



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Dorian Gray im Wandel der Zeit“

Verfasser

Mario Brandic

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin ODER Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Rainer M. Köppl



<b><u>EINLEITUNG</u></b>	<b>5</b>
<b><u>1. HINTERGRUND</u></b>	<b>7</b>
1.1 DAS VIKTORIANISCHE ZEITALTER	7
1.2 DAS PHÄNOMEN GOTHIC NOVEL/ GOTHIC FICTION	9
1.3 GOTHIC NOVEL IM FILM	11
<b><u>2. VOM ROMAN ZUM FILM – DIE PERSONEN HINTER THE PICTURE OF DORIAN GRAY (1945)</u></b>	<b>14</b>
2.1 ALBERT LEWIN - REGISSEUR UND DREHBUCHAUTOR	14
2.2 DIE BESETZUNG	16
2.2.1 HURD HATFIELD ALS DORIAN GRAY	16
2.2.2 GEORGE SANDERS ALS LORD HENRY WOTTON	17
2.2.3 LOWELL GILMORE ALS BASIL HALLWARD	19
2.2.4 ANGELA LANSBURY ALS SIBYL VANE	19
2.2.5 WEITERE NEBENROLLEN	19
2.3 HARRY STRADLING SR. - KAMERA UND BELEUCHTUNG	21
2.4 BÜHNENBILD, AUSSTATTUNG UND KÜNSLTERISCHE LEITUNG	29
2.5 IVAN LE LORRAINE ALBRIGHT UND HENRIQUE MEDINA – DIE KÜNSTLER HINTER DORIAN'S PORTRÄTS	37
2.6 HERBERT STOTHART – KOMPOSITION DER FILMMUSIK	42
<b><u>3. ÄNDERUNGEN UND ÜBERARBEITUNGEN IM VERGLEICH ROMAN / FILM</u></b>	<b>47</b>
3.1 DIE UNTERSCHIEDE ZWISCHEN ROMAN UND FILM	47
3.2 GRÜNDE FÜR DIE VERÄNDERUNGEN UND MODIFIKATIONEN IN DER FILMVERSION	64
<b><u>4. BEZÜGE ZU ANDEREN WERKEN DER KUNST: LITERATUR, MUSIK UND FILM</u></b>	<b>69</b>
4.1 INSPIRATIONEN AUS DER LITERATUR	70
4.2 INSPIRATIONEN AUS DER MUSIK	79
4.3 BEZÜGE ZU ANDEREN FILMWERKEN	84
4.4 EINSATZ VON REQUISITEN: STATUEN, ARTEFAKTE UND SONSTIGE EINRICHTUNGSGEGENSTÄNDE	87
<b><u>5. SCHLUSS: REZEPTION, RÜCKBLICK UND AUSBLICK</u></b>	<b>94</b>
<b><u>ANHANG</u></b>	<b>98</b>
BIBLIOGRAFIE	98
PRIMÄRLITERATUR	98
SEKUNDÄRLITERATUR	98
FILMOGRAFIE	101
INTERNETQUELLEN	101
BILDERVERZEICHNIS	108
ABSTRACT (DEUTSCH)	109
ABSTRACT (ENGLISH)	109
CURRICULUM VITAE	111



## Einleitung

Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1891) sorgte schon vor seinem eigentlichen Erscheinungstermin für Kontroversen. Die Geschichte des jungen „Schönlings“ Dorian spielt sich in der Oberschicht Londons im ausgehenden 19. Jahrhundert ab. Der Protagonist wird von seinem Freund Basil, einem Maler, porträtiert. Nach der Fertigstellung des Porträts wird sich Dorian über seine eigene „Schönheit“ bewusst. Durch die Indoktrination einer neuen Bekanntschaft, des Hedonisten Lord Henry, stellt Dorian fest, dass er sein jugendliches Äußeres nicht verlieren möchte. Sein Wunsch, dass sein Bildnis an seiner Stelle altern soll, wird ihm auf wundersame Art und Weise erfüllt. In diesem Moment beginnt Dorian ein „Doppelleben“. Im Laufe der nächsten Jahre behält Dorian sein jugendliches Aussehen. Wegen seines unmoralischen Lebenswandels hat er jedoch den Tod mehrerer Menschen zu verantworten. Sein nun verkommenes Porträt nimmt dabei nicht nur die Zeichen der Zeit an, sondern offenbart auch sein „wahres Ich“, eine entstellte Version seines Selbst. In einem Akt der Verzweiflung beschließt er, seinem „Doppelleben“ ein Ende zu bereiten. Bei dem Versuch, sein Porträt zu vernichten, und den „magischen Bann“ zu brechen, stirbt jedoch Dorian selbst. Die Erzählung von Oscar Wilde sprach Themen in der Viktorianischen Gesellschaft an, die zu dieser Zeit als tabuisiert galten. Darüber hinaus erweiterte sie die Moral- und Kunstbegriffe, und hinterließ eine bleibende Wirkung bei den Lesern. Im Laufe des 20. Jahrhunderts wurde der Roman mehrfach verfilmt, und diente somit vielen filmischen Adaptionen als Inspiration.

In dieser Arbeit beschäftige ich mich mit der 1945 veröffentlichten Verfilmung unter der Regie von Albert Lewin, unter dem Titel *The Picture of Dorian Gray* (1945). Diese Version ist nicht nur die erste vertonte Filmadaption, die den Dorian Gray – Mythos behandelt, sondern auch die, die dem Publikum Dorians Bildnis zum ersten Mal in prächtigen Farben präsentiert, wenn auch nur in wenigen Sequenzen. Es stellt sich nun die Frage, wie eine literarische Vorlage in ein audiovisuelles Medium übertragen werden kann, und welche Faktoren ausschlaggebend dafür waren, dass dieser Film in der besonderen Art und Weise entstanden ist, wie wir ihn heute kennen. Die Erschließung dieser Fragestellung umfasst zunächst einmal die Beschäftigung mit den Personen, die einen maßgeblichen Einfluss auf diese Filmproduktion hatten. Dabei konzentriere ich mich auf die verschiedenen Abteilungen der Produktion, und ihre Aufgaben und Prozesse. Daraufhin stelle ich die Unterschiede zwischen dem Roman und der Verfilmung heraus, und untersuche die Gründe hinter diesen

Abweichungen. Wenn eine Geschichte vom Medium „Roman“ in das Medium „Film“ umgeformt wird, werden viele Überschneidungen und Abweichungen zwischen den beiden Versionen ersichtlich. Die „darstellenden Zeichen“ ändern sich wegen der „Transformation“ von einem Medium ins andere, behalten jedoch ihre symbolische Bedeutung bei. Im weiteren Verlauf gehe ich auf die zahlreichen Verweise und Bezüge aus verschiedensten Feldern der Kunst ein, die in die Handlung des Films verwoben worden sind. Zum Schluss befasse ich mich mit der Rezeption des filmischen Werkes. Dabei stelle ich die Bedeutung von *The Picture of Dorian Gray* (1945) in einen filmgeschichtlichen Kontext, und untersuche die Rolle des Regisseurs und Drehbuchautors Albert Lewin.

# 1. Hintergrund

## 1.1 Das Viktorianische Zeitalter

Die Epoche, in der Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* entstanden ist, dient gleichzeitig als Schauplatz von Albert Lewins Verfilmung desselben Stoffes. Es handelt sich dabei um England im Viktorianischen Zeitalter, benannt nach Königin Viktoria, welche von 1837 bis 1901 ihr Amt ausgeübt hatte<sup>1</sup>. Auch wenn die historische Eingrenzung der Viktorianischen Ära von Historikern unterschiedlich festgemacht wird, lässt sich jedoch mit Bestimmtheit sagen, dass die Epoche ihr Ende spätestens mit dem Beginn des 1. Weltkriegs im Jahre 1914 gefunden hat.

Alles in allem war die Viktorianische Epoche geprägt von vielen Umbrüchen und Reformen, neben industriellen und wissenschaftlichen Fortschritten waren die sozialen Veränderungen maßgebend.

Durch die Änderung des Wahlrechts im Jahre 1832 hatten die Mittelschicht sowie die Arbeiter nun größere Einflussnahme auf die politischen Machtverhältnisse. Dies führte dazu, dass das Unterhaus des britischen Parlaments mehr politische Macht erlangte als das Königshaus. Königin Viktorias politischer Einfluss nahm mit der Zeit immer mehr ab, bis sie schließlich nur noch repräsentative Aufgaben zu erfüllen hatte.

Nichts desto trotz befand das Britische König- und Weltreich in dieser Zeit am Höhepunkt. Durch die imperialistische Politik stand ca. ein Viertel der Weltbevölkerung unter der britischen Herrschaft, welche sich über alle Kontinente erstreckt hatte<sup>2</sup>.

Die aufkommenden Revolutionen gegen die Monarchie und Königshäuser Europas, welche in anderen Ländern bereits zu Unruhen geführt hatten, beeinflussten das Britische Königshaus nicht. In England fand eher eine „literarische Revolution“ statt, entgegen der beispielsweise revolutionären Bewegung in Frankreich<sup>3</sup>. Das Land sei voller „revolutionärer Ideen“

---

<sup>1</sup> Viktoria, voller Name *Alexandrina Victoria* (24.05.1819 - 22.01.1901) herrschte von 1837 bis 1901 als Königin über das Vereinigte Königreich von Großbritannien und Irland, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.05.2014)

<sup>2</sup> Maddison, Angus, *The World Economy: A Millennial Perspective*, Paris, 2001, S.98, OECD (Hrsg.)

<sup>3</sup> Chesterton, Gilbert, *The Victorian Age in Literature*, Charleston, 2011, S.19, Nabu Press, (Original: London : 1914; Williams & Norgate Verlag)

gewesen, jedoch fand keine Revolution im eigentlichen Sinne statt<sup>4</sup>. Trotz dessen war England in dieser Periode mit vielen Spannungen und Widersprüchen konfrontiert. Die sozialen und gesellschaftlichen Veränderungen brachten auch ein Wachstum an Ungerechtigkeit, da der gesellschaftliche Umverteilungsprozess nicht allen Schichten zu gute kam. Die neuen ökonomischen Entwicklungen standen im Kontrast zu den „alten“ Moralvorstellungen, was zu einem Spannungsfeld geführt hat. Diese Spannung trug zu einem veränderten Kunst- und Moralbegriff bei, da sich Künstler aus allen Kunstrichtungen mit diesen Veränderungen beschäftigt haben. Vor allem aber wurden in der Literatur bestehende moralische und erzählerische Grenzen überschritten, tabuisierte Themen angesprochen und gesellschaftliche Konventionen verändert.

---

<sup>4</sup> Vgl. Chesterton, Gilbert, S.19

## 1.2 Das Phänomen Gothic Novel/ Gothic Fiction

Das Genre *Gothic Novel*, auch als *Gothic Fiction* bezeichnet, stellt eine bestimmte literarische Strömung dar, die ihren Höhepunkt ca. 1790 erreicht hatte<sup>5</sup>. Inspiriert durch die Architektur der Gotik des Mittelalters offerierten die fiktiven Geschichten der *Gothic Novels* den Lesern Zugang zu düsteren Welten, welche durch die Verbindung verschiedener Elemente wie z.B. Romantik und Schrecken, aber auch vor allem durch den Bezug zum Übernatürlichen eine ganz besondere Atmosphäre versprüht haben. Durch den Bezug zur Gotik waren in diesen Schauergeschichten die Spielorte meistens alte Burgen oder Schlösser, die ebenfalls zur beklemmenden und mysteriösen Stimmung dieser Romane beigetragen haben.

Zu den bedeutendsten Werken der Blütezeit des *Gothic Novel* gehören zum Beispiel *Frankenstein oder der moderne Prometheus* (1818) von Mary Wollstonecraft Shelley<sup>6</sup> und *Melmoth der Wanderer* (1820) von Charles Robert Maturin<sup>7</sup>, welche gleichzeitig das Ende dieser Glanzzeit eingeläutet haben.

Die *Gothic Fiction* erlebte jedoch gegen Ende des 19. Jahrhunderts unter Autoren wie Robert Louis Stevenson<sup>8</sup> und Bram Stoker<sup>9</sup> eine Neubelebung, die sich als Horrorliteratur mit gotischen Einflüssen herausgebildet hat. Im Zusammenspiel mit den oben genannten formellen Bestandteilen eines *Gothic Novels* und den im Viktorianischen Zeitalter bestehenden existenziellen Ängsten der Gesellschaft entstanden im Laufe der Zeit Werke wie *Der Seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* oder *Dracula*, die noch immer zu den bekanntesten Vertretern des Genres gehören. Auch Oscar Wildes einziger Roman ist ein Spiegelbild dieser Epoche, in welcher die Autoren übernatürliche Geschichten dazu genutzt haben, um alltägliche Probleme der Gesellschaft zu thematisieren. Gleichzeitig wurden auch tabuisierte Themen angesprochen, wie etwa unterdrückte sexuelle Neigungen und Triebe in

---

<sup>5</sup> „*Gothic Novel*“: europäische, pseudomittelalterliche fiktive Literatur mit romantischen und schaurigen Einflüssen, Höhepunkt ca. 1790, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.05.2014)

<sup>6</sup> Mary Wollstonecraft Shelley (30.08.1797 - 01.02.1851) englische Schriftstellerin der Romantik, ihr bekannteste Werk ist der Roman *Frankenstein oder der Moderne Prometheus* (1818), Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.05.2014)

<sup>7</sup> Charles Robert Maturin (25.09.1782 - 30.11.1824) irischer Geistlicher, Schriftsteller und Dramaturg, dessen bedeutendstes Werk *Melmoth der Wanderer* (1820) als eines der letzten klassischen Erzählungen der *Gothic Novels* gilt, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.05.2014)

<sup>8</sup> Robert Louis Stevenson (13.11.1850 - 03.12.1894) schottischer Schriftsteller und Poet, welcher überwiegend fiktive Romane und Reiseliteratur verfasst hat, zu seinen bekanntesten Werken zählen *Die Schatzinsel* (1881) und *Der seltsame Fall des Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (1886), Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.05.2014)

<sup>9</sup> Abraham „Bram“ Stoker (08.11.1847 - 20.04.1912) irischer Schriftsteller, dessen bekanntester Roman *Dracula* (1897) den modernen Vampirmythos begründet hat, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.05.2014)

einer Umgebung mit hohen moralischen Ansprüchen. Dies führte aber nicht nur zum Diskurs über die Problematik dieser Themen, sondern hatte auch zu Folge dass die Autoren und ihre Werke ins Licht der öffentlichen Kritik gerückt wurden<sup>10</sup>.

Neben politischen und industriellen Veränderungen waren vor allem soziale und moralische Umwandlungen maßgeblich für die Gesellschaft dieser Zeit. Aber auch neue wissenschaftliche, biologische und psychologische Erkenntnisse stellten anerkannte Thesen in Frage. Angefangen von Charles Darwins<sup>11</sup> Evolutionstheorie bis hin zur modernen *Psychoanalyse* nach Sigmund Freud<sup>12</sup> traten viele wissenschaftliche Forschungsfelder in die alltägliche Welt und erreichten und beeinflussten eine große Masse an Menschen. So wurden immer wieder die Grenzen der gesellschaftlichen Konventionen zerrüttet und in ihre Grundpfeiler in Frage gestellt, nicht zuletzt die Moralvorstellungen der verschiedenen Gesellschaftsschichten. In der Form von *Gothic Novels* wurden Fragen der Gesellschaft beantwortet, die in der öffentlichen Konformität nicht einmal gestellt werden sollten.

---

<sup>10</sup> Maier, Wolfgang, *Oscar Wilde – The Picture of Dorian Gray: Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*, aus: *Aspekte der engl. Geistes- und Kulturgeschichte*, Hg. Jürgen Klein, Frankfurt am Main, 1984, S.1 – 7, Verlag Peter Lang

<sup>11</sup> Charles Robert Darwin (12.02.1809 - 19.04.1882) britischer Naturforscher, dessen bahnbrechendes Werk „*Über die Entstehung der Arten*“ (1859) die Grundlage für die moderne Evolutionsforschung geliefert hat, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.05.2014)

<sup>12</sup> Sigmund Freud (06.05.1856 - 23.09.1939) österreichischer Neurologe und der Begründer der Psychoanalyse, und gilt als einer der einflussreichsten Intellektuellen seiner Zeit. Sein Werk ist noch immer von enormer Bedeutung, und das weit über die psychologische Forschung hinaus, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.05.2014)

### 1.3 Gothic Novel im Film

Schon seit der Frühzeit des Kinos hat sich das damalige „neue Medium“ literarische Vorlagen zu Eigen gemacht. Dies lag zum einen daran, dass das Kino in seinen frühen Jahren noch keine eigene „Filmsprache“<sup>13</sup> entwickelt hatte. Um den Zuschauern eine verständliche Handlung bieten zu können, bediente man sich literarischer Werke, die beim Publikum schon bekannt waren<sup>14</sup>.

Zum anderen aber wurde die Nachfrage nach immer neuem Material bei den Kinozuschauern so groß, dass die Produzenten kaum noch mit der Produktion neuer Geschichten hinterher kamen. Anstatt neue Geschichten für das Kino zu entwickeln, war es ökonomischer Verfilmungen von bekannten Romanen herzustellen. Aus einem erfolgreichen Buch konnte so auch ein erfolgreicher Film entstehen. Trotzdem war das Filmangebot im ersten Jahrzehnt des Kinematographen sehr überschaubar, was sich im Laufe der folgenden Jahre ändern sollte<sup>15</sup>. Neben anderen literarischen Strömungen eigneten sich Erzählungen aus dem Genre der *Gothic Novels* besonders für filmische Adaptionen. Die Geschichten waren nicht nur massentauglich, sondern konnten durch die spannende Erzählweise auch visuell interessant gestaltet werden.

Als die erste bedeutende Verfilmung eines Stoffes aus den *Gothic Novels* gilt der 1910 erschienene *Frankenstein*<sup>16</sup>, hergestellt in den Studios von Thomas Edison<sup>17</sup>. Dieser Film gilt nicht nur als erste ernstzunehmende filmische Umsetzung von Mary Shelleys Roman, sondern auch als Initiator des Horrorfilms. Der nur knapp 14 Minuten lange Film brachte die Zuschauer durch Tricks und Spezialeffekte, aber auch durch die unheimliche Darstellung von Frankensteins Monster zum Staunen, und war ein Erfolg beim Publikum. Im selben Jahr ist auch die allererste Filmversion von Oscar Wildes Roman mit dem Titel *Dorian Grays Portraet* (1910)<sup>18</sup> unter der Regie von Axel Strøm in Dänemark entstanden. Als ein weiterer

---

<sup>13</sup> „Filmsprache“: Möglichkeiten des Films, eigene „Grammatik“ auszubilden durch Entwicklung von Darstellungskonventionen und Erzählverfahren, z.B. über Montage oder Einstellungsgrößen, aus: Monaco, James, *Film Verstehen*, 8. Auflage, Hamburg, Herausgegeben von Ludwig Moos, 2006, S.158 – 162 ( Original: London/New York, 1977, Oxford University Press)

<sup>14</sup> Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Stuttgart, 1988, S.12, Metzler Verlag

<sup>15</sup> Vgl. Paech, S.3

<sup>16</sup> Originaltitel: *Frankenstein*, 1910, USA, Regie: J.S. Dawley, 14. Min.

<sup>17</sup> Thomas Alva Edison (11.02.1847 - 18.10.1931) amerikanischer Erfinder, welcher mit über 1.000 Patenten im Bereich der Elektrizität und der Elektrotechnik einer der einflussreichsten seiner Zunft gewesen ist. Mit seinen Erfindungen wie dem *Kinetograph* (1891) oder dem *Kinetoskop* (1891/1897) war er maßgeblich an der Entwicklung des Films und somit des Kinos beteiligt, Encyclopaedia Britannica, <www.britannica.com> (18.05.2014)

<sup>18</sup> Originaltitel: *Dorian Grays Portraet*, 1910, Dänemark, Regie: A.Strøm, 17. Min.

Meilenstein des Horrorfilms gilt der 1922 veröffentlichte *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*<sup>19</sup> von F.W. Murnau, welcher als Vorlage Bram Stokers Roman *Dracula* hatte. Als schließlich die Entwicklung des Tonfilms<sup>20</sup> die gesamte Filmindustrie verändert hatte, folgte die Blütezeit der *Gothic Novels* im Horrorfilm der 1930'er Jahre. Filme wie *Frankenstein* (1931)<sup>21</sup> von James Whale und *Dracula* (1931)<sup>22</sup> von Tod Browning waren nicht nur finanziell erfolgreich, sondern begründeten einen eigenen Kult und wurden zu Ikonen des modernen Films. Schauspieler wie Boris Karloff<sup>23</sup> und Bela Lugosi<sup>24</sup> erschufen durch ihre Darstellung von Frankensteins Monster und *Dracula* filmische Archetypen, die auch in unserer heutigen Zeit einen hohen Wiedererkennungswert haben. Diese Werke waren Wegbereiter für weitere Verfilmungen, unter anderem *The Invisible Man* (1933)<sup>25</sup>; ebenfalls von James Whale, *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (1931)<sup>26</sup> von Rouben Mamoulian und *The Mummy* (1932)<sup>27</sup> von Karl Freund. In der Regel zeichnete sich die erste Welle dieser Horror – Produktionen durch beeindruckende Leistungen in vielen Bereichen aus, darunter die Ausstattung, Maske, Besetzung und Vermarktung. Das Filmstudio *Universal* spezialisierte sich auf die Produktion dieser Horrorfilme, welche Heute unter dem Banner des *Universal Horror*<sup>28</sup> zusammengefasst sind. Durch die Kommerzialisierung dieser Filme entstanden neben dem Merchandising viele filmische Fortsetzungen, welche allerdings qualitativ selten mit den Originalen konkurrieren konnten. Letztendlich wurden die Figuren und die dazu gehörigen Geschichten ein Opfer ihrer Selbst, da sie zur Karikatur geworden waren und nunmehr in komödiantischen Persiflagen wie *Bud Abbott and Lou Costello meet Frankenstein*

---

<sup>19</sup> Originaltitel: *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens*, 1922, Deutschland, Regie: F.W. Murnau, 94. Min.

<sup>20</sup> „Tonfilm“: Eingeführt 1928 Aufgrund mehrerer Technischer Entwicklungen, führte zur Verdoppelung der Kinozuschauer von Innerhalb nur zwei Jahren und machte den Film noch Publikumswirksamer, aus: Monaco, James, *Film Verstehen*, 8.Auflage, Hamburg, Herausgegeben von Ludwig Moos, 2006, S.571-572 ( Original: London/New York, 1977, Oxford University Press)

<sup>21</sup> Originaltitel: *Frankenstein*, 1931, USA, Regie: J. Whale, 70. Min.

<sup>22</sup> Originaltitel: *Dracula*, 1931, USA, Regie: T.Browning, 75. Min.

<sup>23</sup> Boris Karloff, bürgerlich *William Henry Pratt* (23.11.1887 - 02.02.1969) englischer Schauspieler, welcher zu den Ikonen des Horrorfilms gehört. Seine bekannteste Darstellung ist die des „Monsters“ in zahlreichen Verfilmungen des *Frankenstein* - Romans, welche den populärkulturellen Archetyp dieser Figur begründet hat, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (18.05.2014)

<sup>24</sup> Bela Lugosi, bürgerlich *Blasko Béla Ferenc Dezső* (20.10.1882 - 16.08.1956) war ein amerikanischer Schauspieler mit ungarischer Herkunft, welcher durch seine Verkörperung der Romanfigur *Dracula* in mehreren Filmen maßgeblich das Bild des Vampirs im Kino geprägt hat, und zu den Größen im amerikanischen Horrorfilm gezählt hat, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (18.05.2014)

<sup>25</sup> Originaltitel: *The Invisible Man*, 1933, USA, Regie: J. Whale, 71. Min.

<sup>26</sup> Originaltitel: *Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, 1931, USA, Regie: R. Mamoulian, 98. Min.

<sup>27</sup> Originaltitel: *The Mummy*, 1932, USA, Regie: K. Freund, 73. Min.

<sup>28</sup> „*Universal Horror*“: beschreibt eine Phase Anfang der 1930'er Jahre, in welcher die *Universal Studios* durch viele Horrorfilm – Produktionen beträchtliche Gewinne und Aufmerksamkeit generieren konnten. Das Studio betreute mehrere Film – Franchises unter einem Dach und erwarb so das Image eines Horrorfilm – Studios, aus: Dick, Bernard F., *City of dreams. The making and remaking of Universal Pictures*, Lexington, 1997, S.89 – 94, University Press of Kentucky

(1948)<sup>29</sup> als lächerliche Schreckgespenster die Zuschauer zum Lachen bringen sollten. Die aufwendigen Produktionen der ersten Phase dieser Horrorfilme entwickelten sich zu sogenannten *B – Movies*<sup>30</sup>, also zweitklassigen Filmen mit geringem Budget und einem bestimmten Zielpublikum, welches sich Großteils aus Jugendlichen und Kindern zusammensetzte. In einer Zeit, in welcher sich die „goldene Ära“ des durch die *Gothic Novels* inspirierten Horrofilms langsam dem Ende geneigt hatte, entstand der erste abendfüllende Spielfilm nach Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1891). Die Entstehungsgeschichte dieser Verfilmung, aber auch die rückblickende Bewertung unter Berücksichtigung der Entstehungszeit werde ich in den kommenden Kapiteln behandeln.

---

<sup>29</sup> Originaltitel: *Bud Abbott and Lou Costello meet Frankenstein*, 1948, USA, Regie: C.T. Barton, 83. Min.

<sup>30</sup> „*B - Movie*“: im deutschen auch als *B – Film* bezeichnet, beschreibt zweitklassige Spielfilmproduktionen mit geringen Produktionsaufwand, welche in Doppelpresentationen den Zuschauern Anreiz bieten sollten, die erstklassigen *A - Produktionen* anzusehen. Die meisten dieser Filme bewegten sich im Genre des Western-, Horror- und Science - Fiction Films, Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – B-Film, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (19.05.2014)

## 2. Vom Roman zum Film – Die Personen hinter *The Picture of Dorian Gray* (1945)

### 2.1 *Albert Lewin - Regisseur und Drehbuchautor*

Albert Lewin, geboren am 23. September 1894 in New York, drehte seinen ersten Film als Regisseur relativ spät mit erst 48 Jahren, den 1942 erschienen *The Moon and the Sixpence*<sup>31</sup>. Lewin hatte zuvor Englische Sprache und Literatur an der New York University studiert und schloss sein Studium in Harvard ab (1916)<sup>32</sup>. Er lehrte anschließend ein Jahr an der University of Missouri, bevor er im Jahre 1918 begann an seiner Doktorarbeit zu schreiben, an der Columbia University in New York. Er arbeitete auch als Film- und Theaterkritiker für die Zeitschrift *The Jewish Tribune* (1921-22), bevor er seine Doktorarbeit aufgab und sich letztlich vollends auf seine filmische Tätigkeit konzentriert hatte<sup>33</sup>. Seine Inspiration, sich im Filmgeschäft etablieren zu wollen, war der 1920 erschienene deutsche Film *Das Cabinet des Dr. Caligari*<sup>34</sup>. Seine Leidenschaft insbesondere für Stummfilme, welche für ihn die „wahre Kunstform“ gewesen sind, hat Lewin auch als Tonfilmregisseur nie verheimlicht<sup>35</sup>. So arbeitete sich der Harvard – Absolvent als Produktionsassistent und Drehbuchschreiber hinauf zum Leiter der Drehbuchabteilung der *Metro – Goldwyn – Mayer - Studios*. Als Produktionsleiter wechselte er später zu den *Paramount Studios*. Er kehrte 1943 zu *Metro – Goldwyn - Mayer* zurück, um seine Arbeit als Autor und Regisseur an *The Picture of Dorian Gray* (1945) zu beginnen<sup>36</sup>.

In seiner Zeit als Regisseur drehte Lewin insgesamt 6 Filme, welche allesamt seinen persönlichen Stempel aufgedrückt bekamen. Sein Ziel dabei war es stets, Filme zu schaffen, welche gleichzeitig kommerziell und künstlerisch erfolgreich sein sollten. Durch Originalität sollten seine Filme nicht in Vergessenheit geraten<sup>37</sup>. Schon bei seinem ersten Film *The Moon and the Sixpence* (1942) experimentierte Lewin mit Farbfilm-Inserts im Schwarz – Weiß -

---

<sup>31</sup> Originaltitel: *The Moon and the Sixpence*, 1942, USA, Regie:A.Lewin, 89. Min.

<sup>32</sup> Felleman, Susan, *How High Was His Brow? Albert Lewin, His Critics and the Problem of Pretension*, Film History, Vol.7, No.4, 1995, S.387, Indiana University Press

<sup>33</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.387

<sup>34</sup> Originaltitel: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920, Deutschland, Regie:R.Wiene, 78. Min.

<sup>35</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.394, 395

<sup>36</sup> Turner, George E., *The Picture of Dorian Gray: Worth a Million words*, American Cinematographer – The International Journal of Film & Digital Production Techniques, Vol.78, No.5, 1997, S.86, 87

<sup>37</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.388

Film. Diese Technik baute er bei der Verfilmung von Wildes Roman noch weiter aus. Er schrieb die Drehbücher zu all seinen Filmen selbst, was im Beispiel *The Picture of Dorian Gray* (1945) zu besonderen Ergänzungen zur Originalfassung geführt hat. Außerdem baute er in seinen Filmen oft einen Sprecher als erzählende Instanz ein. Seine Arbeiten als Regisseur zeugen oft von einem surrealistischen, übernatürlichen Charakter. Die Themen seiner Werke beziehen sich stark auf den Mystizismus, wie zum Beispiel die Faszination ausgehend von antiken Relikten, dargestellt in *The Picture of Dorian Gray* (1945) in Form der ägyptischen Katzengottstatue. Die Figuren darin umhüllt oft ein mysteriöser, beklemmender Schleier. Bekannt als einer der wenigen „Intellektuellen“ im damaligen Hollywood musste er sich allzu oft den Vorwurf der „Überheblichkeit“ gefallen lassen<sup>38</sup>. Seine Verfilmung von Oscar Wildes Roman ist das beste Beispiel dafür, wie er von den Kritikern seiner Zeit gesehen wurde. In einem späteren Kapitel werde ich mich detaillierter mit Albert Lewins Rolle als Regisseur von *The Picture of Dorian Gray* (1945) (siehe Abbildung 1.) und seinen zahlreichen narrativen und visuellen Modifikationen an der Originalgeschichte befassen.



Abbildung 1.: Lowell Gilmore, George Sanders und Albert Lewin (v.l.n.r.) bei den Dreharbeiten zu *The Picture of Dorian Gray* (1945), Quelle: <[www.filmreference.com](http://www.filmreference.com)> (10.12.2013)

<sup>38</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.387,390

## 2.2 Die Besetzung

### 2.2.1 Hurd Hatfield als Dorian Gray

Seinen Hauptdarsteller fand Lewin in dem damals 28 – jährigen Hurd Hatfield. Für den jungen Schauspieler war *The Picture of Dorian Gray* (1945) erst sein zweiter Film, sein Filmdebüt gab er 1944 an der Seite von Katherine Hepburn in *Dragon Seed*<sup>39</sup>. Als Theaterdarsteller hatte Hatfield allerdings viel Erfahrung sammeln können, vor allem bei seiner Arbeit am *Michael Chekhov Theatre Studio* in London. Die Rolle des Dorian sollte nicht nur bezeichnend sein für seine Karriere, sondern auch für sein Privatleben. Hatfield selbst lebte wie seine Filmfigur ein Doppelleben. In engeren Kreis war schon lange bekannt, dass Hatfield homosexuell war, aber nach außen hin wurde er von den Filmstudios und Medien als „gutausssehender Mädchenschwarm“ dargestellt. Er selbst aber bereute nicht nur, dass er die Rolle des Dorian angenommen hatte, er verstand auch nicht, warum sie ihm angeboten wurde:

„You know, I was never a great beauty in (Dorian) Gray and I never understood why I got the part, and have spent my career regretting it.“<sup>40</sup>

Diese Aussage ist bezeichnend für seine Karriere als junger Schauspieler. Wie seine Filmfigur Dorian Gray verkörperte Hatfield in der Öffentlichkeit ein bestimmtes Bild, welches in seinem Privatleben jedoch nicht zutraf. Hatfield konnte seine Sexualität nicht offen leben, da er im Filmgeschäft als „Herzensbrecher“ junger Damen vermarktet wurde. Seine späteren Rollen waren in der Regel gutaussehende und elegante, aber negativ behaftete, „kalte“ Figuren, unter anderem *Pontius Pilatus* in der biblischen Verfilmung *King of Kings* (1961)<sup>41</sup>. So wurde er indirekt immer mit seiner ersten Hauptrolle in Verbindung gebracht. Trotz der vielen Überschneidungen zwischen dem privaten Hatfield und seiner Rolle in Lewins Film, hat der Schauspieler immer Probleme damit gehabt, wenn er in seinem persönlichen Umfeld mit der Interpretation Dorians verglichen wurde:

---

<sup>39</sup> Originaltitel: *Dragon Seed*, 1944, USA, Regie:H.S.Bucquet, J.Conway, 148. Min.

<sup>40</sup> Hurd Hatfield Biografie, Internet Movie Database, < [www.imdb.com/name/nm0368836/bio](http://www.imdb.com/name/nm0368836/bio)> (11.12.2013)

<sup>41</sup> Originaltitel: *King of Kings*, 1961, USA, Regie: N.Ray, 168. Min.

„I'm glad that ‚The Picture of Dorian Gray‘ found its audience, but for the longest time I worried that people wouldn't realize that for me Dorian Gray was a character part. That wasn't me!“<sup>42</sup>

Hatfield verkörperte die Titelfigur mit einer emotionalen Kälte und äußeren Gefühllosigkeit, um Dorians Verlust der eigenen Seele glaubwürdig darzustellen<sup>43</sup>. Um der äußerlichen Makellosigkeit der Figur gerecht zu werden wurde der Schauspieler von den Maskenbildnern und Beleuchtern der Produktion unterstützt, um so kleinere Makel der Textur seiner Haut zu verdecken<sup>44</sup>. Hurd Hatfield wurde Zeit seines Lebens immer wieder mit Dorian Gray in Verbindung gebracht, was nicht nur daran lag, dass dies seine bekannteste Rolle war. Er verfügte auch im hohen Alter über ein jugendliches, vitales Aussehen, ebenfalls eine Tatsache, welche ihn mit Dorian Gray in Verbindung bringt. Trotz seiner Äußerungen über das Bedauern, die Titelrolle in Lewins Film angenommen zu haben, war er in älteren Jahren laut Quellen froh darüber, bei einem „Klassiker“ der Filmgeschichte dabei gewesen zu sein<sup>45</sup>.

### 2.2.2 George Sanders als Lord Henry Wotton

Die Rolle des Lord Henry Wotton übernahm der britische Schauspieler George Sanders, welcher wegen seines damaligen Bekanntheitsgrades als der „Star“ des Films vermarktet wurde. Auf dem Filmplakat zu *The Picture of Dorian Gray* (1945) ist Sanders Name als größter geschrieben, und über dem der anderen Schauspieler platziert (Abbildung 2.). Der im Jahre 1906 in St. Petersburg geborene Sohn britischer Eltern war bereits Ende der 1930er Jahre ein bekanntes Gesicht im amerikanischen Kino. So spielte er in den 1940ern oftmals Nebenrollen in großen Produktionen, unter anderem in Alfred Hitchcocks *Rebecca* (1940)<sup>46</sup>. In kleineren Projekten übernahm Sanders auch Hauptrollen, unter anderem in Albert Lewins Regiedebüt *The Moon and the Sixpence* (1942). Auch wenn Sanders nicht gerade den Ruf hatte ein einfacher Schauspieler zu sein, soll Lewin so begeistert von ihrer gemeinsamen

---

<sup>42</sup> Hurd Hatfield Biografie, Internet Movie Database, < [www.imdb.com/name/nm0368836/bio](http://www.imdb.com/name/nm0368836/bio) > (11.12.2013)

<sup>43</sup> Vgl. Turner, George E., S.89,90

<sup>44</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>45</sup> Nachruf Hurd Hatfield, 31.12.1998, aus: The Independent – Online, <[www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-hurd-hatfield-1194990.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-hurd-hatfield-1194990.html)> (11.12.2013)

<sup>46</sup> Originaltitel: *Rebecca*, 1940, USA, Regie:A.Hitchcock, 130. Min.

Arbeit an seinem Regiedebüt gewesen sein, dass der Regisseur Sanders unbedingt in der Rolle des Lord Henry besetzen wollte<sup>47</sup>. Es sollte die erste von insgesamt drei Kollaborationen zwischen Lewin und Sanders sein, gefolgt von *The Picture of Dorian Gray* im Jahre 1945 und vollendet mit dem 1947 erschienenen Film *The Private Affairs of Bel Ami*<sup>48</sup>.

So wurde die Figur des Lord Henry einem erfahrenen Charakterdarsteller übertragen. Sanders spricht Lord Henrys Zeilen mit solch einer Präzision und Schnelligkeit, welche in Kombination mit seinem Akzent der britischen Oberschicht und seiner lakonischen Art in der bestmöglichen Besetzung für diese Figur resultieren.

Seine Darstellung des Lord Henry gilt unter Kritikern als eine seiner besten schauspielerischen Leistungen, und so war es Sanders, der als Lord Henry als einer der Glanzpunkte des Films heraus gehoben wurde<sup>49</sup>.

