das Symbol des Unheimlichen auf dem Dachboden thematisiert. Auch der Aspekt des Unheimlichen kommt in der Analyse eine tragende Rolle zu, weshalb dieser im nachfolgenden Kapitel detaillierter untersucht werden soll.

5.2.7 Der Spiegel als Monster? Spiegel und Spiegelungen als Symbol des Unheimlichen

Nachdem nun die Relevanz von Raum und Zeit im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage analysiert wurde, ist auch ein weiteres Analyseelement von großer Wichtigkeit. Wie bereits auch in Kapitel 5.2.1 zur Persönlichkeit des Protagonisten erwähnt wurde, spielt das Element des Unheimlichen beziehungsweise der

²⁰⁰ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:12:15-00:12:34.

Unheimlichkeit und des Fürchtens eine zentrale Rolle. So ist es auch an dieser Stelle zunächst sinnvoll, einen Blick in die Theorie zu werfen und zu klären, was unter den Begrifflichkeiten verstanden werden kann, bevor im Anschluss daran zur Untermalung konkrete Filmszenen aus dem Forschungsgegenstand herangezogen werden. Nicht nur im Hinblick auf den primären Narzissmus, der in Kapitel 3.2 bereits erläutert wurde, spielen Freuds Überlegungen eine Rolle. Auch zur Thematik des Unheimlichen liefert der Psychoanalytiker wichtige Beiträge:

„Das Unheimliche der Fiktion – der Phantasie, der Dichtung – verdient in der Tat eine gesonderte Betrachtung. Es ist vor allem weit reichhaltiger als das Unheimliche des Erlebens, es umfasst dieses in seiner Gänze und dann noch anderes, was unter den Bedingungen des Erlebens nicht vorkommt“.²⁰¹

Nach Freud geht die Macht des Unheimlichen hauptsächlich darauf zurück, dass dieses Phänomen auf der ängstigenden Umkehrung des Vertrauten beruht. Dabei verweist er wiederholt darauf, dass schaurige Erzählungen sich dadurch auszeichnen, dass diese das Unklare über den Realitätsstatus der fiktiven Welt zulassen²⁰². Zur Bestimmung des Unheimlichen schreibt Freud dazu:

„Das deutsche Wort „unheimlich“ ist offenbar der Gegensatz zu heimlich, heimisch, vertraut und der Schluß liegt nahe, es sei etwas eben darum schreckhaft, weil es nicht bekannt und vertraut ist. Natürlich ist aber nicht alles schreckhaft, was neu und nicht vertraut ist; die Beziehung ist nicht umkehrbar“.²⁰³

Demnach entsteht das Unheimliche in erster Linie aus dem Gegensatz zum Vertrauten. Übertragen auf den Film ergibt sich das Unheimliche auch dort durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen Innen und Außen, zwischen Realität und dem Fantastischen, zwischen Wirklichkeit und Traum. Auch RoCHAT & Zahavi definieren die Macht von Spiegeln im Zusammenhang mit dem Unheimlichen folgendermaßen: „Spiegel sind Objekte, die mit eigenartigen, unheimlichen Erfahrungen verbunden sind“.²⁰⁴ So auch im Film *Das Bildnis des Dorian Gray*.

Spiegel und Spiegelungen finden vor allem im Genre des Horrorfilms als symbolisches Element häufig Verwendung. Durch ihre Fähigkeit, Unsicherheit, Desorientierung

²⁰¹ Freud, S. ([¹1919]2010). *Das Unheimliche*. Project Gutenberg, S. 25.

²⁰² Vgl. Marschall, S. (2007). *Die neurotische Leinwand*. Sigmund Freuds Analyse des Unheimlichen. In: Film-Dienst, 60(2), (S. 14-16), S. 14.

²⁰³ Freud, S. ([¹1919]2010). *Das Unheimliche*. Project Gutenberg, S. 138.

²⁰⁴ RoCHAT & Zahavi, 2014, S. 914.

sowie Identitätskonflikte darzustellen, kommt ihnen häufig eine symbolische Bedeutung zu, welche eine unheimliche Atmosphäre schaffen. Um das Genre des Horrors mit dem vorliegenden Filmbeispiel zu verknüpfen und den dortigen Einsatz von Spiegel und Spiegelungen darauf zu beziehen, lohnt es sich außerdem zu klären, was unter Horrorfilm in der Theorie verstanden wird. Journalist Hand D. Baumann beschreibt das Genre folgendermaßen: „Horror ist eine Gattung der Fantastik, in deren Fiktionen das Unmögliche in einer Welt möglich und real wird, die der unseren weitgehend gleicht, und wo Menschen, die uns ebenfalls gleichen, auf diese Anzeichen der Brüchigkeit ihrer Welt mit Grauen reagieren“.²⁰⁵ Beim Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen als Symbol des Unheimlichen geht es dabei demnach darum, die Grenzen der menschlichen Vorstellungskraft sowie die Wahrnehmung der Wirklichkeit zu erweitern, indem das Unmögliche in diese Welt integriert wird. Demnach entsteht das Unheimliche aus der Verschmelzung von Bekanntem und Unbekanntem, von Wirklichkeit und Fiktion. Übertragen auf das Filmbeispiel von *Das Bildnis des Dorian Gray* ist es genau diese Verschmelzung, welche durch den Einsatz von Spiegel und Spiegelungen im Film geschaffen wird. Das Bekannte ist dabei das, was die Rezipient*innen tatsächlich sehen, also beispielsweise der Blick von Dorian Gray in den Spiegel und sein dadurch entstehendes Spiegelbild. Das Unbekannte ist jedoch das, was die Rezipient*innen nicht sehen können, also beispielsweise das innere Befinden oder Gedanken des Jünglings. Wird das Bekannte und das Unbekannte zusammengedacht, so hinterlässt dieses Szenario eine Art Unsicherheit bei den Rezipient*innen sowie eine gewisse Identifikation mit dem Charakter, welche durch den Bezug zur ‚realen Welt‘ noch verstärkt wird. Die Folge: Es entsteht eine unheimliche Spannung durch den Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen unter Berücksichtigung des Identitätskonstrukts von Dorian Gray.

In der Theorie gibt es demnach verschiedene Ansätze, was genau einen Horrorfilm ausmacht und was zu einer Wahrnehmung führt, dass etwas als unheimlich angesehen wird. Stiglegger weist beispielsweise darauf hin, dass sowohl übernatürliche Mächte, fluchbeladene Orte aber auch das verstörte Innenleben eines Protagonisten oder einer Protagonistin für die Rezipient*innen beängstigend visualisiert werden kann.²⁰⁶ Doch nicht alle Horrorfilme betonen ihre Unheimlichkeit

²⁰⁵ Baumann, H.D. (1993). *Horror*. Die Lust am Grauen. München: Heyne, S. 109.

²⁰⁶ Vgl. Stiglegger, M. (2021). ‘Horror’. In: A. Geimer, C. Heinze & R. Winter (Hrsg.), *Handbuch Filmsoziologie* (S. 643-658). Wiesbaden: Springer Fachmedien.

durch die gesellschaftlichen Bezüge und im erzählten Inhalt. In vielen Fällen zeigt sich diese Art von Spannungen ebenso in Bildkompositionen, Perspektiven sowie Subtexten. Auch Mayer erklärt in seinen Ausführungen zum Horrorfilm beispielsweise, dass diese die Gespaltenheit der menschlichen Existenz sowie die Wiederkehr des Verdrängten ausmachen.²⁰⁷ Diese Gespaltenheit lässt sich ebenfalls auf die Spiegelthematik übertragen. So spaltet sich die Identität von Dorian Gray im Filmbeispiel insofern, als dass es das Bild der lebenden Filmfigur als Protagonisten gibt, als auch dessen Spiegelbild.²⁰⁸ In dieser Szene ist Dorian Gray demnach gleich zweimal im Bild zu sehen, welches als Spaltung seiner Existenz und damit als Teil des Unheimlichen angesehen werden kann. „Im Zentrum des Horrorgenres steht gemeinhin der menschliche Körper in seiner Fragilität wie auch in seiner Nähe zum tierischen Organismus“,²⁰⁹ so Riedel. So ist es selbst in Filmen, die von übersinnlichen Phänomenen handeln der Fall, dass der menschliche Körper mit seiner Identität als Schnittstelle zwischen dem Natürlichen und dem Übernatürlichen inszeniert wird. Demnach begleitet die Vertiefung in die Körperlichkeit des Daseins das Genre des Horrorfilms bereits von seinen ersten Tagen an.²¹⁰ Des Weiteren können sich Horrorfilme auch auf eine Art Übergangsritus beziehen. Dazu schreibt Stiglegger: „Der Horrorfilm bietet auf der symbolischen Ebene eine intensive und affizierende Auseinandersetzung mit Körpern, Tod und Vergänglichkeit“.²¹¹ Damit ist gemeint, dass das Filmgenre direkt auf das Unterbewusstsein der Rezipient*innen einwirken kann. Demnach muss sich der Zuschauer oder die Zuschauerin nicht über einen bestimmten rituellen Charakter des Films bewusst sein, sondern diese Funktion etabliert sich selbst. Prinzipiell lässt sich festhalten: Das Unheimliche und damit das Horrorgenre ist die filmische Konfrontation mit verdrängten und somit unterbewussten Angstbildern, welche auch im vorliegenden Filmbeispiel durch den Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen hervorgerufen werden.

Eine weitere prägende Szene, bei der vor allem das Motiv des Unheimlichen unterstützt wird, ist in diesem Zusammenhang besonders hervorzuheben – und zwar

²⁰⁷ Vgl. Mayer, G. (2000). *Risse im Alltäglichen*. Die Rezeption okkultur Darstellungen in Filmen. Frankfurt: Lang, S. 18ff.

²⁰⁸ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:18:17-00:18:20.

²⁰⁹ Riedel, P. (2010). 'Horrorfilm'. In: C. Schicha & C. Brosda (Hrsg.), *Handbuch Medienethik* (S. 424-430). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 427.

²¹⁰ Vgl. Mikos, L. (1995). *Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen*. In: M. Friedrichsen & G. Vowe (Hrsg.), *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen* (S. 166-193). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

²¹¹ Stiglegger, 2021, S. 655.

in vielerlei Hinsicht. Als Dorian Gray zu Beginn des Films den Dachboden des Hauses betritt, um sich dort umzusehen, tritt dieser auf die Scherben eines zerbrochenen Spiegels. Daraufhin hebt der Jüngling die Scherben auf und fügt die fehlenden Teile wieder an den für diese vorgesehenen Platz im Spiegel ein. Obwohl der Spiegel damit wieder zu einem Ganzen zusammengefügt wurde, weist dieser nach wie vor Linien des Bruchs auf, was ein klares Abbild des Spiegelbilds von Dorian Gray nicht möglich macht. Stattdessen ist ein verzerrtes, durch den Schmutz auf dem Spiegel auch trübes Bild zu sehen, welches durch die Bruchlinien der zerbrochenen Teile des Spiegels durchzogen sind.²¹² Das Aufheben der Scherben und der Versuch, den Spiegel wieder zu einem Ganzen zusammenzufügen weist symbolisch gesehen auf den Versuch von Dorian Gray hin, die Bruchstücke seiner selbst und seiner schrecklichen Kindheit wieder zu reparieren und zu seiner Wirklichkeit zusammenzufügen – jedoch bleiben die Einzelteile nach wie vor bestehen. Der Versuch, den Spiegel und damit seine seelischen Narben aus der Kindheit wieder zu reparieren, scheitert. Die anhaltenden zerbrochenen Teile des Spiegels, die nach wie vor Bruchlinien aufweisen, deuten demnach daraufhin, dass die seelischen Narben aus der Kindheit des Protagonisten nie wieder ganz geheilt sind und nicht mehr ungeschehen gemacht werden können. Üblicherweise ist ein Spiegel außerdem ein Symbol für Wahrheit und Wirklichkeit. Dadurch, dass der zerbrochene und von Schmutz überzogene Spiegel das Abbild von Dorian Gray jedoch nur verzerrt und nicht wahrheitsgetreu wiedergeben kann, weist diese bildliche Darstellung auf eine Unehrlichkeit und Zerstörung der Realität hin. Auch hier kommt das Motiv des Unheimlichen ins Spiel, indem der Spiegel, der eigentlich etwas Vertrautes abbildet, nun etwas Verzerrtes, nicht mehr der Wahrheit entsprechende Bild zeigt und dadurch unheimlich wirkt. Demnach ist der zerbrochene Spiegel als Symbol in Bezug auf die Identität von Dorian Gray ein Hinweis auf die nicht heilbaren seelischen Narben des Protagonisten. Gleichzeitig weist die unheimliche Beschaffenheit des Spiegels eine Vorhersage auf. Und zwar die der bevorstehenden moralischen und im wahrsten Sinne des Wortes auch Zersplitterung der Identität von Dorian Gray. Demnach weist die gebrochene Reflexion im Spiegel gleichzeitig darauf hin, dass der Jüngling von nun an nicht mehr in der Lage ist, sein wahres Ich zu erkennen, sondern sich von seiner ursprünglichen Identität immer weiter entfremdet. Die Entfremdung von seinem Wahren Selbst sowie der Versuch, seiner selbst dennoch

²¹² Vgl. Parker, 2009, TC: 00:12:43-00:00:13:12.

in einem Spiegel zu betrachten, dies jedoch nicht gelingt, trägt ebenfalls zum Motiv des Unheimlichen bei.

Auch die Szene, in der die lebende Filmfigur Dorian Gray vor dem Bildnis seiner selbst steht und der lebende Jüngling durch die Augen des Jünglings auf dem Gemälde aus der Point of View Perspektive angestarrt wird, lässt sich unter dem Aspekt des Unheimlichen untersuchen. Als die Kamera dann wieder den Blick auf das Gemälde von außen richtet, beginnt dieses, sich zu bewegen. Ekelerregende Würmer befinden sich unter der Oberfläche des Gemäldes. Bei einer anschließenden Detailaufnahme des Auges auf dem Gemälde durch die Kamera ist wenig später zu sehen, wie sogar ein Madenwurm aus dem Augeninnenwinkel des gemalten Dorian Grays kriecht. Die lebende Filmfigur Dorian Gray bemerkt diese ekelhafte und unheimliche Situation und zertritt den Wurm, nachdem dieser vom Gemälde aus vor ihn auf den Boden fällt. Auch kameraperspektivisch lässt sich hier festhalten, dass die Szene teils in nicht ganz horizontal ausgerichteter Perspektive eingefangen wurde, sondern die Kamera beim schockierten Gesichtsausdruck der lebenden Filmfigur Dorian Gray etwas schräg positioniert wurde.²¹³ Wie bereits erwähnt symbolisiert das Gemälde die Vermischung von Wirklichkeit und Kunst beziehungsweise Illusion. Die Made im Speziellen, die aus dem Auge des gemalten Dorian Grays dringt, unterstreicht dabei nicht nur den tatsächlichen Verfall des Bildes, sondern auch Dorian Grays moralischen Verfall und Zersetzung. Die Tatsache, dass die Kamera in diesem Fall eher schräg positioniert wurde, trägt dazu bei, die Atmosphäre des Unheimlichen zu unterstreichen. So kann davon ausgegangen werden, dass durch die schiefe Kameraposition wortwörtlich tatsächlich auch auf narrativer Ebene gerade etwas schief läuft. Das filmische Stilmittel betont zudem die emotionale Intensität von Unbehagen. Die Reaktion des lebenden Jünglings, die Made letztendlich zu zertreten, verdeutlicht den Versuch, die dunklen Aspekte seiner Persönlichkeit zu unterdrücken und gleichzeitig zu kontrollieren.

Die wohl entschiedenste Szene, was die Unheimlichkeit auf den Höhepunkt bringt, ist die Szene, in der Dorian Gray den Maler des Gemäldes mit einer Scherbe des zerbrochenen Spiegels umbringt. Auf narrativer Ebene gesehen, wollte der Maler Basil das von ihm angefertigte Porträt unbedingt auf einer Ausstellung ausstellen und bat Dorian Gray deshalb darum, ihm das Gemälde auszuleihen. Dieser lehnte jedoch ab.

²¹³ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:43:40-00:45:11.

Nachdem sich die beiden Figuren gestritten hatten, führte Dorian Gray den Maler hinauf in den Dachboden des Hauses, in dem er das Gemälde versteckte, da es immer mehr zu verfallen begann. Auch hier wurde die Perspektive des Point of View verwendet, die bereits in Kapitel 5.2.3 ausführlicher beschrieben wurde. Und auch hier wurde diese Kameraperspektive samt bereits beschriebener Stilmittel mit Farbgebung und Unschärfe verwendet, welche den Blick des gemalten und verfallenden Dorian Grays auf dem Gemälde imitieren. Im Fokus des Blickwinkels aus der Point of View ist dabei der Maler Basil, der beim Anblick des Gemäldes seinen Augen kaum trauen kann.²¹⁴ Allein die Perspektive des Point of View schafft auch hier eine unheimliche Atmosphäre, indem die Perspektive den Rezipient*innen erlaubt, die Welt aus der Sicht des gemalten Dorian Grays wahrzunehmen, die bildlich gesehen unscharf und ungesättigt erscheint. Im weiteren Verlauf der Szene erreichen auch die narzisstischen Züge des Dorian Grays ihren Höhepunkt. Nachdem der Jüngling dem Maler das verfallene Gemälde auf dem Dachboden gezeigt hat, versucht dieser ihm zu erklären, dass die lebende Filmfigur Dorian Gray wegen des Gemäldes von Basil „nie verunstaltet sein“²¹⁵ wird. Daraufhin geht Dorian Gray zu dem Spiegel auf dem Dachboden, der bereits zu Beginn des Films zu sehen war. Noch immer war der Spiegel, in den Dorian Gray in dieser Szene nun blickte, nicht repariert oder erneuert. Nach wie vor sind die Bruchlinien am Spiegel zu sehen. Der Unterschied zur Szene zu Beginn des Films und der aktuellen Szene ist jedoch, dass der Spiegel das Spiegelbild trotz Bruchlinien und Schmutz relativ klar und nicht verzerrt wiedergibt. Und das, obwohl dieser besagte Spiegel in der Szene zu Beginn des Films Dorians Spiegelbild nur trüb und verzerrt wiedergegeben hatte. Die Szene wird verstärkt, indem Dorian Gray beim Blick in den kaputten Spiegel zum Maler Basil sagt: „Kannst du dir vorstellen, alles tun zu können, was dir gefällt? Jede Laune und jeden Impuls auszuleben und doch sieht dich die Welt nur rein und strahlend, Basil. [...] Ich bin ein Gott!“²¹⁶ Auf semiotischer Ebene sind die Bruchlinien im Spiegel wie im anderen Kapitel auch ein Hinweis auf die Narben aus Dorian Grays schwieriger Kindheit. Gleichzeitig deuten diese auf die emotionalen Risse von Dorian Grays Seele hin. Trotz der Schäden reflektiert der Spiegel jedoch ein klares Bild des Jünglings, welches auf die scheinbare Reinheit, Strahlkraft und Jugendlichkeit hinweist, welche jedoch nur oberflächlich zum Vorschein tritt. Auch die Aussage, dass die Identität des Jünglings

²¹⁴ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:57:35-00:00:58:05.

²¹⁵ Parker, 2009, TC: 00:58:25-00:58:36.

²¹⁶ Parker, 2009, TC: 00:58:36-00:59:26.

nun extrem narzisstische Züge annimmt, zeigt sich, indem er sich wie Gott fühlt und sich mit diesem vergleicht. Symbolisch gesehen weist auch der Spiegel auf die nahezu perfekte Schönheit, wie Gott sie geschaffen hat hin, indem der Spiegel trotz Bruchlinien ein klares Bild zurückwirft. Die Bruchstellen und das dennoch klar und nicht verzerrte optische Spiegelbild symbolisieren demnach, dass Dorian Gray optisch gesehen zwar nach wie vor unversehrt, jung und schön ist, indem das Spiegelbild klar ist. Dennoch sind die Bruchlinien nicht zu übersehen, welche trotz anhaltender Schönheit gleichzeitig die innere Zerrissenheit und gebrochenen Charakter des Jünglings symbolisieren. So wird auch bildlich gesehen durch den gebrochenen Spiegel der Kontrast zwischen äußerlich makellosem Bild und moralischer Verdorbenheit zum Ausdruck gebracht.

Nachdem Dorian Gray vor dem Spiegel steht, sich selbst darin ansieht und sich als Gott bezeichnet, versucht Basil sich davon zu schleichen. Es folgt der Höhepunkt des Unheimlichen. Dorian Gray greift sich eine Scherbe des gebrochenen Spiegels, überwältigt den Maler damit und rammt diesem die Scherbe in den Hals. Blutüberströmt geht Basil zu Boden. Als Dorian Gray realisiert hat, was er gerade getan hat, weicht dieser einen Schritt zurück und steht erneut vor dem brüchigen Spiegel. Diesmal jedoch mit dem Rücken zum Spiegel gekehrt. Auffällig ist hier, dass sich der Jüngling nun nicht mehr in dem Spiegel spiegelt. Bevor er den Maler umgebracht hatte, war dies jedoch noch der Fall. Auch kameraperspektivisch wird hier erneut eine schräge statt gerade ausgerichtete Perspektive gewählt.²¹⁷ Semiotisch gesehen symbolisiert die Scherbe des zerbrochenen Spiegels, womit Dorian Gray den Künstler attackierte, den Akt der Zerstörung und Gewalt – sowohl physisch als auch emotional durch die Zerstörung ihrer Beziehung zueinander. Dass sich Dorian nach dem Angriff nicht mehr im brüchigen Spiegel spiegelt, deutet auch hier auf dessen moralischen Verfall hin. Der Spiegel, der zuvor sein junges und makellooses Bild reflektierte, zeigt nun die eigene Leere sowie den Verlust seiner moralischen Identität. In Bezug auf den Aspekt des Unheimlichen wird dieser durch den Einsatz der Gewaltszene noch verstärkt.

Doch die gesamte Szene steigert sich noch mehr. Nachdem Dorian Gray im ersten Moment einen Schritt von dem am Boden liegenden Basil zurückgetreten war, macht

²¹⁷ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:59:36-01:00:37.

der Jüngling nun wieder einen Schritt auf ihn zu. Dabei reißt Dorian Gray dem Maler die in seinem Hals steckende Scherbe aus dem Körper, setzt sich auf ihn und sticht dem Künstler nochmals mehrfach in die Brust, um diesen letztendlich ganz zu töten. Dabei spritzt das Blut so sehr, dass die Spritzer in Dorian Grays Gesicht landen und sich alles rot färbt. Auffällig ist auch, dass die Bilder, während Dorian Gray auf den Maler einsticht und das Blut in sein Gesicht spritzt, in Zeitlupe wiedergegeben werden.²¹⁸ Semiotisch gesehen drückt diese Szene vor allem auf narrativer Ebene die zunehmende Unmenschlichkeit und zur Bestie werdende Identität des Dorian Gray aus. Das spritzende Blut, welches nicht nur Basil, sondern auch den Jüngling trifft, symbolisiert dabei die Schuld des Jünglings sowie dessen Konsequenzen. Die rote Farbe des Bluts, welche sich über das ganze Gesicht des Jünglings ausbreitet, weist auf die moralische Kontamination sowie den Verlust dessen Unschuld hin. Dadurch, dass die Szene in Zeitlupe aufgenommen wurde, ermöglicht es den Rezipient*innen bildlich gesehen, jeden einzelnen Moment der Gewalthandlung zu erkennen und ruft damit verstärkte emotionale Reaktionen hervor. Gleichzeitig wird dadurch auch hier der Aspekt des Unheimlichen verstärkt.

Nachdem Dorian Gray den Maler Basil endgültig umgebracht hat, nimmt der Jüngling ein blutverschmiertes Kleidungsstück des Malers, führt dieses zu seinem Gesicht und beginnt, daran zu riechen. Währenddessen erfolgt eine Kamerafahrt, sodass im Hintergrund der Einstellung gleichzeitig das unheimliche Gemälde das erste Mal seit der Verwesung von vorne zu sehen ist. Es folgt eine Kamerafahrt, die sich auf das Gemälde zu bewegt und fokussiert am Ende der Einstellung in einer Nahaufnahme das Gesicht des gemalten Protagonisten auf dem Porträt von Dorian Gray. Es ist zwar zu erkennen, dass das Bildnis nach wie vor den Jüngling abbildet. Jedoch ist sein junges, schönes Abbild zu einer unheimlichen Gestalt mutiert. Narben im Gesicht, tiefe dunkle Augenringe und ein emotionsloser Gesichtsausdruck. Um die Unheimlichkeit des Gemäldes zu verstärken, bewegt sich sogar der Mund des gemalten Dorian Grays, verfaulte Zähne kommen zum Vorschein und es ertönt gleichzeitig ein unheimlicher Schrei, der wie von einem Raubtier klingt.²¹⁹ Auf semiotischer Ebene symbolisiert das blutverschmierte Kleidungsstück, an welchem Dorian Gray zu riechen beginnt, eine Form der Selbstermächtigung durch die Annahme seiner Schuld. Vor allem das Riechen des Blutes weist in gewisser Weise auf eine Lust an der eigenen Bosheit und

²¹⁸ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:00:06-01:00:57.