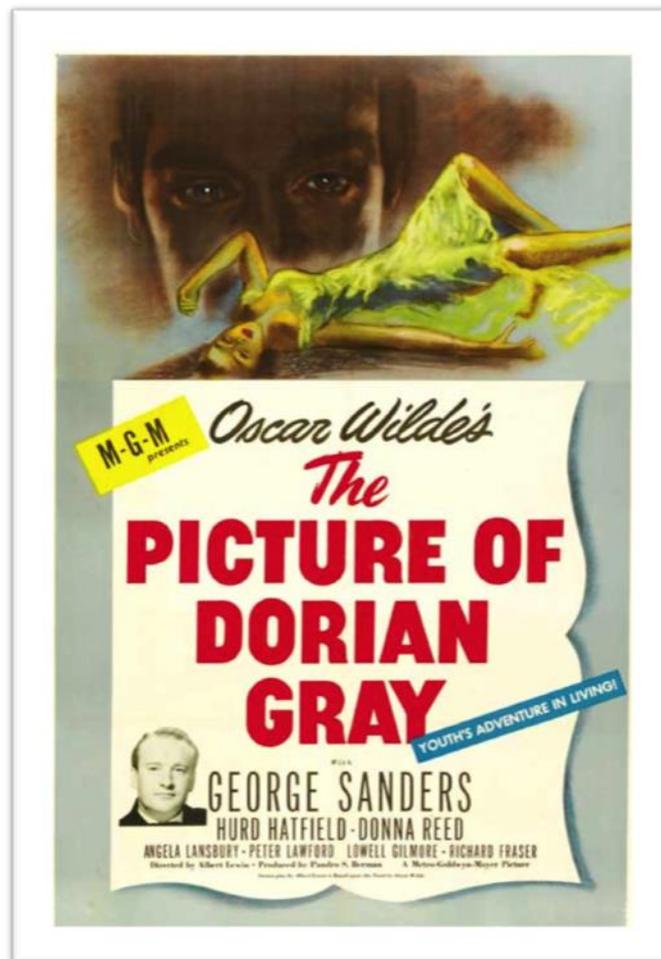


Abbildung 2.: US-Filmplakat zu *The Picture of Dorian Gray* (1945), Quelle: <[www.pixgood.com/the-picture-of-dorian-gray-1945.html](http://www.pixgood.com/the-picture-of-dorian-gray-1945.html)> (11.12.2013)

<sup>47</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>48</sup> Originaltitel: *The Private Affairs of Bel Ami*, 1947, USA, Regie:A.Lewin, 112. Min.

<sup>49</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

### 2.2.3 Lowell Gilmore als Basil Hallward

Der amerikanische Charakterdarsteller Lowell Gilmore verkörpert den Maler Basil Hallward. Der überwiegend am Theater arbeitende Gilmore spielte in Filmen in der Regel Bösewichte mit britischem Akzent<sup>50</sup>. In *The Picture of Dorian Gray* (1945) verkörpert er als Basil Hallward eine für ihn untypische Rolle, als besorgter und hilfsbereiter Freund von Dorian Gray. Die Rolle des Basil ist wie in Wildes Roman zentral für die Entwicklung Dorian's, und ihre Funktion wird noch deutlicher im Kontrast zu der Figur des Lord Henry Wotton.

### 2.2.4 Angela Lansbury als Sibyl Vane

Die Rolle der Sibyl Vane wird von Angela Lansbury verkörpert, die dafür mit einer Nominierung als beste Nebendarstellerin bei der Verleihung des *Academy Awards* im Jahre 1946 geehrt wurde<sup>51</sup>. Die britische Schauspielerin erlangte Mitte der 1980' er Jahre weltweite Berühmtheit durch die Hauptrolle in der Serie *Murder, She Wrote* (1984)<sup>52</sup>. Aufgrund dieser Berühmtheit wird *The Picture of Dorian Gray* (1945) im amerikanischen Fernsehprogramm weder mit Hurd Hatfield, noch mit George Sanders beworben, sondern mit Angela Lansbury, welche als „Star“ des Films präsentiert wird<sup>53</sup>.

### 2.2.5 Weitere Nebenrollen

In weiteren Nebenrollen sieht man Donna Reed und Peter Lawford, die als Gladys Hallward, Basils Nichte, und ihr Verehrer David Stone Figuren verkörpern, welche im Roman nicht existieren und eigens für den Film kreiert wurden. Auch wenn andere Nebenfiguren, die im Roman vertreten sind, ebenfalls im Film eine wichtige Rolle spielen, wie zum Beispiel Sibyl

---

<sup>50</sup> Lowell Gilmore Biografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0319557/bio](http://www.imdb.com/name/nm0319557/bio)> (11.12.2013)

<sup>51</sup> Angela Lansbury Biografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0001450/bio](http://www.imdb.com/name/nm0001450/bio)> (11.12.2013)

<sup>52</sup> Originaltitel: *Murder, She Wrote*, Fernsehserie, Erstausstrahlung: 30.09.1984, Universal TV, USA

<sup>53</sup> Poster zur Ausstrahlung auf *Turner Classic Movies*, Datum: 03.09.2009, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/media/rm670796032/tt0037988](http://www.imdb.com/media/rm670796032/tt0037988)>(15.12.2013)

Vanes Bruder James, bieten die von Lewin selbst erschaffenen Charaktere interessante Rückschlüsse auf die damaligen Produktionsbedingungen und die Sehgewohnheiten des Publikums.

Peter Lawford alias David Stone war ein britischer Schauspieler welcher durch die Darstellung eines bestimmten Rollentyps, dem gutaussehenden und wohlgezogenen Gentleman, hauptsächlich in romantischen Komödien und Dramen, berühmt geworden war<sup>54</sup>. Er sollte später in seiner Karriere als Mitglied des sogenannten *Rat Pack*<sup>55</sup> in Begleitung von Frank Sinatra, Dean Martin und Sammy Davis Jr. durch zahlreiche Auftritte auf der Bühne und in mehreren Filmen erneut Anerkennung ernten. Gladys Hallward wurde von Donna Reed<sup>56</sup> verkörpert, welche durch die weibliche Hauptrolle in *It's a Wonderful Life* (1946)<sup>57</sup>, einer der bekanntesten Weihnachtsfilme, bis Heute einen Kultstatus in Amerika genießt. Darüber hinaus wurde sie für ihre Darstellung in *From Here to Eternity* (1953)<sup>58</sup> mit einem *Academy Award* als beste Nebendarstellerin geehrt.

Die Figur der Gladys dient einerseits als romantische Partnerin für Dorian, andererseits bietet sie den Zuschauern in Kombination mit David Stone das obligatorische „Happy End“ einer typischen Studioproduktion dieser Ära<sup>59</sup>.

---

<sup>54</sup> Peter Lawford Biografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0492444/bio](http://www.imdb.com/name/nm0492444/bio)> (15.12.2013)

<sup>55</sup> „*The Rat - Pack*“: Eine Gruppe von Schauspielern und Sängern unter der Leitung von Frank Sinatra, welche in den 1950er und 1960er Jahren große Erfolge auf der Bühne und im Film feiern konnte. Mitglieder waren unter anderem Dean Martin, Sammy Davis Jr., Tony Bishop und Peter Lawford. Die Gruppe wurde auch als *The Clan* oder *The Summit* bezeichnet, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.12.2014)

<sup>56</sup> Donna Reed Biografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0001656/bio](http://www.imdb.com/name/nm0001656/bio)> (15.12.2013)

<sup>57</sup> Originaltitel: *It's a Wonderful Life*, 1946, USA, Regie:F.Capra, 130. Min.

<sup>58</sup> Originaltitel: *From Here to Eternity*, 1953, USA, Regie:F.Zinnemann, 118. Min.

<sup>59</sup> Vgl. Turner, George E., S.87

### 2.3 Harry Stradling Sr. - Kamera und Beleuchtung

Verantwortlich für die Kamera und die Beleuchtung bei *The Picture of Dorian Gray* (1945) war der Kameramann Harry Stradling Sr., welcher in amerikanischen und europäischen Produktionen vielfach Erfahrung sammeln konnte, und unter anderem unter der Regie von Alfred Hitchcock gearbeitet hatte<sup>60</sup>. Im Laufe der Jahrzehnte profilierte sich Stradling Sr. durch die Arbeit an aufwendigen Produktionen wie *Knight Without Armour* (1937)<sup>61</sup>, *Suspicion!* (1941)<sup>62</sup>, *Johnny Guitar* (1954)<sup>63</sup> und *My Fair Lady* (1964)<sup>64</sup>.

So wurde er zu einem der einflussreichsten Kameramänner seiner Zeit, welcher in der Schwarz – Weiß – Fotografie und im Farbfilm gleichermaßen überzeugen konnte. Er wurde insgesamt 13 mal für einen *Oscar* nominiert, und erhielt für die Arbeit an *The Picture of Dorian Gray* (1945) im Jahre 1946 seine erste Auszeichnung<sup>65</sup>, in der Kategorie „beste Kameraarbeit in einem Schwarz - Weiß – Film“<sup>66</sup>.

Stradling Sr. vertrat die Philosophie der *Low – Key – Beleuchtung*<sup>67</sup>, einer Unterkategorie der *Key – Light – Methode*<sup>68</sup>, also des Führungslichts. Bei dieser Beleuchtungsmethode ging es darum, das Grundlicht auf mehrere Lichtquellen zu verteilen. Durch die Hervorhebung von Schatten wird so eine mysteriöse, spannende Stimmung erzeugt. Deshalb war diese Art der Beleuchtung typisch für Genrefilme, speziell für Thriller- und Horrorproduktionen.

Im Bezug zur Entstehungszeit von *The Picture of Dorian Gray* (1945) bedeutet dies, dass Stradling Sr. entgegen der zu dieser Zeit üblichen Ästhetik der „weichen Beleuchtung“<sup>69</sup>

---

<sup>60</sup> Harry Stradling Sr. Biografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0005889/bio](http://www.imdb.com/name/nm0005889/bio)> (15.12.2013)

<sup>61</sup> Originaltitel: *Knight Without Armour*, 1937, Großbritannien, Regie:J.Feyder, 100. Min.

<sup>62</sup> Originaltitel: *Suspicion!*, 1941, USA, Regie:A.Hitchcock, 99. Min.

<sup>63</sup> Originaltitel: *Johnny Guitar*, 1954, USA, Regie:N.Ray, 110. Min.

<sup>64</sup> Originaltitel: *My Fair Lady*, 1964, USA, Regie:G.Cukor, 170. Min.

<sup>65</sup> *Die 18. Academy Awards – Verleihung (1946)*:Nominierte und Gewinner, Oscar Legacy – Academy of Motion Picture Arts and Sciences, <[www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/18th-winners.html](http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/18th-winners.html)> (16.12.2013)

<sup>66</sup> Vgl. Turner, George E., S.90

<sup>67</sup> „*Low - Key*“: Eine Low-Key-Ausleuchtung liegt dann vor, wenn es für eine Szene oder einen Film kein dominierendes Führungslicht gibt und das Grundlicht sich auf wenige Lichtquellen verteilt. (...) Charakteristischerweise findet man es auch im Genrekino, insbesondere der Thriller und der Horrorfilm haben sich die eher düsteren Anmutungsqualitäten des Low-Key zunutze gemacht, Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – Low – Key/Low – Key – Stil, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (16.12.2013)

<sup>68</sup> „*Key - Light*“: Das maßgebliche Licht, das durch seinen Standort, seine Richtung, Stärke und Qualität für die Lichtstimmung ausschlaggebend ist, wird Führungslicht genannt. Es stammt in allen Fällen von der lichtstärksten Lichtquelle der Lichtanordnung oder von derjenigen Lichtquelle, die innerhalb der Szene die höchste Beleuchtungsstärke hervorruft, Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – Führungslicht, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (16.12.2013)

<sup>69</sup> „*Weiches Licht/ hartes Licht*“: Unterschied zwischen der Strahlungsqualität von Filmscheinwerfern, diffuses Licht wird vom Weichstrahler produziert und ist somit „weiches“ Licht. Das gerichtete Licht wird vom Verfolgerspot ausgeübt und ist somit „hartes“ Licht. Zwischen diesen beiden „Extremen“ gibt es vielfältige

gearbeitet hatte. Er bevorzugte „harte“ Lichter an Stelle der glamourös anmutenden, diffusen Bilder dieser Ära, welche auch bei den Produktionen von *Metro – Goldwyn – Mayer* vorwiegend zum Einsatz kamen<sup>70</sup>.

Die *Low - Key* – Variante zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass kein direktes Führungslicht dominiert, sondern sich das Grundlicht auf verschiedene Lichtquellen verteilt. Durch das Spiel zwischen Licht- und Schattenführung werden starke Kontraste erzeugt, die den Bildern generell einen düsteren visuellen Charakter verleihen. Die Betonung des Schattens nimmt dabei eine zentrale Funktion ein.

Zwei Faktoren unterstützen bei *The Picture of Dorian Gray* (1945) den Beleuchtungsstil des *Low – Key*. Zum einen spielt der Film zum großen Teil nachts, so sind von vornherein dunkle Bilder und finstere Spielorte ein Bestandteil der Gesamtkonzeption dieser Verfilmung. Zum anderen handelt es sich hierbei um einen Genrefilm in der Kategorie des Horrorfilms, welcher seinerseits ebenfalls über bestimmende visuelle Konventionen und Darstellungsmuster verfügt hat, insbesondere in der Ära der Schwarz – Weiß - Filme. Diese zeigen sich in der Repräsentation der häuslichen und städtischen Umgebung von Dorian.

Die Räumlichkeiten in Dorians Haus werden uns in Szenen präsentiert, die sowohl am Tag als auch in der Nacht stattfinden. Dabei dienen in nächtlichen Szenen ungezählte Kerzenständer und diverse andere Lampen und Kronleuchter als Lichtquelle, und vermitteln einen guten Gesamteindruck der jeweiligen Räume. Die Opulenz der Einrichtung wird durch die verschiedenen Beleuchtungskörper zusätzlich unterstrichen.

In einigen Szenen werden bestimmte Symbole durch die Beleuchtung hervorgehoben, zum Beispiel in Dorians Kinderzimmer, nachdem er dem Maler Basil Hallward das veränderte Porträt gezeigt hat<sup>71</sup>. Während Basil Dorian dazu bewegen möchte, zu beten, sieht man eingerahmt in einer Tür, hervorgehoben durch Ausleuchtung das Symbol des christlichen Kreuzes.

Im Gegensatz dazu stehen die Szenen in den ärmlichen Vierteln der Stadt, in welchen Dorian nachts sein Unwesen treibt. Dort ist die Beleuchtung auch Spiegelbild der gegensätzlichen sozialen Verhältnisse, und Anstelle von prächtigen Kronleuchtern oder Lampen werden die Räume dieser heruntergekommenen Lokalitäten nur von wenigen Kerzen und Öllampen

---

Materialien und Techniken, die Stufen einer Beleuchtung mannigfaltig zu beeinflussen, aus : Dunker, Achim, *Die chinesische Sonne scheint immer von unten – Licht- und Schattengestaltung im Film*, 4.Auflage, München, 2004, S.30-31, ( Original: München, 1993, TR - Verlagsunion)

<sup>70</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>71</sup> *The Picture of Dorian Gray* (dt.Titel: *Das Bildnis des Dorian Gray*), Regie: A.Lewin, DVD, Warner Home Video, 2006, 01:08:18 (USA,1945), im folgenden zitiert als „DG 1945“

erleuchtet<sup>72</sup>. In diesen Szenen kommen besonders oft die Schatten der Charaktere zum Vorschein. Da die Innenräume von Dorian und Basil die meiste Zeit des Films stärker ausgeleuchtet sind als die Räume in den ärmlichen Vierteln der Stadt, unabhängig von der Tageszeit, aber auch durch die scheinbare Größe der Zimmer, bilden sich bis auf wenige Beispiele keine Schatten in diesen Räumen. Die Symbolik der Schatten kommt immer dann auf, wenn Dorian in Berührung mit seiner verborgenen Seite kommt. So etwa als er ein verkommenes Lokal besucht, in welchem er einen Klavierspieler bezahlt, um eine bestimmte Melodie zu spielen<sup>73</sup>. Aber auch bei dem Mord an Basil, welcher ebenfalls als ein Schattenspiel an der Wand in Dorian's Kinderzimmer gezeigt wird<sup>74</sup>, sieht man Basils Leiche als einen Schatten welcher an dieselbe Wand projiziert wird<sup>75</sup>. Diese Bedeutung des Schattens wurde von Dr. Otto Rank<sup>76</sup> in seinem Werk *Der Doppelgänger – Eine psychoanalytische Studie*<sup>77</sup> aufgegriffen. Dort bezieht sich Rank speziell auf Wildes Roman. Er definiert den Verlust des Schattens, welchen er mit dem Porträt als Spiegelbild Dorian's in die gleiche Kategorie einteilt, als eine typische Ausdrucksform einer „Doppelidentität“. Der Verlust des Schattens oder des eigenen Spiegelbildes führe zu einer Verstärkung desselben, welche schließlich in einem Verfolgungswahn münden würde. Der Protagonist fühle sich nun durch seinen „Doppelgänger“ verfolgt, das verdrängte „eigene Ich“ kommt an die Oberfläche. Dies bezeichnet Rank als „Wiederkehr des Verdrängten“<sup>78</sup>. Letztendlich führe dieser Wahn zu einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung, welche mit dem Suizid enden würde. Dies tritt auch bei Dorian ein, welcher sich am Ende beim Versuch, das Porträt zu vernichten, selbst das Leben nimmt.

Passend zu Dorian's Lebensweise werden seine zwei voneinander getrennten Lebenswelten visuell unterschiedlich dargestellt, und enthüllen dem Zuschauer so zwei verschiedene soziale Milieus. Dabei wird das öffentliche Leben unseres Protagonisten als „makellos“ präsentiert, die Räume erscheinen klar und scheinbar alles steht im Fokus des Lichts. Unter der glanzvollen Oberfläche befinden sich jedoch unmoralische Beweggründe, welche im Dunkeln

---

<sup>72</sup> DG 1945, 00:54:00

<sup>73</sup> DG 1945, 00:54:17

<sup>74</sup> DG 1945, 01:10:19

<sup>75</sup> DG 1945, 01:10:35

<sup>76</sup> Otto Rank, eigentlicher Name *Otto Rosenfeld* (22.04.1884 - 31.10.1939) österreichischer Psychologe, welcher psychoanalytische Thesen auf Kunst, Legenden und Mythen angewendet hat, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (17.12.2013)

<sup>77</sup> „*Der Doppelgänger – Eine psychoanalytische Studie*“: Verfasst von Dr. Otto Rank und erstmals in der Zeitschrift *Imago, Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, herausgegeben von Prof. Dr. Sigmund Freud (1914) erschienen, bevor es nach weiteren Veröffentlichungen in Sammelbänden erstmals 1925 in eigenständiger Buchform herausgegeben wurde, aus: Rank, Otto, *Der Doppelgänger – Eine psychoanalytische Studie*, Wien, 1925, Vorwort, Internationaler Psychoanalytischer Verlag

<sup>78</sup> Rank, Otto, *Der Doppelgänger – Eine psychoanalytische Studie*, Wien, 1925, S.100 – 101, Internationaler Psychoanalytischer Verlag

gehalten werden. Diese Dunkelheit zeigt sich in den verkommenen Tavernen und Wirtshäusern, welche nur wenig von ihren Besuchern preisgeben.

Besondere Aufmerksamkeit galt wie bereits erwähnt Hurd Hatfields Gesicht, welches nicht gerade eine optimale Hautbeschaffenheit für die Rolle des Dorian hatte. Durch sorgsame Beleuchtung und angepasste Arbeit der Maske wurde der Versuch unternommen, Hatfields kosmetische Probleme im Film zu beseitigen<sup>79</sup>. In einigen Szenen fallen kleinere Makel trotzdem auf, besonders wenn Hatfields Gesicht in Nahaufnahmen gezeigt wird<sup>80</sup>.

Um die Gegensätze in der Figur zu unterstreichen, ließ Stradling Sr. immer jeweils eine Seite von Dorians Gesicht etwas stärker beleuchten als die andere. Durch das Zusammenspiel von Licht und Schatten gelang es Stradling Sr. Hurd Hatfields Gesicht zu „modellieren“, angepasst an die jeweilige Szene. Besonders eindrucksvoll wird dies in der Szene demonstriert, bevor Dorian den Mord an Basil Hallward begeht<sup>81</sup>. Hier zeigt sich das Spiel zwischen Licht und Dunkel in Dorians Gesicht besonders stark, der reale und symbolische Kontrast zwischen der hellen und der dunklen Seite ist sehr offensichtlich. Nach dem Dorian den Mord sieht man, dass ihn seine eigene „dunkle Seite“ nun vollkommen eingenommen hat. Während er selbst seine mörderische Tat zu begreifen scheint, ist sein Gesicht fast zur Gänze in Dunkelheit gehüllt<sup>82</sup>. Dabei wird die Deckenlampe in Dorians Jugendzimmer als scheinbar „einzige“ Lichtquelle genutzt, um diesen Effekt hervor zu rufen. Letztendlich hüllt sich unser Protagonist in kompletter Dunkelheit, während er das Licht der Lampe erlöschen lässt.

Bei den Kameraaufnahmen setzte Stradling Sr. auf subtile Bewegungen und Fahrten, die trotz einer „sparsamen“ Verwendung einen großen Eindruck beim Zuseher hinterlassen. Es handelt sich dabei überwiegend um Kamerafahrten auf ein Objekt oder eine Person hin, oder Rückfahrten um ein Objekt in Szene zu setzen oder mehr von den Räumlichkeiten zu enthüllen.

Wenn dem Zuschauer zum ersten Mal Dorians Porträt gezeigt wird, fährt die Kamera vom Objekt weg, um so das gesamte Bild in seiner Pracht zu enthüllen<sup>83</sup>. Nachdem Dorian seine eigene „Schönheit“ erblickt hat, fährt die Kamera anschließend wieder auf das Porträt zu<sup>84</sup>. In einer ähnlichen Weise wird dann auch das veränderte Porträt präsentiert, zunächst mit einer enthüllenden und schockierenden Kamerafahrt weg vom Porträt<sup>85</sup>. Nach dem Mord an Basil Hallward wird das Porträt nochmal gezeigt, diesmal mit einer Fahrt zum Objekt hin,

---

<sup>79</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>80</sup> DG 1945, 01:29:22

<sup>81</sup> DG 1945, 01:09:43

<sup>82</sup> DG 1945, 01:11:49

<sup>83</sup> DG 1945, 00:11:16

<sup>84</sup> DG 1945, 00:12:36

<sup>85</sup> DG 1945, 01:07:20

kombiniert mit einem Kameranachschwenk auf die rechte Hand des Porträtierten, welche nun blutverschmiert ist<sup>86</sup>. Die Stimmung, welche von anfänglich positiver zu letztlich unheilvoller wechselt, wird aber nicht nur durch die Kamerafahrt und das Tempo ihrer Bewegung erzeugt, sondern auch durch den Einsatz der musikalischen Untermalung. Der besonderen Bedeutung dieser kurzen in Szenen, welche im Gegensatz zum restlichen Film in Farbe gedreht wurden, widme ich mich in einem späteren Absatz im Detail.

Dies ist einer von wenigen Kameranachschwenks im Film, welche den Anschein machen, etwas Bedeutendes ins Bild rücken zu wollen. Am Beispiel der ägyptischen Katzenstatue, mit welcher ich mich in einem späteren Kapitel detaillierter beschäftigen werde, wird deutlich wie Stradling Sr. das Objekt immer wieder in den Fokus des Bildes bringt. In der Szene, in welcher Sibyl kurz davor ist Dorian's Haus zu verlassen, wird durch einen Kameranachschwenk Dorian neben der Statue ins Bild gerückt<sup>87</sup>. Die Kameraarbeit unterstützt so den narrativen Effekt der Statue, welcher im Film scheinbar über magische Kräfte zu verfügen scheint. Erneut wird die Statue zentral in Szene gesetzt, nachdem Dorian erste Veränderungen an seinem Porträt bemerkt. Während Dorian das Bild verhüllt und daraufhin das Zimmer verlässt, nimmt die Katzenstatue auf eine erhebliche Art und Weise den Mittelpunkt des Bildes ein<sup>88</sup>. Dies wird zunächst mit einer Kamerafahrt zum Objekt hin erreicht, und resultiert in einem Kameranachschwenk in Richtung der Katzenfigur. Durch die Nahaufnahme erscheint die Statue überdimensional und übermächtig, was ihre narrative Funktion abermals unterstützt. Als Dorian wenig später beschließt, das Porträt in seinem Kinderzimmer verstecken zu wollen, erfüllt die Kamera wieder die enthüllende Funktion. Durch eine Kamerafahrt zurück, aber auch eine Kameraneigung zum Boden hin wird dem Publikum die Tür des Kinderzimmers offenbart, welche sich die Treppe hinauf in einem oberen Stockwerk des Hauses befindet<sup>89</sup>. Auch die Statue der Katze nimmt in diesem „dreigliedrigen“ Bildkonstrukt, bestehend aus Dorian, der Statue und der Zimmertür, eine bedeutende Rolle ein. Neben den Kamerabewegungen sind besonders die Bildkonstellationen in *The Picture of Dorian Gray* (1945) von Bedeutung. Die Komposition der Bilder scheint nach dem Schema „Vorder-, Mittel- und Hintergrund“ konstruiert worden zu sein. Diese drei Ebenen werden durch die Aufteilung der Räume, Requisiten und nicht zuletzt der Schauspieler bestimmt. Hierbei hat Stradling Sr. eng mit der künstlerischen Leitung des Films zusammen gearbeitet, welches später ausführlicher dargestellt werden wird.

---

<sup>86</sup> DG 1945, 01:11:22

<sup>87</sup> DG 1945, 00:34:24

<sup>88</sup> DG 1945, 00:40:55

<sup>89</sup> DG 1945, 00:50:55

In der Regel liegt der Mittelpunkt des Bildes im Fokus, während Vorder- und Hintergrund nicht fokussiert sind. Sie vermitteln dem Publikum ein Raumgefühl, und zeigen die Anordnung der einzelnen Figuren darin auf.

Als Beispiel dafür ziehe ich die Szene heran, in welcher Dorian und Lord Henry bei Lady Agatha zu Mittag essen. Hier wird die Bildaufteilung in drei Ebenen sehr deutlich. Während Lord Henry eine Diskussion über verschiedene soziale Fragen entfacht, darunter auch die Geschlechterrollen zum Thema macht, werden dem Publikum die verschiedenen Gäste des Mittagessens präsentiert. In dieser Szene folgt jede Einstellung der Konstellation „Vorder-, Mittel- und Hintergrund“. Zu Beginn der Szene betritt Lord Henry den Raum, im Vordergrund befindet sich eine Dame mit einem prächtigen Hut, in der Mitte begrüßt Lord Henry Lady Agatha, während der Zuschauer im Hintergrund einen Bediensteten an einem prachtvollen Blumengesteck vorbeilaufen sieht<sup>90</sup>. Nachdem eine Kamerafahrt mehr vom Raum enthüllt, erscheint in der nächsten Einstellung wieder die gleiche Konstellation. Lord Henry begrüßt Lady Victoria, welche sich mit ihm in der Bildmitte befindet<sup>91</sup>. Im Vordergrund befindet sich die Tischdekoration, inklusive Kerzenständer und Blumengedeck. Währenddessen sieht man im Hintergrund weitere Bedienstete sowie weitere Teile des Zimmers samt Kerzenleuchter. Als die Kamera nach rechts fährt, kommt Dorian ins Bild<sup>92</sup>. Wieder sind Lord Henry und er zentral positioniert, im Vordergrund ist eine weitere Dame mit Kopfbedeckung zu sehen, und im Hintergrund erneut eine Bedienstete und weitere Teile der Räumlichkeit und der Einrichtung. In der folgenden Einstellung geht Lord Henry auf die Kamera zu, da er sich von einem Diener die Auswahl der Speisen zeigen lassen möchte<sup>93</sup>. Im Vordergrund befinden sich zwei Töpfe und zwei Vogelfiguren, Lord Henry und der Diener sind in der Mitte positioniert. Im Hintergrund sind Dorian und eine Dienerin zu sehen, und der Raum aus einer anderen Perspektive. In einer kurzen Einstellung werden Lady Agatha und Sir Thomas gezeigt, in welcher die Unterteilung des Bildes wieder ersichtlich ist<sup>94</sup>. Im Vordergrund sieht man erneut die Dame mit dem auffälligen Hut, im Mittelpunkt befinden sich Lady Agatha und Sir Thomas, und im Hintergrund sieht man ein üppiges Blumengesteck und weitere Einrichtungsgegenstände. Nachdem uns nochmal die Einstellung Lord Henrys beim beurteilen der Töpfe gezeigt wird, schaltet sich ein weiterer Herr in das Gespräch ein<sup>95</sup>. Auch hier wird im Vordergrund eine Ecke des Esstisches angedeutet, mit Tellern, einem Glas

---

<sup>90</sup> DG 1945, 00:24:50

<sup>91</sup> DG 1945, 00:25:01

<sup>92</sup> DG 1945, 00:25:10

<sup>93</sup> DG 1945, 00:25:14

<sup>94</sup> DG 1945, 00:25:21

<sup>95</sup> DG 1945, 00:25:30

und einer Weinflasche. Der Herr befindet sich im Mittelgrund des Bildes, im Hintergrund erscheinen Einrichtungsgegenstände und eine gläserne Tür. Lord Henry läuft durch das Bild, und in der nächsten Einstellung sitzt er am Esstisch neben die Herzogin, im englischen mit dem Titel *Duchess*<sup>96</sup>. Der vordergründige Teil im Bild zeigt den Rücken von Sir Thomas und der Lady mit dem auffallenden Hut. Lord Henry und die Herzogin, welche am Esstisch sitzend von diversen Tellern, Gläsern und Kerzenständern umgeben sind, bilden den Übergang zum Mittelteil der Konstellation. Komplettiert wird alles durch die im Hintergrund befindlichen Statuen und Gemälde. Darauf folgt eine Kameraeinstellung welche die Gegenseite von Lord Henry zeigt<sup>97</sup>. Nun befindet sich Lord Henrys Rücken im Vordergrund, während sich Sir Thomas in der Mitte des Bildes befindet. Der Hintergrund wird von Vasen, Blumengestecken, einem Gemälde und einer Dienerin ausgefüllt. Diese Bildaufteilung bleibt nun über die gesamte Szene erhalten, die wechselnden Einstellungen der Dialogpartner Lord Henry und Sir Thomas werden variierend durch „Schuss – Gegenschuss – Schnitte“<sup>98</sup> dargestellt. Ergänzend dazu folgen Nahaufnahmen von verschiedenen Gästen, darunter auch von Dorian, welche ebenfalls auf einer Bildkonstellation von „Vorder-, Mittel- und Hintergrund“ basieren.

Um den Zuschauern die Kraft von Dorians Porträt in seiner ganzen Pracht „effektiv“ darstellen zu können, veranlasste Regisseur Lewin, dass einige kurze Sequenzen in Farbe gedreht werden sollten<sup>99</sup>. Im sogenannten *Technicolor* – Verfahren<sup>100</sup> wurden so wenige Aufnahmen vom Bildnis Dorians gedreht, jeweils vor und nach der „Transformation“ des Gemäldes<sup>101</sup>. Diese besondere technische Ergänzung präsentierte sowohl Dorians Schönheit als auch seine spätere schockierende Verwandlung in prachtvollen Farben. In Verbindung zu

---

<sup>96</sup> DG 1945, 00:25:33

<sup>97</sup> DG 1945, 00:25:47

<sup>98</sup> „*Schuss – Gegenschuss*“: Das Schuss – Gegenschuss - Prinzip wird typischerweise in Dialogen angewendet: Es wird zwischen zwei Kameras Hin- und Her geschnitten, die jeweils einen der Akteure zeigen. Dabei ist es üblich und gebräuchlich, die Schulter desjenigen, den man nicht fokussiert, im Anschnitt zu zeigen (*over - shoulder shot*). Um den Eindruck der Kontinuität nicht zu verletzen, muss die Blickachse zwischen den Akteuren sehr genau beachtet werden, sonst entstünde das Gefühl, dass sie aneinander vorbei blickten, *Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – Schuss – Gegenschuss(-Montage)*, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (18.12.2013)

<sup>99</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>100</sup> „*Technicolor - Verfahren*“: die Sequenzen in unserem Filmbeispiel wurden nach dem Prinzip des *Three Strip Technicolor*, also dem *Drei – Farben – Technicolor* hergestellt. Dabei handelt es sich um das *Technicolor – Verfahren* der zweiten Generation. Hier wurde 1932 von Herbert Kalmus eine Kamera entwickelt, welche durch Lichtspaltung jeweils das Schwarz-Weiß Negativ eines Films mit den Farben Rot, Grün und Blau gefiltert hatte. Anschließend wurden in einem Druckverfahren durch Schablonen die Farben auf Zelluliod gebannt. Diese Produktion war sehr kosten- und zeitintensiv, und erschwerte durch die benötigten stärkeren Lichtverhältnisse außerdem die Drehbedingungen, aus : Haines, W. Richard, *Technicolor Movies – The History of Dye Transfer Printing*, North Carolina, 2003, McFarland & Company, S.17 – 33, 39, ( Original: North Carolina, 1993, McFarland & Company)

<sup>100</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>101</sup> DG 1945, 00:11:16, 00:12:36, 01:07:20, 01:11:22

den restlichen Szenen des Films, welche in Schwarz-Weiß gedreht worden sind, erzielen diese kurzen Sequenzen eine ganz besondere Wirkung. Es handelt sich dabei um vier Einstellungen, welche bereits oben erwähnt wurden. Zum einen um die Szenen, in dem Doriens fertiggestelltes Porträt zum ersten Mal gezeigt wird. Zum anderen wird der Effekt bei der Enthüllung des veränderten Porträts genutzt, vor und nach dem Mord an Basil Hallward. Da die Herstellung dieser Farbbilder sehr kosten- und zeitintensiv war, aber auch weil Lewin den Schwarz – Weiß – Film Aufgrund seiner symbolischen Repräsentation von „gut und böse“<sup>102</sup> bevorzugt hatte, wurden nur diese Sequenzen in Farbe gedreht.

---

<sup>102</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

## 2.4 Bühnenbild, Ausstattung und künstlerische Leitung

Die künstlerische Leitung kann als einer der bedeutendsten Faktoren in der Produktion von *The Picture of Dorian Gray* (1945) gezählt werden. Unter der Führung von Cedric Gibbons<sup>103</sup>, welcher zwischen 1924 und 1956 der leitende „Filmarchitekt“<sup>104</sup> bei den *Metro – Goldwyn – Mayer – Studios* war und zu einem der bedeutendsten Vertreter seiner Zunft gehörte, wurden Teilbereiche wie die Requisite, aber auch das Design und der Bau der Filmsets, der Aufgabe zugetraut, das Viktorianische Zeitalter so detailliert und authentisch wie möglich filmisch wieder zu beleben. Das Resultat dieser Arbeit zieht sich wie ein roter Faden durch den gesamten Film, welcher überladen scheint von diversen Kunstwerken, Statuen und Einrichtungsgegenständen dieser Zeit. Gleichzeitig werden auch die „zwei Seiten“ von London gezeigt, unter Einsatz von verschiedenen Techniken wird die Großstadt zur Zeit des 19. Jahrhunderts zum Leben erweckt.

Der künstlerische Leiter Cedric Gibbons gilt als Begründer des typischen Stils der *Metro – Goldwyn – Mayer – Produktionen*<sup>105</sup>. Er war maßgeblich an der Einführung von dreidimensionalen Kulissen beteiligt, welche die vorherigen bemalten Hintergründe ersetzt haben. Diese Art der Kulissenherstellung galt als überaus aufwändig, und wurde von Kritikern als „verschwenderisch“<sup>106</sup> bezeichnet. In *The Picture of Dorian Gray* (1945) ist die aufwändige Arbeit von Gibbons und seinen Unterstellten durch den gesamten Film hindurch spürbar, durch zahllose Requisiten und prächtige Filmsets könnte leicht der Eindruck entstehen, dass „verschwenderisch“ das richtige Wort für die Beschreibung dieser Produktion wäre. Allen voran hatte Regisseur Albert Lewin das Ziel, den Stil des Films so detailliert und auserlesen erscheinen zu lassen, wie das Gemälde selbst<sup>107</sup>.

Hans Peters<sup>108</sup>, welcher zuvor an Filmen wie *Heidi* (1937)<sup>109</sup> und *The Hound of the Baskervilles* (1939)<sup>110</sup> gearbeitet hatte, wurde als Produktionsdesigner angestellt. Er war verantwortlich für das Design und die Konstruktion der Filmsets. Da *The Picture of Dorian Gray* (1945) zur Zeit des 2. Weltkriegs produziert worden war, lag das Budget für den Bau

---

<sup>103</sup> Cedric Gibbons Biografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0316539/bio](http://www.imdb.com/name/nm0316539/bio)> (19.12.2013)

<sup>104</sup> „Filmarchitekt“: die Person, welche die künstlerische Leitung eines Films übernimmt, im englischen mit *Art Director* betitelt, Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – Berufe des Films: Szenenbild(dt./engl.), <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (19.12.2013)

<sup>105</sup> Cedric Gibbons Biografie, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (19.12.2013)

<sup>106</sup> Cedric Gibbons Biografie, Turner Classic Movies Database, <[www.tcm.turner.com/tcmdb/person/70772%7C28739/Cedric-Gibbons/biography.html](http://www.tcm.turner.com/tcmdb/person/70772%7C28739/Cedric-Gibbons/biography.html)> (19.12.2013)

<sup>107</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>108</sup> Hans Peters Biografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0316539](http://www.imdb.com/name/nm0316539)> (22.12.2013)

<sup>109</sup> Originaltitel: *Heidi*, 1937, USA, Regie:A.Dwan, 88. Min.

<sup>110</sup> Originaltitel: *The Hound of the Baskervilles*, 1939, USA, Regie:S.Lanfield, 80. Min.

von neuen Filmsets bei 5.000 US - Dollar<sup>111</sup>. Diese Beschränkung hatte die US – Regierung eingeführt, um die finanziellen Ressourcen in der Kriegszeit auf den Militär- und Versorgungssektor des Landes konzentrieren zu können.

Um zu gewährleisten, dass die anspruchsvollen Vorstellungen von Regisseur Lewin unter einem geringen Budget für Set – Bauten verwirklicht werden konnten, bediente sich Peters aus dem Fundus der *Metro – Goldwyn – Mayer – Studios*. Es wurden so ungenutzte Kamine, Wände und weitere Teile der Inneneinrichtung, sowie Drehbereiche außen und innen dazu genutzt, um das geringe Budget für Neubauten auszugleichen<sup>112</sup>. Das gesamte Projekt wurde bis auf eine Außenszene, in welcher Sibyl Vanes Bruder James bei einer Treibjagd erschossen wird<sup>113</sup>, im Studio gedreht. Der Hauptteil der Innen- und Außenaufnahmen besteht somit aus Bildern, die in Kulissen entstanden sind. Die Atmosphäre dieser Großstadt ist visuell angelehnt an die klassischen *Universal Studios* – Horrorfilme, welche durch die Verbindung von aufwendigen Bühnenbildern und präziser Schwarz – Weiß – Fotografie einen eigenen Stil etablieren konnten. In einigen Szenen wirken die Bühnenbauten *Expressionistisch*<sup>114</sup>, und lassen die städtische Umgebung verzerrt erscheinen<sup>115</sup>. Regisseur Lewin, welcher durch Stummfilme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) die Leidenschaft zum Medium Film gefunden hatte, ließ stilistische Tendenzen des *Expressionistischen Films* in die Optik der Stadtlandschaft mit einfließen.