²¹⁹ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:01:10-01:01:31.

Zerstörung hin. Es ist das Symbol für Sünde und Verdorbenheit der Identität des Jünglings. Auch die Kamerafahrt, die sich auf das Gemälde hinbewegt, verstärkt vor allem den Effekt des Unheimlichen. Da das Gemälde seit dem Tausch von Dorian Grays Seele in der Diegese nicht mehr gezeigt wurde, kann die Enthüllung mit den blutigen Handlungen Dorians in Verbindung gebracht werden, wodurch eine unheimliche Verbindung zwischen dem lebenden und dem gemalten Dorian Gray hergestellt wird. Die plötzliche Enthüllung des Gemäldes weist unter anderem auch auf den Verfall des Charakters der Figur sowie auf dessen moralische Verdorbenheit hin. Die optischen Veränderungen im Gemälde spiegeln auch hier sowohl die moralischen als auch die physischen Konsequenzen des exzessiven Lebensstils von Dorian Gray wider. Vor allem auch die dunklen Augenringe sowie der emotionslose Gesichtsausdruck deuten auf die Abwesenheit von Empathie und Schuldgefühlen hin. Auch die Bewegung des Mundes begleitet von dem unheimlichen Schrei verstärkt die Unheimlichkeit des Bildnisses. Die raubtierähnlichen Schreie wirken nahezu animalisch und unterstreichen die Bestialität in der Identität Dorian Grays.

Somit ist klar: Der Aspekt des Unheimlichen spielt im Hinblick auf die Forschungsfrage eine wesentliche Rolle. Vor allem der Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen im Film symbolisiert die unheimliche Wandlung der Identität des Dorian Gray. Doch nicht nur allein die unheimlichen Elemente im Film geben Aufschluss über die Veränderung der Identität des Jünglings. Hinzu kommt das Doppelgängermotiv im Film, welches im nachfolgenden Kapitel näher beleuchtet wird.

5.2.8 Das Doppelgängermotiv im Film

Bereits seit Jahrzehnten sorgt das Doppelgängertum für große Faszination. So schrieb Historikerin Wilhelmine Krauss bereits 1930 dazu:

„Zu allen Zeiten hat die Begegnung eines Menschen seinem [sic!] eigenen Doppelgänger oder dem Doppelgänger einer anderen Person Geist und Gemüt der Menschheit beschäftigt. Erregen zwei Doppelgänger, als Phänomen der Natur, das diese sich als Spiel des blinden Zufalls schafft, die Aufmerksamkeit der Menschheit, so wird diese, zunächst von der Natur gegebene Tatsache umso eindrucksvoller, sobald sie im Gewande der Dichtung erscheint“.²²⁰

²²⁰ Krauss, W. (1930). *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*. Studien zum romantischen Idealismus. Berlin: Emil Ebering, S. 5.

Auch der Schriftsteller Jean Paul beschreibt das Doppelgängertum in einer Definition und formuliert dazu kurz und prägnant: „Doppelgänger. So heißen Leute, die sich selber sehen“.²²¹ Doch nicht nur in der Literatur, auch im Film kommt dem Doppelgängermotiv eine große Bedeutung zu. Rank unterscheidet dabei zwischen den physischen Doppelgänger*innen, also den sich als äußerlich gleich aussehenden begegnende Personen. Auf der anderen Seite unterscheidet Rank die Schatten und Spiegelbilder als Doppelgänger*innen, welche als Abspaltungen von einem Ich betrachtet werden. Ausschlaggebend für diese Unterscheidung waren unter anderem Freuds Überlegungen zum primären Narzissmus, welche bereits in Kapitel 3.2 thematisiert wurden. So spricht Psychoanalytiker Otto Rank unter dem Einfluss von Freud davon, dass bei dieser Abspaltung „der die narzißtische Selbstliebe verkörpernde Doppelgänger gerade zum Rivalen in der Geschlechtsliebe [werde]“.²²² Demnach ist ein*e Doppelgänger*in seiner Auffassung nach ein*e Repräsentant*in eines psychischen Abwehrvorgangs. Anknüpfend an die zu Beginn des Kapitels beschriebene prägnante Definition von Paul, kann ein*e Doppelgänger*in jedoch auch als das in sich selbst sehen verstanden werden – und zwar in einer Art gespaltenen Persönlichkeit.²²³ Die Rede ist dabei von einer Art Schattenseite des Selbst, während sich das Ich mit seiner eigenen Identität verselbstständigt. Doch nicht nur die Überlegungen von Freud, worauf die Theorie von Rank zum Doppelgängermotiv basiert, spielen hier eine Rolle. Auch das im Kapitel 3.3 bereits besprochene Spiegelstadium von Lacan, bei dem der Blick eines Kindes in den Spiegel erstmals seine eigene Ganzheit als Bild wahrnimmt, kann in diesem Fall herangezogen werden.

Vor allem im Film ist ein*e Doppelgänger*in jedoch weitaus mehr als nur die physische Ähnlichkeit zweier Personen. So stellt das Motiv des Doppelgängers im Film häufig Fragen zur Identität und Individualität. Nach Historikerin Deborah Ascher Barnstone stellt der filmische Einsatz von Doppelgängern jedoch vor allen Dingen auch moralische und ethische Dilemmata dar.²²⁴ So bringt dieser Einsatz häufig die dunklen

²²¹ Paul, J. (1928). *Blumen-, Frucht- und Donnerstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*. In: K. Schreinert (Hrsg.), *Jean Pauls sämtliche Werke*. 1. Abteilung. Band 6 (S. 3-558). Weimar: Böhlaus, S. 54.

²²² Rank, O. ([1914]1980). *Der Doppelgänger*. In: J.M. Fischer (Hrsg.), *Psychoanalytische Literaturinterpretation*. Aufsätze aus „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaft“ (1912-37) (S. 104-188). Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 188.

²²³ Vgl. Hildenbrock, S. (1986). *Das andere Ich*. Künstliche Menschen und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur. Tübingen: Stauffenburg.

²²⁴ Vgl. Barnstone, D. A. (2016). *German Visual Culture*. Volume Three. *The Doppelgänger*. New York: Peter Lang.

Seiten einer Figur zum Vorschein und zwingt sie, sich mit ihren eigenen Schwächen und moralischen Verfehlungen auseinanderzusetzen. Auch symbolisch gesehen zeigt nach Barnstone der Doppelgänger im Film häufig die Entfremdung des Individuums in der Gesellschaft sowie dessen Verlust der Menschlichkeit, wie es auch Dorian Gray im Analysegegenstand widerfährt.²²⁵ Vor allem Spiegelungen werden dabei häufig verwendet, um die Anwesenheit eines Doppelgängers zu symbolisieren und die Dualität der Charaktere darzustellen. Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Frenzel beschreibt, dass das Doppelgängermotiv im Film gleichermaßen auch Spiegelbilder sowie Schatten oder Bilder sowie Portraits zugeschrieben werden können.²²⁶ So ist im Hinblick auf die Interpretation des Doppelgängermotivs im Film demnach auch die Perspektive entscheidend. Der Dramaturg Walter Rösler schließt sich den Überlegungen an und geht dabei noch einen Schritt weiter. So definiert er Doppelgängerschaft als „ein zweites Ebenbild [...], aber auch ein ganz anders aussehender Mensch, ein Spiegelbild, ein Porträt, ein ungreifbares Phantom, sogar der Teufel“.²²⁷ Demnach zeigt das Doppelgängermotiv mehrere interpretierbare Facetten. Interessant für die Analyse des vorliegenden Filmbeispiels ist daher das Spiegelbild sowie das Porträt vor allem aus der Definition von Rösler. So bezieht sich dabei das Spiegelbild auf die Idee des Doppelgängermotivs insofern, dass die in den Spiegel blickende Person als Doppelgänger*in seiner oder ihrer selbst widergespiegelt wird – zumindest rein visuell. Auch der Begriff des Porträts, welches sich in der Definition von Rösler findet, ist relevant für die vorliegende Analyse. So kann ein*e Doppelgänger*in nach Röslers Überlegungen ebenso als eine Art menschliches Porträt betrachtet werden, welches verschiedene Facetten einer Person darstellt, als andersherum. Symbolisch gesehen erweist sich der Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen im Film als relevantes Bildmotiv, mit der Intention, eine andere Seite des oder der Protagonist*in zu visualisieren. So wird der Blick in den Spiegel oder in das reflektierende Objekt durch eine Art Verdopplung der Protagonist*in im Bild zu einer Begegnung mit seiner oder ihrer selbst.²²⁸ Dazu schreibt die französische Schriftstellerin Gabrielle Wittkop-Ménardeau: „[D]as Leitmotiv des Spiegels, des

²²⁵ Vgl. Barnstone, 2016.

²²⁶ Vgl. Frenzel, E. (1999). *Doppelgänger*. In: E. Frenzel (Hrsg.), *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (S. 94-113). Stuttgart: Kröner, S. 100.

²²⁷ Rösler, W. (2002). *Die Welt der Doppelgänger*. Nachwort. In: W. Rösler (Hrsg.), *Doppelgänger Geschichten. Ein literarisches Lesebuch* (S. 209-248). München: dtv, S. 236.-

²²⁸ Vgl. Borrmann, N. (2001). *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*. Die Geschöpfe der Nacht aus Mythos, Sage, Literatur und Film. Köln: Parkland.

Spiegelbildes oder seines Fehlens [ist] nur eine Variation des Doppelgängermotivs“.²²⁹ Die Verbindung von Doppelgängermotiv und dem filmischen Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen tragen demnach zur Möglichkeit einer komplexen Darstellung von Identität und Selbsterkenntnis im Film bei.

Mit dem Ziel der Arbeit herauszufinden, ob Spiegel als wissendes Objekt fungieren und wie Spiegelungen als identitätsbildende Konstruktion des (Selbst-)Bildnisses im Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* analysiert werden können, lässt sich feststellen, dass zum Motivkomplex des Doppelgängermotivs im Film ebenso eine Identitätsproblematik herangezogen werden kann. Auch hier lässt sich unter anderem Freud aus seinen Schriften zum Unheimlichen, wie es auch in Kapitel 5.2.7 bereits thematisiert wurde, heranziehen. Dieser ist der Meinung, dass das Doppelgängermotiv eine Art Steigerung in der Verdopplung des Ichs sowie in einer Spaltung oder im Vertauschen erfährt.²³⁰ In Bezug auf Identität spiegelt das Doppelgängermotiv demnach eine Art Ambivalenz und inneren Kampf wider, welchen Personen mit sich selbst führen, während diese sich in ihrer eigenen Identität und Einheit nicht sicher sind. Es handelt sich dabei um eine Art inneren Konflikt und um die Suche nach der Natur des Selbst sowie die Auseinandersetzung damit, welche verschiedenen Rollen eine Person innerhalb ihres Lebens einnimmt. So thematisiert auch Literaturwissenschaftlerin Chava Eva Schwarcz eine Art Identitätsproblematik beim Doppelgängermotiv: „Die Motivkonstanz des Doppelgängers ermöglicht Konfliktsituationen und Kontrastsituationen, Gleichheit und Gegensätzlichkeit“.²³¹ So kann der Einsatz des Doppelgängermotivs im Film demnach eine identitäre Spannung erzeugen: Doppelgänger*in als Spiegelbilder oder parallele Existenzformen einer Person als eine Art Gleichheit einerseits und Doppelgänger*innen als Gegensätze andererseits, welche sich in ihren Charaktereigenschaften oder Handlungen unterscheiden. Im äußersten Fall kann sich ein*e Doppelgänger*in zu einem sich verselbstständigenden Teil der Persönlichkeit herauskristallisieren. So auch im Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray*.

²²⁹ Wittkopf-Ménardeau, G. (2004). *E.T.A. Hoffmann*. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt, S. 40.

²³⁰ Vgl. Freud, 2010, S. 246.

²³¹ Schwarcz, C.E. (1999). *Der Doppelgänger in der Literatur*. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung. In: I. Fichtner (Hrsg.), *Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens* (S. 1-14). Bern: Haupt, S. 13.