Allerdings findet sich die Metropole in ihrer ursprünglichen Repräsentation auch in den literarischen Vorlagen wieder. In den *Gothic Novels* spielt die Großstadt eine bedeutende Rolle, und dient oft als ein Spiegelbild der Figuren darin. So wird die Stadt in einem zwiespältigen Licht dargestellt, das sowohl positive als auch negative Züge offenbart. Diese wecken ihrerseits bestimmte Assoziationen beim Leser. Die großstädtische Landschaft wird

---

<sup>111</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>112</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>113</sup> DG 1945, 01:32:33

<sup>114</sup> „Expressionismus“: ist eine Stilrichtung in der bildenden Kunst, welche nicht die objektive Realität darstellt, sondern durch Verzerrung und Übertreibung versucht, die subjektive Gefühlswelt einer Person oder des Künstlers wiederzugeben. Er ist eine der Hauptströmungen der Kunst in der zweiten Hälfte des 19. und des 20. Jahrhunderts, und typisch für eine breite Palette von modernen Künstlern und Kunstbewegungen. Der *Expressionistische Film* ist stark von der expressionistischen Bühnenkunst beeinflusst, und versucht die subjektive Befindlichkeit seines Protagonisten darzustellen. Der bekannteste dieser Filme ist Robert Wienes *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920). Die deformierte Straßen und Gebäude der Filmsets sind Projektionen der wahnsinnigen Gedankenwelt des Protagonisten, und die anderen Charaktere werden durch Make-up und Kleidung auf visuelle Symbole reduziert. Der Film ist eine krankhafte Beschwörung von Schrecken, Bedrohung und Angst. Die dramatische und düstere Beleuchtung und die bizarren Kulissen wurden ein stilistisches Modell für die expressionistischen Filme von mehreren bekannten deutschen Regisseuren, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (22.12.2013)

<sup>115</sup> DG 1945, 01:24:08

daher nicht nur als Metropole bezeichnet, sondern auch als „Labyrinth“, „brodelnde Ansammlung“, „grässliches Schlammloch“ und „verödete Leere“<sup>116</sup>.

Insbesondere in Nachtszenen wird die dunkle und mysteriöse Seite der Kulissen durch Nebel und Beleuchtung zum Vorschein gebracht. In Verbindung mit der Schwarz – Weiß – Fotografie des Films kommen die Gegensätze von Licht und Dunkelheit besonders gut zur Geltung.

Damit die Außenaufnahmen, welche London im 19. Jahrhundert darstellen sollten, eine gewisse Realitätsnähe in Bezug auf Größe und Atmosphäre der gezeigten Orte bieten konnten, wurden Techniken wie das *Matte Painting*<sup>117</sup> und die *Rear Projection*<sup>118</sup> zur Hilfe genommen. Der Einsatz der sogenannten *Matte Paintings* wurde dann notwendig, wenn etwas gezeigt werden sollte, was im Studio nicht nachzubilden war. Wie zum Beispiel das Panorama des Londoner Hafens, in der Nähe der berühmten *Blue Gate Fields*<sup>119</sup>. Dieser düstere Ort, welcher sogar Dorian Kutscher in Schrecken versetzt<sup>120</sup>, wird durch ein *Matte Painting* zum Leben erweckt, und zeigt neben einer verwahrlosten Straße mit teilweise maroden Häusern auch den nächtlichen Hafen im Hintergrund<sup>121</sup>. Der gleiche Bildaufbau wird wenig später im Film erneut genutzt, als Dorian von James Vane, Sibyls Bruder, durch die dunklen Gassen dieses verkommenen Stadtteils verfolgt wird<sup>122</sup>. Durch die Kombination von verschiedenen Bildteilen, die zusammengesetzt ein „Gesamtbild“ ergeben, erscheint das künstlich erschaffene London als eine organische Stadtlandschaft. Aber auch in der finalen Szene, in welcher Dorian sein Porträt mit einem Messer ersticht<sup>123</sup>, wird die Technik des *Matte Painting* eingesetzt. Nachdem Dorian das Messer in sein Bildnis gerammt hat, beginnt das

---

<sup>116</sup> Hurley, Kelly, *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siecle*, Cambridge, 1996, S.162 – 163, Cambridge University Press

<sup>117</sup> „*Matte Painting*“: Der Begriff „*Matte Painting*“ bezeichnet eine Spezialeffekt-Technik, bei der Teile von Kulissen, Sets oder der Umgebung per Hand auf eine Glasplatte aufgetragen und dann abgefilmt werden. Hierbei handelt es sich um Elemente, die zu aufwändig, zu teuer oder aus anderen Gründen nicht zu realisieren wären, aus: Barron, Craig, Vaz, Mark Cotta, *The Invisible Art: The Legends of Movie Matte Painting*, San Francisco, 2002, S.33,34, Chronicle Books

<sup>118</sup> „*Rear Projection/ Rückprojektion*“: Einer der wichtigsten Prozesse der Bildsynthese ist die sogenannte Rückprojektion. Dabei agieren die Akteure vor einer durchscheinenden Leinwand, auf die das zweite Bild von hinten projiziert wird. Als Rückprojektionsbild wurden meist Filmaufnahmen verwendet, es kamen gelegentlich aber auch Dias zum Einsatz. (...) Sie wird bei Bildern, die einen Akteur und einen sich bewegenden Hintergrund zeigen, aber durchaus weiterhin verwendet – bei Jagdszenen, Dialogen im Auto, Flugzeug - Hintergründen oder auch exotischen Schauplätzen, aus: Hüning, James zu, Wulff, Hans J., *Rückprojektionen: Synthetische Bilder, perzeptueller Realismus, ästhetische Erfahrung*, aus: *Medien und ihre Technik. Theorien - Modelle – Geschichte*, Harro Segeberg (Hg.), Marburg, 2004, S.303 – 316, Schüren Verlag

<sup>119</sup> „*Blue Gate Fields*“: Der Name beschreibt eines der berühmtesten Slums im London des 19. Jahrhunderts, welches sich am östlichen Ende der Stadt und nördlich an den alten Londoner Docks befunden hat, Victorian London – Districts – Streets – Blue Gate Fields, <<http://www.victorianlondon.org/districts/bluegate.htm>> (22.12.2013)

<sup>120</sup> DG 1945, 01:22:58

<sup>121</sup> DG 1945, 00:53:58

<sup>122</sup> DG 1945, 01:24:44

<sup>123</sup> DG 1945, 01:42:40

Porträt sich zu verändern. Durch einen Spezialeffekt verwandelt sich das grässliche Bild zurück in das eigentliche Porträt des schönen, jungen Dorian. Die Transformation wird durch einen verschwommenen Übergang dargestellt, dabei bleibt das Messer am selben Ort im Bild stecken. In diesem Fall wurde der Griff des Messers als *Matte Painting* auf eine Platte gemalt, welche vor dem Kameraobjektiv angebracht wurde<sup>124</sup>. So erscheint der Effekt des sich verändernden Porträts realistisch und eindrucksvoll, da das Messer im Bild erhalten bleibt. Die Technik der *Rear Projection*, welche im deutschen als „Rückprojektion“ bezeichnet wird, kommt in mehreren Szenen zur Verwendung. Zum einen in der Eingangssequenz, in welcher sich Lord Henry in einer Kutsche befindet, welche sich auf dem Weg zu Basil Hallwards Haus gemacht hat<sup>125</sup>. Hier zeigt die Rückprojektion dem Zuschauer den Blick aus dem Kutschenfenster hinter Lord Henry. Während dieser interessiert in einem Buch blättert, wird im Hintergrund die Straße samt Schatten des Kutschers gezeigt. Allein für diese Einstellung, welche mit Hilfe einer Projektion auf eine durchsichtige Leinwand erzielt werden konnte, benötigte Regisseur Lewin 92 Aufnahmen, wobei im Film die aller erste zu sehen ist<sup>126</sup>. Des Weiteren wird die gleiche Technik angewendet, um Zugfahrten zu demonstrieren, welche die Figuren im Film unternehmen. Wie bei der Szene mit der Kutsche werden auch bei den Aufnahmen im inneren der Züge die Fenster als Projektionsfläche für die vorbeiziehende Landschaft genutzt. Zum einen bei einer der vielen Reisen von Dorian<sup>127</sup>, zum anderen als James Vane Lord Henry und unseren Protagonisten auf der Zugfahrt zu dessen Landsitz verfolgt<sup>128</sup>. Aber auch bei der anschließenden Jagdszene, welche als einzige Außenaufnahme in der gesamten Produktion heraussticht, werden Rückprojektionen genutzt. Zunächst einmal werden den Zusehern Dorian und Sir Geoffrey bei der Treibjagd gezeigt. Die Projektion kommt zum Einsatz um darzustellen, wie Sir Geoffrey versucht einen Hasen zu erschießen<sup>129</sup>. Dabei trifft er jedoch James Vane, der sich in den Büschen versteckt hatte. In dieser kurzen Einstellung stehen die Darsteller vor der auf eine Leinwand projizierten Kulisse einer Landschaft. Nachdem die Jagdgesellschaft den Aufschrei des erschossenen Mannes vernommen hat, wird eine Nahaufnahme Dorian's gezeigt, in welcher er erneut vor einem künstlich erzeugten Hintergrund steht<sup>130</sup>. Interessanterweise unterscheiden sich diese kurzen Sequenzen erheblich von den natürlichen Bildern, die tatsächlich am Schauplatz gedreht wurden. Auch die Position der Schauspieler weicht bei genauerem Betrachten dieser Szenen

---

<sup>124</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>125</sup> DG 1945, 00:01:53

<sup>126</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>127</sup> DG 1945, 00:53:50

<sup>128</sup> DG 1945, 01:30:21

<sup>129</sup> DG 1945, 01:32:57

<sup>130</sup> DG 1945, 01:33:18

leicht ab. Dennoch wurde dieser technische Effekt eingesetzt, um das Geschehen aus mehreren Perspektiven für das Publikum erlebbar zu machen. Allerdings könnte der Grund für die Nutzung der Projektionstechnik in Engpässen der Produktion bezüglich Drehzeit und Finanzen gelegen haben. So wurden benötigte Aufnahmen preisgünstig und ohne die Notwendigkeit von erneuten Dreharbeiten am Schauplatz bewältigt, die weiteren logistischen Aufwand und somit höhere Produktionskosten nach sich gezogen hätten.

Neben den technischen Effekten und atmosphärischen Stadtaufnahmen dominiert in *The Picture of Dorian Gray* (1945) vor allem die prächtige Ausstattung. In jeder Einstellung des Films gibt es dutzende Einrichtungsgegenstände und Artefakte aller Art zu entdecken. Die Anzahl der Requisiten erstreckt sich beim näheren Betrachten scheinbar ins Unendliche. Mit der Aufgabe der Gestaltung der Inneneinrichtung und der Beschaffung der Requisiten wurden Hugh Hunt<sup>131</sup>, John Bonar<sup>132</sup> und Edwin B. Willis<sup>133</sup> zugetraut. Dieses aus Bühnenbildnern bestehende Team gestaltete unter anderem Filme wie *The Wizard of Oz* (1939)<sup>134</sup>, *Dragon Seed* (1944)<sup>135</sup> und *Forbidden Planet* (1956)<sup>136</sup>.

Mit dem Ziel, das Viktorianische Zeitalter wahrheits- und detailgetreu in Stil und Optik wieder zu geben, hatten die Bühnenbildner verschiedenste Requisiten gefunden, angefangen von dekorativen Kleinigkeiten bis hin zu feiner Möblierung und Wohnungseinrichtung<sup>137</sup>. Das Ergebnis ist im Film sichtbar, welcher durch die Masse der Requisiten geradezu „überladen“ scheint.

Regisseur Lewin, welcher bekannt dafür war, jeden seiner Filme durch eigens kreierte Kunst- und Einrichtungsgegenstände visuell und symbolisch „aufzuladen“<sup>138</sup>, veranlasste auch bei dieser Produktion unter eigenverantwortlicher Kontrolle die Herstellung diverser Einrichtungsgegenstände. Die zwei zentralen Requisiten im Film sind zum einen Dorians Porträt, und zum anderen die Statue der ägyptischen Katzengottheit. In einem späteren Kapitel beschäftige ich mich intensiver mit der Entstehungsgeschichte dieser Artikel, und welche Bedeutung diese für den Film haben.

Diverse Statuen, Gemälde, und Kunstwerke aller Art schmücken jede Szene in diesem Werk. Daneben sind aber auch Einrichtungsgegenstände wie Tische, Stühle und Möbel im Generellen, sowie Spiegel, Uhren, Kerzenleuchter und Musikinstrumente wie Klaviere zu

---

<sup>131</sup> Hugh Hunt Filmografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0402474](http://www.imdb.com/name/nm0402474)> (03.01.2014)

<sup>132</sup> John Bonar Filmografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0093783](http://www.imdb.com/name/nm0093783)> (03.01.2014)

<sup>133</sup> Edwin B. Willis Filmografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0932320](http://www.imdb.com/name/nm0932320)> (03.01.2014)

<sup>134</sup> Originaltitel: *The Wizard of Oz*, 1939, USA, Regie:V.Fleming, 102. Min.

<sup>135</sup> Originaltitel: *Dragon Seed*, 1944, USA; Regie:H.S.Bucquet,J.Conway, 148. Min.

<sup>136</sup> Originaltitel: *Forbidden Planet*, USA, Regie:F.M.Wilcox, 98. Min.

<sup>137</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>138</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.388

sehen. Jedoch ist die Natur dieser üppigen Ausstattung trotz ihrer verhältnismäßigen Mannigfaltigkeit konstant, da sie sich gemäß der Umgebung des jeweiligen sozialen Milieus verhält und sich somit als beständig erweist. Diese Stimmigkeit zeigt sich zum Beispiel im Vergleich von der Einrichtung in Dorian's Haus mit dem Interieur des heruntergekommenen Gasthauses, welches er besucht. Dieses liegt in einem ärmlichen Bezirk der Stadt.

Dorian Grays Wohnsitz in London ist einer der zentralen Orte im Film. Er ist als ein Ausdruck von Dorian's Charakter und seinem gesellschaftlichem Status zu sehen, und so mit besonders vielen verschiedenen Gegenständen versehen. Darunter zählen unterschiedlichste Kunstwerke, die zum Teil aus exotischen Ländern stammen und somit auch eine mysteriöse Ausstrahlungskraft besitzen. Zahlreiche Statuen und Gemälde, aber auch kleinere Fundstücke wie Vasen und antiker Wandschmuck zieren neben den luxuriös anmutenden Polstermöbeln und Tischen das Haus des Protagonisten. Darüber hinaus sind Spiegel und Lampen ständige Begleiter Dorian's. Hans Peters konzipierte den Drehort, welcher Dorian's Haus darstellen sollte, als ein geräumiges und komfortables Anwesen im Stil des 19. Jahrhunderts. Die Räume bieten viel Platz, und wirken trotz der großen Anzahl der Requisiten offen und klar. Es dominieren hohe Decken und Wände, teilweise gestützt durch Pfeiler und Säulen im Stil der Antike. Die Türen und Fenster wirken überdimensional und sind kunstvoll verziert, die Böden sind bedeckt mit kunstvoll gearbeiteten Fliesen und Teppichen. Aber auch andere Räume des Hauses, wie etwa Dorian's Jugendzimmer, versinnbildlichen durch Aufbau und Ausstattung bestimmte Seiten und Wesenszüge der Hauptfigur. In diesem Fall die kindliche Unschuld und dessen Verlust, symbolisiert durch Spielzeug und das darin aufbewahrte, verkommene Porträt. Der materielle Überfluss symbolisiert die dekadente und verschwenderische Lebensweise der britischen Oberschicht, in welcher sich Dorian bewegt. In einer Szene, in welcher Dorian die ersten Veränderungen an seinem Porträt bemerkt, stellt die Einrichtung in seinem Haus seinen Lebensstil und seine soziale Angehörigkeit besonders gut dar<sup>139</sup>. Allein in der ersten Einstellung dieser Szene wird dem Zuschauer eine große und vielfältige Ausstattung präsentiert. Neben einem Klavier im Vordergrund sind viele Statuen, Kerzenständer und Lampen zu sehen. Der Raum wird durch ein großes Fenster erleuchtet, wodurch weitere Gegenstände sichtbar werden. Neben einem großen Spiegel und einem Schrank samt Bücherregal sind auch zwei massive Säulen zu sehen. Aber auch Polstermöbel, Tische und Stühle ergänzen das exquisit erscheinende Gesamtbild. Der Dorian – Darsteller Hurd Hatfield wirkt relativ klein neben den imposanten Kulissen, die visuell eine enorme Präsenz

---

<sup>139</sup> DG 1945, 00:39:33

einnehmen. Auch in einer späteren Szene<sup>140</sup>, in der sich Dorian und Gladys Hallward nach einer exotischen Tanzaufführung in Dorians Haus in einem Raum unterhalten, welcher scheinbar kostbaren Schmuck und diverse Artefakte beinhaltet, erscheint die Ausstattung luxuriös und vielfältig. Neben vielen verschiedenen Statuen und Vasen, die in Größe und kultureller Herkunft variieren, beinhaltet der Raum eine gläserne Vitrine, die scheinbar wertvollen Schmuck in sich birgt. Die Einrichtung wird abgerundet durch mehrere kleinere Tische, verschiedene Stühle und Schränke, die im Hintergrund von zwei tragenden Säulen weitere Figuren und Statuetten beherbergen. Der obligatorische Spiegel, welcher scheinbar in jedem Zimmer in Dorians Haus eine Verwendung gefunden hat, ist auch in diesem Raum präsent. Alles in allem prächtig eingerichtet und einfallsreich dekoriert lässt Dorians Anwesen trotz der vielen visuellen Reize, welche durch die unzähligen Requisiten hervorgerufen werden, immer noch genug Platz für die Akteure und wirkt keineswegs sperrig.

Im Vergleich dazu wirken die düsteren Schauplätze am Londoner Hafen, die Dorian in der Nacht aufzusuchen vermag, wie das dunkle Innenleben unseres Protagonisten. Es überwiegen dunkle, beengte Räume, die in der Gegenüberstellung mit Dorians Wohnsitz nicht gegensätzlicher sein könnten. In einer Szene, kurz bevor sich Dorian und James Vane in den dunklen Gassen der *Blue Gate Fields* begegnen, wird uns das Innere eines verkommenen Gasthauses offenbart<sup>141</sup>. Ein spärlich beleuchteter Raum, wenige Kerzen und Gaslampen bringen etwas Licht in das schäbige Ambiente. Die Decken und Wände sind niedrig angesetzt und wirken verbraucht und durchzogen, die Türen erscheinen alt und abgenutzt. Der Boden besteht aus einfachen Holzbrettern, die den Eindruck vermitteln, auseinander zu driften. Wie in Dorians Haus befindet sich ein Klavier im Hauptraum, welches von einem alten Mann bespielt wird<sup>142</sup>. Allerdings ist das Musikinstrument in einem schlechten Zustand und wirkt schmutzig und ungepflegt. Im Film wird es als ein trostloser Ort präsentiert, an dem die soziale Unterschicht verkehrt, sei es um zu trinken oder um sonstigen unmoralischen Tätigkeiten nach zu gehen. Der gesellschaftliche Stand der Besucher zeigt sich sowohl an äußeren Merkmalen wie Kleidung und Gepflegtheit, als auch an der Örtlichkeit selbst und der dortigen Ausstattung. Hier bekommt James Vane beim seinem Besuch eine Flasche samt einem Schnapsglas wortlos von der Bedienung hingestellt<sup>143</sup>. Auch die anderen Besucher haben die gleiche Konstellation vor sich auf dem Tisch stehen. Dies deutet auf ein minderwertiges alkoholisches Getränk hin, dass das einzige zu sein scheint, was in dieser

---

<sup>140</sup> DG 1945, 00:58:38

<sup>141</sup> DG 1945, 01:24:55

<sup>142</sup> DG 1945, 01:25:06

<sup>143</sup> DG 1945, 01:25:53

Taverne serviert wird. Als alleiniges „Kunstwerk“ an diesem Standort könnte man eine Zeichnung Dorian sehen, welche sein früherer Weggefährte Adrian mit Kreide auf einen Tisch skizziert, nachdem Dorian die Szene betreten hat<sup>144</sup>. Diese karikaturistische Konturenzeichnung ist aus minimalistischen Mitteln hergestellt und in einer simplen und schnellen Art und Weise skizziert. Außerdem ist sie so flüchtig wie Dorian selbst, da die Kreide keine permanente Wirkung auf dem Tisch hinterlassen wird, und unser Protagonist bald wieder in seine gewohnte Umgebung fliehen wird. Das einfache und verwahrlost wirkende Bühnenbild macht die gegensätzlichen Welten, in denen sich Dorian bewegt, visuell drastisch erlebbar. Die Unterschiede der sozialen Klassen werden so auch am Materialismus festgemacht, denn wo die Menschen von höherer Herkunft im materiellen Überfluss leben, wie zum Beispiel Dorian, bewegt sich die untere Schicht in einer kahlen Umgebung mit nur existenziellen Gütern, wie am Beispiel des Gasthauses und der Besucher dargestellt. So wurde Trotz der aufwendigen Arbeit der Ausstattung und des Bühnenbilds das Konzept zweier verschiedener sozialer Milieus visuell aufrechterhalten. Das filmische Ergebnis der Arbeit von Cedric Gibbons und den restlichen oben genannten Mitgliedern wurde ebenfalls mit einer Nominierung bei den *Academy Awards* im Jahre 1946 in der Kategorie „beste künstlerische Leitung im Schwarz – Weiß – Film“ geehrt<sup>145</sup>.

---

<sup>144</sup> DG 1945, 01:26:34

<sup>145</sup> *Die 18. Academy Awards – Verleihung (1946)*: Nominierte und Gewinner, Oscar Legacy – Academy of Motion Picture Arts and Sciences, <[www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/18th-winners.html](http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/18th-winners.html)> (04.01.2014)

## ***2.5 Ivan Le Lorraine Albright und Henrique Medina – Die Künstler hinter Dorian Porträts***

Als es bei der Produktion von *The Picture of Dorian Gray* (1945) darum ging, einen Maler zu finden, der das zentrale Requisit in Form von Dorian's Porträt herstellen sollte, wurde Regisseur Albert Lewin auf einen bestimmten Künstler aufmerksam. Er war von einer Arbeit des amerikanischen Malers Ivan Le Lorraine Albright<sup>146</sup>, die im Chicago Art Institute ausgestellt wurde, so fasziniert, dass er ihn unbedingt für die Verfilmung von Wilde's Roman gewinnen wollte. Albright's Stil zeichnet sich vor allem durch eine überspitzt realistische und detaillierte Darstellung von Verfall und Fäulnis aus. Diesen visuellen Verfall wollte Lewin hauptsächlich in Dorian's transformiertem Porträt zeigen, und so erachtete er Albright als den einzigen Künstler, der diese Art von Verderbtheit darstellen konnte<sup>147</sup>.

Zunächst einmal hatte Lewin vor, die Veränderung des Porträts im Film anhand von vier Stufen zu demonstrieren. Dies bedeutete also, dass Albright vier Bilder hätte malen müssen, um der Vision des Regisseurs gerecht zu werden. Die *Metro – Goldwyn – Mayer – Studios* engagierten Albright, welcher im November 1943 unter Begleitung seines Zwillingbruders Malvin mit den Arbeiten begonnen hatte. Die Gage wurde auf 75.000 US – Dollar mit der Auflage festgelegt, dass das Porträt am Ende der Dreharbeiten in den Besitz von Albright übergehen würde. Das Studio hatte aber alle notwendigen Rechte gesichert, das Bild filmisch zu verwenden<sup>148</sup>. Um Albright's Arbeit zu erleichtern, wurden zwei Puppenmodelle mit Hurd Hatfield's Gesichtsabdruck von der Maskenabteilung hergestellt, welche Dorian einerseits als jungen Mann und andererseits als verkommene Figur dargestellt haben. Zusätzlich wurde noch ein Kleindarsteller beschäftigt, welcher für Details Modell stand<sup>149</sup>.

Allerdings wurde es im Laufe der Zeit für die Produzenten ersichtlich, dass Albright wegen seines sehr langsamen Arbeitsprozesses nicht in der Lage sein würde, die ursprünglich vereinbarten vier Porträts, welche vier Stufen des Verfalls darstellen sollten, rechtzeitig vor Drehbeginn fertig zu stellen. Unter der Hilfe seines Bruders Malvin dauerten die Arbeiten an dem einen Bild, welches Dorian als einen entstellten Mann zeigt, insgesamt über ein Jahr<sup>150</sup>.

---

<sup>146</sup> Ivan Le Lorraine Albright (20.02.1897 - 18.11.1983) amerikanischer Maler, welcher durch seine realistische Darstellung von Verfalls- und Fäulnisprozessen Bekanntheit erworben hatte. Seine Werke zeichnen sich durch eine Atmosphäre von visueller Verderbtheit und morbide – emotionaler Intensität, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (06.01.2014)

<sup>147</sup> Vgl. Turner, George E., S.87

<sup>148</sup> Vgl. Turner, George E., S.87

<sup>149</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>150</sup> Hauschild, Stefanie, *Maler/ Modelle/ Mäzene – Geschichte und Symbolik der Porträtmalerei*, Ostfildern, 2008, S.118, Jan Thorbecke Verlag der Schwaben AG

Um zu gewährleisten, dass auch die erste Version von Dorian's Porträt termingerecht zum Start der Dreharbeiten verwendet werden konnte, wurde ein weiterer Maler angestellt<sup>151</sup>. Dabei handelte es sich um den portugiesischen Porträtmaler Henrique Medina<sup>152</sup>. Dieser hatte das Porträt des jungen Dorian rechtzeitig fertiggestellt, jedoch unterschieden sich seine und Albright's Arbeit sehr (siehe Abbildung 3.). Medinas Porträt von Dorian unterschied sich nicht nur stilistisch, auch die Körperhaltung des Protagonisten und die Perspektive war im Vergleich mit Albright's Werk anders. Der Stil von Medinas Bildern war angelegt in der Tradition des *Realismus*<sup>153</sup>, während Albright's Werke vom *magischen Realismus*<sup>154</sup> gekennzeichnet waren. Wo also Medinas Darstellung des Porträts, welches einen jungen und schönen Dorian Gray zeigt, durch seine illusionistisch und oberflächlich anmutende Art an ein Foto aus einer damaligen Illustrierten erinnert<sup>155</sup>, wirkt Albright's Version des verkommenen Bildnisses durch grelle Farben und detaillierte Zeichen von Fäulnis „erschreckend“ und „unwirklich“<sup>156</sup>.

Das Ergebnis waren also zwei Versionen von Dorian's Porträt, die besonders eindrucksvoll in den oben genannten vier *Technicolor* – Sequenzen in den Film eingeführt werden. Als besondere Ergänzung veranlasste Albert Lewin, dass auch die ägyptische Katzenstatue auf beiden Bildern neben Dorian und einem Teil der Einrichtung zu sehen ist. Medinas Version des Bildes, welches zu Beginn gezeigt wird, präsentiert uns Dorian als einen „makellos“ schönen, jungen Mann. Unter der Begleitung von wohlklingender Musik und einer langsamen Kamerafahrt, welche nach und nach mehr vom Bild enthüllt, wird das Porträt in einer positiven Art und Weise ausgewiesen<sup>157</sup>. Die glatte und einwandfreie Oberfläche des Bildnisses führt dem Zuschauer nicht nur Dorian's bemerkenswertes Äußeres vor Augen, sondern auch seine Faszination mit der eigenen Schönheit, und der Bewusstwerdung darüber. Die Einführung von Albright's Variante des Porträts verläuft sinngemäß vollkommen anders (siehe Abbildung 4.). Die Gegensätzlichkeit der beiden Versionen wird besonders bei der Enthüllungsszene deutlich, welche mit einem zeitlich präzise koordinierten „Schock – Moment“ die geheime Grässlichkeit des mutierten Kunstwerks lüftet<sup>158</sup>. Der Einsatz von

---

<sup>151</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>152</sup> Henrique Medina de Barros (18.08.1901 - 30.11.1988) ein dem *Realismus* zugeschriebener portugiesischer Maler, bekannt durch seine Porträts von berühmten Persönlichkeiten, darunter waren Schauspieler, Politiker, Militärfunktionäre und geistliche Würdenträger. Sein Schaffen wurde Zeit seines Lebens zwiespältig von Kritikern betrachtet, Universidade do Porto – University of Porto Famous Alumni – Henrique Medina, < [www.sigarra.up.pt/up/en/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1000675](http://www.sigarra.up.pt/up/en/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000675)> (06.01.2014)

<sup>153</sup> Vgl. Hauschild, Stefanie, S.118

<sup>154</sup> Vgl. Hauschild, Stefanie, S.119

<sup>155</sup> Vgl. Hauschild, Stefanie, S.118

<sup>156</sup> Vgl. Hauschild, Stefanie, S.120

<sup>157</sup> DG 1945, 00:11:16

<sup>158</sup> DG 1945, 01:07:20

Farbfilm erweist sich bei dieser zweiten Porträtvariante als effektiver, da Albrights Nutzung von grellen, komplementären Farbverläufen und detaillierten Verfallserscheinungen die Szene zu einer visuell wirkungsvollen Darstellung von Dorian's innerer Verkommenheit macht. Mit musikalischer Unterstützung erfüllt der „Schock – Moment“ seine Aufgabe, indem er den Zuschauern das „Monster“ des Films in einer eindrucksvollen Weise offenbart. Diese ist einer der Szenen, die *The Picture of Dorian Gray* (1945) die Daseinsberechtigung im Genre des Horrorfilms sichert, da sie genretypische filmische Konventionen erfüllt, um das porträtierte Grauen zu offenbaren. Dabei folgte Albright aber auch der Beschreibung der literarischen Vorlage, welche das Wesen auf dem transformierten Porträt mit der „Verwesung eines Leichnams im feuchten Grabe“<sup>159</sup> vergleicht. In der Tat war Albrights Darstellung Dorian's auf dem Bild so grässlich, dass sie die Verfallserscheinungen der Modellfigur der Maskenabteilung bei weitem übertroffen hatte<sup>160</sup>. Abteilungsleiter Jack Dawn<sup>161</sup>, welcher selbst bei der Erstellung des Puppenmodells nach Hatfield's Gesichtsabdruck mitgearbeitet hatte, musste anschließend das Modell des entstellten Dorian's an Albrights Konzipierung anpassen<sup>162</sup>. Dieses Modell ist am Ende des Films zu sehen, nachdem sich das Porträt in seinen ursprünglichen Zustand zurückverwandelt hat, und die grausigen Zeichen der Zersetzung auf Dorian selbst übergegangen sind<sup>163</sup>.

Aber auch weitere Resultate von Albrights Arbeit bestimmten die endgültige Fassung des Films. Regisseur Lewin hatte die Rückverwandlung des Porträts am Ende mit einer Überblendung geplant, welche vier Stufen des Verfalls zeigen sollte. So sollte sich das Bild nach und nach zurück zur ursprünglichen Form verwandeln, und nicht in einem direkten Übergang. Da Ivan Albright es aber zeitlich nicht geschafft hatte, die vereinbarten vier Stufen auf vier verschiedenen Bildern festzuhalten, sah sich Lewin gezwungen, seinen Plan zu ändern. Das hieß, dass die Verwandlung des Bildes von Albrights zu Medinas Version, durch eine andere optische Auflösung stattfinden musste<sup>164</sup>. Der Regisseur entschied sich daher für einen Effekt, welcher den Prozess der Transformation als eine verschwommene, undeutliche Masse zeigt<sup>165</sup>. Aus dieser Masse resultiert schließlich das ursprüngliche Porträt Dorian's.

---

<sup>159</sup> Wilde, Oscar, *Das Bildnis des Dorian Gray*, aus dem Englischen von Siegfried Schmitz, 24. Auflage, München, 2009, S.189, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) (Original: London, April 1891, Ward, Lock and Company)

<sup>160</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>161</sup> Jack Dawn Filmografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0206011](http://www.imdb.com/name/nm0206011)> (07.01.2014)

<sup>162</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>163</sup> DG 1945, 01:44:13

<sup>164</sup> Vgl. Turner, George E., S.89

<sup>165</sup> DG 1945, 01:43:12

Ivan Albrights Porträt von Dorian Gray befindet sich zu diesem Zeitpunkt im Eigentum des Chicago Art Institute, wo es nur an Sonderausstellungen präsentiert wird<sup>166</sup>. Das Werk von Henrique Medina ging einige Jahre nach der Fertigstellung des Films in den Besitz von Hurd Hatfield über<sup>167</sup>, wo es nach dem Tod des Schauspielers im Jahre 1998 aus seinem Nachlass versteigert wurde.



Abbildung 3.: Henrique Medinas Version vom Bildnis Dorians aus *The Picture of Dorian Gray* (1945), Quelle: <[www.drnorth.files.wordpress.com/2009/10/portrait\\_color.jpg](http://www.drnorth.files.wordpress.com/2009/10/portrait_color.jpg)> (07.01.2014)

---

<sup>166</sup> Vgl. Hauschild, Stefanie, S.119

<sup>167</sup> *The Picture of Dorian Gray* Trivia, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/title/tt0037988/trivia](http://www.imdb.com/title/tt0037988/trivia)> (07.01.2014)

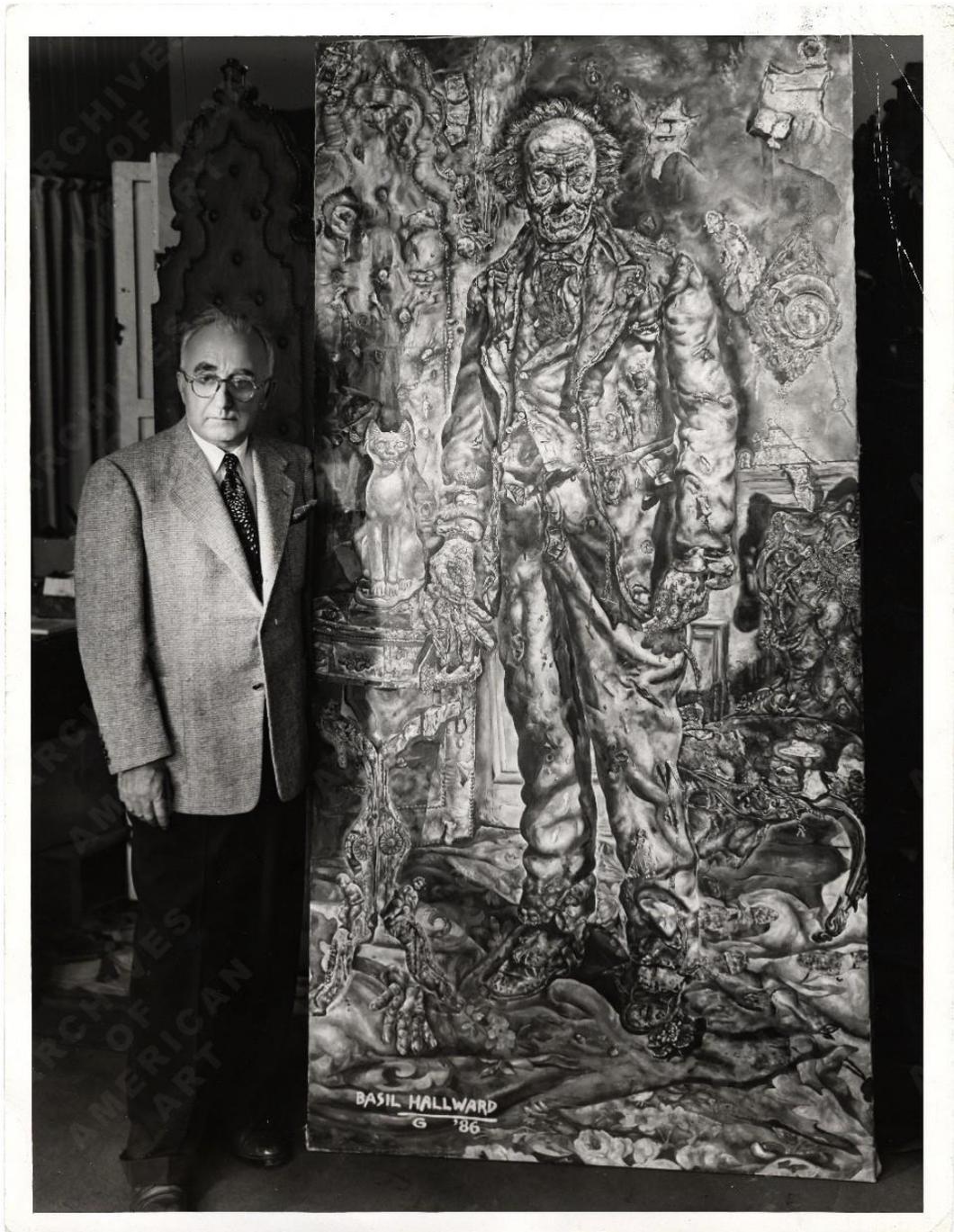


Abbildung 4.: Ivan Albright mit dem „verkommenen“ Porträt von Dorian aus *The Picture of Dorian Gray* (1945), Quelle: <[www.aaa.si.edu/collections/images/detail/ivan-albright-his-painting-picture-dorian-gray-4770](http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/ivan-albright-his-painting-picture-dorian-gray-4770)> (07.01.2014)

## 2.6 Herbert Stothart – Komposition der Filmmusik

Abgerundet wird das filmische Gesamtwerk von *The Picture of Dorian Gray* (1945) von Herbert Stotharts musikalischer Untermalung. Stothart, welcher vormals mit Kompositionen für Operetten in Erscheinung getreten war<sup>168</sup>, war zur Zeit dieser Produktion der bedeutendste Komponist für Filmmusik bei den *Metro – Goldwyn – Mayer – Studios*<sup>169</sup>. Er komponierte Musik für aufwändige Filmproduktionen wie *Mutiny on the Bounty* (1935)<sup>170</sup>, *The Good Earth* (1937)<sup>171</sup> und *Pride and Prejudice* (1940)<sup>172</sup>. Bis zu seinem Tod hatte Stothart ausschließlich für *MGM* – Produktionen gearbeitet, und brachte dem Studio mit seiner Arbeit an *The Wizard of Oz* (1939) den ersten *Oscar* in der Kategorie „beste Filmmusik“<sup>173</sup> ein. In unserem Filmbeispiel *The Picture of Dorian Gray* (1945) wird Musik generell auf unterschiedliche Arten verwendet und unter der Nutzung verschiedener filmischer Methoden in die Handlung verwoben. Sie erfüllt dabei als dramaturgisches Mittel unterschiedliche Funktionen, wie zum Beispiel die akustische Unterstützung visueller Ereignisse und die Beeinflussung der Wahrnehmung der Zuschauer. Als zentrale Punkte lassen sich drei Funktionen festlegen, die „syntaktische Funktion“<sup>174</sup>, die „expressive Funktion“<sup>175</sup> und die „dramaturgische Funktion“<sup>176</sup> der Musik im Film. Diese drei Funktionsarten der Filmmusik werde ich im weiteren Verlauf auf Beispiele aus *The Picture of Dorian Gray* (1945) analytisch anwenden.