Wird das Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* nämlich vom zentralen Objekt des Spiegels aus betrachtet, so entpuppt sich dieser als ein intradiegetisches Medium, welches dabei die Figuren und ihre Dynamiken untereinander in den Fokus bringt. Allein aus ästhetischer Perspektive ist das Doppelgängermotiv auf Bildebene eindeutig sichtbar, indem Dorian Gray durch den Blick in den Spiegel auf der Bildfläche zwei Mal zu sehen ist: Der Protagonist selbst als lebende Person sowie das Abbild seiner selbst im Spiegel.²³² Während für die Rezipient*innen dadurch bereits bildlich eine Aufspaltung des Ichs deutlich wird, ist sich Dorian Gray in seiner Person beim Blick in den Spiegel nicht über dessen bewusst, sondern sieht sich selbst nach wie vor als seiner Selbst als Gesamtkonstrukt. Doch auch über die Diegese hinaus fungiert Dorian Gray im Filmbeispiel als Doppelgänger. So ist auf Metaebene gesehen der Schauspieler des Protagonisten bei den Dreharbeiten des Films mit seinem Körper tatsächlich anwesend und wird dort in einer bestimmten Phase seines Lebens als Abbild seines Körpers mit der Kamera medial festgehalten und sozusagen verewigt. Somit wird der Schauspieler des Dorian Gray über die diegetische Ebene hinaus ebenfalls zum Doppelgänger, indem die verewigten Filmaufnahmen auch zu einem späteren Zeitpunkt für Rezipient*innen immer wieder zu einer spiegelartigen Projektionsfläche werden.

Während der Maler Basil das verdorbene Gemälde das erste Mal betrachtet ist außerdem zu sehen, dass die lebende Filmfigur Dorian Gray zu diesem Zeitpunkt genau neben dem Gemälde steht und Basil dabei fragt: „Was ist denn los? Erkennst du mich nicht?“. ²³³ Das Gemälde in dieser Szene funktioniert auch hier zwar als Doppelgänger, bildet in diesem Fall jedoch die Verdorbenheit und Konsequenzen des exzessiven Lebensstils ab. Dadurch wird das Gemälde als eine Art Spiegel zum sichtbaren Symbol für die verborgenen Seiten von Dorian Grays Identität, welche er vor der Welt zu verbergen versucht. Auch Basil reagiert beim Anblick des verdorbenen Bildnisses schockiert und stellt fest, dass sein Werk fast schon als eine Art dämonisches Spiegelbild des Jünglings fungiert. Die Tatsache, dass die Filmfigur Dorian Gray in beschriebener Szene physisch neben seinem Gemälde steht, verstärkt vor allem das Doppelgängermotiv. Es ist die physische Anwesenheit des lebenden Dorian direkt neben seinem verdorbenen Abbild, welches die Dualität seiner Existenz untermalt. Es kommt die Frage nach Identität und Authentizität auf und unterstreicht

²³² Vgl. Parker, 2009, TC: 00:10:39-00:10:56.

²³³ Parker, 2009, TC: 00:57:57-00:58:19.

die Abweichung seiner äußeren Erscheinung von dem emotionalen Zustand seiner selbst, die nicht mehr in Einklang miteinander stehen und durch die Co-Existenz des Dorians auf dem Gemälde und des lebenden Dorians nicht mehr miteinander in Einklang gebracht werden kann.

Kurz nachdem Dorian Gray erfahren hat, dass Lord Henry darüber bescheid weiß, was der Grund für sein sich nicht änderndes Äußeres ist, zieht sich der Jüngling für einen kurzen Moment auf der Abschiedsfeier zurück. Dabei steht er vor einem Spiegel und konsumiert ein Fläschchen mit Rauschmittel. Der Spiegel zeigt dabei klar das Abbild des nicht gealterten Dorian Grays. Auch der Kamerafokus liegt dabei auf dessen Spiegelbild. Während der gesamten Einstellung betrachtet sich Dorian Gray selbst im Spiegel und blickt sich in seine eigenen Augen.²³⁴ Der Blick in den Spiegel betont symbolisch gesehen, dass sich Dorian Gray seiner äußeren Jugend bewusst ist. Auch der Fokus auf das Spiegelbild unterstreicht semiotisch gesehen die Intensität der inneren Auseinandersetzung des Protagonisten mit seinem eigenen Bild. Das Spiegelbild wird zu einer Art Doppelgänger, welches sein äußeres Erscheinungsbild widerspiegelt. Dadurch wird das klar dargestellte Abbild zu einer Art zweitem Selbst, welches einen Kontrast zur verdorbenen Seele hervorbringt. Die Einnahme des Rauschmittels wird dabei als eine Art Flucht oder Bewältigungsmechanismus der aktuellen Situation, in der sich der Jüngling befindet, interpretiert. Die Betrachtung im Spiegel fungiert symbolisch gesehen somit als eine Art Doppelspiegelung, welche das unveränderte, äußere und schöne Abbild und andererseits das Wissen um die innere Verdorbenheit zeigt. Insgesamt unterstreicht die Szene mit ihrer Verbindung von Spiegel und Rauschmittel den inneren Kampf mit seiner eigenen Identität. Gleichzeitig verdeutlicht die Szene die komplexe Beziehung des Jünglings zu seinem eigenen Spiegelbild, bei dem das Doppelgängermotiv als Mittel zur Darstellung seiner inneren Konflikte und Identitätsfragen dient. Im Hinblick auf das Doppelgängermotiv und Identität dient der Spiegel dabei als Symbol für Zerrissenheit zwischen äußerem Schein und innerer Wirklichkeit.

Da nun klar ist, dass auch das Doppelgängermotiv im Hinblick auf die Beantwortung der Forschungsfrage relevant ist, lohnt es sich, noch einen letzten Analyseparameter

²³⁴ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:38:19-01:38:30.

genauer anzusehen. In diesem Kapitel wurde die Wichtigkeit des Gemäldes bereits betont. Dieses gilt es im nachfolgenden Kapitel jedoch noch einmal zu vertiefen.

5.2.9 Spiegel und Spiegelungen in der Malerei

Während ein Spiegelbild in der Theorie optisch gesehen nur in der Lage ist, ein wirklichkeitsgetreues Abbild der in den Spiegel blickenden Person zu reflektieren, kann die sprachliche sowie die gemalte Repräsentation eines Originals, wie beispielsweise durch die Anfertigung eines Porträts einer Person, etwas über das historische Interesse von Menschen an diesem aussagen. Ähnlich wie beim Doppelgängermotiv geht es hierbei um das Prinzip der Nachahmung, welches vor allem in der Kunst eine große Rolle spielt. So wird in der Theorie davon ausgegangen, dass Maler*innen früher nach dem Vorbild des Spiegelbildes auf ihren Bildern nur das zum Erscheinen bringen durften, was dem faktisch möglichen Seheindruck entsprach.²³⁵ So forderte bereits Leonardo da Vinci, dass sich der Maler oder die Malerin an der Struktur von Spiegelbildern orientieren solle:

„Willst du sehen, ob dein Bild im Ganzen mit der Sache Übereinstimmung habe, die du nach der Natur gemacht hast, so nimm einen Spiegel, laß darin den lebendigen Gegenstand sich spiegeln, vergleiche den abgespiegelten Gegenstand mit deinem Gemälde und schau gut nach, ob das Objekt des einen und das andere Abbild miteinander in Übereinstimmung sind ... Man muß den Spiegel zum Meister nehmen, das heißt den ebenen Spiegel, weil auf seiner Oberfläche die Dinge mit einem Bild in vielen Teilen Ähnlichkeit besitzen“.²³⁶

Demnach liegt hierbei die Betonung auf der Idee, dass die lebendige Person, welche im Spiegel reflektiert wird, als direkter Referenzpunkt verwendet werden kann, um eine mögliche Übereinstimmung mit dem gemalten Bild zu prüfen. Außerdem wird hierbei Wert auf die Wichtigkeit der sorgfältigen Beobachtung gelegt, um eine genaue und detaillierte Darstellung der Natur zu erreichen. Dennoch ist zu beachten, dass natürlich nicht jede*r Künstler*in das Verständnis eines Porträts, dass dieses ein Abbild konkreter Seheindrücke sein muss, geteilt hat. So sind es vor allem Gemälde aus dem alten Ägypten sowie der Moderne, die unter Beweis stellen, dass Bilder nicht immer detailgetreu bestimmten Seheindrücken entsprechen müssen. Somit haben diese Art

²³⁵ Vgl. Köller, 2012.

²³⁶ Herzfeld, M. (2014). Leonardo da Vinci. Denker, Forscher und Poet. Hamburg: SERVUS Verlag, S. 149.

von Bildern eine eigenständige Bedeutsamkeit in ihrem eigenen System.²³⁷ Im Fall des Filmbeispiels von *Das Bildnis des Dorian Gray* zeigt das Bild, welches der Maler von dem Jüngling anfertigt, sehr wohl ein detailgetreues Abbild, wie da Vinci es sich gewünscht hätte. Doch das nur zu Beginn des Films. Schließlich verändert sich das Porträt im Laufe des Filmgeschehens, indem dieses altert. Die lebende Filmfigur Dorian Gray altert jedoch nicht, weshalb es dadurch ab einem gewissen Punkt im Film zu einer Identitätsspaltung in Bezug auf das Portrait kommt.

Nachdem der Aspekt der Zeit bereits in Kapitel 5.2.6 behandelt wurde, kann auch im Hinblick auf die Malerei und dem Porträt eine zeitliche Komponente mit einbezogen werden. Schließlich ist ein wesentlicher Unterschied zwischen einem Spiegelbild und einem Porträt, dass ersteres flüchtig ist und nicht auf ewig besteht. Zweiteres hingegen ist sehr wohl beständig. Dazu schreibt auch Köller: Ein Spiegelbild kann nichts dauerhaft fixieren. „Das macht Spiegelbilder zeitlich zwar sehr anpassungsfähig, aber gleichzeitig auch sehr vergänglich“²³⁸. Während Spiegelbilder sich demnach in Echtzeit an Veränderungen in der Umgebung anpassen, ist diese Eigenschaft bei Gemälden nicht möglich. Im Gegensatz dazu sind Gemälde zwar zeitlich weniger anpassungsfähig, gleichzeitig sind diese jedoch beständig und erfassen einen bestimmten Moment, welcher in ihrer künstlerischen Form über einen längeren Zeitraum so erhalten bleibt. Die Betonung aus dieser Theorie liegt dabei jedoch auf dem Aspekt der Vergänglichkeit. Während ein Spiegelbild von den aktuellen Bedingungen abhängt und dieses sich jederzeit ändern kann, kann diese Tatsache ebenso als ein Symbol für die flüchtige Natur von Momenten oder Erscheinungen verstanden werden. In Bezug auf *Das Bildnis des Dorian Gray* ist diese Beobachtung insofern interessant, als dass auf visueller Ebene die theoretisch aufgearbeiteten Tatsachen genau verkehrtherum greifen. Während das Spiegelbild des Dorian Gray, welches eigentlich vergänglich sein sollte, beständig bleibt, wie es eigentlich bei einem Porträt der Fall ist, so wird das Porträt im Film vergänglich, welches sich normalerweise durch seine Beständigkeit auszeichnet. In Bezug auf die Forschungsfrage lässt sich daraus ableiten, dass sowohl das Gemälde als auch Spiegelbilder auf unterschiedliche Art und Weise mit der Zeit in Verbindung stehen und dadurch verschiedene Perspektiven sowie Vergänglichkeit und Anpassungsfähigkeit ermöglichen.

²³⁷ Vgl. Köller, 2012.

²³⁸ Köller, 2012, S. 501.

Ausgehend von Vergänglichkeit als eines der zentralen Themen aus dem Film *Das Bildnis des Dorian Gray*, kommt diese bildlich gesehen demnach vor allem durch den Einsatz der Malerei in Form des Porträts im Film zur Geltung. Daher lohnt es sich an dieser Stelle, den Terminus der Vergänglichkeit im Kontext des Films noch detaillierter zu betrachten. So bildet sich im Film neben der physischen Vergänglichkeit gleichzeitig eine moralische sowie psychologische Vergänglichkeit heraus.²³⁹ Die physische Vergänglichkeit ist dabei visuell deutlich zu erkennen. Diese wird symbolisiert durch das Altern und Verfallen des Gemäldes, während Dorian äußerlich unverändert bleibt. Moralisch gesehen findet insofern eine Art Verfall statt, als dass der Protagonist sich zunehmend in eine Welt der Selbstsucht vertieft. Während seine moralische Verdorbenheit und die Auswirkungen seines exzessiven Lebensstils im Gemälde sichtbar werden, bleibt Dorian äußerlich schön.²⁴⁰ Es herrscht eine Diskrepanz zwischen äußerer Erscheinung und innerer Verdorbenheit, welche die moralische Vergänglichkeit zum Ausdruck bringt. Die psychologische Vergänglichkeit hingegen wird durch seine Zerrissenheit sowie den emotionalen Verfall des Protagonisten herausgestellt. Dabei ist vor allem die Konfrontation Dorian Grays mit dem Bildnis entscheidend.²⁴¹ Diese spiegelt die psychologischen Auswirkungen wider, die Dorian's sündiges Leben auf seine Seele hat. Ausgehend von seinem moralischen Verfall wird somit die psychologische Vergänglichkeit als eine Form der Selbstzerstörung aufgezeigt. Doch auch aus künstlerischer Sicht ist die Vergänglichkeit von Bedeutung. Somit kann auch der Akt des Malens als solcher als Symbol der Vergänglichkeit genutzt werden.²⁴² Damit fungiert das Gemälde als solches als Medium, welches die Folgen der Handlungen von Dorian Gray sichtbar machen. Zusammenfassend wird somit die Kunst im Film zu einem Symbol, um Vergänglichkeit in verschiedensten Dimensionen wie physisch, moralisch oder psychologisch darzustellen.