---

<sup>168</sup> Vgl. Turner, George E., S.90

<sup>169</sup> Herbert Stothart Biografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0006307/bio](http://www.imdb.com/name/nm0006307/bio)> (07.01.2014)

<sup>170</sup> Originaltitel: *Mutiny on the Bounty*, 1935, USA, Regie:F.Lloyd, 132. Min.

<sup>171</sup> Originaltitel: *The Good Earth*, 1937, USA, Regie:S.Franklin, 138. Min.

<sup>172</sup> Originaltitel: *Pride and Prejudice*, 1940, USA, Regie:R.Z.Leonard, 118. Min.

<sup>173</sup> *Die 12. Academy Awards – Verleihung (1940):*Nominierte und Gewinner, Oscar Legacy – Academy of Motion Picture Arts and Sciences, <[www.oscars.org/oscars/ceremonies/1940](http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1940)> (07.01.2014)

<sup>174</sup> „*Syntaktische Funktion*“: Filmmusik erfüllt Funktionen wie die Erleichterung des strukturellen Verstehens, durch akustische Verklammerung von Sequenzen, der Abgrenzung von Handlungssträngen und der Verdeutlichung von Einstellungswechseln, aus: Kloppenburg, Josef, *Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen*. In: *Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen – Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 11.*, Laaber, 2000, S.55, Laaber Verlag

<sup>175</sup> „*Expressive Funktion*“: Filmmusik hilft dabei die Wahrnehmung zu intensivieren, und führt durch eine unspezifische affektive Erregung, durch Expression von Gefühlen und durch die Intensivierung des Situationserlebens zu einer Steigerung der Immersion der Zuschauer, aus: Kloppenburg, Josef, *Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen*. In: *Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen – Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 11.*, Laaber, 2000, S.55, Laaber Verlag

<sup>176</sup> „*Dramaturgische Funktion*“: Filmmusik erfüllt dabei Funktionen wie die Charakterisierung von Personen und der Erzeugung von Spannung. Darüber hinaus nimmt sie eine Stellvertreterfunktion ein und ist ein Teil der Handlung, und kann sich dabei auch auf die Wahrnehmung einer handelnden Person beziehen. Als kommentargebende Instanz kann die Musik auch in die gegenwärtige Handlung eingreifen, das zukünftige Handlungsgeschehen vorausdeuten, Geschehnisse ankündigen und auf Zurückliegendes verweisen, aus: Kloppenburg, Josef, *Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen*. In: *Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen – Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert Band 11.*, Laaber, 2000, S.55, Laaber Verlag

Die Komposition von Stothart wurde unter der Leitung von Ted Duncan<sup>177</sup> im Orchester eingespielt und aufgenommen, dabei konzentriert sich der Gebrauch von Instrumenten neben dem Piano hauptsächlich auf Blas- und Streichinstrumente. Der Musikeinsatz wirkt sehr verhalten, statt einer konstanten musikalischen Begleitung werden eher besondere Momente durch die Filmmusik hervorgehoben. Da im Film neben der Musik auch eine Erzählerstimme das Geschehen kommentiert, ist die Dosierung der musikalischen Einsätze sehr spezifisch gewählt. Abgesehen vom Titelstück<sup>178</sup>, welches zu Beginn eingespielt wird und sich als „musikalisches Thema“ stetig durch den Film zieht, verleiht die Musik von Stothart ausgewählten Szenen einen „besonderen Flair“. Das emotionale Spektrum dieser musikalischen Begleitung reicht von romantischen Momenten, über mysteriösen Augenblicken bis hin zu schockierenden Enthüllungen. Dabei unterstreicht die musikalische Untermalung die emotionalen Zustände der jeweiligen Figuren, und dient als verstärkende Instanz dieser Gefühlsäußerungen. Sie kann in diesem Sinne als *Hintergrundmusik*<sup>179</sup> bezeichnet werden.

In dieser Art werden zum einen „Schock – Momente“ hervorgehoben, wie etwa als Dorian von Sibyl Vanes Selbstmord erfährt<sup>180</sup>, oder bei der Enthüllung seines missgestalteten Porträts<sup>181</sup>. Aber auch der Mord an Basil Hallward, welcher von der Erzählerstimme eingeleitet wird, findet durch die von Stotharts Komposition ausgehende Dramatik eine musikalische Unterstützung<sup>182</sup>. Aber auch bei Szenen romantischer Natur verhilft die Musik dabei, die Emotionalität dieser filmischen Augenblicke auf sentimentale Art und Weise zu verstärken. Das „musikalische Leitmotiv“, das bereits zu Beginn des Films Verwendung findet, wird hierbei auf vielfache musikalische Arten interpretiert und eingestreut. Die Filmmusik nimmt in diesem Fall eine „expressive Funktion“ ein, da sie die Wahrnehmung des Zuschauers intensiviert und bestimmte Gefühle und Emotionen bei diesem hervorruft. So werden die jeweiligen Szenen als noch romantischer, trauriger oder furchterregender empfunden.

---

<sup>177</sup> Ted Duncan Filmografie, Internet Movie Database, <[www.imdb.com/name/nm0242118](http://www.imdb.com/name/nm0242118)> (08.01.2014)

<sup>178</sup> DG 1945, 00:00:10

<sup>179</sup> „*Hintergrundmusik*“: Musiken, die ohne erkennbare Quelle im Handlungsraum das Geschehen untermalen und in der Regel zur atmosphärischen und emotionalen Unterstützung der Handlung dienen (...) Sie sind der häufigste Typus der Filmmusik (...) die der Situation zusätzlich zur Seite gestellt, ihr also nur stimmungsmäßig zuträglich sind, Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – Hintergrundmusik, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (08.01.2014)

<sup>180</sup> DG 1945, 00:43:45

<sup>181</sup> DG 1945, 01:07:20

<sup>182</sup> DG 1945, 01:10:10

Des Weiteren dient die Musik im Film auch als eine Art „Bindeglied“ zwischen den einzelnen Sequenzen. Diese kurzen Musikstücke, welche auch als *Überbrückungsmusik*<sup>183</sup> bezeichnet werden, verknüpfen Szenen miteinander und können Orts- und Zeitsprünge überdecken oder aufzeigen. Diese Technik wird in mehreren Szenen verwendet, unter anderem zu Beginn der Romanze von Dorian und Sibyl Vane. Nachdem Sibyls Beziehung zu Dorian von ihrer Mutter und ihrem Bruder James zum Gesprächsthema gemacht wird, läutet die Filmmusik einen Orts- und Zeitsprung ein, welcher sich über drei Sequenzen erstreckt<sup>184</sup>. Zunächst findet das Gespräch zwischen Sibyl und ihrer Familie in einem Hinterzimmer der Taverne *The Two Turtles* statt. Die Filmmusik, welche sich ebenfalls auf Sibyls Leitmotiv im Film bezieht, führt den Zuschauer weiter zur nächsten Sequenz<sup>185</sup>. In dieser wird Dorian beim Kauf eines Vogels im Vogelkäfig gezeigt, den er als besonderes Symbol Sibyl zum Geschenk machen will. Direkt danach folgt die letzte Sequenz, in welcher der Zuschauer Sibyl dabei beobachten kann, wie sie Dorians Geschenk verliebt bewundert<sup>186</sup>. Die Musik bleibt über diese drei Sequenzen charakteristisch erhalten, und hilft dabei, die stattfindenden Orts- und Zeitsprünge zu überbrücken. In dieser Funktion kann sie als „syntaktisch“ bezeichnet werden, da sie dem Zuseher ein leichteres strukturelles Verständnis des Geschehens vermittelt, und daneben die verschiedenen Sequenzen akustisch miteinander verbindet.

Ein Beispiel für die „dramaturgische Funktion“ der Musiknutzung in *The Picture of Dorian Gray* (1945) ist im Zusammenhang mit dem Protagonisten zu finden. Dorians Figur wird mit verschiedenen musikalischen Stücken in Verbindung gebracht, die einerseits charakterisierend wirken und andererseits bestimmte Ereignisse vorauszudeuten scheinen. Bei der ersten Enthüllung von Dorians fertigem Porträt deutet die Musik einen unheilvollen Ausgang für den Protagonisten an, nachdem dieser den Wunsch nach „ewiger Jugend“ ausgesprochen hat<sup>187</sup>. Während die Kamera sich dem Bild zuwendet vermittelt die Musik eine bedrohliche Atmosphäre, welche sich bis zur Ausblendung dieser Einstellung musikalisch steigert. Auch Dorians Charakter wird mit musikalischen Verweisen ausgestattet, insbesondere durch die Einbindung von externen Musikstücken in die Filmmusik. Neben seinem Originalmaterial

---

<sup>183</sup> „*Überbrückungsmusik*“: Als *Überbrückungen* werden meist sehr kurze, oft nur wenige Sekunden lange Stückchen Filmmusik bezeichnet, die man einsetzt, um damit Szenen miteinander zu verbinden und den Orts- oder Zeitsprung zu überdecken resp. anzuzeigen. Meist verwendet man dazu Musik mit gleichbleibendem Charakter. Wenn mit dem Übergang ein Wechsel der Stimmung oder des Tempos verbunden ist, wird diese Transition oft auch musikalisch in wenigen Takten angedeutet. Überbrückungsmusiken werden auch in Shows verwendet, um den Übergang von einer Shownummer zur anderen zu erleichtern und um nicht den Eindruck einer Pause entstehen zu lassen (...), Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – Überbrückungsmusik, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (08.01.2014)

<sup>184</sup> DG 1945, 00:23:35

<sup>185</sup> DG 1945, 00:24:28

<sup>186</sup> DG 1945, 00:24:38

<sup>187</sup> DG 1945, 00:12:35

lässt Stothart auch andere Stücke in seine Arbeit mit einfließen, wie zum Beispiel einige Kompositionen von Chopin. Diese sogenannten *Derivate*<sup>188</sup>, die neben ihren tatsächlichen Repräsentationen im Film auch in Stotharts Komposition wieder zu finden sind, beziehen sich ebenfalls auf die Figuren und verleihen ihnen eine erweiterte Dimension. So verfügen Dorian und Sibyl als zentrale Charaktere über musikalische Talente, über welche sie ihre Leitmotive nach außen tragen. Mit diesen Leitmotiven werden die Figuren nicht nur charakterisiert, sondern auch identifiziert. Das Verhältnis der *Derivate* und die Inspirationen hinter diesen Einflüssen werde ich in einem späteren Kapitel detaillierter beleuchten.

Ein großer Teil der Filmmusik ist als *diegetisch*<sup>189</sup> anzusehen, da er Entweder von den Hauptfiguren ausgeht, welche sich selbst musikalisch Betätigen, oder weil an einem bestimmten Ort der Handlung im Film andere Personen auf verschiedenen Instrumenten spielen. Dorian selbst wird vielfach beim Klavierspiel gezeigt und auch mit anderen Pianospielern in Verbindung gebracht, wie am Beispiel des Klavierspielers in einem Lokal an den *Blue Gate Fields*. Neben Sibyls Gesangsauftritten im *The Two Turtles* werden auch Auftritte anderer Künstler dargestellt, wie zum Beispiel eine komödiantische Einlage mit einem Xylophon<sup>190</sup>. In bestimmten Szenen wird aus der *diegetischen* Musik *Inzidenzmusik*<sup>191</sup>, da sie von am Handlungsort gespielter und gehörter Musik in Filmmusik übergeht. Aus *diegetischen* Klängen entwickelt sich so *nicht-diegetische* Musik. Diese Entwicklung ist bei der Szene zu beobachten, in der Sibyl Dorian in seinem Londoner Wohnsitz besucht. Kurz bevor sie das Haus verlassen möchte, um nicht die Nacht bei Dorian verbringen zu müssen, beginnt Dorian auf seinem Klavier zu spielen<sup>192</sup>. Sein Klavierspiel, welches Sibyl dazu bringt, nicht zu gehen, und scheinbar anziehend auf sie wirkt, geht von *diegetischer* Musik in

---

<sup>188</sup> „*Derivat*“: Dass Filmmusiken nicht immer Originalkompositionen sind, sondern oft aus Variationen, Überarbeitungen, Modernisierungen, Neufassungen schon vorhandener Musiken bestehen, ist altbekannt. Man nennt derartige Stücke *Derivate*. Manchmal sind die Ableitungen höchst komplex und eröffnen eine zweite, nur Kennern der Musik zugängliche Bedeutungsebene (...) Manchmal lösen *Derivatierungen* Musiken aus ihrer Bindung in den Film, sei es als auskomponierte Orchesterfassung, als eigene Soundtrack - Fassung oder als Hommage an einen Komponisten (...), Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – Derivat, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (08.01.2014)

<sup>189</sup> „*Diegetischer Ton*“: Filmtone, der von Objekten oder Akteuren in der erzählten Welt erzeugt wird, wird *diegetischer* Ton genannt. Er ist für die Akteure der *Diegese* selbst hörbar. Insbesondere die Filmmusik entstammt oft nicht der *Diegese*, sondern ist *extradiegetisch*, hat kommentativen, psychologisierenden oder ähnlichen Charakter. Manchmal wird mit der Zugehörigkeit des Tons zur erzählten Welt gespielt (...), Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – diegetischer Ton, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (08.01.2014)

<sup>190</sup> DG 1945, 00:13:20

<sup>191</sup> „*Inzidenzmusik*“: Musiken, deren Ursprung im Bild zu sehen ist – ein Radio spielt, ein Plattenspieler wird eingeschaltet, die Kapelle spielt zur Hochzeit auf, eine Blaskapelle marschiert vorbei –, und man hört dazu die entsprechenden Klänge. Der Terminus entstammt der Bühnenpraxis. Inzidenzmusiken werden auch dann als Teil der dargestellten akustischen Umgebung wahrgenommen, wenn alle realen Störgeräusche eliminiert wurden und die (vorgeblich real erklingende) Musik eigentlich ein synthetisches Konstrukt ist, Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – Inzidenzmusik, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (08.01.2014)

<sup>192</sup> DG 1945, 00:35:27

*Inzidenzmusik* über. Dies geschieht nachdem es offensichtlich wird, dass Sibyl im Begriff dabei ist sich zu entschließen, nicht zu gehen, um letztendlich die Nacht bei Dorian zu verbringen<sup>193</sup>. Während die von Dorian gespielten Melodien auf dem Piano nach und nach musikalische Unterstützung durch verschiedene Instrumente erhalten, wird die nun verheißungsvoll klingende Kombination immer lauter. Dieses Konstrukt geht offensichtlich nicht von Dorians Klavier aus und ist somit nicht als Geräuschkulisse der Handlung anzusehen, sondern als eine akustische „Übernahme“ der *Hintergrundmusik*.

Rückblickend kann Herbert Stotharts Filmmusik als ein typisches Produkt ihrer Zeit bezeichnet werden. Wie in den vorangegangenen Filmproduktionen bekannter *Gothic Novels* ist der Soundtrack gekennzeichnet durch Einflüsse der klassischen Musik. Dennoch sind musikalische Darstellungsmuster der 1940'er Jahre ebenfalls präsent, nicht zuletzt durch auffällige „Schock – Momente“ dargestellt. So werden im Film bestimmte Ereignisse und Emotionen durch akustische Stilmittel der Musik unterstrichen, welche man aus heutiger Sicht aus als „theatralisch“ und „überzogen“ bezeichnen würde. Nichts desto Trotz weißt Stotharts Komposition einen gewissen authentischen Bezug zu der im Film präsentierten Epoche auf. Die orchestrale Musik bedient sich derer Instrumente, welche auch im 19. Jahrhundert existiert haben. Es besteht also ein einheitliches Konzept zwischen der musikalischen und visuellen Interpretation des im Film dargestellten ausgehenden 19. Jahrhunderts. Genauso präsentiert werden die extern eingefügten Musikstücke, welche sich sowohl historisch als auch in ihrer realisierten Form passend in die Viktorianische Ära einfügen.

---

<sup>193</sup> DG 1945, 00:35:40

### 3. Änderungen und Überarbeitungen im Vergleich Roman / Film

#### 3.1 Die Unterschiede zwischen Roman und Film

Da es sich bei *The Picture of Dorian Gray* (1945) um eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Oscar Wilde handelt, ist von vornherein klar, dass nicht alle Aspekte der Vorlage in die filmische Version mit übernommen werden konnten. Bei der Übertragung einer Geschichte von einem Medium ins andere, müssen bestimmte dramatische Faktoren über andere gestellt werden, um wie in diesem Beispiel ein in sich schlüssiges filmisches Konstrukt zu ergeben. Spezifische darstellende Zeichen können sich von Medium zu Medium unterscheiden, so werden diese Zeichen und Symbole in der „Filmsprache“ anders geäußert, als die in der reinen Textform. Dies betrifft auch die mediale Ausgangsform unseres Beispiels, den Film. Da sich Geschichten im Film in der Regel einer ca. 90. Minuten andauernden Handlung unterwerfen, können bestimmte Handlungsstränge, Orte und auch Personen aus Zeit- und Kostengründen nicht immer in die Filmstruktur mit eingebaut werden. Diese können nicht wie im Roman über viele Seiten detailliert beschrieben werden, und können daher gänzlich ignoriert und weggelassen werden. Das Verhältnis zwischen Literatur und Verfilmung wird im Text „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“ folgendermaßen beschrieben:

„Eine Literaturverfilmung ist immer in erster Linie ein Film und etwas anderes als das als Vorlage benutzte literarische Werk. Für den Leser des Romans kann deshalb die Verfilmung nur eine mögliche Interpretation dieses Romans von vielen sein, die er mit seiner eigenen Sicht oder auch mit anderen filmischen Interpretationen vergleichen kann. Dem literarischen Werk gegenüber verhalten sich Verfilmungen damit zugleich wiedergebend und interpretierend, in jeder Verfilmung artikulieren sich Standpunkte und Anschauungen über das benutzte Werk und zugleich über die jeweilige Gegenwart des Interpretierenden.“<sup>194</sup>

---

<sup>194</sup> Gast, Wolfgang, Hicketier, Kurt, Vollmers, Bernd, „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, aus : Gast, Wolfgang, *Themen – Texte – Interpretationen Band 11. - Literaturverfilmung*, Hg. Hans Gerd Rötzer, 4.Auflage, Bamberg, 1999, S.14, ( Original: Bamberg, 1993, C.C. Buchners Verlag)

Das besondere an unserem Filmbeispiel ist, dass der Regisseur Albert Lewin auch für das Drehbuch verantwortlich ist. Er selbst hat also die Struktur und Erzählweise der Geschichte im Film konzipiert und ausgearbeitet, somit kann das Werk als seine Interpretation von Oscar Wildes Roman betrachtet werden. Dabei hat Lewin verschiedene Änderungen an der Romanvorlage vorgenommen und teilweise durch eigene Inspirationen ergänzt. Die Gründe für die Modifikationen sind vielfältig, und reichen von rein künstlerischen und stilistischen Eingriffen bis hin zu externen Einflussnahmen, wie zum Beispiel die der damals vorherrschenden Gesetzgebung in der Filmproduktion. Im folgenden Kapitel werde ich die Abweichungen zwischen Roman und Film näher betrachten, um ihre Bedeutung für *The Picture of Dorian Gray* (1945) zu untersuchen.

Die Unterschiede zwischen der Romanvorlage und der filmischen Version variieren zwischen kleineren Änderungen, wie zum Beispiel die Veränderungen der Namen bestimmter Figuren, und bedeutenderen Eingriffen in die Originalgeschichte, wie die Ergänzung neuer Charaktere. Wenn man sich zunächst auf die filmische Interpretation der Hauptfiguren konzentriert, werden einige Unterschiede zum Roman offensichtlich. Unser Protagonist Dorian Gray wird in Lewins Verfilmung in seiner äußeren Erscheinung, aber auch in seinem Wesen in einer abgewandelten Form im Vergleich zur Romanvorlage dargestellt. Im Roman wird Dorian als ein gutaussehender Jüngling mit blonden, lockigen Haaren und blauen Augen beschrieben<sup>195</sup>. Im Film dagegen wird Dorian vom dunkelhaarigen Hurd Hatfield verkörpert, der sein Haar im klassischen Stil zurückgekämmt trägt. Diese rein äußerliche Abweichung wird aber auch von Hatfields schauspielerischer Darstellung von Dorians Wesenszügen unterstützt, die im Roman als sehr emotional beschrieben werden. Im Film wirkt Dorian jedoch emotionslos und distanziert, und erscheint im Gegensatz zur literarischen Vorlage emotional „unterkühlt“. Dies wird deutlich im Vergleich der Szene, in welcher Dorian von Sibyl Vanes Selbstmord erfährt. Während Dorian im Roman laut aufschreit, und sich schockiert über die Nachricht von Sibyls Tod zeigt<sup>196</sup>, verdeckt er seine Betroffenheit in der filmischen Version durch betretenes Schweigen und eine gefasste Enttäuschung<sup>197</sup>.

Aber auch Sibyl Vane wird im Film in einer leicht abgewandelten Form dargestellt. Im Roman ist Sibyl Schauspielerin an einem „lächerlich kleinen Theater“<sup>198</sup>, wo sie unter anderem in Aufführungen wie *Romeo & Julia* auftritt. Dagegen wird sie im Film als Sängerin in einer Taverne präsentiert, in der sie neben anderen musikalischen Stücken ihren täglichen

---

<sup>195</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.23

<sup>196</sup> Vgl. Wilde, Oscar; S.120

<sup>197</sup> DG 1945, 00:43:46

<sup>198</sup> Vgl. Wilde, Oscar; S.62

Auftritt absolviert. Als Sibyl Dorian kennen lernt, nennt sie ihn im Roman ihren „Märchenprinzen“, da sie seine Erscheinung mit einem Grafen oder einem Prinzen gleichstellt<sup>199</sup>. Im Film bezeichnet sie ihn jedoch als *Sir Tristan*<sup>200</sup>, eine ritterliche Figur aus dem Mittelalter. Hier assoziiert Sibyl ritterliche Tugenden wie Treue und Ehrlichkeit mit Dorians Erscheinungsbild. Dies war eine persönliche Änderung von Albert Lewin, welcher fasziniert war von der Sage um *König Arthur*. So spezifiziert Lewin Sibyls träumerische Vorstellung von Dorian in einer konkreten Figur, während er als „Märchenprinz“ im Roman eher eine allgemeine Repräsentation kindlicher Wunschträume darstellt. In einem späteren Kapitel werde ich die Bezüge auf *Sir Tristan* näher beleuchten. In der Verfilmung bewegt sich Sibyl durch die Natur ihrer Auftritte in einem noch niedrigeren sozialen Milieu als im Roman, da sie hier nicht wie in der Vorlage Figuren aus geschätzten literarischen Werken darstellt, sondern lediglich mit einem Gesangsstück als kurzweilige Unterhaltung der Besucher dient. Diese Tatsache verändert auch die Umstände hinter der Entscheidung Dorians, Sibyl zu verlassen. Während im Roman die Motivation hinter Dorians Entschluss der Verlust von Sibyls schauspielerischer Begabung ist<sup>201</sup>, ist es in der Filmversion Sibyls Verlust der Ehre. Im Roman verliert Sibyl ihre Fähigkeit auf der Bühne Figuren darzustellen, nachdem sie durch Dorian die Erfahrung einer „wahren Liebe“ gemacht hat<sup>202</sup>. Sie kann nun nicht mehr in die künstliche Welt des Theaters zurückkehren, und widmet ihre Gefühle nur noch Dorian. Der Verlust des schauspielerischen Talents wird unter den Augen von Dorian, Lord Henry und Basil Hallward offensichtlich<sup>203</sup>. Dorian hatte die beiden Männer eingeladen, Sibyls Aufführung anzusehen, da er sie zu seiner Frau nehmen wollte. Anschließend sucht Dorian die Konfrontation mit Sibyl<sup>204</sup>. Enttäuscht über ihr „schlechtes Schauspiel“ macht er ihr klar, dass sie seiner nicht würdig sei<sup>205</sup>.

In der Verfilmung wird Dorian von Lord Henry indoktriniert, Sibyls Ehrenhaftigkeit zu „prüfen“. Demnach solle Dorian sie zur Frau nehmen, wenn sie nicht auf seine Bitte eingeht, die Nacht bei ihm zu verbringen<sup>206</sup>. Da Sibyl im Nachhinein die Nacht bei Dorian verbringt, ist der Verlust der Ehre geschehen<sup>207</sup>. Am darauffolgenden Tag äußert sich Dorian im Brief an Sibyl darüber, wie sie seinen „Test“ im Bezug auf ihre Unschuld nicht bestanden habe, und er

---

<sup>199</sup> Vgl. Wilde, Oscar; S.68

<sup>200</sup> DG 1945, 00:23:05

<sup>201</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.112

<sup>202</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.106

<sup>203</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.102

<sup>204</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.107

<sup>205</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.112

<sup>206</sup> DG 1945, 00:30:31

<sup>207</sup> DG 1945, 00:35:47

nun nichts mehr für sie empfinden würde<sup>208</sup>. Diese Ereignisse resultieren in Sibyls Selbstmord. Im Film wird dieser auf die versehentliche Einnahme einer unbekanntes Substanz zurückgeführt<sup>209</sup>, im Roman wird jedoch auf die Verwendung von giftigen Stoffen wie „Blausäure“ oder „Bleiweiß“ hingewiesen<sup>210</sup>.

Von besonderer Bedeutung ist die Beziehung Dorian zu Lord Henry und Basil Hallward. Diese beiden Figuren symbolisieren nicht nur Dorian's Hin- und Hergerissenheit zwischen einem Leben des Hedonismus oder der Tugend, sondern stellen durch ihre Handlungen und Motive auch versinnbildlichte Oppositionen dar. Im Vergleich zum Roman werden Lord Henry und Basil im Film mit verschiedenen Absichten und Ansichten versehen, um die Hintergründe und Motivationen der Figuren auch filmisch nachvollziehbar zu machen. Dabei werden im Vergleich zur Vorlage nicht alle Aspekte der Figuren detailliert beleuchtet. So bringt Lord Henry Dorian im Roman mit einem Buch in Berührung, das durch seinen gelben Einband als „Schundliteratur“ identifiziert werden kann. Es handelt sich dabei um den polarisierenden Roman *À rebours* (1884)<sup>211</sup>. Auch wenn Wilde nicht explizit den Namen des Werkes preisgibt, lässt er den Leser durch Dorian's Lektüre des Werkes wissen, um welchen Roman es sich handelt:

„Sein Auge fiel auf das gelbe Buch, das ihm Lord Henry geschickt hatte. Er war begierig, was es sein mochte. Er trat an das kleine perlfarbene, achteckige Lesepult heran, das ihm immer wie das Werk seltsamer ägyptischer Bienen, die Silber statt Honig sammelten, erschienen war, nahm den Band, warf sich in einen Sessel und begann zu blättern. Nach einigen Augenblicken wurde er durch die Lektüre gefesselt. Es war das merkwürdigste Buch, das er je gelesen hatte. Es schien ihm, als zögen in erlesenem Kostüm zum zarten Klange der Flöten die Sünden der Welt pantomimisch an ihm vorüber. Dinge, von denen er unbestimmt geträumt hatte, wurden ihm plötzlich zur Wirklichkeit. Dinge, von denen er nie geträumt hatte, wurden ihm mählich enthüllt. Es war ein Roman ohne Handlung und mit nur einer einzigen Figur. Eigentlich war es eine psychologische Studie über einen jungen Pariser, der sein Leben damit verbrachte, im neunzehnten Jahrhundert alle Leidenschaften und Wandlungen der Lebensgefühle in Wirklichkeit umzusetzen, die jedem Jahrhundert, dem eigenen ausgenommen, angehört hatten und so in seiner eigenen Person die verschiedenartigsten Schicksale, die, die Weltseele durchgemacht hatte, zu vereinigen. Wegen

---

<sup>208</sup> DG 1945, 00:36:40

<sup>209</sup> DG 1945, 00:44:31

<sup>210</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.121

<sup>211</sup> Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, (dt. Titel: *Gegen den Strich*), Übersetzt von Walter und Myriam Münz, 24.Auflage, Frankfurt am Main, 2006, Insel Verlag, (Original: Paris, 1884, Charpentier)

ihrer Künstlichkeit hatte er jene Entsagungen geliebt, die die Menschen in ihrer Torheit Tugend genannt haben, ebenso wie jene Empörungen der menschlichen Natur, die weise Leute noch jetzt Sünde nennen. (...) lebendig und dunkel zugleich, voll von Argotausdrücken und altertümlichen Wendungen, von technischen Ausdrücken und sorgsam gefeilten Umschreibungen. Es waren darin Vergleiche, so sonderbar wie Orchideen und auch so fein in den Farbentönen. Das Leben der Sinne war in den Ausdrücken der mystischen Philosophie beschrieben. Man wusste manchmal kaum, ob man von den geistigen Ekstasen eines mittelalterlichen Heiligen las oder die krankhafte Beichte eines modernen Sünders. Es war ein Buch voller Gift. Ein schwerer Weihrauchduft schien über den Seiten zu schweben und das Gehirn zu verwirren. Schon der Tonfall der Sätze, die feine Monotonie ihrer Musik mit ihrer Fülle von komplizierten Wiederholungen und fortschreitenden Bewegungen, die in der raffiniertesten Weise immer wiederkamen, erzeugten im Geist des Jünglings, als er von Kapitel zu Kapitel weiterlas, eine Art Träumerei, eine förmlich krankhafte Verträumtheit, die ihn den sinkenden Tag und die einfallenden Schatten nicht merken ließ.<sup>212</sup>

Wilde deutet mit diesem Bezug nicht nur auf eines seiner favorisierten Werke, sondern lässt auch Motive aus diesem Roman mit in die Geschichte um Dorian Gray einfließen. So bringt Lord Henry seine Einstellung zum Leben Dorian näher, indem er ihn einen Roman lesen lässt, der angeblich einen demoralisierenden Einfluss auf seine Leser haben soll. Im Film wird Lord Henry ebenfalls mit einem umstrittenen Buch gezeigt. In der ersten Szene des Films kann man ihn bei der Lektüre von *Fleurs du Mal* (1857)<sup>213</sup> beobachten<sup>214</sup>. Dieses Werk wird in der filmischen Version dazu genutzt, um Lord Henrys Beeinflussung Dorians anhand „schändlicher Ideen“ zu demonstrieren. Ihrerseits hat die Gedichtsammlung selbst eine Reihe von Kontroversen ausgelöst, und galt im 19. Jahrhundert als äußerst anstößig, resultierend in einer Gerichtsverhandlung wegen „Verletzung der öffentlichen Moral“<sup>215</sup>. In einer späteren Szene wird deutlich, dass es sich bei *Fleurs du Mal* (1857) ebenfalls um ein Buch mit gelbem Einband handelt, das also durch die „Warnfarbe“ als „Schundliteratur“ gekennzeichnet ist. Basil versucht Dorian davon zu überzeugen, einen tugendhafteren Lebensweg als Lord Henry zu wählen:

„This isn't you talking Dorian, these are Harry's (Lord Henry's) ideas. (...) I suppose Harry

---

<sup>212</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.153-154

<sup>213</sup> Baudelaire, Charles, *Fleurs du Mal*, (dt.Titel: *Blumen des Bösen*), Übersetzung von Friedhelm Kemp, München, 2004, Dtv Verlag, (Original: Paris,1857, Poulet-Malassis & de Broise)

<sup>214</sup> DG 1945, 00:01:53

<sup>215</sup> Publikationsgeschichte von „*Fleurs du Mal*“: Erstveröffentlichung 1857, Encyclopaedia Britannica, <www.britannica.com> (10.01.2014)

didn't give you that yellow book i saw on your table (...) Everything, it's vile, evil, corrupt, decadent. I detest it.“<sup>216</sup>

Im Roman äußert sich Basil ebenfalls besorgt um die Wirkung, welche Lord Henry auf Dorian zu haben scheint. Dabei verweist der Maler allerdings nicht auf die „schändliche“ Literatur:

„Dorian, das ist ja furchtbar. Irgend etwas hat Sie völlig verändert. Dabei sehen Sie noch genau so aus wie der wunderschöne Junge, der Tag für Tag in mein Atelier kam und mir für mein Bild saß. Aber damals waren Sie ein einfacher, natürlicher und liebenswerter Mensch. Sie waren das unverdorbenste Geschöpf auf der ganzen Welt. Ich weiß nicht, was jetzt über Sie gekommen ist. Sie sprechen, als hätten Sie kein Herz, kein Mitleid. Das ist natürlich Henrys Einfluss...“<sup>217</sup>

Im Film geht Basil über die Warnung vor Lord Henrys Buch hinaus, indem er Dorian einen Vorschlag für eine Alternative unterbreitet<sup>218</sup>. Dieser solle ihm demnach versprechen, *The Light of Asia* (1879)<sup>219</sup> zu lesen, die Lebensgeschichte des *Buddha*. Die buddhistischen Philosophien können als Gegendarstellung zu den in *Fleurs du Mal* (1857) behandelten Themen gesehen werden. Während sich Basils favorisiertes Buch mit einer Religion beschäftigt, die um den Einklang zwischen Geist, Körper und der Umwelt bemüht ist, konzentriert sich Lord Henrys Wahl auf die subjektive Beschäftigung mit sündigen und morbiden Ausstrahlungen der Großstadt. So erhält auch Basil im Vergleich zum Roman ein weiteres Mittel der Repräsentation, welches seine Attribute im Gegensatz zu den Ideen von Lord Henry stellen soll. Dorian steht nun zwischen diesen Oppositionen.

Eines der kontroversesten Themen der literarischen Vorlage, das in der Filmversion von 1945 durch visuelle Zeichen impliziert wird, ist der Umgang mit homoerotischen Verweisen. Auch wenn dieser Sachverhalt im Roman mehr durch Andeutungen als durch eine offensichtliche Darstellung von homoerotischen Beziehungen besprochen wird, zieht sich das Thema durch die gesamte Geschichte. Dies liegt nicht zuletzt an Oscar Wildes eigener Beschäftigung mit seiner sexuellen Orientierung im Kontrast mit den Moralvorstellungen Großbritanniens im 19. Jahrhundert. Schon zu Beginn des Romans kann der Leser erahnen, dass die Faszination, mit

---

<sup>216</sup> DG 1945, 00:48:10

<sup>217</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.133

<sup>218</sup> DG 1945, 00:48:30

<sup>219</sup> „*The Light of Asia*“: (dt.Titel: *Die Leuchte Asiens*) Es ist ein 1879 veröffentlichtes Buch geschrieben von Edwin Arnold, welches die Lebensgeschichte des Prinzen Gaudarta Siddhartha, der später als erleuchteter zu Buddha wurde, in Versen behandelt, Theosophical University Press Electronic Edition, <www.theosophy-nw.org> (11.01.2014)

der Basil und Lord Henry Dorian bewundern, homoerotische Züge hat:

„Lord Henry sah ihn an. Ja, er war wirklich wunderbar schön, mit seinen feingeschwungenen dunkelroten Lippen, den offenen blauen Augen und dem welligen goldblonden Haar. In seinem Gesicht war ein Ausdruck, der sofort Vertrauen erweckte. Alle Aufrichtigkeit der Jugend lag darin und alle leidenschaftslose Reinheit der Jugend. Man fühlte, dass er bisher von der Welt noch unberührt war. Es war kein Wunder, dass ihn Basil Hallward anbetete.“<sup>220</sup>

Im Film wird das Thema Homosexualität indirekt eingebaut und durch visuelle Hinweise angedeutet. In mehreren Szenen wird Dorian mit einer Statue in seinem Haus gleichgesetzt. Dabei handelt es sich um Verrocchios Skulptur des *jungen David*, mit welcher ich mich in einem späteren Kapitel ausführlicher befassen werde. Diese Statue symbolisiert durch ihre Haltung, in Kombination mit präzisen Bildausschnitten, auf bildliche Art und Weise Dorian's sexuelle Disposition. Diese ist nicht nur bei Gesprächen mit Basil und Lord Henry präsent, sondern erscheint auch auffällig in Momenten mit Sibyl Vane und Gladys Hallward. Anhand am Beispiel zwischen einem Treffen von Dorian und Lord Henry wird durch die Skulptur der Anschein eines homoerotischen Untertones in der Szene suggeriert. Nach Sibyls Selbstmord wird Dorian von Lord Henry Zuhause aufgesucht<sup>221</sup>. Dieser teilt ihm nicht nur das Geschehene mit, sondern versucht gleichzeitig, den Vorfall betreffend Sibyl als etwas Unbedeutendes und beiläufiges darzustellen. Seiner Meinung nach sei Sibyls Selbstmord nur eine „flüchtige Episode“ in Dorian's Leben. Während des Gesprächs, in welchem Lord Henry Dorian von Heirat und dem Leben mit einer Frau abrät, wird die Skulptur des Jünglings immer wieder in einer Konstellation zwischen den beiden positioniert<sup>222</sup>. So dreht sich das Gespräch oberflächlich betrachtet darum, Sibyls Tod nicht als Grund zu sehen, Lord Henry's Lebensphilosophien abzulehnen, sondern diese umso stärker anzunehmen. Durch den Einsatz der Statue, die sich ihrerseits in einer lasziven Position präsentiert, wirken Lord Henry's Ratschläge bezüglich Frauen wie ein Hinweis, dass dieser die Überzeugung teilen würde, Männer seien die „geeigneterere“ Gesellschaft.