So ist auch die Szene, in der das Porträt von Dorian Gray angefertigt wird von großer Bedeutung. Ziemlich zu Beginn des Films gibt es eine Kameraeinstellung in einer Detailaufnahme, welche zeigt, wie der Maler Basil seinen Pinsel in die sich auf der Farbpalette befindenden Farbe tunkt und im Anschluss daran den Pinsel über die Leinwand gleiten lässt. Dadurch, dass es sich bei der Einstellung um eine

²³⁹ Vgl. Parker, 2009.

²⁴⁰ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:17:29-00:17:35.

²⁴¹ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:58:25-00:58:36.

²⁴² Vgl. Parker, 2009, TC 00:07:19-00:07:35.

Detailaufnahme handelt, ist besonders gut die Spiegelung der Pinselspitze in der Farbe zu sehen.²⁴³ Damit wird semiotisch gesehen vor allem die Macht des Künstlers über sein Werk ausgedrückt. Durch die Einstellung wird deutlich, dass der Künstler nicht nur der Erschaffer des Bildes ist, sondern auch eine Art Kontrolle über das Kunstwerk besitzt. Dadurch fließt die persönliche Handschrift des Künstlers in das Porträt mit ein. So geht es dabei zum einen nicht nur um die Persönlichkeit von Dorian Gray, sondern in diesem Fall auch um die Identität des Malers, welche in Form der Anfertigung des Porträts durch eine kreative Art und Weise zum Ausdruck gebracht wird. Gleichzeitig handelt es sich bei dieser Szene jedoch auch um eine Vorausdeutung auf Dorian Grays Schicksal. So deutet die Spiegelung des Pinsels ebenfalls darauf hin, dass die Handlungen des Malers eine direkte Auswirkung auf das Schicksal des Gemäldes und dadurch auch auf den Protagonisten haben. Schließlich wird das Bildnis, welches vom Künstler geschaffen wurde, im späteren Handlungsverlauf den moralischen Verfall des Protagonisten zeigen.

Im Hinblick auf Spiegel und Malerei ist jedoch nicht nur die Szene, in der das Bildnis von Dorian Gray angefertigt wird, entscheidend. Auch, als der Protagonist das erste Mal bemerkt, dass das Gemälde zu verfallen scheint, ist prägend. Dabei steht der Protagonist vor dem Porträt seines eigenen Abbilds. Daraufhin nimmt sich der Jüngling eine Leiter sowie eine Lampe zur Hand, um mit dem an der Wand hängenden Porträt nahezu auf Augenhöhe zu sein. Bei genauerer Betrachtung des Porträts erkennt Dorian Gray jedoch, dass aus dem Auge auf dem Gemälde eine Flüssigkeit austritt. Es ist das erste Mal in der Diegese, dass der Protagonist eine Veränderung des Gemäldes wahrnimmt.²⁴⁴ Die Tatsache, dass der Protagonist sich durch die Nutzung einer Leiter fast auf Augenhöhe mit dem Bildnis seiner Selbst begibt, betont die visuelle Gleichheit und Verbindung zwischen dem lebenden Jüngling und dem Abbild seiner selbst. Die Nutzung der Leiter dient dabei zum Versuch, die mögliche Barriere zwischen der Realität und dem Abbild zu überwinden. Auch der Verwendung der Lampe kommt in diesem Fall eine semiotische Bedeutung zu. Es geht dabei um das Spiel mit Licht und Schatten. So steht das Licht im Zusammenhang mit Kunst sowie aus filmanalytischer Perspektive als symbolisch, da es Dualität erzeugt. In diesem Fall die Dualität von Gut und Böse sowie die Ambivalenz des Protagonisten. Dadurch, dass der Fokus beim Betrachten des Gemäldes hauptsächlich auf dem Auge liegt, bei dem

²⁴³ Vgl. Parker, 2009, TC 00:07:19-00:07:35.

²⁴⁴ Vgl. Parker, 2009, TC: 00:36:46-00:37:10.

der Verfall beginnt, kann auch diese Tatsache als symbolisches Element betrachtet werden. So werden Augen sprichwörtlich als Spiegel der Seele betrachtet. Demnach weist die austretende Flüssigkeit in diesem Fall auf die moralische Veränderung des Protagonisten hin. Der Verfall des Porträts als solches markiert einen wichtigen Wendepunkt auf narrativer Ebene. Es ist der beginnende optische Verfall des Gemäldes einerseits und der innere, emotionale Verfall des Dorian Gray andererseits. Beides gespiegelt in Form des Porträts. Gleichzeitig markiert die Szene den vermutlich ersten bewussten Kontakt mit den Konsequenzen seiner grundlegenden Entscheidung bezüglich des Eintauschens seiner Seele gegen die ewige Jugend.

Den Höhepunkt erreicht der Film gegen Ende in der Diegese. Nachdem Lord Henry herausfand, weshalb Dorian Gray nicht mehr altert, ließ Lord Henry sich einen zweiten Schlüssel zum Dachboden anfertigen, auf dem das verhüllte Gemälde versteckt ist. Noch bevor Lord Henry das Gemälde enthüllen konnte, erscheint Dorian Gray ebenfalls auf dem Dachboden. Dieser versucht Lord Henry zu erwürgen, als er bemerkt, dass Lord Henry das Bild enthüllen wollte. Als es Dorian Gray jedoch nicht gelungen ist, Lord Henry umzubringen und dieser sich befreien konnte, stürmt Lord Henry auf das Bildnis zu und enthüllt das Gemälde. Jedoch bleibt den Rezipient*innen der Anblick des enthüllten Gemäldes zunächst verwehrt. Stattdessen ist Lord Henry aus der Point of View Perspektive aus Sicht des gemalten Dorian Grays zu sehen. Als Lord Henry sich umdreht und seinen Blick direkt auf den gemalten Dorian Gray richtet, wechselt die Kameraeinstellung und der gemalte, verwesene und zu einem Ungeheuer verwandelte Dorian Gray auf dem Bildnis wird sichtbar. Zunächst ist es still, doch dann beginnt der gemalte Dorian Gray sich zu bewegen und gibt einen Schrei von sich. Daraufhin zückt Lord Henry eine Lampe, wirft diese auf das Bildnis und setzt das gesamte Gemälde dadurch in Flammen. Daraufhin verlässt Lord Henry den Dachboden und dreht eine Gasleitung auf.²⁴⁵ Der Dachboden wird dabei zu einem Ort der Konfrontation mit der Wahrheit. Filmstilistisch gesehen ermöglicht auch hier die Point of View Perspektive aus Sicht des gemalten Dorian Gray die direkte Identifikation mit dem Gemälde für die Rezipient*innen. Dadurch entsteht symbolisch gesehen eine Verbindung zwischen der lebenden Filmfigur Dorian Gray sowie seiner verdorbenen Identität auf dem Gemälde. Die Bewegung des gemalten Dorian Grays sowie die Geräusche, die er von sich gibt, unterstreichen gleichzeitig die Unheimlichkeit sowie

²⁴⁵ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:39:20-01:42:57.

die Übertragung von inneren Qualen auf das Gemälde. Das Bildnis wird dabei zum Spiegel und gleichzeitig zu einer lebendigen Manifestation der verdorbenen Seele des Jünglings. Die Zerstörung des Gemäldes durch Lord Henry wird dabei als symbolischer Akt der Bestrafung angesehen. Gleichzeitig versucht dieser dadurch die verdorbene Identität von Dorian Gray, welche auf dem Bildnis dargestellt wird, durch das in Flammen setzen des Gemäldes zu vernichten.

Auch die allerletzte Szene im Film ist ebenfalls von besonders großer Bedeutung – vor allem, was das Gemälde als eine Art Spiegel mit seiner Symbolhaftigkeit in Bezug auf Identität und somit auch eine Antwort auf die Forschungsfrage darstellt. Nachdem der Fluch durchbrochen wurde und der verweste, aus dem Gemälde ausgebrochene Dorian Gray durch das Feuer zerstört wurde, ist auf dem Bildnis nun wieder wie zu Beginn der Diegese der junge und schöne Dorian Gray auf dem Gemälde zu sehen. Nachdem einige Zeit vergangen war, als der Höhepunkt des Films mit dem in Flammen stehenden Gemälde und Dachboden erreicht war, ist in der finalen Szene Lord Henry in seinem Haus zu sehen. Als dieser die Tür zum Dachboden in seinem Haus betritt, wird klar, dass Lord Henry das Bildnis des Jünglings seit dem Bruch des Fluchs bei sich auf dem Dachboden aufbewahrt. Zu sehen ist, wie Lord Henry auf das Bildnis zugeht. Dabei spricht er die Worte: „Armer Junge. Wer erträgt es jetzt noch dich anzusehen“.²⁴⁶ Auffällig ist dabei jedoch, dass anders als es in den vorherigen Szenen der Fall war, in dieser Einstellung nicht das Point of View Element genutzt wurde. In der allerletzten Einstellung des Films zeigt eine starre Kameraeinstellung frontal das Bildnis des jungen Dorian Gray. Noch in der selben Einstellung wird die Farbgebung jedoch dunkler und es folgt eine Kamerafahrt, welche sich auf das Porträt zubewegt, sodass nur noch der Kopf des Jünglings auf dem Gemälde im Bildausschnitt zu sehen ist. Dabei scheint es, als würden die Augen des Dorian Gray auf dem Gemälde etwas aufleuchten, wie es auch beim Abbild des verwesten Dorian Gray der Fall war.²⁴⁷ Insgesamt setzt die Schlusszene das narrative Motiv des Gemäldes als Spiegel der Identität fort. Allein die Tatsache, dass Lord Henry das Bildnis nun auf seinem eigenen Dachboden aufbewahrt zeigt, dass dieses nach wie vor eine zentrale Rolle in der Reflexion von Dorian Grays innerer Natur spielt. Das Fehlen der Point of View Perspektive unterstreicht, dass die Rezipient*innen nun nicht mehr mit dem Blick durch das Gemälde verschmelzen, sondern der Blick von außen auf das Bildnis von größerer

²⁴⁶ Parker, 2009, TC: 01:45:57-01:46:03.

²⁴⁷ Vgl. Parker, 2009, TC: 01:45:40-01:46:20.

Bedeutung ist. Dies impliziert eine Distanzierung von Dorian Grays Innerem im Gegensatz zu den Szenen zuvor. Filmanalytisch gesehen wird die Kamerafahrt, welche sich auf das Gemälde zubewegt als symbolischer Akt der Annäherung an Dorian Grays Identität interpretiert. Es geht dabei um die Suche nach einer tieferen Erkenntnis. Die Veränderung der Farbgebung in der Szene hin zu Dunkelheit wird als visuelles Mittel eingesetzt, um die Veränderung und düstere Entwicklung in Dorian Grays Identität zu untermauern. Die Dunkelheit weist dabei auf die Fortsetzung der inneren Zerrissenheit sowie auf Spuren vergangener Taten hin. Zu guter Letzt ist das Aufleuchten der Augen auf dem Bildnis ein Zeichen von Unheil, als eine Manifestation einer weiterhin bestehenden inneren Finsternis. Gleichzeitig deutet dieses visuelle Element auf eine Fortsetzung des Unheimlichen hin sowie auf eine Art ewig währende Unruhe und Verdammnis. Auch hier könnte nochmal wie in Kapitel 5.2.2 das Sprichwort „Die Augen sind der Spiegel der Seele“ herangezogen werden. Insgesamt betont die finale Szene eine Art Fortsetzung der symbolischen Darstellung des Gemäldes als Spiegel von Dorian Grays Identität. Es wird klar, dass die Entwicklung seiner Identität womöglich noch nicht zu Ende zu sein scheint.

Durch die Analyse wurde nun deutlich, dass der Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen im Hinblick auf Identitätsbildung auch in Bezug auf das angefertigte Porträt und im Allgemeinen auf Malerei eine tragende Rolle spielt.