Eine ähnliche Andeutung kommt beim Besuch von Basil Hallward auf, der Dorian ebenfalls nach Sibyls Tod in seinem Haus trifft<sup>223</sup>. Nachdem sich die beiden Männer über die vergangenen Ereignisse unterhalten haben, möchte Basil kurz einen Blick auf das Porträt

---

<sup>220</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.23

<sup>221</sup> DG 1945, 00:42:54

<sup>222</sup> DG 1945, 00:45:06

<sup>223</sup> DG 1945, 00:46:40

werfen, das er von Dorian angefertigt hatte<sup>224</sup>. Als Basil feststellt, dass das Bildnis durch einen Raumtrenner verdeckt ist, möchte er diesen beseitigen. Dorian weist Basil sofort darauf hin, dass er das Porträt niemandem zeigen möchte, und droht mit der Kündigung ihrer Freundschaft, sollte sein Wunsch nicht respektiert werden<sup>225</sup>. In dieser Einstellung ist die Statue  *Davids* in einem Spiegel in Dorians Haus zu sehen, während sich Basil und Dorian gegenüber stehen. Diese Konstellation könnte ebenfalls als ein Verweis auf die im Roman stärker vorhandene Andeutung der homoerotischen Beziehung zwischen den beiden sein. Das Basil plant, das Porträt demnächst bei einer Ausstellung zu zeigen, liegt nicht in Dorians Interesse. Der Maler gesteht, eine merkwürdige Faszination für das Porträt empfunden zu haben<sup>226</sup>. Er fragt Dorian, ob diesem etwas „seltsames“ an seinem Porträt aufgefallen sei, was Dorian bestätigt<sup>227</sup>. Kurz darauf beschließt Basil zu gehen, um die Freundschaft der zwei Männer nicht durch das Porträt zu gefährden. In dieser Einstellung ist die Statue erneut zu sehen, in einem Spiegel neben Dorian<sup>228</sup>. Im Roman ist Basils Begeisterung von Dorian präsenter, zum einem die des Künstlers, und zum anderen eine Faszination sexueller Natur. Deutlich wird dies am Beispiel des Dialogs zwischen Dorian und Basil in der gleichen Szene in der literarischen Vorlage, die nicht wie im Film abrupt beendet wird. Hier äußert sich Basil ausführlicher zu seinen Gefühlen gegenüber Dorian, welche eine tiefere Verbindung als nur eine „freundschaftliche“ erahnen lassen:

„Ich sehe, Sie haben es gemerkt. Sagen Sie nichts. Warten Sie, bis Sie hören, was ich zu sagen habe. Dorian, von dem Augenblick an, da ich Sie kennen gelernt habe, hat Ihre Persönlichkeit einen ganz außergewöhnlichen Einfluss auf mich gehabt. Ich war von Ihnen beherrscht, meine Seele, mein Gehirn, meine ganze Kraft. Sie wurden für mich sichtbare Verkörperung jenes unsichtbaren Ideals, dessen Erinnerung uns Künstlern wie ein köstlicher Traum erscheint. Ich habe Sie angebetet. Ich bin eifersüchtig auf jeden Menschen gewesen, mit dem Sie sprachen. Ich wollte Sie ganz für mich allein haben. Ich war nur glücklich, wenn ich bei Ihnen war. Wenn Sie fern von mir waren, waren Sie trotzdem in meiner Kunst gegenwärtig. Natürlich habe ich Ihnen nie etwas davon gesagt. Das wäre mir unmöglich gewesen. Sie hätten es auch nicht verstanden. Ich selbst habe es kaum verstanden. Ich wusste nur, dass ich Aug' in Aug' die Vollkommenheit gesehen hatte, dass sich die Welt meinen Augen als ein Wunder offenbart hatte, vielleicht als ein die zu mächtiges Wunder, denn in

---

<sup>224</sup> DG 1945,00:48:50

<sup>225</sup> DG 1945, 00:49:19

<sup>226</sup> DG 1945, 00:49:44

<sup>227</sup> DG 1945, 00:49:55

<sup>228</sup> DG 1945, 00:50:19

solch wahnsinniger Anbetung liegt die Gefahr. Nicht weniger die Gefahr, den Gegenstand der Anbetung zu verlieren, als ihn zu behalten (...) Wochen und Wochen vergingen und ich lebte mehr und mehr ausschließlich von Ihnen. Dann kam eine neue Entwicklung. Ich hatte Sie als Paris in zierlicher Rüstung gezeichnet und als Adonis im Jägerrock mit glänzendem Speer. (...) Ich sehe jetzt, dass Sie Recht haben. Das Bild kann nicht ausgestellt werden. Sie dürfen mir wegen der Dinge, die ich gesagt habe, nicht böse sein, Dorian. Ich habe es früher einmal Henry gesagt: Sie sind geschaffen, um angebetet zu werden.“<sup>229</sup>

Basils große Faszination wird auch bei einem späteren Dialog zwischen Dorian und Lord Henry offensichtlich:

„(...) Er hat mich nur ein einziges Mal interessiert und das war, als er mir vor vielen Jahren einmal erzählte, dass er eine so ungestüme Leidenschaft für Sie habe und dass Sie das Leitmotiv seiner Kunst seien.“<sup>230</sup>

Die Skulptur  *Davids*  wird nicht nur zusammen mit Dorian's männlichen Bekanntschaften gezeigt, sondern taucht auch in Szenen mit seinen weiblichen Verehrerinnen im Hintergrund auf. Während einer Unterhaltung zwischen Dorian und Gladys Hallward präsentiert sich die Statue in einem Spiegel in Dorian's Haus. Dorian ist so positioniert, dass es den Anschein erweckt, die Statue sei sein „tatsächliches“ Spiegelbild<sup>231</sup>. Gladys ist offensichtlich verliebt in unseren Protagonisten, während dieser zögerlich und unentschlossen auf ihre Avancen reagiert. Dies könnte zum einen so interpretiert werden, dass Dorian Angst davor hat, Gladys in die gleiche Lage wie Sibyl Vane zu bringen. Zum anderen wird es aber auch ersichtlich, wie sehr Dorian durch seine narzisstische Veranlagung vereinnahmt worden ist. Es stellt sich die Frage, ob er jemals jemanden so lieben könnte, wie sein „eigenes Bildnis“. Dieser Narzissmus führt uns zurück zu den homoerotischen Tendenzen, die in der Selbstliebe auch die Liebe zum selben Geschlecht in sich verwurzeln. Zu der Analyse des Begriffs „Narzissmus“ im Bezug auf homosexuelle Tendenzen schreibt Prof. Dr. Sigmund Freud folgendes:

„Einen dritten Zugang zum Studium des Narzißmus gestattet das Liebesleben der Menschen in seiner verschiedenartigen Differenzierung bei Mann und Weib. Ähnlich, wie die Objektlibido unserer Beobachtung zuerst die Ichlibido verdeckt hat, so haben wir auch bei der Objektwahl des Kindes (und Heranwachsenden) zuerst gemerkt, daß es seine Sexualobjekte

---

<sup>229</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.140-142

<sup>230</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.258

<sup>231</sup> DG 1945, 00:55:55

seinen Befriedigungserlebnissen entnimmt. Die ersten autoerotischen sexuellen Befriedigungen werden im Anschluß an lebenswichtige, der Selbsterhaltung dienende Funktionen erlebt. Die Sexualtriebe lehnen sich zunächst an die Befriedigung der Ichtriebe an, machen sich erst später von den letzteren selbständig; die Anlehnung zeigt sich aber noch darin, daß die Personen, welche mit der Ernährung, Pflege, dem Schutz des Kindes zu tun haben, zu den ersten Sexualobjekten werden, also zunächst die Mutter oder ihr Ersatz. Neben diesem Typus und dieser Quelle der Objektwahl, den man den *Anlehnungstypus* heißen kann, hat uns aber die analytische Forschung einen zweiten kennen gelehrt, den zu finden wir nicht vorbereitet waren. Wir haben, besonders deutlich bei Personen, deren Libidoentwicklung eine Störung erfahren hat, wie bei Perversen und Homosexuellen, gefunden, daß sie ihr späteres Liebesobjekt nicht nach dem Vorbild der Mutter wählen, sondern nach dem ihrer eigenen Person. Sie suchen offenkundigerweise sich selbst als Liebesobjekt, zeigen den narzißtisch zu nennenden Typus der Objektwahl. In dieser Beobachtung ist das stärkste Motiv zu erkennen, welches uns zur Annahme des Narzißmus genötigt hat.<sup>232</sup>

Freud geht anschließend einen Schritt weiter und definiert narzisstische Wesenszüge der Objektwahl wie folgt:

„Eine kurze Übersicht der Wege zur Objektwahl mag diese andeutenden Bemerkungen beschließen. Man liebt:

1) Nach dem narzißtischen Typus:

a) was man selbst ist (sich selbst),

b) was man selbst war,

c) was man selbst sein möchte,

d) die Person, die ein Teil des eigenen Selbst war.

(...) Die Bedeutung der narzißtischen Objektwahl für die Homosexualität des Mannes bleibt in anderem Zusammenhange zu würdigen.<sup>233</sup>

Folglich bestimmt Freud den Narzissmus mit homosexuellen Zügen durch das Beispiel eines heranwachsenden Kindes, welches zum Beispiel die Liebe zur Mutter verdrängt, und sich selbst an deren Stelle setzt. Die eigene Person wird dabei zum Vorbild genommen, und in dieser Art und Weise werden die neuen Liebesobjekte ausgewählt. Homosexuelle bleiben demnach im Stadium der „narzisstischen Objektwahl“ stehen, während das „gesunde

---

<sup>232</sup> Freud, Sigmund, *Zur Einführung des Narzissmus*, Wien, 1924, S.19, Internationaler Psychoanalytischer Verlag

<sup>233</sup> Vgl. Freud, Sigmund, S.21

Individuum“ von der „autoerotischen Phase“ hinüber geht in die Liebeszuwendung einer fremden Person gegenüber.

Als in einer späteren Szene Gladys und Dorian über das Thema Ehe sprechen, bezeichnet Dorian eine mögliche Hochzeit mit Gladys als etwas „un glaublich verruchtes“<sup>234</sup>. Dorian beantwortet daraufhin Gladys frage, ob das heißen solle, dass er sie nicht lieben würde, mit einem lakonisch klingenden: „If you like“<sup>235</sup>. Gegen Ende des Films äußert sich Dorian zu diesem Gespräch in einem Brief, in welchem er Gladys gesteht, sie so sehr zu lieben, dass er kein Unglück über sie bringen wolle, wie über alle anderen, die auch ihn geliebt hätten<sup>236</sup>. Hierbei nimmt Gladys die Rolle der „Erlöserin“ für Dorian ein, so kann er scheinbar durch die Rettung von Gladys vor sich selbst die Sünden in seinem Bildnis „reinwaschen“. Trotz des vorherigen Gesprächs über die Ehe gibt Dorian also wenig später die Verlobung der beiden bekannt, und Gladys hat offensichtlich kein Problem damit, die Rolle der Ehefrau an Dorian Seite einzunehmen<sup>237</sup>. Diese Ereignisse spiegeln filmisch die prekären Moralvorstellungen im England des 19. Jahrhunderts wider. Durch den Einfluss gesellschaftlicher Konventionen gelingt es scheinbar auch jemandem wie Dorian, der indirekt mit den oben genannten „unmoralischen“ Vorwürfen in Verbindung gebracht wird, nach außen hin das Bild eines Gutbürgers zu verkörpern. Dennoch wird durch die Hochzeitsabsichten die Kraft der „Doppelidentität“ verstärkt, denn dadurch dass die öffentliche Seite Dorian stärker in Erscheinung tritt, wird auch seine verborgene Seite mehr Macht verliehen.

Diese Ergänzung von Albert Lewin ist nicht in der Romanvorlage enthalten, könnte aber als Variante der im Roman enthaltenen Figur der Hetty Merton gesehen werden. Diese ist Dorian letzte romantische Beziehung im Buch, die im Gegensatz zu der Figur der Gladys Hallward als eine „Dorfschönheit“ einer „niederer“ Herkunft entstammt<sup>238</sup>. Die Gemeinsamkeit zwischen Gladys und Hetty liegt in der Tatsache, dass beide Figuren die Rolle der „Erlöserin“ für Dorian einnehmen. So wie Dorian im Film Gladys aus seinem unmoralischen Leben ausschließen möchte, um sich dies als „gute Tat“ in seinem Porträt ausweisen zu lassen, ist Hetty Merton in der Literaturvorlage das Ziel dieser „Wiedergutmachung“ begangener Sünden:

„Als er an Hetty Merton dachte, fragte er sich, ob sich das Bild in dem verschlossenen Raum oben wohl geändert habe. Es konnte sicher nicht mehr so schrecklich sein, wie es gewesen

---

<sup>234</sup> DG 1945, 00:59:04

<sup>235</sup> DG 1945, 00:59:15

<sup>236</sup> DG 1945, 01:39:40

<sup>237</sup> DG 1945, 01:19:30

<sup>238</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.255

war. Vielleicht, wenn jetzt sein Leben rein würde, könnte es möglich sein, dass jedes Zeichen böser Leidenschaften aus dem gemalten Antlitz gelöscht wurde. Er wollte hinauf und nachsehen.<sup>239</sup>

Dabei fügt sich die Figur der Gladys nicht nur in die normativ – gesellschaftlichen Moralvorstellungen der Viktorianischen Ära ein, sondern repräsentiert auch die moralischen Werte der 1940'er Jahre. Als Basils Nichte, welche eigens für den Film kreiert wurde, nimmt sie zunächst einmal eine Stellvertreterrolle für Sibyl Vane ein. Sie erinnert Dorian an Sibyl, und erscheint ihm als eine Möglichkeit, die Schuld für ihren Tod wieder gut zu machen. Der Wunschgedanke, sich dabei seines „dunklen Doppelgängers“ zu entledigen, wird so durch die von Gladys verkörperte Hoffnung auf ein „normales Leben“ nur noch verstärkt. Lewins Ergänzung hat dabei in der Handlung mehrere Funktionen. Zum einen dient Gladys als Dorian's Romanze, und bildet am Schlusspunkt mit der ebenfalls von Lewin eingeführten Figur des David Stone eine Wiederherstellung des „Status Quo“. Zum anderen beeinflusst das Erscheinen von Gladys Dorian in mehreren Entscheidungen. Schon zu Beginn des Films wird Gladys als Kind vorgestellt<sup>240</sup>. Ihre offensichtliche kindliche Verliebtheit, die sie für Dorian empfindet, wird schon am Anfang gezeigt. Sie baut eine direkte Verbindung zu Dorian's Porträt auf, da sie ihre Initialen unter das gerade fertiggestellte Bild setzt<sup>241</sup>. Auf die Frage Lord Henry's, welchen Dorian Gladys eher bevorzugen würde, beantwortet das Kind zu Gunsten des „echten“ Dorian's. Als Lord Henry jedoch feststellt, dass wenn Gladys später einmal erwachsen sein wird, das Porträt im Gegensatz zu Dorian noch immer so strahlend aussehen würde, wie an diesem Tag, fleht Gladys Dorian in einer kindlich naiven Art an, er solle sein Aussehen bewahren, bis sie erwachsen sei<sup>242</sup>. Dorian lehnt ihre Bitte nicht ab, unwissend über die Tatsache, dass dies auch eintreffen wird. In dieser Einführung könnte man Gladys neben Lord Henry's Indoktrination und Basils eigentlichem Gemälde als einen weiteren Einfluss sehen, der Dorian davon überzeugt, seinen Wunsch nach ewig jungem Aussehen auszusprechen. Gladys wird nach einem Zeitsprung im Film durch eine Fotografie als erwachsene Frau vorgestellt<sup>243</sup>. Nachdem Dorian nun Jahrelang ein ausgelassenes Leben geführt hat, hat die bürgerliche Oberschicht begonnen, Verdächtigungen und Gerüchte über ihn verlautbaren zu lassen. Laut der Erzählerstimme führte Dorian ein „unaufrichtiges“ Leben, konnte aber nur in der Gesellschaft von Gladys nicht unaufrichtig sein, welche ihn seit

---

<sup>239</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.268

<sup>240</sup> DG 1945, 00:09:39

<sup>241</sup> DG 1945, 00:10:00

<sup>242</sup> DG 1945, 00:10:20

<sup>243</sup> DG 1945, 00:55:35

ihrer Kindheit geliebt habe. Kurz darauf wird Gladys zum ersten Mal als erwachsene Frau gezeigt<sup>244</sup>. Hierbei wird sie in direktem Vergleich zu Sibyl Vane gestellt. Sie spielt auf dem Piano und singt dabei Sibyls Leitmotiv, bevor sie Dorian direkt auf seine vergangene Liebe anspricht. Diese Szene löst die ersten Assoziationen von Gladys als Sibyls Stellvertreterin aus, eine Tatsache, mit der die Figur bis zum Schluss in Verbindung gebracht wird.

Auch bei dem Mord an Basil wird Gladys als das zentrale Motiv dafür präsentiert. Im Roman tötet Dorian Basil, nachdem er ihm das veränderte Bildnis gezeigt hat, aus einem emotionalen Gefühlsausbruch heraus. Außerdem gibt er in diesem Augenblick Basil die Schuld an den Ereignissen des Porträts betreffend, da dieser es angefertigt hatte. Dies wird im Buch folgendermaßen dargestellt:

„Dorian Gray blickte nach dem Bild und plötzlich überkam ihn ein zügelloser Hass auf Basil Hallward, als sei er ihm von dem Bild auf der Leinwand eingegeben, von diesen grinsenden Lippen in sein Ohr geflüstert worden. Die wilde Wut eines gehetzten Tieres wallte in ihm auf und er hasste den Mann, der da an dem Tisch saß, mehr, als er jemals im Leben etwas gehasst hatte.“<sup>245</sup>

Im Film wird neben einem inneren Gefühlsausbruch Dorians auch deutlich gemacht, dass Gladys niemals das verkommene Bildnis sehen soll. Basil erwähnt, während er bestürzt das Bild betrachtet, dass Gladys als Kind ihre Initialen unter seine Unterschrift auf das Werk gesetzt hatte, und was wohl passieren würde, wenn sie das Bild jetzt sehen würde.<sup>246</sup> Aus der Kombination dieser zwei Motive resultiert schließlich der Mord an Basil. Die Erzählerstimme bringt den Zuschauern dabei Dorians innere Gedankenwelt näher:

„Gladys must never know, yet sometime, somehow Basil might reveal his secret to her, the one person in the world whose good opinion was indispensable to him. An uncontrollable feeling of hatred for Basil came over him, together with a terror of the knowledge he had given him, and the use he might make of it.“

David Stone dient neben Gladys Hallward nicht nur in der Funktion der Erfüllung des „Happy End“, sondern auch als Rivale für Dorian. Durch sein zurückhaltendes Auftreten und seine formale Ausdrucksweise wirkt David im Vergleich zu Dorian wie ein typischer Spießbürger der britischen Oberschicht. Damit steht er im Kontrast zu Dorians Charakter, welcher zwar immer noch den noblen Anschein wahrt, aber von David verdächtigt wird, mehr hinter seiner

---

<sup>244</sup> DG 1945, 00:55:54

<sup>245</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.190

<sup>246</sup> DG 1945, 01:09:25

Fassade zu verbergen. Er beschuldigt Dorian, hinter seinem äußeren Erscheinungsbild ein schreckliches Geheimnis zu verbergen. Außerdem ist David eifersüchtig auf die Aufmerksamkeit, die unser Protagonist von Gladys zugeteilt bekommt. In mehreren Szenen wird es deutlich, dass David versucht, Dorians Geheimnis zu lüften. Seine Haltung Dorian gegenüber zeigt sich nicht nur durch diese investigativen Versuche, etwas herauszufinden, sondern auch in Gesprächen mit Gladys, Basil und Lord Henry. So belauscht David zufällig ein Gespräch zwischen Gladys und Basil, welches eine mögliche Hochzeit mit Dorian zum Thema hat. Als Basil seine Nichte fragt, was wohl David dazu sagen würde, da er sie am selben Abend zu einer Veranstaltung in Dorians Haus begleiten wird, antwortet Gladys, dass sie nicht vor habe, David etwas davon zu erzählen<sup>247</sup>. Währenddessen steht David am Eingang zu Basils Atelier, und beginnt nun seine Meinung zu Dorian Gray zu äußern:

„Dont't be alarmed about Dorian, mr. Hallward, i know whom Gladys will marry (...) even if you weren't going to marry me i wouldn't let you marry that devil (...)“<sup>248</sup>

David bezeichnet Dorian als einen „Teufel“, und spricht darüber hinaus auch die Gerüchte an, die mit seiner Person in den gesellschaftlichen Kreisen in Zusammenhang gebracht werden. Seine Position als Kontrahent wird dabei von seiner grundsätzlichen Skepsis Dorian gegenüber bestärkt. Spürbar ist auch, wie Gladys David zu sehen scheint. Im Vergleich mit Dorian kann dieser nicht mithalten, und so wird er von ihr als Mittel zum Zweck gesehen, bis sie Dorian dazu bewegen kann, sie zu heiraten. Nach einer exotischen Aufführung in Dorians Haus wird David vom Hausherrn dabei ertappt, wie er versucht, sich Eintritt in sein Kinderzimmer zu verschaffen<sup>249</sup>. Laut Davids Aussage habe er das gesamte Haus begutachtet, bis auf diesen einen Raum. Dorian müsse wohl „wertvolle Schätze“ in dem verschlossenen Zimmer aufbewahren. Auf die Frage, welche außerordentlichen Dinge Dorian in dem Raum aufbewahren würde, entgegnet der Protagonist, es seien Skelette von zu neugierigen Gästen. Trotz des gepflegten Umgangstons ist die konkurrierende Haltung zwischen Dorian und David spürbar.

David Stone nimmt wenig später die Rolle des *Baxter*<sup>250</sup> in der Beziehung zwischen ihm,

---

<sup>247</sup> DG 1945, 00:56:57

<sup>248</sup> DG 1945, 00:57:27

<sup>249</sup> DG 1945, 01:00:00

<sup>250</sup> „*Baxter*“: vermutlich eine Variante zur engl. Gelegenheitsbildung *backster* (...) Im Figurenvorrat der Liebeskomödien und angelsächsischen *Romantic comedies* ist der *Baxter* der nette, umgängliche junge Mann, der zwar von seiner Angebeteten wegen seiner Gefälligkeit geschätzt wird, dessen stets etwas trist bleibendes Charmepotential sowie ungenügende liebeswerberische Fähigkeiten trotz aller Zugeständnisse aber nicht ausreichen, den smarten, vermögenden oder aus sonstigen handfesten Gründen vorgezogenen Helden und Traumprinzen auszustechen, Filmlexikon Uni Kiel – Lexikon der Filmbegriffe – *Baxter*, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de)> (11.01.2014)

Dorian und Gladys ein. Diese Figurenbezeichnung bezieht sich vornehmlich auf Figuren aus romantischen Komödien, die beim Werben um die weibliche Hauptdarstellerin immer dem anderen männlichen Kontrahenten unterlegen sind, aufgrund von fehlendem Charisma oder einem zurückhaltenden Charakter. Als Dorian bei einem Abendessen bei Lady Harborough Gladys einem Heiratsantrag macht, und sie diesen annimmt, scheint David Stone in die Rolle des verschmähten Liebhabers von Gladys zu schlüpfen<sup>251</sup>. Die Kamera rückt dabei David in den Vordergrund, welcher seine Enttäuschung nicht verstecken kann. Später äußert sich David bei einem Besuch auf Dorians Landsitz auch zu seiner eifersüchtigen Reaktion auf die Hochzeitspläne von Dorian und Gladys, die in ihm eine furchtbare Vorahnung herbeigeschworen hätten. Er erklärt Gladys und Lord Henry, er hätte in seiner Verzweiflung alles versuchen wollen, um die Hochzeitsbemühungen zu stoppen<sup>252</sup>. David beginnt dann über seine Verdächtigungen gegen Dorian zu sprechen, in denen er nicht nur das verschlossene Zimmer erwähnt, sondern auch Dorians ständig wechselndes Personal. Er habe sich mit einem entlassenen Angestellten unterhalten, der Dorian beim verlassen des verschlossenen Zimmers gesehen habe. Dorian soll den Bediensteten angesehen haben, als wolle er ihn umbringen. Diese Begegnung habe zu der Entlassung des Mannes geführt, da Dorian ihm Vorwürfe wegen angeblicher Spionage gemacht hätte. David führt weiter aus, dass er sich sicher sei, dass er in dem versperrten Zimmer etwas finden würde, was die Hochzeitspläne zwischen Dorian und Gladys zunichtemachen würde<sup>253</sup>. Nachdem David bestätigt, sich Einlass zu Dorians verschlossenem Zimmer verschafft zu haben, erzählt er den Anwesenden über das schreckliche Porträt eines älteren Herren, der Dorian ähnlich sieht. Das Bild sei darüber hinaus noch das Werk von Basil Hallward. Bevor diese Szene das Ende des Films einleitet, lässt es sich David nicht nehmen, Gladys vor der Heirat mit Dorian zu warnen, da dieser etwas „böses“ in sich verbergen würde. Letztendlich wird festgestellt, dass es sich durch die Anwesenheit von Gladys Initialen auf dem Bild, um Basils Porträt von Dorian handeln muss. Nachdem ein Bediensteter Gladys einen Brief von Dorian überreicht, in dem unser Protagonist schreibt, Gladys nie wieder sehen zu wollen, reisen die Anwesenden unverzüglich nach London ab, um Dorian zu konfrontieren. Nach der Konfrontation mit Dorians Leiche<sup>254</sup> scheint es so, als hätten David und Gladys erneut zueinander gefunden. Lord Henry bittet David, Gladys nach Hause zu bringen. Der Film endet während die zwei gemeinsam Dorians Haus verlassen<sup>255</sup>. So kehrt David Stone seinen Status als „zweite Wahl“ neben Dorian am

---

<sup>251</sup> DG 1945, 01:19:55

<sup>252</sup> DG 1945, 01:36:25

<sup>253</sup> DG 1945, 01:37:11

<sup>254</sup> DG 1945, 01:43:54

<sup>255</sup> DG 1945, 01:44:40

Ende des Films um. Der moralisch einwandfreie Verehrer verlässt den Schauplatz schließlich mit Gladys in seinen Armen. Im Roman wird Dorian's Leiche nicht von Gladys, David und Lord Henry gefunden, sondern von seinen Bediensteten, nachdem diese seinen Schrei gehört hatten. Am Schluss wird der verunstaltete Leichnam schließlich durch seinen Handschmuck als Dorian identifiziert:

„Als sie eintraten, sahen sie an der Wand ein wunderbares Bildnis ihres Herrn hängen, so wie sie ihn zuletzt gesehen hatten, in all der Pracht seiner köstlichen Jugend und Schönheit. Auf dem Boden lag ein toter Mann im Frack mit einem Messer im Herzen. Er war welk, runzlig und abscheuerregend von Angesicht. Erst als sie die Ringe sahen, erkannten sie, wer es war.“<sup>256</sup>

Viele Handlungsmuster betreffend David und Gladys orientieren sich eher an romantischen Filmen, das sogenannte „Happy End“ ist der Schlusspunkt dieser Entwicklung in *The Picture of Dorian Gray* (1945). Die Einbindung dieser Figuren hat also eine neue Dimension in die Originalgeschichte hineingebracht. Den Zuschauern wird dadurch nicht nur ein glückliches Ende präsentiert, sondern auch ein moralischer „Wegweiser“. Demnach sollte sich das Publikum nicht der selbstsüchtigen Lebensphilosophie Dorian's zuwenden, sondern eher zu Tugenden wie Ehrlichkeit und Gutmütigkeit, verkörpert durch David Stone.

Neben den ergänzten Figuren und der leicht abgewandelten Handlung könnte wohl ein Requisit als die zentrale Modifikation in der Romanverfilmung bezeichnet werden. Dabei handelt es sich um die Statue der ägyptischen Katzengottheit *Sohkmet*. Diese dient als eine Art „Katalysator“ für die übernatürlichen Elemente des Films, und sollte laut Lewin den magischen Aspekt visualisieren<sup>257</sup>. Die Statue der Katzengottheit zieht sich stetig durch den Film, und ist eng verknüpft mit Dorian's Porträt, auf welchem sie ebenfalls neben Dorian abgebildet ist. Sie ist als das visualisierte magische Relikt nicht nur verantwortlich für die Erfüllung von Dorian's Wunsch nach ewiger Jugend, sondern scheint in besonderen Momenten immer wieder eine Macht auf ihre Umgebung und die Menschen um sie herum auszuüben. Dabei bedient das Kunstwerk auch das Interesse der britischen Gesellschaft für exotische Statuen und Relikte, das vor allem in der Viktorianischen Ära durch Kolonialisierung und den beginnenden Imperialismus aufgekommen war. Insbesondere waren die Menschen vom alten Ägypten begeistert, so übten Begriffe wie „Mumifizierung“ und „ewiges Leben“ schon damals eine unglaubliche Faszination aus. Die fremdländischen

---

<sup>256</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.271

<sup>257</sup> Vgl. Hauschild, Stefanie, S.119

Gottheiten in ihren verschiedenen Darstellungsformen trugen ebenfalls zu dieser Mystifizierung bei, und inspirierten viele Künstler, wie auch Oscar Wilde. So scheint Lewins Addition nicht nur historisch in das 19. Jahrhundert zu passen, sondern auch thematisch. Die generellen Themen, die mit ägyptischen Göttern und Ritualen in Verbindung gebracht werden, wie zum Beispiel das „ewige Leben“ oder die „Konservierung des menschlichen Körpers“, sind psychologisch auch in Dorian Grays Geschichte verwurzelt. Trotzdem kann auch ein Muster im Bezug auf die damaligen Horrorfilmproduktionen gesehen werden. Zunächst einmal bedienten sich diverse Verfilmungen der *Gothic Novels* mysteriöser technischer und magischer Apparaturen, um die Geschichten visuell noch aufregender für das Publikum zu gestalten. Dies sind unter anderem die diversen Maschinen in *Frankenstein* (1931), die das Monstrum durch Blitze und flimmernde Elektronik zum Leben erwecken. In *Dracula* (1931) werden magische Kräfte der Hauptfigur visuell durch den Einsatz von Requisiten wie Fledermauspuppen dargestellt. Der Film *The Mummy* (1932) macht dabei die ägyptische Kultur durch visuelle und dramaturgische Verweise zum zentralen Motiv des Films. Der Protagonist ist selbst eine jahrhundertalte Mumie, umgeben von religiös und kulturell behafteten Requisiten dieser Zeit. So haben sich die Macher von *The Picture of Dorian Gray* (1945) auch von der ägyptischen Kultur inspirieren lassen. Die Statue der *Sohkmet* dient in diesem Fall als Symbolisierung und Begründung der übernatürlichen Geschehnisse. Ähnlich wie die Beispiele aus den anderen *Gothic Novel* – Verfilmungen dient die Statue dem Zuschauer als eine Erklärung für die mysteriösen Geschehnisse im Film, dabei regt sie weitere Assoziationen zur historischen Epoche und zum Aspekt des Übernatürlichen an. Regisseur Albert Lewin ließ einen Abdruck der letzten zwei verbleibenden Originalstatuen anfertigen, um den Zuschauern einen realitätsgetreuen Blick auf das Relikt ermöglichen zu können. Diese lagerten damals im Louvre, welches im andauernden 2. Weltkrieg von der deutschen Besatzungsmacht geführt wurde. Nach mehrmaligen Verhandlungen wurde die Arbeit an dem 2.500 Jahre alten Artefakt unter der Anwendung eines speziellen Abdruckverfahrens genehmigt<sup>258</sup>. Die Präsenz der Statue ist im Film durchaus spürbar, und wird durch visuelle und musikalische Verweise unterstützt. Darüber hinaus wird im Film auch direkt auf die seltsame Ausstrahlung der Katzenfigur hingewiesen. Die Häufigkeit dieser Auftritte und die Bedeutung für die Handlung werde ich in einem späteren Kapitel detaillierter ausführen.

---

<sup>258</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

### 3.2 Gründe für die Veränderungen und Modifikationen in der Filmversion

Neben den Änderungen und Modifikationen selbst sind aber auch die Gründe für ihren Einsatz in *The Picture of Dorian Gray* (1945) von Interesse. Zunächst einmal war Albert Lewin als Regisseur und Drehbuchautor zuständig für den Handlungsverlauf des Films. Dennoch waren verschiedene Instanzen dafür verantwortlich, dass die Verfilmung von Oscar Wildes Roman auch die moralischen Werte der 1940' er Jahre eindeutig repräsentiert. Als wohl wichtigste Einflussnahme auf die Produktionsbedingungen kann der *Production Code* bezeichnet werden. Dieser diente von 1934 bis in die späten 1960' er Jahre als eine Richtlinie für Spielfilmproduktionen, die von Filmschaffenden und Produzenten in Zusammenarbeit mit Funktionären der katholischen Kirche eingeführt worden war. Diese Richtlinien sollten garantieren, dass Filmproduktionen festgelegten moralischen Werten unterliegen sollten<sup>259</sup>. Ab 1934 wurde der *Production Code* durch eine konkrete Formulierung der *Motion Picture Producers and Distributors Association (MPPDA)* „aktiv“, und wurde unter der Leitung von Joseph Breen durch die *Production Code Administration* unter großem Zuspruch der Öffentlichkeit ausgeführt<sup>260</sup>. Die sogenannte *MPPDA* wurde 1922 von den führenden Filmstudios in Hollywood gegründet, um durch die Gewährleistung von höchsten künstlerischen und moralischen Standards staatlicher Regulierung und Zensur durch Selbstregulierung zuvor zu kommen. Dabei arbeitete die Behörde auch daran, die Filmstudios bestmöglich in ihrer Außerwirkung darzustellen<sup>261</sup>. Will H. Hays wurde zum Präsident der *MPPDA* ernannt, mit dem Ziel, das Publikum von der „Selbstzensur“ der Filmwirtschaft zu überzeugen. Es gelang ihm von 1922 bis 1929 die staatliche und behördliche Zensur aus der Arbeit der Filmproduktion heraus zu halten, maßgeblich durch sein Engagement in der öffentlichen Meinung<sup>262</sup>. Jedoch änderte der anfängliche Befürworter für Selbstregulierung bald seine Einstellung mit dem Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm. Durch die Beeinflussung durch kirchliche Amtsinhaber und der Angst der Filmproduzenten, dass Publikum abzuschrecken, begann er 1930 mit der Erarbeitung des eigentlichen *Production*

---

<sup>259</sup> Vaughn, Steven, *Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code*, The Journal of American History, Vol.77, No.1, Jahr 1990, S.64, Organization of American Historians

<sup>260</sup> Dart, Peter, *Breaking the Code: A Historical Footnote*, Cinema Journal, Vol.8, No.1, Jahr 1968, S.39, University of Texas Press

<sup>261</sup> Vgl. Vaughn, Steven, S.42-43

<sup>262</sup> Vgl. Vaughn, Steven, S.43

*Code*<sup>263</sup>. So führte dessen Einführung dazu, dass Filmproduzenten von der Selbstregulierung abgehalten wurden, und auf künstlerische Freiheit verzichten mussten, um dem Geschmack der Zuschauer zu entsprechen. Filmproduktionen unterstanden nun einer strengeren Regulierung und Zensur, Nichtbefolgen der im *Production Code* angeführten Regeln konnte sich nun negativ auf die Vermarktung eines Films auswirken. Filme, die die Vorschriften der Behörde berücksichtigt hatten, erhielten so ein „Prüfsiegel“ und galten in der Öffentlichkeit als „moralisch einwandfrei“. Wenn bestimmte Filme jedoch nicht die Auflagen erfüllt hatten, erhielten sie nicht nur kein „Gütesiegel“, sondern wurden auch durch die *Production Code Administration* zu einer Geldbuße in Höhe von 25.000 US – Dollar bestraft<sup>264</sup>. Einige zentrale Punkte des *Production Code* sahen vor, kontroverse Themen wie Darstellungen von Gewalt, Alkoholmissbrauch, Selbstmord, Geburtenkontrolle, Abtreibung sowie sexuelle und ethnische Verweise komplett aus Spielfilmen zu entfernen. Homosexualität wurde in diesem Fall mit „Perversität“ gleich gestellt. Die Einhaltung dieser „Gebote“ wurde von verschiedenen religiösen Gruppen und Gemeindeorganisationen kontrolliert, mit unterschiedlichen Ergebnissen<sup>265</sup>. Albert Lewins Romanverfilmung erschien 1945 in den amerikanischen Kinos. Zu dieser Zeit war die Macht des *Production Code* durch den Niedergang der öffentlichen Unterstützung, aber auch durch aufkommende Auflehnung der Filmproduzenten, nicht mehr so stark wie zu Beginn seiner Einführung<sup>266</sup>. Trotzdem konnten bestimmte Geschehnisse und Verweise nicht in die Verfilmung von Wildes Roman integriert werden. Bereits bei der Erscheinung des Romans wurde eine Reihe von Kontroversen ausgelöst, durch die Beschäftigung mit unmoralisch agierenden Figuren und tabuisierten Themen, sah sich eine große Zahl der Menschen im England des 19. Jahrhunderts mit Gegenständen konfrontiert, die eigentlich nicht diskutiert wurden<sup>267</sup>. Lewins Film vermeidet daher spezifische Elemente des Romans, was dazu führt, dass einige Stellen aus dem Buch gekürzt sind bzw. gänzlich fehlen. Dennoch galt Lewin als ein Spezialist, wenn es um die Zusammenarbeit mit der *Production Code Administration* ging<sup>268</sup>. Wie schon oben genannt umgeht Lewin die Zensur durch visuelle Verweise, am Beispiel der Statue des *jungen David*. Auch finden sich keine expliziten Gewaltdarstellungen im Film wieder, so wird zum Beispiel der Mord an Basil

---

<sup>263</sup> Vgl. Vaughn, Steven, S.44-60

<sup>264</sup> Vgl. Dart, Peter, S.39

<sup>265</sup> Vgl. Vaughn, Steven, S.40

<sup>266</sup> Vgl. Vaughn, Steven, S.64

<sup>267</sup> Mayer, Hans, *Rollenspiel zwischen Bürgermaske und Skandal: Das Bildnis des Dorian Gray*, aus: *Oscar Wilde im Spiegel des Jahrhunderts – Erinnerungen – Kommentare – Deutungen*, Hg. Norbert Kohl, Frankfurt am Main, 2000, S.234 – 242, Insel Verlag

<sup>268</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.391

Hallward überwiegend als Schattenspiel an der Wand dargestellt<sup>269</sup>. Darüber hinaus werden keine Äußerungen zu ethnischer Herkunft getätigt, anders als im Roman. Dort werden durch Erwähnungen bestimmter Figuren ethnische Zugehörigkeiten festgelegt und auch negativ kommentiert. So im Falle des jüdischen Theaterbesitzers Mr. Isaacs, für welchen Sibyl Vane arbeitet:

„Gegen halb acht Uhr ging ich an einem lächerlich kleinen Theater vorbei, vor dem große, flackernde Gasflammen brannten und grelle Zettel hingen. Ein grässlicher Jude in dem erstaunlichsten Rock, den ich je in meinem Leben gesehen habe, stand an der Tür und rauchte eine schlechte Zigarette. Er hatte fettige Locken und ein riesiger Diamant glitzerte mitten auf seinem schmutzigen Hemde. (...) Er hatte etwas, Henry, das mich amüsierte. Er war grotesk scheußlich.“<sup>270</sup>

Diese Beschreibung des Theaterbesitzers Mr. Isaacs wird im Roman fortgeführt, so tauchen immer wieder antisemitische Begriffe und Bezeichnungen in dem Werk auf. Die Literaturkritik kam in diesem Bezug zu keinem eindeutigen Schluss, da es keine Einigkeit darüber gibt, ob die antisemitische Haltung der Figur des Dorian zu zuordnen ist, oder Oscar Wilde selbst<sup>271</sup>. Im Gegensatz dazu werden in der Verfilmung weder Aussagen über jüdische Mitbürger, noch über die einer anderen Glaubensrichtung Angehörigen getätigt. So könnte der Grund für die Änderung der Art von Sibyl Vanes Auftritten auch darin begründet sein, stereotypische und rassistische Vorurteile über eine bestimmte Volksgruppe zu vermeiden. Einerseits war Regisseur Albert Lewin selbst von jüdischer Herkunft, so hat er als Verfasser des Drehbuchs in diesen Teil der Handlung eingegriffen. Außerdem war es eine zentrale Richtlinie des *Production Code*, keine nationalen bzw. ethnischen Bezüge in Filme mit einfließen zu lassen. So ist weder die Figur des Mr. Isaacs noch Dorians offensichtliche Abscheu gegenüber diesem im Film zu sehen.

Es scheint sich dennoch bei den „entschärften“ Teilen der Geschichte hauptsächlich um die homoerotischen Anspielungen zu handeln, die vor allem den Umgang zwischen Dorian und Basil in einer reduzierten Form zeigen, im Vergleich zum Roman. Dennoch könnte die Einbindung weiterer Charaktere im Fall von Gladys Hallward und David Stone auch als eine moralische Stütze des konformistischen Weltbildes gesehen werden, das die *Production Code*

---

<sup>269</sup> DG 1945, 01:10:14

<sup>270</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.62

<sup>271</sup> Stetz, Margaret, *To defend the undefendable': Oscar Wilde and the Davis Family*, aus: *Special Issue: Oscar Wilde, Jews & the Fin-De-Siècle*, The Oscholars – elektronisches Journal für die Austausch von Informationen bezüglich Forschung, Publikationen und Produktionen betreffend Oscar Wilde, <[www.oscholars.com/TO/Specials/Wilde/Stetz.htm](http://www.oscholars.com/TO/Specials/Wilde/Stetz.htm)> (12.01.2014)

*Administration* propagiert hatte. So wird eine „tugendhafte“ und „ehrliche“ Lebensweise, in der Mann und Frau in einer ehelichen Bindung letzten Endes „glücklich“ die Geschehnisse überstanden haben, als positiv dargestellt. Im Gegensatz zu Dorian's Lasterhaftigkeit und seinem unmoralischen Leben, welches ihn in den Selbstmord getrieben hat. Diese Darstellung deckt sich mit den Richtlinien des *Production Code* im Bezug auf die Handlungen von unmoralisch agierenden Figuren. So sollten diese Charaktere niemals in einer „glorifizierenden“ Art und Weise gezeigt werden. Vor allem aber war es der *PCA* wichtig, begangene Sünden im Film nicht als „ungestraft“ enden zu lassen. Demnach erhielten negativ behaftete Figuren immer ihre „Strafen“, sei es durch Gesetzesvollstrecker oder durch schicksalshafte Wendungen in der Handlung. Auch Dorian stirbt am Ende des Films, wie in der Romanvorlage. Der Selbstmord unseres Protagonisten wird aber nicht direkt ausgeführt, da Dorian das eigene Porträt ersticht, und nicht sich selbst. Dorian möchte das Bildnis und die Macht, die von dem Werk ausgeht, vernichten. Es ist also ein metaphorischer Suizid, der durch den Aspekt des Übernatürlichen nichts mit einem „realen“ Selbstmord gemeinsam hat. Auch diese Darstellung deckt sich mit den Vorgaben des *Production Code*, da ein expliziter Bezug zum Thema „Selbstmord“ nicht erlaubt worden war. Der „Suizid“ ist in seiner Repräsentation daher ein weiterer Bestandteil der filmischen Umgebung, die dem Genre des Horrorfilms treu geblieben ist. Da am Schluß des Films die menschliche Intervention über das Übernatürliche „gesiegt“ hat, kann *The Picture of Dorian Gray* (1945) als ein Vertreter des *Secure Horror*<sup>272</sup> bezeichnet werden. Bestehende Machtverhältnisse bleiben erhalten, die „schreckliche Gefahr“ wurde bezwungen und die rechtmäßige Ordnung wieder hergestellt. Die Grenzen zwischen dem Bekannten und Unbekannten sind klar gezogen, dabei wurde das Schrecken in Form eines Individuums in seine Schranken verwiesen. Diese typischen Merkmale waren bis in die 1960'er Jahre ein fester Bestandteil von Horrorfilmproduktionen. Albert Lewins Film erhielt das „Prüfsiegel“ der *Production Code Administration* mit der Nummer „10351“<sup>273</sup>. Diese Kennnummer, welche ebenfalls zu Beginn des Films im Vorspann zu sehen ist<sup>274</sup>, zeichnet die Produktion demnach als „moralisch Einwandfrei“ aus. Der Film erschien am 03.03.1945 in den amerikanischen Kinos. In Deutschland wurde das Werk erst

---

<sup>272</sup> Tudor, Andrew, *From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society*, aus: *Genre and Contemporary Hollywood*, Hg. Steve Neale, London, 2002, S.108 – 109, The British Film Institute

<sup>273</sup> *American Film Institute – Film Summary*, Catalog of Feature Films – *The Picture of Dorian Gray* (1945), American Film Institute – AFI, <[www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24531](http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24531)> (12.01.2014)

<sup>274</sup> DG 1945, 00:01:05

nach dem Ende des 2. Weltkriegs am 03.02.1950 veröffentlicht<sup>275</sup>.

---

<sup>275</sup> Brüne, Klaus, *Lexikon des Internationalen Films – Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945, 21000 Kurzkritiken und Filmographien - Band 1., A-C*, Reinbeck bei Hamburg, 1987, S.337-338, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

## 4. Bezüge zu anderen Werken der Kunst: Literatur, Musik und Film

Regisseur Albert Lewin ist dafür bekannt, immer wieder Inspirationen aus den verschiedensten Kunstrichtungen in seine Filme hineinfließen zu lassen<sup>276</sup>. Sei es aus der Literatur, der bildenden Kunst oder auch aus der Filmkunst selbst. So tauchen in seinen Filmen immer wieder Symbole, Zeichen und Metaphern auf. Damit wollte der Filmemacher die visuelle Kraft des Films wieder aufwerten, welche seiner Meinung nach durch die Erfindung des Tonfilms stark unter den Dialogen zu leiden hatte<sup>277</sup>. Lewin war davon überzeugt, dass der Stummfilm künstlerisch aussagekräftiger gewesen war, als der vertonte Film.

In *The Picture of Dorian Gray* (1945) finden sich vor allem Bezüge zum 19. Jahrhundert, welche inhaltlich und formell in die Handlung des Films verwoben sind. So entsteht nicht nur ein visueller Bezug zu der Epoche, in der die Geschichte angesiedelt ist, sondern auch ein inhaltlicher. Auf mehreren Ebenen wird auf die damaligen künstlerischen und literarischen Werke verwiesen, welche die Gesellschaft und ihre Normen maßgeblich geprägt haben. Diese werden symbolisch mit den Figuren in Verbindung gebracht, wodurch die Oppositionen der verschiedenen Lebensstile und moralischen Ansichten noch deutlicher werden.

Hier sind einige der Beispiele aus seiner Romanverfilmung von Oscar Wildes Werk, die diverse Bezüge und Inspirationen ans Licht bringen.

---

<sup>276</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.388

<sup>277</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.394,395

## 4.1 Inspirationen aus der Literatur

Zunächst einmal komme ich zu den verschiedenen literarischen Verweisen, die im Film eingebaut worden sind. Es handelt sich dabei zum einen um direkte Verweise auf bestehende Werke, welche vor allem im Viktorianischen Zeitalter entstanden sind, und somit nicht nur einen Bezug zu den Charakteren im Film herstellen, sondern auch zur der dargestellten Epoche und der damaligen Gesellschaft. Allerdings tauchen auch Beispiele auf, die sich weniger auf konkrete Werke stützen, sondern lediglich als Sammelbegriffe für eine bestimmte Philosophie oder Biografie dienen. Bevor die eigentliche Handlung des Films einsetzt, wird dem Zuschauer ein Zitat mithilfe eines Titels auf der Leinwand präsentiert:

„I sent my soul through the invisible, Some letter of that after-life to spell. And by and by my soul returned to me, And answered, ‚I myself am Heaven and Hell‘.“<sup>278</sup>

Es handelt sich hierbei um ein Zitat aus der Gedichtsammlung des persischen Dichters Omar Khayyam<sup>279</sup>, mit dem Titel *Rubaiyat* (1859)<sup>280</sup>. Die erste englische Übersetzung von Khayyams Versen stammt von dem Engländer Edward FitzGerald<sup>281</sup>, die im Jahre 1859 erstveröffentlicht wurde. So entsteht nicht nur eine thematische Verbindung zur Geschichte im Film, sondern auch eine historische. Die Gesellschaft des Viktorianischen Großbritanniens war fasziniert von Philosophien, Religionen und Artefakten aus Ländern, welche in dieser Zeit als „exotisch“ und „mystisch“ empfunden wurden. Durch die Kolonialisierung bestimmter Länder, wie am Beispiel Ägyptens, war es möglich, wirtschaftliche und kulturelle Interessen miteinander zu verbinden. Was folgte waren unter anderem Museumsausstellungen diverser Artefakte und Kunstwerke, die nun für jeden interessierten Besucher einzusehen waren. Auch Künstler und Autoren beschäftigten sich mit dieser Faszination für das „Fremde“, nicht zuletzt auch Oscar Wilde. Es ist also ein bedeutender Verweis auf die damalige britische Kultur, der filmisch als Text zum ersten Mal in Erscheinung tritt.

---

<sup>278</sup> DG 1945, 00:01:24

<sup>279</sup> Omar Khayyam (18.05.1048 - 04.12.1131) persischer Mathematiker, Astronom, Philosoph und Dichter, geboren in Nischapur (heutiges Iran), Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (13.02.2014)

<sup>280</sup> „*Rubaiyat*“: Eine Sammlung von annähernd 1000 Gedichten von Omar Khayyam, übersetzt vom englischen Privatgelehrten Edward FitzGerald und erstveröffentlicht im Jahre 1859, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (13.02.2014)

<sup>281</sup> Edward FitzGerald (31.03.1809 - 14.06.1883) englischer Autor, dessen bekanntestes Werk die Gedichtsammlung *Rubaiyat von Omar Khayyam* ist, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (13.02.2014)

Der Vers wird dem Zuschauer in Form eines „Zwischentitels“ dargestellt, ein bekanntes Stilmittel des Stummfilms. Diese wurden in der Regel dann eingesetzt, wenn der Regisseur etwas im Film beschreiben wollte, was sich visuell nicht aufzeigen ließ, wie zum Beispiel den Dialog zweier Personen. In diesem Fall aber hat der Titel eine andere Funktion. Der Text leitet die eigentliche Narration ein, die mit der Einblendung des Zitats beginnt. Er kann als Vorwegnahme für spätere Ereignisse gesehen werden. In der deutschen Übersetzung ist der Wortlaut wie folgt:

„Ich schickte meine Seele durch das Unsichtbare, um mir Kunde von jenem Leben nach dem Tod zu bringen. Bald darauf kehrte sie zu mir zurück und antwortete: ‚Ich selbst bin Himmel und Hölle‘.“<sup>282</sup>

Dieser Vers zieht sich nicht nur wie ein roter Faden durch die Handlung des Films, sondern auch durch die Gedanken unseres Protagonisten. Man könnte es als eine Art „Leitspruch“ Dorian sehen, welcher so die gegensätzlichen Züge seines Charakters in sich vereint. Einerseits verkörpert er durch sein Äußeres die unschuldige Jugendlichkeit, die in Kombination mit seinem gesellschaftlichen Status in der Öffentlichkeit das Bild einer wohlwollenden Person aufrechterhält. Andererseits lauert in seinem Inneren etwas gänzlich anderes, was seinem äußeren Anschein nicht gerecht wird. Dorian selbst „schickt“ also seine „Seele“ durch das „Unsichtbare“, wodurch er sich „seiner Selbst“ bewusst wird. Der Moment, in welchem der Protagonist seine Seele „verkauft“, kann durchaus in der Tradition des *Faust* – Mythos gesehen werden, er hängt allerdings von der Verbindung des Porträts und einer ägyptischen Reliquie ab, zu welcher ich im späteren Teil detaillierter eingehen werde. Durch den „Verlust“ seiner Seele, und dem mit einhergehendem moralischen Verfall, beginnt Dorian ein „Doppelleben“. Dieses wird repräsentiert durch die Tatsache, dass sein Porträt die Spuren seiner Schandtaten hinterlässt, indem es an seiner Stelle seiner altert und verkommt. Das Zitat taucht immer dann auf, wenn Dorian mit der Angst konfrontiert wird, er könne „entlarvt“ werden, das heißt dass sein Geheimnis mit dem Porträt könnte ans Licht der Öffentlichkeit gelangen. Dies passiert kurz vor dem Mord am Maler Basil Hallward. In dieser Szene sagt Dorian zu Basil:

„(...) each of us has Heaven and Hell in Him (...)“<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> Übersetzung der Originalversion von Edward FitzGerald, aus: Spiritual – Wiki: *Geist – Spirit – Selbst*, <[www.spiritualwiki.org/Hawkins/Spirit](http://www.spiritualwiki.org/Hawkins/Spirit)> (13.02.2014)

Dieser Wortlaut wurde direkt aus Wildes Roman übernommen<sup>284</sup>, aber in Kombination mit Khayyams Versen, wird seine Bedeutung im Film noch verstärkt. Kurz danach wird Dorian, überwältigt von einer Mischung aus Angst und Wut, Basil mit einem Messer ermorden. So präsentiert Dorian Basil sprichwörtlich beide Aspekte seines Charakters, den „Himmel“ und die „Hölle“. Zunächst präsentiert er sich gegenüber Basil in gewohnter Art, als langjähriger Freund, bis schließlich nach der Enthüllung des veränderten Gemäldes auch Dorians verborgener Hass zum Vorschein kommt. Diese extreme Emotion resultiert im Mord an Basil. Als er in einer späteren Szene seinen alten Freund Alan Campbell, einen berühmten Chemiker, zu sich holen lässt, um Basils Leiche verschwinden zu lassen, liest er ihm das Zitat in seiner Ganzheit vor<sup>285</sup>. Dieser willigt nur ein, nachdem Dorian ihm droht, seinen guten Ruf in der Öffentlichkeit mit einem geheimnisvollen Brief zu zerstören<sup>286</sup>. Auch hier bewegt sich Dorian kommunikativ in einem „Balance –Akt“ zwischen freundlichen Worten und Drohgebärden. Die nach außen hin präsentierte Kultiviertheit geht mit einer inneren Bereitschaft einher, seine Ziele ohne Rücksicht auf Verluste erreichen zu wollen. Trotz der häufigen Erwähnung birgt der Vers eine unterschwellige Botschaft, die nur Dorian gänzlich zu verstehen vermag, da auch nur er sein eigenes Geheimnis kennt. Denn durch den Verlust der eigenen Seele ertappt sich unser Protagonist immer wieder dabei, wie er abscheuliche und niederträchtige Dinge tut. Beim Bewusstwerden dieser Taten erkennt er sein „eigenes Ich“, das sich seiner Meinung nach im Zitat von Khayyam wider spiegelt. Er selbst bestätigt somit, dass in ihm sowohl etwas „gutes“ als auch etwas „böses“ schlummert. Drei weitere literarische Werke dienen als Repräsentationen von zwei verschiedenen Charakteren und ihren Philosophien. Diese grundlegend verschiedenen Lebensansichten werden von zwei Figuren vertreten, Basil Hallward und Lord Henry Wotton, welche scheinbar um die Gunst von Dorians „Seele“ kämpfen. Lord Henrys Philosophie des Hedonismus an oberster Stelle, wird dargestellt durch seine Lektüre des Gedichtbandes *Blumen des Bösen* (1857)<sup>287</sup>, geschrieben von Charles Baudelaire<sup>288</sup>. Bereits zu Beginn des

---

<sup>283</sup> DG 1945, 01:08:28

<sup>284</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.189

<sup>285</sup> DG 1945, 01:14:57

<sup>286</sup> DG 1945, 01:17:15

<sup>287</sup> Baudelaire, Charles, *Fleurs du Mal*, (dt.Titel: *Blumen des Bösen*), Übersetzung von Friedhelm Kemp, München, 2004, Dtv Verlag

<sup>288</sup> Charles Baudelaire (09.04.1821 - 31.08.1867) französischer Schriftsteller, Übersetzer, Literatur- und Kunstkritiker. Seinen Gedichtsammlung *Blumen des Bösen* ist eine der einflussreichsten Arbeiten des 19. Jahrhunderts und sorgte seiner Zeit für viel Aufsehen aufgrund der düsteren Themen, welche nicht zu den üblichen Moralvorstellungen dieser Zeit passten, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (13.02.2014)

Films sieht man Henry, in einer Kutsche auf dem Weg zu Basil fahrend, wie er den Roman interessiert durchblättert<sup>289</sup>. Die Lektüre dieses Romans steht aber nicht nur stellvertretend für Lord Henrys Einstellung zum Leben, sondern dient als Beispiel für den Umgang mit moralischen Werten im ausgehenden 19. Jahrhundert. Baudelaire selbst musste mehrere Änderungen an seinem Gedichtband vornehmen, unter anderem wurden 6 Gedichte aus der Erstveröffentlichung verboten, und mussten daraufhin entfernt werden<sup>290</sup>. Mit dieser Zensur aufgrund von moralischen Bedenken, die dem Werk einen „verderbenden“ Ruf eingebracht hatte, wurde auch Oscar Wilde konfrontiert. Genau wie Baudelaire sah sich Wilde gezwungen, die erste Auflage von *Das Bildnis des Dorian Gray* (1890), die in einem Magazin erschienen war, zu überarbeiten. Allerdings waren diese Änderungen eher formell als inhaltlich, da Wilde bestrebt war, seinen Roman zu „straffen“<sup>291</sup>.

In Basils Atelier findet sich jedoch eine gänzlich andere Lektüre, nämlich *The Wisdom of Buddha*, also frei übersetzt *Die Weisheiten Buddhas*. Dieser Vermerk scheint sich nicht auf ein bestimmtes Werk über die Lehren Buddhas zu beziehen, sondern dient eher als ein allgemeines Beispiel, um Basils Lebensphilosophie darzustellen. Lord Henrys zynischer Kommentar dazu ist, Basil habe schon immer eine Leidenschaft für die Tugend gehabt<sup>292</sup>. So wird bereits zu Beginn des Films dargestellt, welche Entscheidungsmöglichkeiten Dorian hat. Er könnte einerseits einen Weg der „Tugend“ einschlagen, welche in Verbindung mit dem Buddhismus symbolisch ein Leben „im Gleichgewicht“ bedeuten würde. Andererseits üben die nächtliche Großstadt, ihre Laster und ihre Verführungen eine unglaublich große Anziehung auf den noch unerfahrenen Dorian aus, welche stärker zu sein scheinen, als der Ruf der Tugend.

In einer späteren Szene wird es noch deutlicher, welcher Richtung Dorian eingeschlagen hat. Als Basil, kurz nach Sibyl Vanes Tod, Dorian einen Besuch abstattet, findet er ein sogenanntes *Yellow Book*<sup>293</sup>, also ein Buch mit gelbem Einband, in seiner Wohnung vor. Die gelbe Farbe des Buches dient als Warnsignal für moralisch bedenkliche Literatur.

---

<sup>289</sup> DG 1945, 00:01:53

<sup>290</sup> Publikationsgeschichte von „*Fleurs du Mal*“: Erstveröffentlichung 1857, gekürzte zweite Fassung 1861 erschienen, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (13.02.2014)

<sup>291</sup> Vgl. Maier, Wolfgang, S.1-7

<sup>292</sup> DG 1945, 00:03:52

<sup>293</sup> „*Yellow Book*“: Das „Buch mit gelbem Einband“ spielt im Roman als ein Buch mit verderbender Wirkung eine Rolle. Es bezieht sich auf das Werk *À rebours* (dt. Titel: *Gegen den Strich*) 1884 von Joris-Karl Huysmans veröffentlicht, aus: Wilde, Oscar, *Das Bildnis des Dorian Gray*, Aus dem Englischen von Siegfried Schmitz, 24.Auflage, München, 2009, S.15, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv), (Original: London : April 1891, Ward, Lock and Company)

Er warnt Dorian, dass das Buch, das er von Lord Henry geschenkt bekommen hatte, korrupt, böse und dekadent sei. Laut Basil sei alles daran „falsch“<sup>294</sup>. Auf Dorians Frage, was er stattdessen lesen sollte, schenkt ihm Basil ein Buch, das seine Philosophie wieder spiegelt<sup>295</sup>. Es handelt sich dabei um *The Light of Asia* (1879)<sup>296</sup>, also um die Lebensgeschichte Buddhas. Dieses Werk existiert tatsächlich, und behandelt in Versen das Leben Buddhas. In diesem Fall dienen drei Beispiele aus der Literatur dazu, die gegensätzlichen Kräfte, welche um Dorian kämpfen, darzustellen.

Das wohl prägnanteste Beispiel dafür, wie Albert Lewin eigene Inspirationen in den Film einfließen ließ, ist die Einbindung der Figur des *Sir Tristan*<sup>297</sup>. Das lag an der Tatsache, dass der Regisseur ein Bewunderer der Geschichte von *König Arthur* war, und auch einen Film über die *Ritter der Tafelrunde* drehen wollte<sup>298</sup>. Außerdem könnte die Figur ein Hinweis auf eine unglücklich endende Liebe sein, wie in der Geschichte von *Tristan und Isolde*<sup>299</sup>. So wurde Dorian für Sibyl Vane vom „Märchenprinzen“ aus dem Roman zum filmischen *Sir Tristan*<sup>300</sup>. Es finden sich sehr viele Bezüge zum Ritter, nicht nur aufgrund von Sibyls naiver Vorstellung des „edlen Ritters“, der Dorian für sie zu sein scheint. Das von Sibyl gegebene Synonym bleibt auch lange nach ihrem Tod an Dorian haften, und so tauchen auch immer mehr visuelle Verweise zu *Sir Tristan* auf.

Den ersten Verweis findet der Zuschauer in Sibyl Vanes Umkleidezimmer, dort hängt ein Bild mit einer Zeichnung vom besagten Ritter<sup>301</sup>. Dies könnte man als kindlich naives Rollenbild für ihre Traumvorstellung von einem Mann sehen. Dorian erfüllt äußerlich diese Kriterien, da er allein schon durch seine Kleidung, aber auch sein Auftreten seine höhere Herkunft nicht leugnen kann. Nicht umsonst wird bei seinem Erscheinen in der Taverne *The Two Turtles*, in welcher Sibyl auftritt, explizit auf seinen gehobenen Status hingewiesen<sup>302</sup>.

---

<sup>294</sup> DG 1945, 00:48:16

<sup>295</sup> DG 1945, 00:48:32

<sup>296</sup> „*The Light of Asia*“: (dt.Titel: *Die Leuchte Asiens*) Es ist ein 1879 veröffentlichtes Buch geschrieben von Edwin Arnold, welches die Lebensgeschichte des Prinzen Gaudarta Siddhartha, welcher später als erleuchteter zu Buddha wurde, in Versen behandelt, Theosophical University Press Electronic Edition, <[www.theosophy-nw.org](http://www.theosophy-nw.org)> (14.02.2014)

<sup>297</sup> „*Sir Tristan*“: Er ist eine Figur aus der walisischen *König Arthur* – Mythologie und gehörte zu den *Rittern der Tafelrunde*. Seine Geschichte existiert nur in bruchstückhaften Handschriften der keltischen Mythologie, aus: Maier, Bernhard, *Lexikon der keltischen Religion und Kultur*, Stuttgart, 1994, S.99-100, Alfred Kröner Verlag

<sup>298</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.399

<sup>299</sup> „*Tristan & Isolde*“: Ihre Geschichte handelt vom Konflikt von Liebe und Treue und ist eine der klassischen Mythen der westlichen Literatur in der *König Arthur*-Tradition, Project Camelot, Heckel, N.M., University of Rochester Online Library, <[www.d.lib.rochester.edu/camelot](http://www.d.lib.rochester.edu/camelot)> (15.02.2014)

<sup>300</sup> Vgl. Wilde, Oscar, S.68

<sup>301</sup> DG 1945, 00:18:10

<sup>302</sup> DG 1945, 00:13:35

Und bereits nach wenigen Treffen steht für Sibyl fest, wer ihr Verehrer ist. Als ihr Bruder James sie misstrauisch fragt, ob sie überhaupt den Namen dieses jungen Mannes kennen würde, antwortet sie mit *Sir Tristan*<sup>303</sup>. Kurz darauf geht sie einen Schritt weiter, und ordnet Dorian ritterliche Tugenden wie Treue zu<sup>304</sup>.

Dorian beschließt wenig später Basil und Lord Henry die Dame vorzustellen. Sibyl wird von Henry gefragt, ob ihr der von ihr so charmant betitelte *Sir Tristan* schon das von Basil gemalte Porträt gezeigt habe. Die Bezeichnung des Ritters äußert Lord Henry ironisch, wissend dass Dorian seine Anspielung versteht<sup>305</sup>. Hat er doch wenige Momente davor Dorian von einer Heirat mit Sibyl abgeraten, und sogar Vorschläge für die richtige Art und Weise unterbreitet, um aus solch einem Unterfangen stilvoll heraus zu schlüpfen.

Als Dorian dies tut, indem er Sibyl einen Brief zukommen lässt, in dem er sie aus seinem Leben verbannt, taucht das Symbol des edlen Ritters nochmal auf. Während Sibyl den Brief liest, in welchem ihr Dorian auch Geld als Kompensation zukommen lässt, erkennt man im Hintergrund ihres Umkleidezimmers erneut die Zeichnung des *Sir Tristan*<sup>306</sup>. Dorian verlässt Sibyl zwar nicht ohne eine finanzielle Entschädigung, dennoch kann er die versprochene „edle Treue“ des Ritters nicht einhalten.

In einer späteren Szene, in welcher Dorian sein Porträt vor neugierigen Blicken in seinem alten Kinderzimmer verstecken will, wird dem Zuseher ein weiteres Indiz präsentiert, dass auf *Sir Tristan* deutet. Nachdem das Porträt sicher im Kinderzimmer verstaut ist, tritt Dorian mit dem Fuß aus Versehen ein Spielzeug um, dabei handelt es sich um eine Ritterfigur<sup>307</sup>.

Daneben sieht man Spielzeugkästchen mit Buchstaben darauf, ein großes „D“ für Dorian, daneben ein „s“ und ein „t“ für *Sir Tristan*, und links davon ein „s“ und ein „v“, für Sibyl Vane. Über dem „D“ befindet sich ein weiteres Kästchen mit einer „8“ darauf. Diese Konstellation könnte als „der Fall des *Sir Tristan*“ gedeutet werden. Dorian selbst verschuldet diesen Fall, wenn auch aus Versehen. Er ist also nicht der Ritter, den Sibyl in ihm gesehen hatte. Dadurch dass unsere Titelfigur beschließt, sein „wahres Ich“ in einem Zimmer zu verstecken, nimmt er gleichzeitig diese Seite seiner Existenz an. Dennoch möchte er der Öffentlichkeit nur seine ewig junge Hülle präsentieren. Die Zahl in dieser Konstellation, die „8“, kann auf verschiedene Weise gedeutet werden. Sie wird häufig als „heilige Zahl“

---

<sup>303</sup> DG 1945, 00:23:00

<sup>304</sup> DG 1945, 00:24:10

<sup>305</sup> DG 1945, 00:31:33

<sup>306</sup> DG 1945, 00:37:11

<sup>307</sup> DG 1945, 00:51:58

genannt, sie steht dabei für das Leben nach dem Tod, aber auch für die Unendlichkeit<sup>308</sup>. Alles Themen, die Dorian umgeben, so fürchtet er kein Leben nach dem Tod, denn er erscheint auf ewig jung und schön. Darüber hinaus stellen die Buchstaben auf den Spielzeugkästchen die Namen der Personen dar, welche durch den Einfluss Dorians ums Leben kommen. Am Ende des Films sehen wir so Sibyl Vane, ihren Bruder James, Basil Hallward, Alan Campbell und Lord Henry Wotton neben Dorian selbst und *Sir Tristan* repräsentiert unter dem Tisch in seinem Jugendzimmer<sup>309</sup>. Lord Henrys Initialen stehen dabei über denen von Dorian, denn er ist neben der anfänglichen Überlegenheit gegenüber unserem Protagonisten auch der einzige, der am Ende des Films aus dieser Konstellation lebendig übrig bleibt.

Auch Dorians zweite romantische Beziehung im Film, Basils Nichte Gladys Hallward, kommt mit dem *Sir Tristan* - Mythos in Verbindung. Während einer Veranstaltung in Dorians Haus unterhalten sich Gladys und er, wo auch das Thema Hochzeit angesprochen wird. Dorian legt ihr eine Kette um den Hals, und als Gladys zum Spiegel geht um diese zu begutachten, fällt ihr Blick auf ein Buch mit einer Zeichnung von *Sir Tristan*<sup>310</sup>. Es handelt sich dabei um die Illustration *Sir Tristan trinkt den Liebestrank*, welche mehrere Bezüge zu Oscar Wilde aber auch zum Roman selbst hat<sup>311</sup>, da sie vom Illustrator der originalen *Yellow Books* gezeichnet wurde<sup>312</sup>. Gladys schließt das Buch unverzüglich, nachdem Dorian ihr Interesse daran auffällt, und lässt nach ihrem Verehrer David Stone rufen.

Schließlich muss sich Dorian gegen Ende des Films dem Bruder von Sibyl Vane, James Vane stellen. Dies geschieht in einer heruntergekommenen Taverne, in der sich die Männer scheinbar zufällig begegnen. Zunächst einmal betritt James das Lokal, auf der Suche nach Dorian. James vertraut sich der Kellnerin an, er suche seit 18 Jahren einen Mann, den seine Schwester *Sir Tristan* nannte, weil er wie ein Ritter gewesen sei<sup>313</sup>. Dorian betritt kurze Zeit später den Raum, und wird durch seinen alten Weggefährten Adrian als *Sir Tristan* vorgestellt, was Dorian sehr missfällt<sup>314</sup>. Als Dorian die Taverne verlassen will, wird er von Adrian mit einem lauten „Goodbye Sir Tristan!“ verabschiedet<sup>315</sup>, was die Aufmerksamkeit von James Vane weckt. Dieser folgt Dorian hinaus und stellt ihn zur Rede, in dem er sich als

---

<sup>308</sup> „Schicksalszahl/Lebenszahl 8“: Numerologie Online, <[www.numerologie.in](http://www.numerologie.in)> (15.02.2014)

<sup>309</sup> DG 1945, 01:41:47

<sup>310</sup> DG 1945, 00:59:46

<sup>311</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.389

<sup>312</sup> „*The Yellow Book*“: Eine kurzlebige, aber einflussreiche illustrierte Vierteljahreszeitschrift, die Ästhetik, Literatur und Kunst gewidmet war. Sie wurde in London von 1894 bis 1897 veröffentlicht. Aubrey Beardsley war Kunstredakteur und Illustrator, Encyclopaedia Britannica; <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (15.02.2014)

<sup>313</sup> DG 1945, 01:26:09

<sup>314</sup> DG 1945, 01:27:05

<sup>315</sup> DG 1945, 01:28:18

Sibyls Bruder vorstellt<sup>316</sup>. Doch James glaubt nicht, dass dieser *Sir Tristan* derjenige ist, den er schon seit 18 Jahren gesucht hat. Dorian überzeugt ihn, er sei viel zu jung, um der gesuchte Mann zu sein<sup>317</sup>.

Zum Schluss taucht die Figur der *Sir Tristan* ein letztes Mal auf. Als Dorian beschließt, das Schlechte aus seinem Leben zu verbannen, und sein Porträt zu zerstören, begegnet ihm in seinem alten Kinderzimmer erneut die Spielzeugfigur des Ritters. Diese hatte er in einer vorherigen Szene um getreten<sup>318</sup>. Er stößt unbeabsichtigt auf die Figur, welche er langsam hoch hebt und auf seinem Tisch platziert<sup>319</sup>. Dies symbolisiert Dorian's Versuch, seine Seele „reinzuwaschen“, die Magie des Porträts rückgängig zu machen, und wieder ein Leben ohne „Sünde“ zu leben, visuell dargestellt durch den „aufgerichteten Ritter“.

Als besonders interessante Einstreuungen könnte man die folgenden zwei Beispiele bezeichnen. Es handelt sich dabei um Zitate aus zwei Gedichten von Oscar Wilde. Das erste ist eine Passage aus dem Gedicht *The Sphinx* (1894)<sup>320</sup>, und bezieht sich im Film auf die mysteriöse ägyptische Katzengottstatue<sup>321</sup>. Dorian liest Sibyl das Gedicht vor, und als diese fragt, von wem es sei, antwortet Dorian, es sei von einem jungen Iren namens Oscar Wilde<sup>322</sup>. Das zweite Zitat ist aus dem Gedicht *The Ballad of Reading Gaol* (1898)<sup>323</sup>. Es wird von Dorian's altem Weggefährten Adrian zitiert, kurz bevor Dorian die Taverne verlässt, in welcher sich auch James Vane befindet:

„And, green or dry, a man must die Before it bears its fruit!“<sup>324</sup>

In der deutschen Übersetzung ist der Wortlaut wie folgt:

„(...)Und dürr oder grün, der Mensch muss dahin Vor seiner Fruchtefrist(...)“<sup>325</sup>

---

<sup>316</sup> DG 1945, 01:29:00

<sup>317</sup> DG 1945, 01:29:22

<sup>318</sup> DG 1945, 00:51:58

<sup>319</sup> DG 1945, 01:41:47

<sup>320</sup> „*The Sphinx*“: (dt.Titel: *Die Sphinx*); ein 1894 verfasstes Gedicht von Oscar Wilde, aus: *The Victorian Web – Literatur, Geschichte & Kultur im Viktorianischen Zeitalter*, <[www.victorianweb.org/authors/wilde/sphinx](http://www.victorianweb.org/authors/wilde/sphinx)> (16.02.2014)

<sup>321</sup> DG 1945, 00:32:56

<sup>322</sup> DG 1945, 00:33:40

<sup>323</sup> „*The Ballad of Reading Gaol*“: (dt.Titel: *Die Ballade vom Zuchthaus von Reading*), ein 1898 erschienenes Gedicht von Oscar Wilde, aus: *Bibliomania – freie Online-Literatur & Studienführer*, <[www.bibliomania.com/Fiction/wilde/ReadingGaol/Complete](http://www.bibliomania.com/Fiction/wilde/ReadingGaol/Complete)>(16.02.2014)

<sup>324</sup> DG 1945, 01:28:10

Dieses Zitat aus *The Ballad of Reading Gaol* bezieht sich sowohl auf Dorian's Leben, als auch auf das von Oscar Wilde selbst. Nachdem Wilde zwei Jahre im Gefängnis von Reading verbracht hatte, weil er wegen seiner Homosexualität zu Zwangsarbeit verurteilt wurde, verfasste er ein halbes Jahr nach seiner Entlassung dieses Gedicht. Es handelt insbesondere davon, wie Wilde sein eigenes Doppelleben sah und wie es ihm zum Verhängnis wurde<sup>326</sup>. Es ist passend für Dorian, der ebenfalls gezeichnet von einem Doppelleben, immer die Angst mit sich führt, alles könnte auffliegen. Und so wird auch Dorian am Ende für seinen Lebenswandel einen hohen Preis bezahlen. Denn auch wie Wilde in diesem Gedicht geschrieben hat, wird Dorian das „töten“, was er am meisten liebt, in diesem Fall sein Porträt, und sich selbst:

„(...)Doch jeder tötet, was er liebt, Das hört nur allzumal! Der tuts mit einem giftigen Blick, Und der mit dem Schmeichelwort schmal. Der Feigling tut es mit dem Kuss, Der Tapfre mit dem Stahl(...)“<sup>327</sup>

---

<sup>325</sup> Zitat aus dem 2.Kapitel von Oscar Wildes *Die Ballade vom Zuchthaus von Reading* (1898), aus: Besuche Oscar Wilde-Online, <[www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/gedichte/ballade\\_zu\\_reading2.htm](http://www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/gedichte/ballade_zu_reading2.htm)> (16.02.2014)

<sup>326</sup> Biografie Oscar Wilde, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (16.02.2014)

<sup>327</sup> Zitat aus dem 1.Kapitel von Oscar Wildes *Die Ballade vom Zuchthaus von Reading* (1898), aus: Besuche Oscar Wilde-Online, <[www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/gedichte/ballade\\_zu\\_reading1.htm](http://www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/gedichte/ballade_zu_reading1.htm)> (16.02.2014)

## 4.2 Inspirationen aus der Musik

Die musikalischen Bezüge in *The Picture of Dorian Gray* (1945) sind durch den gesamten Film hindurch präsent. Sie dienen nicht nur zur musikalischen Untermalung, sondern nehmen auch eine Funktion der Identifikation der Hauptfiguren ein, welche selbst auch über ein musikalisches Talent verfügen. Dorian spielt im Verlauf des Films immer wieder Melodien auf dem Klavier, welches als ein wiederkehrendes Symbol für den Protagonisten genutzt wird. Aber auch Sibyl Vane wird als eine „musikalische“ Figur präsentiert, die als Sängerin ihren Lebensunterhalt verdient. Neben der Filmmusik von Herbert Stothart<sup>328</sup> finden sich einige klassische Musikstücke im Film wieder, die neben ihrer Originalform auch als *Derivate* in Erscheinung treten.