6. Fazit: Spiegel und Spiegelungen in Bezug auf die Konstruktion von Identität

Um die Forschungsfrage abschließend noch einmal übersichtlich zu beantworten, ist es ratsam, die Analyseergebnisse aus Kapitel 5 gebündelt in einem Fazit zusammenzufassen. Schließlich konnte die Forschungsfrage, ob der Spiegel als wissendes Objekt fungiert und wie Spiegelungen als identitätsbildende Konstruktion des (Selbst-)Bildnisses im Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* analysiert werden können, detailliert beantwortet werden.

Die Analyse zeigt, wie Spiegel und Spiegelungen prinzipiell als Symbol für Selbstreflexion, Narzissmus und moralischen Verfall fungieren und damit vor allem die komplexen Identitäten des Dorian Gray widerspiegeln. Auch visuell wird beispielsweise dessen Entfremdung von seinen inneren Werten und die damit einhergehende Fixierung auf äußere Schönheit durch den Einsatz von filmstilistischen

Mitteln wie der Einsatz von Kameraperspektiven und Tiefenschärfe symbolisiert. Hinzu kommt die Entscheidung Dorian Grays gegen seine Seele und für die ewige Jugend, welche vor allem auf narrativer Ebene dessen narzisstische Identität herausstellt. Deutlich wurde auch, dass auch die Nicht-Spiegelung des Protagonisten die moralisch fragwürdigen Handlungen des Jünglings vollführt und die Entfremdung von seinem wahren Selbst sowie dessen moralischen Verfall unterstreicht. Festzuhalten ist dabei vor allem die subversive Umkehrung der üblichen Bedeutung des Spiegels als Symbol für Wahrheit und Selbstkenntnis. Hinzu kommt der verschmutzte und verzerrte Spiegel als Symbol für die Zerrissenheit seiner eigenen Identität sowie dessen Weigerung, sich der Wahrheit über sich selbst zu stellen. Damit wird das Spiegelbild zum wesentlichen Bestandteil von Dorian Grays Persönlichkeit. Die Spiegel und Spiegelungen fungieren dabei nicht nur als visuelle Elemente, sondern vor allem als Symbol für Dorian Grays Identitätsfindung und moralischen Verfall.

Neben Spiegeln als physische Objekte hat die Analyse gezeigt, dass auch Spiegelungen anderer Art eine symbolische Rolle zukommt. Zusammengefasst symbolisieren diese im Filmbeispiel vor allem Selbstreflexion, Verfremdung der Identität sowie moralischer Verfall. So ist auch darauf hinzuweisen, dass verzerrte Spiegelungen ebenfalls eine wichtige Rolle spielen. Diese verweisen beispielsweise auf die Oberflächlichkeit der Persönlichkeit des Protagonisten sowie den Verlust seiner wahren Identität. Dabei geht es vor allem darum, Dorian Gray die Illusion seiner Jugendlichkeit vor Augen zu führen, welche die Bedeutung des Narzissmus in seiner Welt unterstreicht. Zusätzlich geben die Spiegel anderer Art Einblicke in das tiefste Innere des Jünglings und spiegeln sowohl auf visueller als auch auf narrativer Ebene die Suche nach dessen innerer Wahrheit und Freiheit sowie die Erkenntnis über das eigene verdorbene Selbst. Vor allem die Dualität zwischen äußerem Glanz und innerem moralischen Verfall kommt unter diesem Analyseaspekt zur Geltung. Festhalten lässt sich demnach, dass die reflektierenden Oberflächen nicht nur als Spiegel als solche dienen, sondern hinsichtlich der Forschungsfrage auch tiefgreifende Einsichten in die Identitätsfindung, moralische Entwicklung der Charaktere sowie in den Wertekanon und Kulturtechniken der Gesellschaft im Film bieten.

Durch die Untersuchung von verschiedenen theoretischen Ansätzen wie beispielsweise Baudrys Konzept des Leinwand-Spiegels oder Lacans Spiegelstadium wird deutlich, wie auch die Leinwand als symbolischer Spiegel fungiert und die Rezipient*innen in einen Prozess der Identifikation und Reflexion einbindet. Durch die

Analyse wird deutlich, dass die Leinwand dadurch nicht nur äußere Darstellungen reflektiert, sondern gleichzeitig auch innere Gedanken und Gefühle der Charaktere widerspiegelt. Vor allem der Point of View Perspektive kommt dabei symbolische Bedeutung zu, welche die komplexe Beziehung zwischen Wirklichkeit und Illusion sowie Selbstreflexion und Selbsttäuschung beschreibt. Es wird deutlich, dass Spiegel und Spiegelungen unter diesem Analysepunkt nicht nur auf visueller, sondern auch auf narrativer Ebene eine wichtige Rolle spielen und deren Einsatz in Verbindung mit der Leinwand als Marker den Rezipient*innen ermöglicht, tiefere Einblicke in den psychischen Zustand der Charaktere zu erlangen.

Während auch die mythologische Verbindung zum Narziss-Mythos grundlegende Parallelen zwischen dem Protagonisten und dem griechischen Mythos darlegt, wird unter Berücksichtigung der dramaturgischen Ebene auch durch das Fehlen von Spiegelbildern eine tiefere Ebene des Identitätsverlusts und der inneren Leere offenbart. So zeigt diese Art von Analyseaspekt vor allem die Bedeutsamkeit des Nicht-reflektierens, welche nicht nur den Identitätsverlust, sondern auch die moralische Verdunkelung und Isolation Dorian Grays symbolisiert. Auch die narrative Verbindung zu Lord Henry Wotton, dessen oberflächliche Einstellung zur Liebe den Narzissmus reflektiert, verstärkt den Interpretationsgedanken. Demnach hat die Analyse in diesem Aspekt vor allem die Beziehung zum Narziss-Mythos sowie die tieferen Einblicke in die Identität des Protagonisten durch Spiegelungen als Symbol gezeigt. Daneben eröffnen die Spiegel und Spiegelungen im Film eine Welt des „Dazwischen“, welche weitere Bedeutungsebenen für die Identitätsfindung und -entwicklung des Dorian Grays enthüllt.

Einen weiteren bedeutsamen Aspekt in der Analyse nehmen Spiegel und Spiegelungen in Bezug auf Grenzüberschreitung im Film ein. Vor allem in der Auseinandersetzung mit dem Zusammenspiel von Fakt und Fiktion wird deutlich, dass diese dichotome Klassifizierung in der filmischen Realität kaum Bestand hat. Vielmehr zeigt sich ein fließendes Übergangsbild, in dem die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Illusion, zwischen Dokumentation und Inszenierung, verschwimmen. Im Hinblick auf die Forschungsfrage wird unter diesem Gesichtspunkt vor allem klar, dass Spiegel und Spiegelungen symbolisch gesehen vor allem als Verbindungselemente zwischen verschiedenen Ebenen der Wahrnehmung fungieren und eine Welt eröffnen, in der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion unscharf werden. Besonders hervorzuheben ist dabei die Schlüsselszene des Films, in der das Gemälde von Dorian

Gray eine aktive Rolle einnimmt und durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen Gemälde und Realität eine zentrale These unterstreicht, dass die Identität von Dorian Gray selbst eine Konstruktion ist, geprägt vom Verschwimmen zwischen Fakt und Fiktion. Demnach offenbart der Analysepunkt, dass eine eindeutige Zuordnung zu Wirklichkeit oder Illusion eine zu simplifizierte Betrachtungsweise wäre. Vielmehr wird deutlich, dass bei dem Filmbeispiel ein komplexes Zusammenspiel von Spiegeln und Spiegelungen als Symbol stattfindet, welches erlaubt, die Identitätsfindung von Dorian Gray als einen Prozess zu begreifen, welcher durch das Verschwimmen von Grenzen von Fakt und Fiktion geprägt ist.

Doch nicht nur Fakt und Fiktion samt ihrer Grenzüberschreitung, auch Raum und Zeit spielen bei der Analyse eine tragende Rolle. Deren Verbindung mit Identitätsfindung im Film verdeutlicht die komplexe Interaktion zwischen den Konzepten und deren symbolische Bedeutung. So werden Raum und Zeit in Zusammenhang mit Spiegeln und Spiegelungen im Filmbeispiel als Konstrukte betrachtet, die nicht nur die ästhetische Wahrnehmung im Film beeinflussen, sondern auch eine wesentliche Rolle bei der Identitätsentwicklung von Dorian Gray spielen. Auch durch filmische Mittel wie beispielsweise Rückblenden wird der zeitliche und räumliche Kontext verstärkt, wodurch die Veränderung in der Identität des Protagonisten noch mehr zum Ausdruck kommt sowie weitestgehend dessen zeitlose Schönheit unterstreicht. Daher eröffnet vor allem auch die Darstellung von Zwischenräumen und Zwischenzeiten im Zusammenhang mit Spiegeln und Spiegelungen im Film eine eigene Wirklichkeit, die zwischen Imagination und Wirklichkeit existiert.

Auch als Symbol des Unheimlichen kommen Spiegeln und Spiegelungen in der Analyse eine tragende Rolle zu. Dabei zeigt vor allem Freuds Konzept des Unheimlichen, dass die Angst oft aus der Umkehrung des Vertrauten entsteht. Im Analysegegenstand wird diese Umkehrung vor allem durch das Verschwimmen der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie, zwischen Innen und Außen, deutlich. Konkret symbolisieren Spiegel und Spiegelungen im Filmbeispiel damit auch die Unsicherheit und Identitätskonflikte des Protagonisten. Gleichzeitig erweitern sie die Vorstellungskraft und integrieren das Unmögliche in die Welt der Wirklichkeit. So weist beispielsweise auch die Beschaffenheit, also die zum Teil zerbrochenen Spiegel auf dem Dachboden auf die unheilbaren seelischen Narben Dorian Grays hin sowie den Versuch, seine Vergangenheit zu reparieren. Auch die Tatsache, dass sich das Gemälde im Laufe der Diegese verändert, spiegelt den moralischen Verfall des

Protagonisten wider. Hinzu kommen die Gewaltakte rund um den Spiegel, welche die Atmosphäre des Unheimlichen verstärken und die zunehmende Unmenschlichkeit von Dorian Gray unterstreichen. Durch den Einsatz von Spiegel und Spiegelungen spiegelt der Film damit die Entwicklung einer unheimlichen Seele hin zu einer nahezu bestialischen Identität, die am Ende der Handlung sogar als Biest bildlich auf dem Gemälde zu sehen ist.

Als bedeutend für die Analyse stellt sich außerdem das Doppelgängermotiv im Film heraus. Dessen Analyse sowie die Verbindung zu Spiegeln und Spiegelungen im Filmbeispiel hat gezeigt, dass dieses weit mehr als nur ästhetisches Werkzeug ist. Vielmehr fungiert das Doppelgängermotiv in Verbindung mit Spiegel und Spiegelungen als tiefgründiges Symbol für Identitätssuche sowie -konflikte. Vor allem durch die Betrachtung von Spiegeln, Porträts und Schatten als Doppelgänger wird eine komplexe Darstellung von Identität sowie Selbstreflexion im Film möglich. Dabei verdeutlicht die Analyse sowohl die äußere Erscheinung als auch die innere Zerrissenheit des Protagonisten, der sowohl in seinem Spiegelbild als auch in seinem Gemälde eine ambivalente Beziehung zu seinem Selbst erfährt. Demnach fungiert das Doppelgängermotiv im Analysegegenstand vor allem als Mittel zur Darstellung innerer Konflikte und Identitätsfragen, wobei Spiegel und Spiegelungen in diesem Zusammenhang als Symbol für die Spannung zwischen äußerem Schein und innerer Wirklichkeit dienen. Dabei ist beispielsweise die Szene zu nennen, in der Dorian Gray vor dem Spiegel steht und Rauschmittel konsumiert. Der Fokus auf seinem Spiegelbild betont in diesem Fall die Intensität seiner inneren Auseinandersetzung mit seinem eigenen Bild. Das Spiegelbild wird dabei zu einer Art zweiten Selbst, welches einen Kontrast zur verdorbenen Wertevorstellung der Seele Dorian Grays abbildet. Schließlich ist bei diesem Analysepunkt auch die Verwurzelung mit den historischen Welt- und Wertvorstellungen aus der Zeit des Endes des 19. Jahrhunderts, in der die Handlung des Films spielt, zu berücksichtigen. Vor allem Dekadenz, moralischer Verfall und die Kluft zwischen äußeren und inneren Welten sind auch hier zentrale Themen, die zum Tragen kommen. So dient das Doppelgängermotiv und damit auch das Spiegelbild Dorian Grays nicht nur als persönlicher Konfliktort, sondern auch als Spiegel der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit Identität, Moral und dem Wesen des Menschseins, welche vor allem auch die damalige Gesellschaft in einem Spannungsfeld zwischen traditioneller Moral und aufkommender Modernität geprägt hatte.

Während Spiegelbilder häufig als direkte Abbilder der Realität betrachtet werden, zeigt die Analyse, dass sowohl Spiegelbilder als auch Gemälde und damit auch Spiegel in der Malerei verschiedene Dimensionen von Identität und Vergänglichkeit im Filmbeispiel reflektieren. Während das Gemälde im Analysegegenstand als ein Symbol dient, um den moralischen Verfall des Protagonisten zu veranschaulichen, symbolisiert das Spiegelbild eher die flüchtige Natur von Momenten und Erscheinungen. Daher ist auch die Unterscheidung zwischen Spiegelbildern, die sich schnell an Veränderungen anpassen können und Gemälden, die einen bestimmten Moment festhalten bei der Darstellung von Identitätsfindung und deren Verbindung zur Zeit von Bedeutung. Besonders signifikant sind dabei die Szenen, in denen das Porträt von Dorian Gray angefertigt wird und später seinen Verfall zeigt. Darin kommt vor allem die Macht des Künstlers über sein Werk sowie die direkte Auswirkung der Handlungen von Dorian Gray auf sein Porträt zum Ausdruck. Die Zerstörung des Gemäldes am Ende des Films wird dabei als symbolischer Akt der Bestrafung interpretiert. Die finale Szene des Films, in der das Bildnis von Dorian Gray ein letztes Mal erscheint, betont dabei vor allem die Kontinuität der symbolischen Darstellung des Porträts als Spiegel der Identität des Protagonisten. Die Dunkelheit sowie die Veränderung der Perspektive unterstreicht gleichzeitig die anhaltende innere Verdammnis von Dorian Gray. Demnach spiegeln der Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen sowie das Porträt als Spiegel in der Malerei die vielschichtigen Beziehungen zwischen Identität, Kunst und Vergänglichkeit wider.

Nachdem die Forschungsfrage nun umfassend beantwortet wurde und die Analyseergebnisse gebündelt zusammengetragen wurden, sollen im letzten Kapitel abschließende Überlegungen unter Berücksichtigung des Mythos-Begriffs getroffen werden.

7. Spiegel und Spiegelungen als Symbol unter dem Aspekt der Identitätsfindung – mythologische Dimensionen

Nach einer eingehenden Analyse von Spiegeln als wissendes Objekt sowie Spiegelungen als identitätsbildende Konstruktion des (Selbst-)Bildnisses im Film *Das Bildnis des Dorian Gray* lässt sich festhalten, dass diese Elemente vor allem bei der Darstellung der komplexen Natur von Dorian Grays Identität eine tragende Rolle spielen. Die Ergebnisse verdeutlichen, dass Spiegel und Spiegelungen dabei nicht nur

als ästhetische Werkzeuge dienen, sondern tiefergehende Einsichten in die Psyche des Protagonisten ermöglichen. Dabei zeigt die Analyse vor allem, dass Spiegel und Spiegelungen im Film als Symbol für moralischen Verfall, Narzissmus und Selbstreflexion fungieren. Gleichzeitig reflektieren diese nicht nur die äußere Erscheinung, sondern auch Konflikte sowie die innere Zerrissenheit von Dorian Gray mit seinem Selbstbild. Außerdem wird die teilweise subversive Umkehrung der üblichen Bedeutung des Spiegels als Symbol für Wahrheit und Selbsterkenntnis deutlich. Hinzu kommt, dass die Analyse verdeutlicht, wie Spiegel und Spiegelungen gleichzeitig verschiedene Dimensionen von Identität aufzeigen. Während das Gemälde beispielsweise als Symbol für den moralischen Verfall des Protagonisten steht, symbolisiert das Spiegelbild die flüchtige Natur von Erscheinungen. Währenddessen wird die Kontinuität der symbolischen Darstellung des Porträts als Spiegel der Identität des Protagonisten verdeutlicht.

Eine Welt des Unbekannten, bei der versucht wird, diese durch die analysierten filmischen Mittel greifbar zu machen. Während Spiegel und Spiegelungen demnach nicht nur als Symbole für individuelle Identitätsfindung fungieren zeigt die Analyse auch, dass deren Einsatz gleichzeitig mythologische Bezüge aufweisen. Passend dazu bemerkt Kunsthistoriker Johannes Andreas Jolles: „Die Welt der Mythe ist keine Welt, in der es heute so und morgen anders zugeht, in der etwas kommen, aber auch ausbleiben kann; sie ist eine Welt, die Befestigung sucht“.²⁴⁸ So geht auch aus einem Chaos, welches Erfahrungsordnungen leugnet, eine neue Welt hervor, eine mediale Gestalt des Übergangs von Chaos in Ordnung beziehungsweise von Natur in Kultur sowie von Fakt zu Fiktion. In einer transversalhistorischen Lesart werden Mythen diesbezüglich zu einem abstrakten, ideellen Muster, in das jeweils etwas zeitgenössisch-problematisches gestickt werden kann.²⁴⁹ So bildet auch das Filmbeispiel *Das Bildnis des Dorian Gray* mit seinen Spiegeln und Spiegelungen als identitätsbildende Konstruktion des (Selbst-)Bildnisses eine Art eigenes Mythos-Konstrukt, welches über seine eigenen Koordinaten verfügt und damit eine Art neue Wirklichkeit erschafft: Eine Wirklichkeit, die sich durch das Verschwimmen von Grenzen und den symbolischen Einsatz von Spiegeln und Spiegelungen zwischen Wirklichkeit und Illusion befindet und damit einen tiefgründigen Einblick in die komplexe Natur der Identität von Dorian Gray bietet.

²⁴⁸ Jolles, J.A. (1982) *Einfache Formen*. Tübingen: May Niemeyer Verlag, S. 113.

²⁴⁹ Vgl. Hocke, G.R. (1957). *Die Welt als Labyrinth*. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 93.

Filmografie

Dallamano, M. (1970). *Das Bildnis des Dorian Gray* [Film]. Deutschland, Italien: Terra Film.

Lewins, A. (1945). *Das Bildnis des Dorian Gray* [Film]. USA: MGM.

Parker, O. (2009). *Das Bildnis des Dorian Gray* [Film]. Vereinigtes Königreich: Alliance Films, Ealing Studios, Fragile Films & UK Film Council.

Literaturverzeichnis

Abels, H. (2009). *Wirklichkeit*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Abels, H. (2017). *Identität*. Über die Entstehung des Gedankens, dass der Mensch ein Individuum ist, den nicht leicht zu verwirklichenden Anspruch auf ein Individuum und Kompetenzen, Identität in einer riskanten Moderne zu finden und zu wahren. Wiesbaden: Springer VS.

Barnstone, D. A. (2016). *German Visual Culture*. Volume Three. The Doppelgänger. New York: Peter Lang.

Batkin, L. (1989). *Andrej Tarkowskis Film DER SPIEGEL*. In: Literatur und Kritik, 37, (S. 649-664).

Baudry, J.L. (1986). *Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus*. In: P. Rosen (Hrsg.), Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader (S. 286-298). New York: Columbia University Press.

Baumann, H.D. (1993). *Horror*. Die Lust am Grauen. München: Heyne.

Baurdy, J.L. (2003). *Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat*. 1970. Übers. v. Gloria Zustande, Siegfried Zielinski. In: R. F. Reisinger (Hrsg.), Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte (S. 27-39). Münster: Nodus.

Beck, K. (2003). *No sense of place?* Das Internet und der Wandel von Kommunikationsräumen. In: C. Funken & M. Löw (Hrsg.), Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien (S. 119-137). Opladen: Leske + Budrich.

Benjamin, W. (1939). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: W. Benjamin. Gesammelte Schriften. Band 1, Werkausgabe Band 2 (S. 471–508). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benvenuto, S. (2011). *Freuds Annäherung an Trauer und Melancholie – und danach*. In: Psychotherapie-Wissenschaft, 1(2), (S. 125-134).

- Berger, P. & Luckmann, T. (1966). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Eine Theorie der Wissenssoziologie. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2008). *Film art*. An introduction. New York: McGraw-Hill.
- Borrmann, N. (2001). *Lexikon der Monster, Geister und Dämonen*. Die Geschöpfe der Nacht aus Mythos, Sage, Literatur und Film. Köln: Parkland.
- Brandt, R. (1999). *Die Wirklichkeit des Bildes*. Sehen und Erkennen – Vom Spiegel zum Kunstbild. München / Wien: Hanser.
- Bullik, A. & Schroer, M. (2017). *Zwischen Dokument und Fiktion*. Grenzbewegungen des Dokumentarischen. In: C. Heinze & T. Weber (Hrsg.), *Medienkulturen des Dokumentarischen* (S. 61-84). Wiesbaden: Springer VS.
- Courage, G., Devinoy P. & Roche, S. (1985). *Spiegel. Spiegelgalerien, Spiegelkabinette, Hand- und Wandspiegel*. Tübingen: Wasmuth.
- Dittmann, J. (2017): *Ent-Täuschung des weißen Blicks*. Rassismussensible Strategien für eine ideologiekritische Filmanalyse. Münster: edition assemblage.
- Düwel, W. & Umlauf, W. (1986). *Symbolismus*. In: W. Düwel (Hrsg.), *Geschichte der russischen Literatur*. Band 2 (S. 464-513). Berlin/Weimar: Aufbau.
- Eco, U. (1988). *Über Spiegel und andere Phänomene*. München / Wien: Hanser.
- Edthofer, C. (2008). *unEcht*. Fake-Dokus im Spannungsfeld von Authentizität, Inszenierung und medialer Wirklichkeitskonstruktion. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller E.K.
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2007). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Esposito, E. (1998). *Fiktion und Virtualität*. In: S. Krämer (Hrsg.), *Medien, Computer, Realität* (S. 269–296). Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Frahm, L. (2010). *Jenseits des Raums*. Zur filmischen Topologie des Urbanen. Bielefeld: transcript Verlag.
- Frank, M. (1984) *Was ist Neostrukturalismus?*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Frenzel, E. (1999). *Doppelgänger*. In: E. Frenzel (Hrsg.), *Motive der Weltliteratur*. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte (S. 94-113). Stuttgart: Kröner.
- Freud, S. (1914). *Zur Einführung des Narzißmus*.
<https://isac.uchicago.edu/research/publications/misc/ancient-mesopotamia-portrait-dead-civilization> (aufgerufen am 14.03.2024).
- Freud, S. (1914). *Zur Geschichte der psychoanalytischen Bewegung*. In: S. Freud (1949). *Gesammelte Werke*, Band 10. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.

- Freud, S. (1940). *Abriß der Psychoanalyse*. In: GW XVII (S. 63–138).
- Freud, S. (1943). *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*. In: A. Freud (Hrsg.), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte*. Band 8: *Werke aus den Jahren 1909-1913*. London: Imago.
- Freud, S. ([¹1919]2010). *Das Unheimliche*. Project Gutenberg.
- Funken, C. & Löw, M. (2003). Einleitung. In: C. Funken & M. Löw (Hrsg.), *Raum – Zeit – Medialität. Interdisziplinäre Studien zu neuen Kommunikationstechnologien* (S.7-20). Opladen: Leske + Budrich.
- Gadamer, H.G. (1960). *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. *Gesammelte Werke*. Band 1. Tübingen: Mohr.
- Görland, S.O. (2018). *Medien, Zeit und Beschleunigung*. Mobile Mediennutzung in Interimszeiten. Wiesbaden: Springer VS.
- Göttel, D. (2016). *Die Leinwand*. Eine Epistemologie des Kinos. Paderborn: Brill Fink.
- Goffman, E. (1980). *Stigma*. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Graul, S. (2015). *Entwicklung, Berechtigung und Methodik psychoanalytischer Filmdeutung mit einem Exkurs zu Resnais' Film „Hiroshima mon Amour“*. Hamburg: Diplomica Verlag.
- Habermas, T. (2020). *Geliebte Objekte*. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung. Berlin, Boston: Walter de Gruyter GmbH.
- Hamburger (2021). *Filmsoziologie und psychoanalytische Filmtheorie*. In: A. Geimer, C. Heinze & R. Winter (Hrsg.), *Handbuch Filmsoziologie* (S. 289-307). Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Hartlaub, G.F. (1951). *Zauber des Spiegels*. München: Piper.
- Herzfeld, M. (2014). *Leonardo da Vinci. Denker, Forscher und Poet*. Hamburg: SERVUS Verlag.
- Hickethier, K. (2001). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler.
- Hildenbrock, S. (1986). *Das andere Ich*. Künstliche Menschen und Doppelgänger in der deutsch- und englischsprachigen Literatur. Tübingen: Stauffenburg.
- Hocke, G.R. (1957). *Die Welt als Labyrinth*. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Hömberg, W. (2012). *Lob der Periodizität*. In: *Medien & Zeit*, 2, (S. 7–14).