Das prägnanteste Musikstück des Films könnte man als „Titelmelodie“ des Protagonisten bezeichnen. Es handelt sich dabei um ein Werk von Frédéric Chopin<sup>329</sup>, nämlich *Préludes in Piano No.24 in D Minor*<sup>330</sup>. Dieses für das Piano geschriebene Stück, ist das musikalische Motiv des Films, dient aber auch als Erkennungsmelodie von Dorian. Die Melodie ertönt zum ersten Mal, als Dorian sie auf dem Klavier in der Taverne spielt, in welcher Sibyl Vane ihre Auftritte absolviert<sup>331</sup>. Dorian und Sibyl sind gerade dabei, sich kennen zu lernen. Dorians Talent auf dem Klavier, kombiniert mit Chopins melancholischer Komposition, lassen unseren Protagonisten mysteriös und geheimnisvoll erscheinen, besonders in den Augen von Sibyl. Auf die Nachfrage Sibyls, ob Dorian selbst das Stück komponiert habe, antwortet unser Protagonist, es sei ein Werk von Frédéric Chopin, das er für eine geliebte Frau geschrieben habe<sup>332</sup>. Es handelt sich dabei um einen weiteren direkten Verweis auf einen Künstler des 19. Jahrhunderts, wie oben genannt bereits der direkte Bezug zu Oscar Wilde.

Als Dorian in einer späteren Szene Sibyl sein Porträt demonstriert, spielt er die Melodie erneut am Klavier in seinem Haus<sup>333</sup>. Sibyl versucht, überwältigt von ihren Gefühlen und

---

<sup>328</sup> Herbert Stothart (11.09.1885 - 01.02.1949) amerikanischer Filmmusikkomponist, welcher seiner Zeit der angesehenste Komponist der *Metro - Goldwyn - Mayer - Studios* war, aus: Internet Movie Database – Biografie Herbert Stothart, <<http://www.imdb.com/name/nm0006307/bio>> (17.02.2014)

<sup>329</sup> Frédéric Chopin (01.03.1810 - 17.10.1849) polnisch-französischer Komponist und Pianist der Periode der Romantik, bekannt besonders für seine Stücke für das Piano, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (17.02.2014)

<sup>330</sup> „*Préludes in Piano No.24 in D Minor*“: komponiert von Frédéric Chopin, als *Préludes* – Sammlung zwischen 1835 und 1839 veröffentlicht, aus: Chopin Musik Online, <[www.chopin-musik.com/chopin\\_preludes.php](http://www.chopin-musik.com/chopin_preludes.php)> (17.02.2014)

<sup>331</sup> DG 1945, 00:19:40

<sup>332</sup> DG 1945, 00:21:06

<sup>333</sup> DG 1945, 00:31:45

Eindrücken, Dorian zu widerstehen, erliegt allerdings ihrer eigenen naiven Traumvorstellung von einem Leben mit *Sir Tristan*.

Nach dem Tod von Sibyl lässt Dorian diese Melodie nicht mehr los. Bei seinen nächtlichen Ausflügen in Londons Unterwelt spielt das Stück eine wichtige Rolle. Dorian bezahlt einen Klavierspieler in einem verkommenen Lokal dafür, die Melodie zu spielen<sup>334</sup>. In dasselbe Lokal wird Sibyls Bruder James gelockt, als er die gleiche Musik hört, welche seiner toten Schwester vom sogenannten *Sir Tristan* vorgespielt wurde<sup>335</sup>. Als James das Lokal betritt und herausfindet, dass der Pianist nicht der Mann ist, nach dem er gesucht hatte, sagt er dem Pianisten, er solle etwas anderes spielen. Bei der Nachfrage, warum er das Lied nicht mögen würde, entgegnet James, er habe jemanden diese Melodie vor einer langen Zeit spielen hören<sup>336</sup>. So ist dieses Lied nicht nur Dorians Verbindung zum eigenen Charakter, sondern auch zu seinen Erlebnissen mit Sibyl und James Vane.

Eine weiteres Werk von Chopin kommt im Film vor, und zwar als Dorian Sibyl durch die Melodie wieder zu sich lockt, nachdem diese sein Haus verlassen wollte, um nicht die Nacht mit ihm zu verbringen<sup>337</sup>. Dabei handelt es sich um *Préludes in Piano No.4 in E Minor*. Also eine weitere *Prélude*, welche sich im deutschen mit dem Begriff „Vorspiel“ übersetzen lässt. So könnte dieser musikalische Begriff zweideutig auf die sich anbahnende sexuelle Beziehung zwischen Dorian und Sibyl angewendet werden, denn Sibyl wird nach Dorians Klavierspiel, entgegen ihres Vorsatzes, die Nacht bei ihm verbringen. Der Klang des Klaviers ist einer der wesentlichen Faktoren, welcher Sibyl regelrecht anzieht und dazu veranlasst, nicht zu gehen.

Bei dem nächsten Beispiel handelt es sich um das Lied, welches immer mit Sibyl Vane in Verbindung gebracht wird, mit dem Titel *Little Yellowbird*<sup>338</sup>.

Dieses verkörpert die Unschuld und Naivität Sibyls, welche von Dorian ausgenutzt und letztendlich verschmäht wird. Sibyl bezahlt ihre Liebe zu Dorian mit ihrem Leben und begeht Selbstmord. Dorian kann ihr scheinbar nicht mehr entfliehen, denn er wird durch das Lied immer wieder an Sibyl erinnert. Eine Passage aus dem Liedtext lässt sich so gleichermaßen auf Dorian wie auf Sibyl beziehen:

---

<sup>334</sup> DG 1945, 00:54:03

<sup>335</sup> DG 1945, 01:24:13

<sup>336</sup> DG 1945, 01:25:55

<sup>337</sup> DG 1945, 00:35:27

<sup>338</sup> „*Little Yellow-bird*“: Lied geschrieben von C.W. Murphy und W. Hargreaves, erschienen 1903, aus: The Songs of Fred Godfrey Online, <[www.fredgodfreysongs.ca/Collaborators/charles\\_murphy.htm](http://www.fredgodfreysongs.ca/Collaborators/charles_murphy.htm)> (17.02.2013)

„(...)Good-bye, little yellow bird.

I'd rather brave the cold

On a leafless tree

Than a prisoner be

In a cage of gold(...)"

Frei übersetzt bedeutet die Passage in etwa, dass Sibyl „eher der Kälte trotzen würde auf einem kahlen Baum, als eine Gefangene zu sein in einem goldenen Käfig“. Sibyl nimmt den Text allzu wörtlich, als sie sich nach der Verbannung durch Dorian das Leben nimmt. Somit würde sie lieber sterben, als von Dorian getrennt leben zu müssen.

Aber auch Dorian lebt in einem „goldenen Käfig“. Sein äußeres definiert ihn über alle Maßen. Er ist Gefangener seiner äußeren Erscheinung, die auf seine Umgebung betörend wirkt. Weil Dorian sich abhängig gemacht hat von dieser oberflächlichen „Schönheit“, bleibt er auch ein „Gefangener“, und bricht nur am Ende aus, indem er ebenfalls, wenn auch unfreiwillig, Selbstmord begeht.

Die Figur der Sibyl Vane wird auch durch einen Gesangsauftritt in den Film eingeführt, was den musikalischen Aspekt der Figur unterstreicht. Als Dorian zum ersten Mal die Taverne *The Two Turtles* besucht<sup>339</sup>, in welcher sie auftritt, hört der Zuschauer auch zum ersten Mal das Lied *Little Yellowbird*<sup>340</sup>. In dieser Szene sticht Sibyl durch ihren Gesang und ihre Schönheit als eine besondere Erscheinung in der Lokalität heraus, die überwiegend von der unteren sozialen Klasse besucht wird. Aber auch Dorian hebt sich anhand seiner Kleidung und seines Äußeren von den restlichen Besuchern ab. Als sich die Blicke der Zwei treffen, hält Sibyl kurz inne, bevor sie ihren Gesang fortführt<sup>341</sup>. Es wird deutlich, dass Beide fasziniert vom jeweils anderen sind.

Nach ihrem Auftritt kommen sich Dorian und Sibyl näher, während er auf dem Klavier spielt, und sie ihn durch Gesang begleitet<sup>342</sup>. Auch dieses Mal wird *Little Yellowbird* als gemeinsames Musikstück praktiziert. Später macht Dorian Sibyl ein symbolisches Geschenk, einen kleinen gelben Vogel in einem Käfig<sup>343</sup>. So wird aus dem metaphorischen „kleinen gelben Vogel“ ein reales Lebewesen, welches die Romanze von Sibyl und Dorian versinnbildlicht.

---

<sup>339</sup> DG 1945, 00:12:57

<sup>340</sup> DG 1945, 00:14:36

<sup>341</sup> DG 1945, 00:17:18

<sup>342</sup> DG 1945, 00:19:12

<sup>343</sup> DG 1945, 00:24:40

Dorian möchte nun Lord Henry und Basil seine Verlobte und zukünftige Ehefrau Sibyl vorstellen, dazu lädt er die zwei Herren in die oben genannte Taverne ein. Dort hat Sibyl wieder ihren Auftritt mit *Little Yellowbird*<sup>344</sup>.

Auch wenn dies Sibyls letzte Gesangseinlage ist, bleibt die Symbolik des Liedes über den Rest des Films erhalten. Sie verfolgt Dorian über Sibyls Tod hinaus. Bereits einen Tag nach Sibyls Selbstmord sieht man die Noten zu *Little Yellowbird* auf Dorian's Klavier liegen<sup>345</sup>.

Diese fallen Basil Hallward auf, der unseren Protagonisten einen Besuch abstattet, um zu sehen, wie es ihm nach dem Tod von Sibyl geht. Basil spielt die ersten Takte der Melodie an, bevor Dorian pfeifend den Raum betritt<sup>346</sup>. Dorian überspielt durch sein locker wirkendes Pfeifen seine Schuldgefühle gegenüber Sibyl, indem er gleichzeitig den Klang von Basils Klavierspiel übertönt. Interessant dabei ist, dass das Pfeifen in vielen Kulturen als „Unglücksbringer“ gesehen wird<sup>347</sup>. Er ignoriert durch das Pfeifen, welches als spöttische Reaktion gedeutet werden könnte, nicht nur Sibyls Tod, sondern auch das unausweichliche Schicksal, welches ihm später blüht. Denn auch wenn er durch Ignoranz der eigenen Taten, und seines sich stetig zum schlechteren verändernden Porträts, noch viele andere Menschen in den Abgrund reißt, wird Dorian letztendlich sein eigenes Unglück vor Augen geführt. Das Motiv des „kleinen gelben Vogels“ tritt noch einmal auf, als Dorian von Gladys Hallwards Gesang überrascht wird. Diese sitzt an seinem Klavier und singt *Little Yellowbird*<sup>348</sup>. Dorian's Versuch, seine Emotionen zurückzuhalten, wird ganz deutlich, während Gladys in einer ähnlichen Art wie Sibyl das Lied vorträgt<sup>349</sup>. Gladys spricht Dorian daraufhin auf die Skizze des Gesichts einer jungen Frau an, dass ihr Onkel Basil auf das Notenblatt gezeichnet hat<sup>350</sup>. Es wird deutlich, dass die gezeichnete Frau nicht nur das Lied zuvor gesungen hat, sondern auch eine wichtige Rolle in Dorian's Leben gespielt hat. Mit einer äußeren Kälte gibt Dorian zu, Sibyl sehr geliebt zu haben<sup>351</sup>. Und während eine sichtlich bewegte Gladys das Haus verlässt, sieht der Zuschauer nun Basils Skizze von Sibyls Gesicht<sup>352</sup>.

---

<sup>344</sup> DG 1945, 00:29:50

<sup>345</sup> DG 1945, 00:46:36

<sup>346</sup> DG 1945, 00:46:49

<sup>347</sup> „Pfeifen“ : wird in einigen Kulturen als Unglücksbringer gesehen, da es Geister anlocken würde, aus: *Moment – Leben heute – Der Pfiff*, Onlinepräsenz des Radioprogramms OE1 des ORF, <[www.oe1.orf.at/programm/342533](http://www.oe1.orf.at/programm/342533)> (18.02.2014)

<sup>348</sup> DG 1945, 00:55:47

<sup>349</sup> DG 1945, 00:56:03

<sup>350</sup> DG 1945, 00:56:20

<sup>351</sup> DG 1945, 00:56:40

<sup>352</sup> DG 1945, 00:56:53

Die Verbindung zwischen Sibyl und dem Lied *Little Yellowbird* wird also von ihrer Einführung in die Handlung, bis zu ihrem Tod und darüber hinaus aufrechterhalten. Dorian wird am Anfang von Sibyls Gesang fasziniert, später dient die Melodie als stetige Konfrontation mit der eigenen Schuld.

### 4.3 Bezüge zu anderen Filmwerken

Neben den Bezügen aus Literatur und Musik, bedient sich Regisseur Lewin auch auf direkte Art und Weise aus Werken der Filmkunst. Diese Inspirationen beziehen sich hauptsächlich auf europäische Filme. So ließ sich Lewin bereits bei seinem ersten Film als Regisseur vom französischen Filmemacher Sascha Guitry inspirieren<sup>353</sup>, eine Erzählerstimme in die Handlung von *The Moon and the Sixpence* (1942) einzubauen<sup>354</sup>. Guitry hatte die Technik in seinem Werk *The Story of a Cheat* (1936) bereits eingesetzt<sup>355</sup>. Den Erzähler als kommentierende und erläuternde Instanz baute Lewin auch in *The Picture of Dorian Gray* (1945) ein. Die Rolle des Erzählers übernahm der Schauspieler Sir Cedric Hardwicke<sup>356</sup>, allerdings wurde dieser nicht im Abspann erwähnt<sup>357</sup>.

Schon zu Beginn des Films führt uns der Erzähler in die Handlung ein, indem er die Figur des Lord Henry Wotton charakterisierend vorstellt, während sich dieser auf dem Weg zu Basil Hallward befindet<sup>358</sup>. Anschließend baut der Sprecher die Spannung der Zuschauer auf, indem er auf Basils neuestes Kunstwerk hinweist, über das sich der Maler nicht viel preisgeben wollte<sup>359</sup>.

In intervallartigen Narrationen taucht die Erzählerstimme immer wieder auf, um bestimmte Momente noch einmal vor verdeutlichen, oder die Gedanken unseres Protagonisten hörbar zu machen. Als Lord Henrys Indoktrination seiner hedonistischen Weltsicht auf Dorian zu wirken beginnt, kurz nachdem sich die zwei in Basils Atelier kennen gelernt haben, leitet die Erzählerstimme Dorians veränderte Wahrnehmung ein<sup>360</sup>. Die Stimme des Sprechers bringt uns Dorians innere Gefühls- und Gedankenwelt näher, indem sie auf seine Angst vor dem Verlust der Jugend und Schönheit eingeht.

Diese beschreibt wenig später nicht nur Dorians nächtliche Ausflüge<sup>361</sup>, sondern auch welchen Einfluss Lord Henrys Anekdoten auf den jungen Mann haben<sup>362</sup>. Diese konstante

---

<sup>353</sup> Sascha Guitry (21.02.1885 - 24.07.1957) französischer Dramaturg, Regisseur und Autor, der oft auch als Schauspieler in seinen eigenen Produktionen auftrat, Encyclopaedia Britannica, <[www.britannica.com](http://www.britannica.com)> (19.02.2014)

<sup>354</sup> Vgl. Turner, George E., S.87

<sup>355</sup> Originaltitel: *Le roman d'un tricheur*, 1936, Frankreich, Regie:S.Guitry, 81. Min.

<sup>356</sup> Sir Cedric Hardwicke (19.02.1893 - 06.08.1964) britischer Schauspieler und Regisseur, aus: Biografie Sir Cedric Hardwicke, Internet Movie Database, <<http://www.imdb.com/name/nm0362567/>> (19.02.2014)

<sup>357</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>358</sup> DG 1945, 00:01:56

<sup>359</sup> DG 1945, 00:02:31

<sup>360</sup> DG 1945, 00:08:40

<sup>361</sup> DG 1945, 00:12:48

Erzählweise der Sprecherstimme wird über eine Reihe von Szenen fortgeführt, und immer wieder kommen Dorian's Gedanken an die Oberfläche. Sei es, als Dorian eine Veränderung an seinem Porträt feststellt<sup>363</sup>, oder als er beschließt, das Bild müsse vor neugierigen Blicken sicher verwahrt werden<sup>364</sup>.

Der Erzähler aber schildert uns nicht nur Dorian's Seelen- und Gedankenwelt, sondern überbrückt auch zeitliche Sprünge und Geschehnisse. Diese sind zum Beispiel die vielen Jahre, die scheinbar spurlos an Dorian's jugendlichem Aussehen vorbeigehen<sup>365</sup>. Dem Zuschauer werden bis auf wenige Ausnahmen, wie zum Beispiel der Mord an Basil, keine der Sünden, die Dorian begeht, explizit gezeigt. Dies wird auch dem Erzähler überlassen, der diese grob umreißt<sup>366</sup>. Auch die Zeichen von Alter und Sünde, die Dorian selbst nicht anzusehen sind, aber seinem Porträt schon, werden vom Erzähler erwähnt<sup>367</sup>. Und als dem Zuschauer das entstellte Bild präsentiert wird, unterstreicht der Sprecher dies mit dem Vergleich eines „moralischen Aussatzes“:

„(...) It was as if some Moral Leprosy were eating the Thing away (...)“<sup>368</sup>

Auch der Mord an Basil wird vom Erzähler dramatisch beschrieben. Dieser offenbart dem Zuschauer Dorian's Angst davor, Gladys Hallward könnte sein Porträt sehen<sup>369</sup>. Dabei interagiert der Hauptdarsteller Hurd Hatfield mit seiner Mimik passend zu den Worten der Erzählerstimme<sup>370</sup>. Dorian steigert sich in seine Emotionen hinein, bis er in einer Mischung aus Panik und Hass, Basil mit einem Messer ersticht.

Am Ende, kurz bevor Dorian sein Porträt zerstören will, wird er sich seiner Sünden bewusst und rekapituliert, wen er alles ins Unglück gestürzt hat. Wieder übernimmt der Sprecher die Funktion der inneren Stimme unseres Protagonisten ein<sup>371</sup>. Diesmal beschreibt er fast bis zum Schluss jeden Gedankengang Dorian's, führt aber auch durch die Handlung, und unterstreicht

---

<sup>362</sup> DG 1945, 00:13:08

<sup>363</sup> DG 1945, 00:39:43

<sup>364</sup> DG 1945, 00:50:37

<sup>365</sup> DG 1945, 00:53:04, 00:53:48

<sup>366</sup> DG 1945, 00:52:51

<sup>367</sup> DG 1945, 00:55:10

<sup>368</sup> DG 1945, 01:07:22

<sup>369</sup> DG 1945, 01:09:43

<sup>370</sup> DG 1945, 01:10:00

<sup>371</sup> DG 1945, 01:40:37

nochmal die Vorgänge im Film<sup>372</sup>. Dies ist die letzte und längste Sequenz des Films, in welcher man den Sprecher hören kann.

Die zweite bedeutende Inspiration stammt aus dem amerikanischen Stummfilm *The Wind* (1928)<sup>373</sup>. Es handelt sich dabei um den Effekt einer wackelnden Zimmerlampe. Lewin ließ sich vom Regisseur von *The Wind* (1928) dazu inspirieren, da dieser zu seinem engen Freundeskreis gehört hatte<sup>374</sup>. Dieser Effekt kommt in zwei dramatischen Szenen vor, zum einen wird er beim Mord an Basil eingesetzt, zum anderen auch bei Dorian's „Selbstmord“. Zunächst einmal taucht der Effekt auf, als Dorian Basil in seinem alten Kinderzimmer ersticht, nachdem dieser das Geheimnis seines Porträts entdeckt hatte<sup>375</sup>. Dabei stößt Basil eine im Zimmer hängende Lampe an, die daraufhin beginnt Hin und Her zu schaukeln<sup>376</sup>. Das dabei entstehende „Schattenspiel“ wird an die Wand von Dorian's Jugendzimmer projiziert. Der Einsatz der wackelnden Lampe erstreckt sich über die Tötung Basils, bis hin zu Dorian's Bewusstwerdung über seine Tat. Dorian bringt die Lampe letztlich zum Stillstand, bevor er das Zimmer mit Basils Leiche darin verlässt<sup>377</sup>.

Als Dorian gegen Ende des Films das Messer gegen sein Porträt richtet, in der Hoffnung von seinem „Fluch“ befreit zu werden, begeht er unfreiwillig Selbstmord<sup>378</sup>. Dabei stößt er im zurückfallen ebenfalls an die Zimmerlampe, die daraufhin zu wackeln beginnt<sup>379</sup>. Diesmal erstreckt sich der Effekt über knappe zwei Minuten, in welchen der Zuschauer nicht nur die Transformation von Dorian's Porträt beobachten kann<sup>380</sup>, sondern auch das Eindringen von Lord Henry, Gladys Hallward und David Stone<sup>381</sup>. Diese stellen fest, dass es sich bei dem verunstalteten Leichnam, der am Boden liegend aufgefunden wird, um Dorian Gray handeln muss<sup>382</sup>.

---

<sup>372</sup> DG 1945, 01:42:42

<sup>373</sup> Originaltitel: *The Wind*, 1928, USA, Regie: V. Sjöström, 95. Min.

<sup>374</sup> Vgl. Turner, George E., S.90

<sup>375</sup> DG 1945, 01:10:13

<sup>376</sup> DG 1945, 01:10:17

<sup>377</sup> DG 1945, 01:11:47

<sup>378</sup> DG 1945, 01:42:42

<sup>379</sup> DG 1945, 01:43:00

<sup>380</sup> DG 1945, 01:43:22

<sup>381</sup> DG 1945, 01:43:55

<sup>382</sup> DG 1945, 01:44:26

#### ***4.4 Einsatz von Requisiten: Statuen, Artefakte und sonstige Einrichtungsgegenstände***

Neben den Verweisen aus anderen Gattungen der Kunst, war Albert Lewin dafür bekannt, seine Werke mit vielen Requisiten und prachtvollen Bauten auszustatten. Bei *The Picture of Dorian Gray* (1945) ließ Lewin so gut wie keine Szene aus, um Statuen, Gemälde oder sonstige Antiquitäten und Kunstwerke dekorativ ins Bild zu setzen. Sei es Basil Hallwards Atelier, Dorian's Haus oder eine Taverne im nächtlichen London, an jedem Schauplatz finden sich viele exotische Gegenstände und Fundstücke. Man könnte sogar behaupten, der Film wäre visuell „überladen“ mit Requisiten und ihren symbolischen Bedeutungen, was ein Gegenentwurf zum konventionellen amerikanischen Kino dieser Zeit darstellt<sup>383</sup>. Interessant daran ist, dass die im Film vorkommenden Artefakte oft einen Religiösen Hintergrund haben. Dabei beziehen sich diese auf „exotische“ Religionen, wie zum Beispiel den Buddhismus oder die ägyptischen Gottheiten. Aber auch das Symbol des Christentums, das heilige Kreuz, wird vielfach angedeutet und verwendet. Oft hervorgehoben durch Beleuchtung, wie zum Beispiel als eingerahmtes Zeichen in einer Tür in Dorian's Haus<sup>384</sup>.

Das am meisten in Erscheinung tretende Requisit ist allerdings die Statue der ägyptischen Katzensgottheit *Sohkmet*<sup>385</sup>. Diese wurde von Lewin nachträglich in die Handlung des Films eingebaut, und dient als eine Art „magisches Relikt“<sup>386</sup>. Sie ist im Film dafür verantwortlich, dass Dorian's Wunsch nach ewiger Jugend in Erfüllung geht. Lewin's Drang nach Authentizität ging so weit, dass er die originalen verbleibenden Artefakte der Katzensgottheit durch die Requisiteure finden ließ, um einen naturgetreuen Abdruck der Figur erstellen zu lassen<sup>387</sup>. So nimmt die Katzensgottheit im Film einerseits die Rolle der passiven Beobachterin ein, welche durch ihre scheinbar „antizipierende“ Haltung viele Szenen aus Dorian's Leben observiert hat. Andererseits wirkt sie als Katalysator für die Erfüllung von Dorian's Wunsch nach ewiger Jugend, und zeigt dabei Fähigkeiten einer heimtückischen und mächtigen Reliquie<sup>388</sup>.

---

<sup>383</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.391

<sup>384</sup> DG 1945,01:06:25, 01:08:19

<sup>385</sup> „*Sohkmet*“: (auch: *Sekhmet*), eine Göttin aus der ägyptischen Religion welche mit dem Äußeren einer Löwin bzw. einer Frau mit einem Löwenkopf assoziiert wurde, galt als Kriegsgöttin und wurde zugleich mit Krankheit und Heilung in Verbindung gebracht, Encyclopaedia Britannica, <www.britannica.com> (22.02.2014)

<sup>386</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>387</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

<sup>388</sup> Vgl. Turner, George E., S.88

Die Statue der *Sohkmet* erscheint zum ersten Mal im Hintergrund von Basil Hallwards Atelier, während eines Besuchs von Lord Henry<sup>389</sup>. Henry bestaunt Basils neuste Arbeit, das Porträt von Dorian. Basils Worte, dass wir alle für das, was uns die Götter geben, leiden müssten, können somit als direkter Bezug auf die Katzengottheit gesehen werden<sup>390</sup>. Er beruft sich wie im Roman auf Dorian's „schönes Äußeres“, durch die Anwesenheit der Statue bekommt dieser Satz jedoch eine veränderte Bedeutung. Als die beiden Männer wenige Minuten später in Basils Garten über eine „mystische Macht“ sprechen, welche immer dann Basils Hand führen würde, wenn Dorian für ihn Modell stehe, sieht man Basil dabei, wie er die Statue der *Sohkmet* auf einem Papierblock skizziert<sup>391</sup>. Die Szene wird ebenfalls von einer exotisch anmutenden Musik begleitet.

Kurz darauf betritt auch unser Protagonist die Szene, und wird sofort von Lord Henry in seine Weisheiten über das Leben eingeführt. Während Dorian Basil Modell steht, sieht man die Katzenstatue links neben ihm auf einem Tisch stehen<sup>392</sup>. Lord Henrys Anmerkung, die Götter seien gut zu Dorian gewesen, bezieht sich wieder auf die Präsenz *Sohkmets*. Schließlich sieht man Dorian's Porträt in seiner ganzen Pracht, und die Katzengöttin ist ebenfalls darauf abgebildet<sup>393</sup>. Dorian, überwältigt von seiner eigenen Schönheit und Jugend, spricht nichts ahnend seinen Wunsch aus, dass sein Porträt an seiner Stelle altern solle. Lord Henry entgegnet:

„(...)you wouldn't do express such a wish in the presence of that Cat Dorian, it's one of the 73 great Gods of Egypt and is quite capable of granting your wish(...)“<sup>394</sup>

Während Lord Henry spricht sieht man die Statue in Großaufnahme, wieder unterlegt mit mystischer Musik<sup>395</sup>. Dorian scheint Henrys zynische Warnung, er solle solch einen Wunsch nicht in der Präsenz der Katzengöttin äußern, nicht wahrzunehmen. Und als Basil Dorian verspricht, er würde das Bild sobald wie Möglich nach Hause geschickt bekommen, weist Lord Henry die Beiden darauf hin, dass die Katzenstatue und das Bild nicht voneinander getrennt werden sollen<sup>396</sup>. Als Dorian daraufhin erneut seinen Wunsch nach ewiger Jugend

---

<sup>389</sup> DG 1945, 00:03:11

<sup>390</sup> DG 1945, 00:03:57

<sup>391</sup> DG 1945, 00:05:00

<sup>392</sup> DG 1945, 00:07:56

<sup>393</sup> DG 1945, 00:11:16

<sup>394</sup> DG 1945, 00:11:47

<sup>395</sup> DG 1945, 00:11:50

<sup>396</sup> DG 1945, 00:12:18

äußert, mit der Aussage, dass er sogar seine Seele dafür geben würde<sup>397</sup>, scheint der Pakt zwischen Dorian, dem Bild und der Gottheit besiegelt worden zu sein.

Der Einfluss der Katzengöttin wird auch in einer späteren Szene dargestellt. Sibyl Vane besucht Dorian Zuhause, um sein Porträt zu sehen<sup>398</sup>. Als sie beschließt nach Hause zu gehen, um die Nacht nicht bei Dorian zu verbringen, sieht man, welche Macht von der Statue *Sohkmets* ausgeht. Während sich Sibyl vor einem Spiegel anzieht um das Haus zu verlassen, sehen wir die Statue am linken Bildrand<sup>399</sup>. Sibyl erschreckt sich kurz, da sie das Gefühl hatte, sie hätte im Spiegel gesehen, wie sich die Statue der Katze bewegt habe<sup>400</sup>. Dorian klärt Sibyl über Lord Henrys Anekdote auf, die Statue sei eine der 73 großen Gottheiten Ägyptens<sup>401</sup>. Daraufhin zitiert Dorian das oben genannte Gedicht *The Sphinx* (1894), von Oscar Wilde, das nun in Verbindung mit der Katzengottheit gebracht wird. Dorian steht dabei neben der Statue, welche Sibyl direkt anzustarren scheint<sup>402</sup>. Wieder ertönt die vorher gehörte, exotische Musik, welche die Katzenstatue zu begleiten scheint<sup>403</sup>. Und gerade als Sibyl Dorians Bitte, die Nacht bei ihm zu verbringen, abzulehnen scheint, kommen *Sohkmets* mysteriöse Kräfte wieder zum Vorschein. Dorian beginnt nach dem Abschied wieder Klavier zu spielen, die Katze nimmt dabei wieder den linken Bildrand ein<sup>404</sup>. Und auch wenn Sibyl im Begriff war das Haus zu verlassen, bleibt sie an der Tür stehen, und schreitet wie in Trance zurück zu Dorian<sup>405</sup>. Es scheint so, als habe die Statue erneut Dorians Wunsch erfüllt. Er wollte nicht, dass Sibyl nach Hause geht, sondern stattdessen die Nacht über bei ihm bleibt. Sibyl dagegen kann ihren moralischen Vorsätzen nicht mehr treu bleiben, noch kann sie Dorians Anziehungskraft widerstehen. Wirklich bewusst über die Tatsache, dass *Sohkmet* seinen Wunsch erfüllt hat, wird sich Dorian erst im späteren Verlauf des Films. Nachdem Dorian Sibyl Vane durch einen Brief aus seinem Leben verbannt hatte, bemerkt er eine Veränderung auf dem Porträt. Das Gesicht auf dem Bild scheint nun einen Hauch von Grausamkeit angenommen zu haben<sup>406</sup>. Als er jedoch im Spiegel keine dieser unbarmherzigen Züge an sich selbst erkennen kann, fällt ihm seine Äußerung vom Wunsch nach ewiger Jugend wieder ein<sup>407</sup>. Diesen hatte Dorian zu

---

<sup>397</sup> DG 1945, 00:12:34

<sup>398</sup> DG 1945, 00:31:45

<sup>399</sup> DG 1945, 00:32:39

<sup>400</sup> DG 1945, 00:32:35

<sup>401</sup> DG 1945, 00:32:48

<sup>402</sup> DG 1945, 00:32:55

<sup>403</sup> DG 1945, 00:33:16

<sup>404</sup> DG 1945, 00:35:25

<sup>405</sup> DG 1945, 00:35:46

<sup>406</sup> DG 1945, 00:39:42

<sup>407</sup> DG 1945, 00:40:12

Beginn des Films in Basils Atelier ausgesprochen, nachdem er sein Porträt zum ersten Mal in seiner Ganzheit erblickt hatte. Allerdings bringt er diesen Tatbestand nicht mit der Statue der Katzengottheit in Verbindung, sondern versucht eine rationale Erklärung zu finden. Während die Kamera zurückfährt und sich Dorian langsam umdreht, nimmt die Katzenstatue eine zentrale Rolle im Bild ein<sup>408</sup>. Dem Zuschauer wird wieder durch mysteriöse Musik signalisiert, welche Macht Dorian's ewige Jugend möglich gemacht hat. Dorian jedoch verlässt das Zimmer in dem Glauben, er habe sich die Veränderung am Porträt nur eingebildet.

Während er die Tür schließt fährt die Kamera wieder auf die Statue der *Sohkmet* zu, die nun in einer Großaufnahme im Bild verbleibt<sup>409</sup>.

In einer Szene kurz darauf wird Dorian von Basil in seinem Haus besucht. Dieser möchte sich nach dem Selbstmord von Sibyl Vane nach Dorian's Zustand erkundigen. Als Basil schließlich auch das von ihm gemalte Porträt Dorian's sehen möchte, da er beabsichtige, es in einer Ausstellung zu zeigen, wird es ihm von Dorian ohne weitere Erklärung verboten<sup>410</sup>. Um seinen Wunsch durchzusetzen, droht Dorian damit, nie wieder mit Basil zu sprechen, falls dieser einen Blick auf das Gemälde wirft. Die Freunde beginnen nun ein Gespräch über das Porträt, in dem auch die Unsicherheit des Malers bezüglich des Bildes deutlich wird. Basil sagt, dass er das Gefühl hatte, das Bild habe ein „Eigenleben“ entwickelt<sup>411</sup>. Während Basil seine Faszination für das mysteriöse Gemälde äußert, sieht der Zuschauer erneut die Katzengöttin, die auf einem Tisch stehend in die Richtung des Porträts zu blicken scheint. Basil fragt Dorian, ob ihm etwas an dem Bild aufgefallen wäre, was er am Anfang nicht gesehen hätte<sup>412</sup>. Unser Protagonist gibt zu „etwas“ gesehen zu haben, dass sehr sonderbar zu sein schien. Während Basil verständnisvoll, und um ihre Freundschaft bemüht, Dorian's Haus verlässt, bleibt der Gastgeber an der Seite der Katzenstatue zurück<sup>413</sup>. In diesem Moment entschließt sich Dorian dazu, sein Porträt vor den Blicken anderer zu verstecken. Scheinbar wird Dorian durch die Präsenz der Statue wieder beeinflusst<sup>414</sup>. Es wird suggeriert, dass die Katze Dorian Anweisungen geben würde. Dies wird wieder von einer exotischen Musikuntermalung begleitet.

---

<sup>408</sup> DG 1945, 00:40:19

<sup>409</sup> DG 1945, 00:41:10

<sup>410</sup> DG 1945, 00:49:15

<sup>411</sup> DG 1945, 00:49:42

<sup>412</sup> DG 1945, 00:49:57

<sup>413</sup> DG 1945, 00:50:23

<sup>414</sup> DG 1945, 00:50:37

Die Statue der *Sohkmet* tritt wieder bei einer exotischen Tanzaufführung in Dorian's Haus auf<sup>415</sup>. In der Mitte des Raumes steht eine kleine Bühne, auf der eine Frau tänzerische Bewegungen ausführt. Die Statue der ägyptischen Gottheit steht auf einem Tisch neben einem Kerzenleuchter. Die Katze scheint in die Richtung der Tänzerin zu schauen, während diese einer interessierten Gruppe von Gästen ihre Bewegungsabläufe demonstriert. Begleitet wird das Ganze von einem mysteriös klingenden Gesang. Kurz vor Ende der Aufführung scheint die exotische Künstlerin die Katzenstatue mit einem Gruß mit der Hand zu ehren, woraufhin die Kerze in der Lampe neben der Statue erlischt<sup>416</sup>. Dies könnte man als weiteres Indiz für die „magischen Kräfte“ sehen, welche von der Statue im Film ausgehen.

Im weiteren Verlauf bekommt Dorian Besuch von Basil, welcher sich kurz vor einer Abreise nach Paris befindet<sup>417</sup>. Der Maler konfrontiert Dorian mit den Gerüchten und Anschuldigungen, die sein Bild in der Öffentlichkeit geprägt haben<sup>418</sup>. Während sich die Beiden an Dorian's Schreibtisch unterhalten, sieht man im Hintergrund die Statue der *Sohkmet*. Basil fügt hinzu, er sei sich nicht sicher, ob er Dorian wirklich kennen würde. Dafür, so sagt er, müsse er Dorian's Seele gesehen haben<sup>419</sup>. Dorian beschließt, seinem Freund seine Seele „offenzulegen“. Er solle sie noch heute Nacht sehen, sagt Dorian<sup>420</sup>. Dabei sieht man die Katzenstatue hinten im Raum sitzend, auf einem Tisch in einer Perspektive zwischen Dorian und Basil. Während die Männer den Raum verlassen, um in Dorian's Kinderzimmer im oberen Geschoss die „Seele“ des Gastgebers zu enthüllen, erscheint durch eine Kamerafahrt nach Hinten die Statue im Bild, welche Dorian und Basil mit ihrem Blick nach Oben zu verfolgen scheint<sup>421</sup>. So kann es auch möglich sein, dass die Statue beim Mord an Basil auch eine Rolle gespielt haben könnte.

Nach dem Mord an Basil lässt Dorian seinen alten Freund Alan Campbell zu sich rufen, um sich dem Leichnam des Malers zu entledigen. Während dem Gespräch zitiert Dorian erneut das *Rubaiyat* (1859) aus einem Buch, welches er danach geöffnet an die Katzenstatue lehnt<sup>422</sup>. Am Ende des Films, nach dem Tod Dorian's, wird dem Publikum die Katzenstatue zum letzten Mal präsentiert. Während im Hintergrund David Stone und Gladys Hallward Dorian's Haus

---

<sup>415</sup> DG 1945, 00:57:52

<sup>416</sup> DG 1945, 00:58:32

<sup>417</sup> DG 1945, 01:01:35

<sup>418</sup> DG 1945, 01:02:58

<sup>419</sup> DG 1945, 01:04:27

<sup>420</sup> DG 1945, 01:04:50

<sup>421</sup> DG 1945, 01:05:46

<sup>422</sup> DG 1945, 01:15:24

verlassen, fährt die Kamera auf die Statue zu, davor liegt noch immer das offene Buch mit dem Zitat des Gedichtes von Omar Khayyam<sup>423</sup>.