- Jaksch, D. (2011). *9/11 Fiktive Realität*. Authentizität und Manipulation im dokumentarischen Film. Hamburg: Diplomica Verlag GmbH.
- Jappe, L. (2011). Verschmelzung und Primärer Narzissmus. Sigmund Freud. In: *Selbstkonstitution bei Robert Musil und in der Psychoanalyse* (S. 308-318). Paderborn: Brill Fink.
- Jaspers, K. & Unterberger, W. (2006). *Kino im Kopf*. In: K. Jaspers & W. Unterberger (Hrsg.), *Kino im Kopf. Psychologie und Film seit Sigmund Freud* (S. 11-13). Berlin: Bertz und Fischer.
- Jolles, J.A. (1982). *Einfache Formen*. Tübingen: May Niemeyer Verlag.
- Kacunko, S. (2010). *SPIEGEL – MEDIUM – KUNST*. Zur Geschichte des Spiegels im Zeitalter des Bildes. BRILL: United States.
- Kappelhoff, H. (2002). *Kino und Psychoanalyse*. In: J. Felix (Hrsg.), *Moderne Film Theorie* (S. 130-159), Mainz: Bender.
- Katovich, M. A. (1987). *Durkheim's Macrofoundations of Time*. An Assessment and Critique. In: *The Sociological Quarterly*, 28(3), (S. 367–385).
- Kappelhoff, H. & Lehmann, H. (2021). *Zeit*. In: B. Groß & T. Morsch (Hrsg.), *Handbuch Filmtheorie* (S. 535-555). Wiesbaden: Springer VS.
- Kicaj, J. (2016). *Der Nachklang eines Mythos*. Narziss und Echo in E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘. In: *Zeitschrift für Germanistik*, 26(1), (S. 78–91).
- Knoblauch, H. (2004). *Subjekt, Intersubjektivität und persönliche Identität*. Zum Subjektverständnis der sozialkonstruktivistischen Wissenssoziologie. In: M. Grundmann & R. Beer (Hrsg.), *Subjekttheorien interdisziplinär. Diskussionsbeiträge aus Sozialwissenschaften, Philosophie und Neurowissenschaften* (S. 37-58). Münster: Lit Verlag.
- Köller, W. (2012). X. Die Sprache als Spiegel. In: C. Dürscheid, A. Gardt, O. Reichmann & S. Sonderegger (Hrsg.), *Sinnbilder für Sprache. Metaphorische Alternativen zur begrifflichen Erschließung von Sprache* (S. 482-535). Berlin, Boston: De Gruyter.
- Kolokitha, T.A. (2005). *Im Rahmen*. Zwischenräume, Übergänge und die Kinematographie Jean-Luc-Godards. Bielefeld: transcript Verlag.
- Kracauer, S. (2004). *Werke*. Band 6.1. *Kleine Schriften zum Film 1921–1927*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Krauss, W. (1930). *Das Doppelgängermotiv in der Romantik*. Studien zum romantischen Idealismus. Berlin: Emil Ebering.
- Krupp, J. (2021). *Selbstliebe zwischen Subjekt und Objekt*. Narziss. In: M. Möller (Hrsg.), *Ovid-Handbuch* (S. 109-411). Stuttgart: J.B. Metzler Verlag.

Lacan, J. (1949). *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du je, telle qu'elle nous est révélée, dans l'expérience psychanalytique*. In: Revue Francaise de Psychanalyse, 13(4), (S. 449-455).

Lacan, J. (1978). *Das Seminar von Jacques Lacan*. Freuds technische Schriften. Buch 1 (1953-1964). Olten/Freiburg im Breisgau: Walter Verlag.

Lorenz, K. (1977). *Die Rückseite des Spiegels*. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.

Lowry, S. (1992). *Film – Wahrnehmung – Subjekt*. Theorien des Filmzuschauers. In: montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation, 1(1), (S. 113-128).

Machleidt, W. (2019). *Die Bedeutung der Fremdheitserfahrung im Spiegel von Ich-Konstitution und Gesellschaft*. In: Wege zum Menschen, 71(1), (S. 39-50).

Macho, T. (2002). *Narziß und der Spiegel*. Selbstpräsentation in der Geschichte der Optik. In: A.-B. Renger (Hrsg.), *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace* (S. 13-25). Stuttgart, Weimar: Metzler.

macom (2017). Warum sagt man, die Augen sind der Spiegel der Seele?. <https://atelierduregard.ch/de/blog/warum-sagt-man-die-augen-sind-der-spiegel-der-seele/#:~:text=Bei%20den%20Augen%20kann%20man,stark%20mit%20dem%20an,deren%20verbunden> (aufgerufen 01.07.2024).

Marschall, S. (2007). *Die neurotische Leinwand*. Sigmund Freuds Analyse des Unheimlichen. In: Film-Dienst, 60(2), (S. 14-16).

Mayer, G. (2000). *Risse im Alltäglichen*. Die Rezeption okkultur Darstellungen in Filmen. Frankfurt: Lang.

Mead, G.H. (1973). *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Merleau-Ponty, M. (1964). *The child's relations with others*. In: J.M. Edie (Hrsg.), *The primacy of perception* (S. 96–155). Evanston: Northwestern University Press.

Metz, C. (1994). *Der fiktionale Film und sein Zuschauer*. Eine metapsychologische Untersuchung. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse, 48(11), (S. 1004–1046).

Metz, C. (2000). *Der imaginäre Signifikant*. Psychoanalyse und Kino. Münster: Nodus.

Michel, P. & Rizek-Pfister, C. (2003). *Physik, Trug, Ideologie, Zauber und Symbolik des Spiegels*. In: P. Michel (Hrsg.), *Präsenz ohne Substanz. Beiträge zur Symbolik des Spiegels* (S. 1-59). Zürich: Pano Verlag.

Mikos, L. (1995). *Zur Faszination von Action- und Horrorfilmen*. In: M. Friedrichsen & G. Vowe (Hrsg.), *Gewaltdarstellungen in den Medien. Theorien, Fakten und Analysen* (S. 166-193). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Miller, J. (1998). *On reflection*. Band 1. London: National Gallery.
- Morin, E. (1958). *Der Mensch und das Kino*. Eine anthropologische Untersuchung. Übers. v. Kurt Leonhard. Stuttgart: Klett.
- Nancy, J.L. (2004). *Singulär plural sein*. (übersetzt von Müller-Schöll, U.), Zürich: diaphanes.
- Oppenheim, A.L. (1964). *Ancient Mesopotamia*. Portrait of a Dead Civilisation. Chicago: University of Chicago Press.
- Orlowsky, U. & Orlowsky, R. (1992). *Narziß Und Narzißmus Im Spiegel von Literatur, Bildender Kunst und Psychoanalyse*. Vom Mythos Zur Leeren Selbstinszenierung. München: Fink.
- Panofsky, E. (1993). *Stil und Medium im Film*. In: H. Rauff & U. Rauff (Hrsg.), *Stil und Medium im Film & Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers* (S. 17–51). Frankfurt am Main: Campus.
- Paul, J. (1928). *Blumen-, Frucht- und Donnerstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*. In: K. Schreinert (Hrsg.), *Jean Pauls sämtliche Werke*. 1. Abteilung. Band 6 (S. 3-558). Weimar: Böhlaus.
- Peltzer, A. & Keppler, A. (2015). *Die soziologische Film- und Fernsehanalyse*. Eine Einführung. Berlin, München, Boston: De Gruyter Oldenbourg.
- Pendergrast, M. (2003). *Mirror/Mirror*. A History of the Human Love Affair with Reflection. New York: Basic Books.
- Piaget, J. (1972). *Die Entwicklung des Erkennens Band 1*. Das mathematische Denken. Stuttgart: Klett-Cotta Verlag.
- Poljansek, T. (2022). *Realität und Wirklichkeit*. Zur Ontologie geteilter Welten. Bielefeld: transcript Verlag.
- Rank, O. ([¹1914]1980). *Der Doppelgänger (1914)*. In: J.M. Fischer (Hrsg.), *Psychoanalytische Literaturinterpretation*. Aufsätze aus „Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaft“ (1912-37) (S. 104-188). Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Riedel, P. (2010). *‘Horrorfilm’*. In: C. Schicha & C. Brosda (Hrsg.), *Handbuch Medienethik* (S. 424-430). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Rimbaud, A. (1997). *Seher-Briefe*. 1871. Mainz: Dieteri'sche Verlagsbuchhandlung.
- Rösler, W. (2002). *Die Welt der Doppelgänger*. Nachwort. In: W. Rösler (Hrsg.), *Doppelgänger Geschichten*. Ein literarisches Lesebuch (S. 209-248). München: dtv.

- Rochat, P. & Zahavi, D. (2014). *Der unheimliche Spiegel*. Eine Neubewertung der Spiegel-Selbsterfahrungsexperimente als Test für das Vorliegen von begrifflichem Selbstbewusstsein. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie, 62(5), (S. 913-936).
- Rothe, K. & Schade, A.-K. (2009). *Transnational, national, lokal*. Protesträume im Internet. In: I. Köster & K. Schubert (Hrsg.), Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen (S. 193-221). Bielefeld: transcript Verlag.
- Sachs, H. (1929). *Zur Psychologie des Films*. In: Psychoanalytische Bewegung, 1(2), (S. 122–126).
- Schleicher, H. (2002). *Point of View*. In: T. Koerner (Hrsg.), Reclams Sachlexikon des Films (S. 453-454), Stuttgart: Reclam.
- Schmitz, N. M. (1995). *Der Spiegel als Symbol. Überlegungen zur modernen Formsprache in Andrej Tarkowskij's SERKALO*. In: Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation, 4(2), (S. 123-146).
- Schönau, W. & Pfeiffer, J. (2003). *Zur psychoanalytischen Filmtheorie*. In: Schönau, W. (Hrsg.), Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft (S. 114-122). Berlin: Springer-Verlag.
- Schwarcz, C.E. (1999). *Der Doppelgänger in der Literatur*. Spiegelung, Gegensatz, Ergänzung. In: I. Fichtner (Hrsg.), Doppelgänger. Von endlosen Spielarten eines Phänomens (S. 1-14). Bern: Haupt.
- Soja, E.W. (1999). *Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination*. In: D. Massey; J. Allen & P. Sarre (Hrsg.), Human Geography Today (S. 260-278). Cambridge: Polity Press.
- Stiglegger, M. (2021). 'Horror'. In: A. Geimer, C. Heinze & R. Winter (Hrsg.), *Handbuch Filmsoziologie*. (S. 643-658). Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Titzmann, M. (1992). „Zeit“ als strukturierende und strukturierte Kategorie in sprachlichen Texten. In: W. Hömberg & M. Schmolke (Hrsg.), Zeit, Raum, Kommunikation (S. 234-254). München: Ölschläger.
- Tröhler, M. (2021). *Film als Sprache*. In: B. Groß & T. Morsch (Hrsg.), Handbuch Filmtheorie (S. 45-67), Wiesbaden: Springer VS.
- Tykwer, T. (2010). *Zwischen Durch*. Süddeutsche Zeitung. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/tom-tykwer-ueber-digitales-kino-zwischen-durch-1.14290>. abgerufen am 13.10.2023.
- Wilde, O. (2000). *The Complete Works of Oscar Wilde*. The picture of Dorian Gray. The 1890 and 1891 texts. USA: Oxford University Press.
- Williams, L. (2003). *Spiegel ohne Gedächtnisse*. Wahrheit, Geschichte und der neue Dokumentarfilm. In: E. Hohenberger & J. Keilbach (Hrsg.), Die Gegenwart der Vergangenheit (S. 24-45). Berlin: Verlag Vorwerk 8.

Winter, R. (1992). *Filmsoziologie*. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz.

Witthöft, H. (2000). *Weibliche Identität und Spiegel in Rilkes ‚Dame vor dem Spiegel‘ und ‚Drei Gedichte aus dem Umkreis: Spiegelungen‘*. In: Modern Austrian literature, 33(3/4), (S- 83–108).

Wittkopf-Ménardeau, G. (2004). *E.T.A. Hoffmann*. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt.

Zenaty, G. (2022). *Sigmund Freud lesen*. Eine zeitgemäße Re-Lektüre. Bielefeld: transcript Verlag.

Zeul, M. (1994). *Bilder des Unbewußten*. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen, 48(11), (S. 975-1003).

Zucker, W.M. (1962). *Reflections on Reflections*. In: Journal of Aesthetics and Art Criticism, 20(3), (S. 239-250).