Neben der Statue der *Sohkmet* kommen viele weitere Statuen und Kunstwerke im Film vor. Zum einen finden sich viele Bezüge zum Buddhismus, neben der Erwähnung literarischer Werke werden diverse Statuen von Buddha gezeigt. Schon zu Beginn des Films sieht man eine Statue von Buddha in Basils Atelier, während Lord Henry das passende Buch dazu inspiziert<sup>424</sup>. Bei einem späteren Gespräch zwischen Dorian und Basil, welches nach dem Tod von Sibyl Vane stattfindet, taucht ein weiterer Verweis auf. Während sich die Beiden in Dorian's Garten unterhalten, sieht man eine Statue von Buddhas Kopf direkt hinter Basil<sup>425</sup>. Dies bezieht sich auf Basils Vorliebe für den Buddhismus, welcher durch verschiedene Einstreuungen immer wieder mit seiner Figur in Verbindung gebracht wird. Dies geht sogar soweit, dass auch seine Nichte Gladys visuell sehr oft neben einem buddhistischen Artefakt gezeigt wird, wie zum Beispiel während einer exotischen Darbietung in Dorian's Haus<sup>426</sup>. Während Gladys Dorian ansieht, kann der Zuschauer eine Statue von Buddha zwischen den Beiden erkennen. Dieselbe Statue nimmt wenig später bei einem Gespräch zwischen Dorian und Gladys erneut eine auffällige Rolle ein<sup>427</sup>.

Ein anderes Kunstwerk, welches ebenfalls zahlreich in Erscheinung tritt, ist die Skulptur des  *jungen David*, von Andrea del Verrocchio<sup>428</sup>. Diese Statue bezieht sich „schweigend“ auf die narzisstischen und homoerotischen Züge unseres Protagonisten<sup>429</sup>. Die Statue wird beim Besuch Sibyls in Dorian's Haus im Hintergrund visuell angedeutet<sup>430</sup>, bevor sie bei einer Unterhaltung zwischen Lord Henry und Dorian prägnant im Bild positioniert wird<sup>431</sup>. Kurz nach Sibyls Selbstmord besucht Lord Henry Dorian, um ihn davon zu überzeugen, sich keine Vorwürfe wegen ihrem Tod zu machen. Wurde also der homoerotische Bezug beim Damenbesuch in Dorian's Haus zunächst im Hintergrund angedeutet, steht er im Gespräch mit Lord Henry nun „im Mittelpunkt“. Interessant dabei sind auch Lord Henry's Aussagen darüber, in welcher Beziehung er zu den Frauen aus seiner Vergangenheit steht, und mit

---

<sup>423</sup> DG 1945, 01:44:42

<sup>424</sup> DG 1945, 00:03:45

<sup>425</sup> DG 1945, 00:47:41

<sup>426</sup> DG 1945, 00:58:08

<sup>427</sup> DG 1945, 00:58:44

<sup>428</sup> Andrea del Verrocchio (ca.1435 – 10.10.1488) war ein florentinischer Bildhauer und Maler, zu seinen Schülern zählte unter anderen Leonardo da Vinci, seine *David* Statue aus Bronze entstand vor 1476, Encyclopaedia Britannica, <www.britannica.com> (01.03.2014)

<sup>429</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.392

<sup>430</sup> DG 1945, 00:31:59, 00:32:55

<sup>431</sup> DG 1945, 00:45:07

welcher Gleichgültigkeit er dem Tod Sibyl Vanes begegnet<sup>432</sup>. So wird klar, dass Lord Henry die Gesellschaft von Frauen nicht besonders zu schätzen weiß.

Beim anschließenden Besuch von Basil sieht man die Statue Verrocchios in einem Spiegel in Dorian's Haus, während der Maler sein Porträt begutachten möchte<sup>433</sup>. Dorian steht auf gleicher Höhe wie der Spiegel, wodurch die Beziehung zwischen ihm und Basil deutlich wird. Auf der einen Seite steht der Künstler, auf der anderen zwei „Kunstwerke“. Die Faszination, welche Dorian auf Basil ausgeübt hat, kann so also nicht nur auf künstlerische, sondern auch erotische Weise gedeutet werden. Als Basil kurz darauf das Haus verlässt, bleibt Dorian zurück, und die Statue erweckt den Eindruck, sein Spiegelbild zu sein<sup>434</sup>.

Das Motiv der Skulptur als Dorian's Spiegelbild wird wieder bei einem Besuch von Gladys Hallward aufgegriffen. Während sie auf dem Klavier spielend *Little Yellowbird* singt, betritt Dorian den Raum. Im Spiegel gegenüber unseres Protagonisten sehen wir nicht ihn selbst, sondern die Statue *Dauids*<sup>435</sup>. Diese ist im Vergleich mit den vorherigen Szenen immer deutlicher erkennbar. Dies lässt den Schluss zu, dass Regisseur Lewin deutlich machen wollte, wie sich Dorian seiner eigenen Identität immer bewusster wird. Schließlich wird die Skulptur direkt neben Basil stehend gezeigt, kurz bevor ihn Dorian tötet<sup>436</sup>. Basil hat Dorian besucht, um zu erfahren, ob sich die schlimmen Gerüchte über seine Person bewahrheitet haben. Während Basil die Wahrheit über Dorian erfahren möchte, platziert Lewin diese direkt hinter ihm. Die nun offensichtlichen Anspielungen der unterschwellig homoerotischen Beziehungen kommen in dieser Szene am deutlichsten zur Geltung. Ein letztes Mal wird die Statue gezeigt, als Dorian versucht, seinen alten Freund Alan Campbell davon zu überzeugen, Basil Hallward's Leichnam zu entsorgen<sup>437</sup>. Dorian und die Skulptur stehen in ähnlicher Pose gegenüber Alan, welcher seine Bitte trotz anfänglicher Bedenken ausführen wird. In dieser Konstellation scheint es so, als würde die Haltung der Statue Dorian's innere Kampfbereitschaft zeigen, wenn es darum geht, Alan zu überzeugen. Aber sie scheint auch seine narzisstische Selbstsicherheit zu demonstrieren, die den Glauben in sich birgt, mit jeder Art von Verbrechen, davon kommen zu können. Äußerlich gibt sich Dorian jedoch ruhig, freundlich und gefasst.

---

<sup>432</sup> DG 1945, 00:45:14

<sup>433</sup> DG 1945, 00:49:20

<sup>434</sup> DG 1945, 00:50:30

<sup>435</sup> DG 1945, 00:55:55

<sup>436</sup> DG 1945, 01:05:25

<sup>437</sup> DG 1945, 01:15:02

## 5. Schluss: Rezeption, Rückblick und Ausblick

Albert Lewins Romanverfilmung ist am 03.03.1945 in den amerikanischen Kinos erschienen. Die Kritiken bezüglich des Films waren ambivalent, und während einige Kritiker Lewins Werk als einen „geschmackvollen Vertreter“ des Horrorfilms lobten, warfen ihm andere vor, ein „leidenschaftsloses“, „protziges“ und „überhebliches“ Machwerk abgeliefert zu haben<sup>438</sup>. Dieser Vorwurf der „Überheblichkeit“ sollte Lewin nicht nur bei den Kritiken zu *The Picture of Dorian Gray* (1945) begleiten, sondern über seine gesamte Karriere als Regisseur hinweg. Insbesondere aber bei der Verfilmung von Wildes Roman wurde Lewin vorgeworfen, einen Film geschaffen zu haben, der zu „künstlerisch“ und zu „intellektuell“ sei<sup>439</sup>. In der Regel wurden europäische Filmproduktionen von den amerikanischen Filmkritikern so bezeichnet, da sie auf andere Darstellungsmuster zurückgegriffen haben, als das „Mainstream - Kino“ in Hollywood. So entstand durch die amerikanischen Kritiker der Name „European art cinema“<sup>440</sup>. Diese Bezeichnung stellte Filme von europäischen Regisseuren und Produzenten dar, die entgegen den „massentauglichen“ Produktionen aus Amerika auch Themen behandelt haben, die sich an ein „erwachseneres“ Publikum gewandt haben. Diese aus der Sicht der amerikanischen Gesellschaft als „obszön“ geltenden Themen wurden im „European art cinema“ mit psychologischen Motiven verknüpft<sup>441</sup>. Albert Lewin war als ein amerikanischer Regisseur eine Ausnahmeerscheinung, da der Stil seiner Filme, aber auch der Umgang mit „kontroversen“ Themen, eher an das europäische Kino erinnert hat<sup>442</sup>. Dieser besondere „Stil“ hatte auch bei den Dreharbeiten zu *The Picture of Dorian Gray* (1945) zu Streitereien zwischen Lewin und den Produzenten des Films geführt<sup>443</sup>. Seine „Außenseiterposition“ in Hollywood liegt jedoch einer Kritik zu Grunde, die auch politisch motiviert war, da sie sich nicht nur mit dem Werk befasst hatte, sondern vor allem mit der Person dahinter. Die Vorurteile gegenüber „intellektuellen Persönlichkeiten“, zu welchen Lewin gezählt wurde, werden in vielen Kritiken seiner Zeit offensichtlich. Im amerikanischen Gemeinwesen der 1940er Jahre bestand der Verdacht, dass Intellektuelle „selbstgefällig“, „arrogant“ und

---

<sup>438</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.388 - 391

<sup>439</sup> Jancovich, Mark, „Two Ways of Looking“: *The Critical Reception of 1940s Horror*, Cinema Journal, Vol.49, No.3, Jahr 2010, S.60 -61, University of Texas Press

<sup>440</sup> Jancovich, Mark, S.61

<sup>441</sup> Jancovich, Mark, S.61

<sup>442</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.390, 391

<sup>443</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.391

„unmännlich“ seien. Darüber hinaus wurden sie auch als „unmoralisch“, „gefährlich“ und „staatsfeindlich“ bezeichnet<sup>444</sup>. In den Kritiken zu *The Picture of Dorian Gray* (1945) ist also auch ein persönlicher Bezug zu Lewin spürbar. Allerdings scheint es auch so, dass Lewin von den amerikanischen Filmkritikern „missverstanden“ worden war. Es kommt der Eindruck auf, als hätten sich die Kritiker Lewins nur oberflächlich mit den komplexen Themen und visuellen Verweisen in seinen Filmen beschäftigt<sup>445</sup>. Im Nachhinein wirkt es so, als habe Lewin dieselbe Reaktion der Kritiker erhalten, wie schon Oscar Wilde bei der Veröffentlichung seines Romans<sup>446</sup>.

Mit einem Budget von ca. 1,8 Mio. US – Dollar, ein für die damalige Zeit enormes Produktionsbudget, spielte der Film ca. 3. Mio. US – Dollar an den Kinokassen ein<sup>447</sup>. So konnte *The Picture of Dorian Gray* (1945) etwas mehr als sein Produktionsbudget wieder einspielen, was im Bezug zu den Kritiken als ein „kleiner Erfolg“ verbucht werden konnte. In der heutigen Zeit gilt Lewins Verfilmung als die „klassische“ Adaption von Wildes Roman, und nimmt dabei einen besonderen Platz in der Reihe der verschiedenen Dorian Gray – Verfilmungen ein. Aber auch der Regisseur des Films wird von der heutigen Filmforschung neu bewertet. Albert Lewins gesamtes Werk, insbesondere aber *The Picture of Dorian Gray* (1945), gibt nicht nur Aufschluss über das damalige „Hollywood – Kino“, sondern auch generell über die Instanzen hinter dieser Filmwirtschaft, und ihre Produktionsbedingungen<sup>448</sup>. Alles in allem ist *The Picture of Dorian Gray* (1945) ein Film, der durch visuelle Verweise und eine ausgeprägte Symbolik Stilmittel des Stummfilms dazu genutzt hat, um auf eine für die damalige Zeit unkonventionelle Art und Weise filmisch eine Geschichte zu erzählen<sup>449</sup>. Die visuellen Anspielungen wurden mit komplexen Interaktionen zwischen den Dialogen und der Filmmusik kombiniert. Mit dem Einsatz von Farbfilm – Sequenzen wurde die Dramaturgie durch eine visuelle „Unterstützung“ bereichert, was den Film von den anderen *Gothic Novel* – Adaptionen seiner Zeit zu etwas besonderem gemacht hat. Interessanterweise entstand dabei ein Werk, das von Kritikern und Publikum zwiespältig angenommen wurde, und kein durchgängiger Erfolg geworden ist. Die Gründe dafür könnten an der Vermarktung des Films liegen<sup>450</sup>, die den Film weniger als einen „Horrorfilm“ präsentiert hat, sondern mehr als ein „künstlerisch anspruchsvolles Werk“. Aber auch an die „anrühigen“ Themen, die in

---

<sup>444</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.390

<sup>445</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.389

<sup>446</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.388, 389

<sup>447</sup> Vgl. Turner, George E., S.90

<sup>448</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.398

<sup>449</sup> Vgl. Felleman, Susan, S.397

<sup>450</sup> Jancovich, Mark, S.60

einer psychologischen Art und Weise darin behandelt werden, haben sicherlich eine beachtliche Rolle in der Rezeption gespielt. Nicht zuletzt haben auch die Kritiken zur Veröffentlichung des Films das Publikum stark beeinflusst, seien diese nun gerechtfertigt gewesen oder nicht. Hätte die Vermarktung des Werkes einen anderen Weg eingeschlagen, wäre das Resultat vielleicht ein anderes gewesen.

Dennoch gehört es zu einer der bekanntesten Verfilmungen von Oscar Wildes Roman. Als ein Vertreter des Horrorfilms der 1940er Jahre reiht sich das Werk rückblickend neben die damaligen *Gothic Novel* – Verfilmungen der *Universal Studios* ein. Und auch wenn der Film nicht die Popularität und Bekanntheit von Literaturadaptionen wie *Frankenstein* (1931) oder *Dracula* (1931) erreichen konnte, erfreut sich in der heutigen Zeit ein neues Publikum an *The Picture of Dorian Gray* (1945).



# Anhang

## *Bibliografie*

### **Primärliteratur**

- Wilde, Oscar, *Das Bildnis des Dorian Gray*, aus dem Englischen von Siegfried Schmitz, 24.Auflage, München, 2009, Deutscher Taschenbuch Verlag (dtv) (Original: London, April 1891, Ward, Lock and Company)

### **Sekundärliteratur**

- Barron, Craig, Vaz, Mark Cotta, *The Invisible Art: The Legends of Movie Matte Painting*, San Francisco, 2002, Chronicle Books
- Baudelaire, Charles, *Fleurs du Mal*, (dt.Titel: *Blumen des Bösen*), Übersetzung von Friedhelm Kemp, München, 2004, Dtv Verlag, (Original: Paris, 1857, Poulet-Malassis & de Broise)
- Brüne, Klaus, *Lexikon des Internationalen Films – Das komplette Angebot in Kino und Fernsehen seit 1945, 21000 Kurzkritiken und Filmographien - Band 1., A-C*, Reinbeck bei Hamburg, 1987, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH
- Chesterton, Gilbert, *The Victorian Age in Literature*, Charleston, 2011, Nabu Press, (Original: London : 1914; Williams & Norgate Verlag)
- Dart, Peter, *Breaking the Code: A Historical Footnote*, Cinema Journal, Vol.8, No.1, Jahr 1968, University of Texas Press

- Dick, Bernard F., *City of dreams. The making and remaking of Universal Pictures*, Lexington, 1997, University Press of Kentucky
- Dunker, Achim, *Die chinesische Sonne scheint immer von unten – Licht- und Schattengestaltung im Film*, 4.Auflage, München, 2004, ( Original: München, 1993, TR - Verlagsunion)
- Felleman, Susan, *How High Was His Brow? Albert Lewin, His Critics and the Problem of Pretension*, Film History, Vol.7, No.4, 1995, Indiana University Press
- Freud, Sigmund, *Zur Einführung des Narzissmus*, Wien, 1924, Internationaler Psychoanalytischer Verlag
- Gast, Wolfgang, Hicketier, Kurt, Vollmers, Bernd, „Literaturverfilmungen als ein Kulturphänomen“, aus : Gast, Wolfgang, *Themen – Texte – Interpretationen Band 11. - Literaturverfilmung*, Hg. Hans Gerd Rötzer, 4.Auflage, Bamberg, 1999, ( Original: Bamberg, 1993, C.C. Buchners Verlag)
- Haines, W. Richard, *Technicolor Movies – The History of Dye Transfer Printing*, North Carolina, 2003, McFarland & Company, ( Original: North Carolina, 1993, McFarland & Company)
- Hauschild, Stefanie, *Maler/ Modelle/ Mäzene – Geschichte und Symbolik der Porträtmalerei*, Ostfildern, 2008, Jan Thorbecke Verlag der Schwaben AG
- Hurley, Kelly, *The Gothic Body: Sexuality, materialism, and degeneration at the fin de siecle*, Cambridge, 1996, Cambridge University Press
- Huysmans, Joris-Karl, *À rebours*, (dt. Titel: *Gegen den Strich*), Übersetzt von Walter und Myriam Münz, 24.Auflage, Frankfurt am Main, 2006, Insel Verlag, (Original: Paris, 1884, Charpentier)
- Hüningen, James zu, Wulff, Hans J., *Rückprojektionen: Synthetische Bilder, perzeptueller Realismus, ästhetische Erfahrung*, aus: *Medien und ihre Technik*.

*Theorien - Modelle – Geschichte*, Harro Segeberg (Hg.), Marburg, 2004, Schüren Verlag

- Jancovich, Mark, „*Two Ways of Looking*“: *The Critical Reception of 1940s Horror*, Cinema Journal, Vol.49, No.3, Jahr 2010, University of Texas Press
- Kloppenburg, Josef, *Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen*. In: *Musik multimedial: Filmmusik, Videoclip, Fernsehen – Handbuch der Musik im 20.Jahrhundert Band 11.*, Laaber, 2000, Laaber Verlag
- Maddison, Angus, *The World Economy: A Millennial Perspective*, Paris, 2001, S.98, OECD (Hrsg.)
- Maier, Bernhard, *Lexikon der keltischen Religion und Kultur*, Stuttgart, 1994, Alfred Kröner Verlag
- Maier, Wolfgang, *Oscar Wilde – The Picture of Dorian Gray: Eine kritische Analyse der anglistischen Forschung von 1962 bis 1982*, aus: *Aspekte der engl. Geistes- und Kulturgeschichte*, Hg. Jürgen Klein, Frankfurt am Main, 1984, Verlag Peter Lang
- Mayer, Hans, *Rollenspiel zwischen Bürgermaske und Skandal: Das Bildnis des Dorian Gray*, aus: *Oscar Wilde im Spiegel des Jahrhunderts – Erinnerungen – Kommentare – Deutungen*, Hg. Norbert Kohl, Frankfurt am Main, 2000, Insel Verlag
- Monaco, James, *Film Verstehen*, 8.Auflage, Hamburg, Herausgegeben von Ludwig Moos, 2006, ( Original: London/New York, 1977, Oxford University Press)
- Paech, Joachim, *Literatur und Film*, Stuttgart, 1988, Metzler Verlag
- Rank, Otto, *Der Doppelgänger – Eine psychoanalytische Studie*, Wien, 1925, Internationaler Psychoanalytischer Verlag

- Tudor, Andrew, *From Paranoia to Postmodernism? The Horror Movie in Late Modern Society*, aus: *Genre and Contemporary Hollywood*, Hg. Steve Neale, London, 2002, The British Film Institute
- Turner, George E., *The Picture of Dorian Gray: Worth a Million words*, American Cinematographer – The International Journal of Film & Digital Production Techniques, Vol.78, No.5, 1997
- Vaughn, Steven, *Morality and Entertainment: The Origins of the Motion Picture Production Code*, The Journal of American History, Vol.77, No.1, Jahr 1990, Organization of American Historians

## Filmografie

- *The Picture of Dorian Gray* (dt. Titel: *Das Bildnis des Dorian Gray*), Regie: A. Lewin, DVD, Warner Home Video, 2006, (USA, 1945)

## Internetquellen

- American Film Institute – AFI, *Film Summary*, Catalog of Feature Films – *The Picture of Dorian Gray* (1945),  
<[www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24531](http://www.afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24531)> (12.01.2014)
- Besuche Oscar Wilde-Online, Zitat aus dem 2. Kapitel von Oscar Wildes *Die Ballade vom Zuchthaus von Reading* (1898), <[www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/gedichte/ballade\\_zu\\_reading2.htm](http://www.besuche-oscar-wilde.de/werke/deutsch/gedichte/ballade_zu_reading2.htm)> (16.02.2014)
- Bibliomania – freie Online-Literatur & Studienführer, *The Ballad of Reading Gaol* von Oscar Wilde, <[www.bibliomania.com/Fiction/wilde/ReadingGaol/Complete](http://www.bibliomania.com/Fiction/wilde/ReadingGaol/Complete)> (16.02.2014)

- Chopin Musik Online, *Préludes in Piano No.24 in D Minor*, <[www.chopin-musik.com/chopin\\_preludes.php](http://www.chopin-musik.com/chopin_preludes.php)> (17.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Abraham „Bram“ Stoker (08.11.1847 - 20.04.1912), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/566975/Bram-Stoker](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/566975/Bram-Stoker)> (15.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Andrea del Verrocchio (ca.1435 – 10.10.1488), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/626424/Andrea-del-Verrocchio](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/626424/Andrea-del-Verrocchio)> (01.03.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Bela Lugosi, bürgerlich *Blasko Béla Ferenc Dezső* (20.10.1882 - 16.08.1956), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/350976/Bela-Lugosi](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/350976/Bela-Lugosi)> (18.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Biografie Oscar Wilde, <[www.britannica.com/EBchecked/topic/643631/Oscar-Wilde](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/643631/Oscar-Wilde)> (16.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Boris Karloff, bürgerlich *William Henry Pratt* (23.11.1887 - 02.02.1969), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/312429/Boris-Karloff](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/312429/Boris-Karloff)> (18.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Cedric Gibbons Biografie, <[www.britannica.com/EBchecked/topic/233179/Cedric-Gibbons](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/233179/Cedric-Gibbons)> (19.12.2013)
  
- Encyclopaedia Britannica, Charles Baudelaire (09.04.1821 - 31.08.1867), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/56335/Charles-Baudelaire](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/56335/Charles-Baudelaire)> (13.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Charles Robert Darwin (12.02.1809 - 19.04.1882) , <[www.britannica.com/EBchecked/topic/151902/Charles-Darwin](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/151902/Charles-Darwin)> (15.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Charles Robert Maturin (25.09.1782 - 30.11.1824), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/369839/Charles-Robert-Maturin](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/369839/Charles-Robert-Maturin)> (15.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Edward FitzGerald (31.03.1809 - 14.06.1883), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/208887/Edward-FitzGerald](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/208887/Edward-FitzGerald)> (13.02.2014)

- Encyclopaedia Britannica, *Expressionismus*, <[www.britannica.com/EBchecked/topic/198740/Expressionism](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/198740/Expressionism)> (22.12.2013)
  
- Encyclopaedia Britannica, Frédéric Chopin (01.03.1810 - 17.10.1849), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/114362/Frederic-Chopin](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/114362/Frederic-Chopin)> (17.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, *Gothic Novels*, <[www.britannica.com/EBchecked/topic/239776/Gothic-novel](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/239776/Gothic-novel)> (15.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Ivan Le Lorraine Albright (20.02.1897 - 18.11.1983), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/13106/Ivan-Albright](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/13106/Ivan-Albright)> (06.01.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Königin Viktoria, voller Name *Alexandrina Victoria* (24.05.1819 - 22.01.1901), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/627603/Victoria](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/627603/Victoria)> (15.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Mary Wollstonecraft Shelley (30.08.1797 - 01.02.1851), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/539744/Mary-Wollstonecraft-Shelley](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/539744/Mary-Wollstonecraft-Shelley)> (15.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Omar Khayyam (18.05.1048 - 04.12.1131), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/428267/Omar-Khayyam](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/428267/Omar-Khayyam)> (13.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Otto Rank, eigentlicher Name *Otto Rosenfeld* (22.04.1884 - 31.10.1939), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/491215/Otto-Rank](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/491215/Otto-Rank)> (17.12.2013)
  
- Encyclopaedia Britannica, Publikationsgeschichte von *Fleurs du Mal*, <[www.britannica.com/EBchecked/topic/676280/Les-Fleurs-du-mal](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/676280/Les-Fleurs-du-mal)> (13.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Robert Louis Stevenson (13.11.1850 - 03.12.1894), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/565977/Robert-Louis-Stevenson](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/565977/Robert-Louis-Stevenson)> (15.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, *Rubaiyat* <[www.britannica.com/EBchecked/topic/511793/The-Rubaiyat-of-Omar-Khayyam](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/511793/The-Rubaiyat-of-Omar-Khayyam)> (13.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Sascha Guitry (21.02.1885 - 24.07.1957), <[www.britannica.com/EBchecked/topic/249038/Sacha-Guitry](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/249038/Sacha-Guitry)> (19.02.2014)

- Encyclopaedia Britannica, Sigmund Freud (06.05.1856 - 23.09.1939),  
<[www.britannica.com/EBchecked/topic/219848/Sigmund-Freud](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/219848/Sigmund-Freud)> (15.05.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, *Sohkmet*, <[www.britannica.com/EBchecked/topic/533052/Sekhmet](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/533052/Sekhmet)> (22.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, *The Rat Pack*, <[www.britannica.com/EBchecked/topic/1702832/Rat-Pack](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/1702832/Rat-Pack)> (15.12.2013)
  
- Encyclopaedia Britannica, *The Yellow Book*, <[www.britannica.com/EBchecked/topic/652543/The-Yellow-Book](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/652543/The-Yellow-Book)> (15.02.2014)
  
- Encyclopaedia Britannica, Thomas Alva Edison (11.02.1847 - 18.10.1931) ,  
<[www.britannica.com/EBchecked/topic/179233/Thomas-Alva-Edison](http://www.britannica.com/EBchecked/topic/179233/Thomas-Alva-Edison)> (18.05.2014)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *B – Movie*,  
<[www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1040](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1040)>  
(19.05.2014)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *Low – Key - Beleuchtung*,  
<[www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1692](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1692)>  
(16.12.2013)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *Key - Light*,  
<[www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1724](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1724)>  
(16.12.2013)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *Schuss – Gegenschuss* ,  
<[www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=320](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=320)>  
(18.12.2013)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *Art Director*,  
<[www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8098](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8098)>  
(19.12.2013)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *Hintergrundmusik*,  
<[www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4350](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=4350)>  
(08.01.2014)

- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, Überbrückungsmusik, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de /index.php?action=lexikon&tag=det&id=5933](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5933)> (08.01.2014)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *Derivat*, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de /index.php?action=lexikon&tag=det&id=7033](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=7033)> (08.01.2014)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *diegetischer Ton*, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de /index.php?action=lexikon&tag=det&id=1435](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1435)> (08.01.2014)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *Inzidenzmusik*, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de /index.php?action=lexikon&tag=det&id=5823](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5823)> (08.01.2014)
  
- Filmlexikon Universität Kiel – Lexikon der Filmbegriffe, *Baxter*, <[www.filmlexikon.uni-kiel.de /index.php?action=lexikon&tag=det&id=3743](http://www.filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3743)> (11.01.2014)
  
- Internet Movie Database, Angela Lansbury Biografie, <[www.imdb.com/name/nm0001450/bio](http://www.imdb.com/name/nm0001450/bio)> (11.12.2013)
  
- Internet Movie Database, Cedric Gibbons Biografie, <[www.imdb.com/name/nm0316539/bio](http://www.imdb.com/name/nm0316539/bio)> (19.12.2013)
  
- Internet Movie Database, Donna Reed Biografie, <[www.imdb.com/name/nm0001656/bio](http://www.imdb.com/name/nm0001656/bio)> (15.12.2013)
  
- Internet Movie Database, Edwin B. Willis Filmografie, <[www.imdb.com/name/nm0932320](http://www.imdb.com/name/nm0932320)> (03.01.2014)
  
- Internet Movie Database, Harry Stradling Sr. Biografie, <[www.imdb.com/name/nm0005889/bio](http://www.imdb.com/name/nm0005889/bio)> (15.12.2013)
  
- Internet Movie Database, Hans Peters Biografie, <[www.imdb.com/name/nm0316539](http://www.imdb.com/name/nm0316539)> (22.12.2013)
  
- Internet Movie Database, Herbert Stothart Biografie, <[www.imdb.com/name/nm0006307/bio](http://www.imdb.com/name/nm0006307/bio)> (07.01.2014)

- Internet Movie Database, Hugh Hunt Filmografie,  
<[www.imdb.com/name/nm0402474](http://www.imdb.com/name/nm0402474)> (03.01.2014)
  
- Internet Movie Database, Hurd Hatfield Biografie,  
<[www.imdb.com/name/nm0368836/bio](http://www.imdb.com/name/nm0368836/bio)> (11.12.2013)
  
- Internet Movie Database, Jack Dawn Filmografie,  
<[www.imdb.com/name/nm0206011](http://www.imdb.com/name/nm0206011)> (07.01.2014)
  
- Internet Movie Database, John Bonar Filmografie,  
<[www.imdb.com/name/nm0093783](http://www.imdb.com/name/nm0093783)> (03.01.2014)
  
- Internet Movie Database, Lowell Gilmore Biografie,  
<[www.imdb.com/name/nm0319557/bio](http://www.imdb.com/name/nm0319557/bio)> (11.12.2013)
  
- Internet Movie Database, Poster zur Ausstrahlung von *The Picture of Dorian Gray* (1945) auf *Turner Classic Movies*, Datum: 03.09.2009,  
<[www.imdb.com/media/rm670796032/tt0037988](http://www.imdb.com/media/rm670796032/tt0037988)>(15.12.2013)
  
- Internet Movie Database, Sir Cedric Hardwicke Biografie,  
<[www.imdb.com/name/nm0362567](http://www.imdb.com/name/nm0362567)> (19.02.2014)
  
- Internet Movie Database, Ted Duncan Filmografie,  
<[www.imdb.com/name/nm0242118](http://www.imdb.com/name/nm0242118)> (08.01.2014)
  
- Internet Movie Database, *The Picture of Dorian Gray* (1945) Trivia,  
<[www.imdb.com/title/tt0037988/trivia](http://www.imdb.com/title/tt0037988/trivia)> (07.01.2014)
  
- Numerologie Online, *Schicksalszahl/Lebenszahl 8*, <[www.numerologie.in](http://www.numerologie.in)>  
(15.02.2014)
  
- Onlinepräsenz des Radioprogramms OE1 des ORF, *Moment – Leben heute – Der Pfiff*,  
<[www.oe1.orf.at/programm/342533](http://www.oe1.orf.at/programm/342533)> (18.02.2014)

- Oscar Legacy – Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *Die 12. Academy Awards – Verleihung (1940)*: Nominierte und Gewinner, <[www.oscars.org/oscars/ceremonies/1940](http://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1940)> (07.01.2014)
  
- Oscar Legacy – Academy of Motion Picture Arts and Sciences, *Die 18. Academy Awards – Verleihung (1946)*: Nominierte und Gewinner, <[www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/18th-winners.html](http://www.oscars.org/awards/academyawards/legacy/ceremony/18th-winners.html)> (04.01.2014)
  
- Project Camelot, Heckel, N.M., *Tristan & Isolde*, University of Rochester Online Library, <[www.d.lib.rochester.edu/camelot](http://www.d.lib.rochester.edu/camelot)> (15.02.2014)
  
- Spiritual – Wiki, *Geist – Spirit – Selbst*, deutsche Übersetzung - Edward FitzGerald, <[www.spiritualwiki.org/Hawkins/Spirit](http://www.spiritualwiki.org/Hawkins/Spirit)> (13.02.2014)
  
- The Independent – Online, Nachruf Hurd Hatfield, 31.12.1998, <[www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-hurd-hatfield-1194990.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-hurd-hatfield-1194990.html)> (11.12.2013)
  
- The Oscholars – elektronisches Journal für die Austausch von Informationen bezüglich Forschung, Publikationen und Produktionen betreffend Oscar Wilde, Stetz, Margaret, *„To defend the undefendable“: Oscar Wilde and the Davis Family*, aus: *Special Issue: Oscar Wilde, Jews & the Fin-De-Siècle*, <[www.oscholars.com/TO/Specials/Wilde/Stetz.htm](http://www.oscholars.com/TO/Specials/Wilde/Stetz.htm)> (12.01.2014)
  
- Theosophical University Press Electronic Edition, *The Light of Asia*, <[www.theosophy-nw.org](http://www.theosophy-nw.org)> (11.01.2014)
  
- The Songs of Fred Godfrey Online, *Little Yellow-bird*, <[www.fredgodfreysongs.ca/Collaborators/charles\\_murphy.htm](http://www.fredgodfreysongs.ca/Collaborators/charles_murphy.htm)> (17.02.2013)
  
- The Victorian Web – Literatur, Geschichte & Kultur im Viktorianischen Zeitalter, *The Sphinx* von Oscar Wilde, <[www.victorianweb.org/authors/wilde/sphinx](http://www.victorianweb.org/authors/wilde/sphinx)> (16.02.2014)

- Turner Classic Movies Database, Cedric Gibbons Biografie,  
<[www.tcm.turner.com/tcmdb/person/70772%7C28739/Cedric-Gibbons/biography.html](http://www.tcm.turner.com/tcmdb/person/70772%7C28739/Cedric-Gibbons/biography.html)> (19.12.2013)
- Universidade do Porto – University of Porto Famous Alumni – Henrique Medina,  
<[www.sigarra.up.pt/up/en/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1000675](http://www.sigarra.up.pt/up/en/web_base.gera_pagina?P_pagina=1000675)> (06.01.2014)
- Victorian London – Districts – Streets – Blue Gate Fields,  
<<http://www.victorianlondon.org/districts/bluegate.htm>> (22.12.2013)

## Bilderverzeichnis

- Abbildung 1.: Lowell Gilmore, George Sanders und Albert Lewin (v.l.n.r.) bei den Dreharbeiten zu *The Picture of Dorian Gray* (1945), Quelle: Film Reference, Online Filmdatenbank, <[www.filmreference.com/2FDirectors-Ku-Lu%2FLewin-Albert.html](http://www.filmreference.com/2FDirectors-Ku-Lu%2FLewin-Albert.html)> (10.12.2013)
- Abbildung 2.: US-Filmplakat zu *The Picture of Dorian Gray* (1945), Quelle: Pixgood Online Postersammlung, <[www.pixgood.com/the-picture-of-dorian-gray-1945.html](http://www.pixgood.com/the-picture-of-dorian-gray-1945.html)> (11.12.2013)
- Abbildung 3.: Henrique Medinas Version vom Bildnis Dorian aus *The Picture of Dorian Gray* (1945), Quelle:  
<[www.drnorth.files.wordpress.com/2009/10/portrait\\_color.jpg](http://www.drnorth.files.wordpress.com/2009/10/portrait_color.jpg)> (07.01.2014)
- Abbildung 4.: Ivan Albright mit dem „verkommenen“ Porträt von Dorian aus *The Picture of Dorian Gray* (1945), Quelle: Archives of American Art,  
<[www.aaa.si.edu/collections/images/detail/ivan-albright-his-painting-picture-dorian-gray-4770](http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/ivan-albright-his-painting-picture-dorian-gray-4770)> (07.01.2014)

## ***Abstract (Deutsch)***

Dieser Arbeit verfolgt das Ziel, Oscar Wildes Roman *Das Bildnis des Dorian Gray* (1891) und die im Jahre 1945 erschienene Verfilmung desselben Stoffes in einen filmgeschichtlichen Kontext zu setzen. Dabei ist nicht nur die zeitliche Einordnung der filmischen Adaption von Bedeutung, sondern auch der Bezug zum Viktorianischen Zeitalter und zu Wildes Roman. Regisseur und Drehbuchautor Albert Lewin stellte in *The Picture of Dorian Gray* (1945) nicht nur seine Begeisterung für eine symbolische Bildsprache aus, sondern lieferte mit dem Machwerk rückblickend eine präzise Darstellung der damaligen Produktionsverhältnisse in Hollywood ab. Der Vergleich zwischen der literarischen Ausgangsform und der Filmadaption zeigt zwar einerseits die Änderungen in der Handlung und die Modifikationen an der Originalgeschichte auf, andererseits werden aber auch die medienspezifischen Unterschiede in der Darstellungsform der Erzählung dargestellt. Da das Medium „Film“ ein „Produkt“ ist, welches sich aus der Arbeit von vielen verschiedenen Abteilungen zusammensetzt, resultiert diese Verfilmung aus den Beiträgen vieler Menschen. Unter der Betrachtung dieser Beiträge wird der Versuch unternommen, die Inspirationen hinter den Besonderheiten des Films offen zu legen. So soll eine Verbindung zwischen dem Roman und der Filmadaption hergestellt werden, die wiederum einen Überblick über die historische und kulturelle Bedeutung der beiden Werke geben soll.

## ***Abstract (English)***

This thesis aims to put Oscar Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray* (1891) and the 1945 film adaptation of the same subject into a film-historical context. Not only is the historical contextualisation of the cinematic adaptation of importance, but also the reference to the Victorian era and the Wilde novel. Writer-director Albert Lewin presented in *The Picture of Dorian Gray* (1945) not only his enthusiasm for a symbolic imagery, but delivered an accurate representation of the earlier relations of production in Hollywood. The comparison between the literary original and the film adaptation shows not just the changes in the plot and

the modifications to the original story , it also demonstrates the media-specific differences in presenting the narrative. Since the medium " film" is a "product", which is composed by the work of many departments , this film results from the contributions of many people. Under the consideration of these contributions, this is an attempt to show the inspiration behind the peculiarities of the film. A connection between the novel and the film adaptation is to be made, which will in turn provide an overview of the historical and cultural significance of the two artworks.

## *Curriculum Vitae*

Mario Brandic, geboren am 23.10.1985 in Gradacac (Bosnien – Herzegowina)

### Ausbildung

Seit 03/ 2008: Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien

10/ 2005 – 10/ 2007: Magisterstudium der Kunst- und Musikwissenschaft, Universität Frankfurt am Main

09/ 2002 – 06/ 2005: Allgemeine Hochschulreife, Integriertes Berufliches Gymnasium, Obertshausen/ Frankfurt am Main