

Florian Benedikt Schäfer

DIE FIGUR UND IHRE ABBILDER IN OSCAR
WILDES *THE PICTURE OF DORIAN GRAY*.
RELATION UND INTERAKTION ZWISCHEN
ORIGINAL, DOUBEL UND DEN ANDEREN

Der Protagonist Dorian aus Oscar Wildes ›The Picture of Dorian Gray‹ wird sich im Text in vielerlei Hinsicht auf merkwürdige Weise selbst gegenübergestellt. Das seltsame Verhältnis zu seinem Bildnis, aber auch die anderen Reflexions- und Identifikationsmomente, die in dem Werk beschrieben sind, werden hauptsächlich anhand Jacques Lacans Theorie analysiert um zu beschreiben, wie die Figur und letztendlich der Roman funktioniert.

I. DIE OBJEKTIVE SCHÖNHEIT UND DAS IDEAL
ALS GRUNDVORAUSETZUNG

Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray* baut eine Situation auf, die in dieser Form nur von Sprache und Text erzeugt werden kann. Dorian, der Protagonist, wird als außergewöhnlich schön beschrieben:

Yes, he was certainly wonderfully handsome, with his finely-curved scarlet lips, his frank blue eyes, his crisp gold hair. There was something in his face that made one trust him at once. All the candour of youth was there, as well as all youth's passionate purity. One felt that he had kept himself unspotted from the world. (Wilde 2007b: 17)

AUSGABE 2015 | ISSN 2365-0230 (↑) | ZITATION:

Florian Benedikt Schäfer: ›Die Figur und ihre Abbilder in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*. Relation und Interaktion zwischen Original, Doubel und den anderen‹. In: *MueSem – Münchner Semiotik (Ausgabe 2015)*. Verfügbar unter: www.muenchner-semiotik.de/ausgabe/2015/schaefer_die-figur-dorian-gray-u-ihre-abbilder.pdf

Sarah Kofman beschreibt Dorian's Schönheit als »ideal beauty, the idea of beauty such as might be contemplated by the initiate in Plato's *Symposium*«. (Kofman 1999: 27) Diese Schönheit wird durch das ganze Werk ununterbrochen als faktisch dargestellt und bleibt unhinterfragt. Weder eine der Figuren noch der Erzähler beschreibt je einen Zweifel oder auch nur die geringste Abwertung. Dorian ist durch das Erzählen schön, und zwar faktisch schön. Weder auf textueller noch auf Ebene der Rezeption kann dem widersprochen werden. Es gibt keine Möglichkeit, diesen Zustand subjektiv zu bewerten oder zu hinterfragen. Dorian ist objektiv schön. Durch Sprache wird hier eine Figur geschaffen, die eine an sich subjektiv bewertbare Eigenschaft hat, die aber durch Sprache als objektiv konstruiert wird. Das ist eine Eigenschaft der Sprache, die kein anderes Medium, kein anderes System, oder wie man es sonst beschreiben möchte, leisten kann. In jedem anderen Medium bleibt Schönheit subjektiv bewertbar, nur die Sprache allein und abgekoppelt kann sie als Fakt darstellen. Aus künstlerischer Hinsicht bleibt das also ein Privileg der Literatur. Im Zusammenhang mit der »Zweideutigkeit der hysterischen Offenbarung der Vergangenheit« (Lacan 1996c: 94) schreibt Lacan, dass

die Geburt der Wahrheit im Sprechen [liegt], und deshalb stoßen wir uns an der Realität von etwas, das weder wahr noch falsch ist. Darin liegt jedenfalls das beunruhigende Moment ihrer Problematik. Denn von der Wahrheit dieser Offenbarung zeugt das gegenwärtige Sprechen (*parole présente*) in der aktuellen Wirklichkeit, und es begründet jene Wahrheit im Namen dieser Wirklichkeit. (ebd.)

Die Sprache kann also als Konstituent einer Wirklichkeit betrachtet werden.¹ Dorian's so dargestellte Schönheit und das Bedürfnis nach deren Erhalt sind Grundlagen des Romans und die Voraussetzungen für die weitere Handlung.

Die Schönheitsthematik wird in *The Picture of Dorian Gray* noch über die figurale Ebene hinaus verhandelt. Der schöne Protagonist wird, bevor er in persona eingeführt wird, durch sein Abbild vertreten. Tamás Bényei ist der Ansicht, dass das gemalte

¹ In Bezug auf das Thema Schönheit hat das durchaus auch lebensweltliche Konsequenzen. Konstruktivistisch gedacht kann jede Form von Reiz nur subjektiv verarbeitet werden. Das gilt auch für optische Reize. Das heißt, Schönheit kann nur sprachlich erzeugt werden und es kann keine intersubjektive Schönheit geben. Das heißt wiederum, dass die einzige Schönheit, die es geben kann, diejenige ist, die sprachlich zum Ausdruck gebracht wird, was diese Kategorie zwar irrelevant macht, jedoch auch den beruhigenden Effekt hat, dass wenn man etwas als schön empfindet, es auch einfach so ist, ohne dass dem geltend widersprochen werden könnte. Es ist ein subjektives Empfinden, das auf sprachlicher Ebene einen Wahrheitswert gewinnt. Dieses Thema wäre sowohl literarisch als auch lebensweltlich weiter zu untersuchen, da auch kulturelle Einflüsse eine Rolle spielen, die Effekte erzeugen, die einer Intersubjektivität oder einer Angleichung ähnlich sind und damit bestimmte Phänomene erzeugen. Dafür und für die Verhandlung der Konsequenzen eines solchen Schönheitsbegriffs sind jedoch nicht der Raum und der thematische Rahmen gegeben.

Bild von Dorian das »centrepiece« (Bényei 2011: 64) des Romans ist. Tatsächlich wird es am Anfang des Romans räumlich im Zentrum dargestellt: »In the centre of the room, clamped to an upright easel, stood the full-length portrait of a young man of extraordinary personal beauty, and in front of it, some little distance away, was sitting the artist himself, Basil Hallward«(Wilde 2007b: 6).

Es geht hier also nicht nur um personale Schönheit, sondern auch um künstlerische. Der Künstler und sein Werk werden exponiert dargestellt. Auch das Bild des schönen Jünglings wird konsequent als Basils »best work« (ebd.) bezeichnet. Das Kunstwerk als Dorians Abbild hat also die gleichen Grundvoraussetzungen wie der Protagonist selbst. In Bezug auf das Porträt fällt die Beschreibung »ideal« (ebd.: 131), was einen Themenbereich eröffnet, der sich eignet, mit Lacans Theorie behandelt zu werden. Der Idealbegriff ist gerade in der Interaktion zwischen dem beschriebenen fiktiven Subjekt ›Dorian Gray‹ als Figur auf textexterner Ebene und seinem künstlerisch erzeugten Abbild auf textinterner Ebene von Bedeutung.

Hierbei ist wichtig, dass diese verschiedenen Ebenen beachtet werden. Die Figur ›Dorian Gray‹ muss aus Perspektive des Textrezipienten als fiktiver Teil eines Werkes betrachtet werden. Textintern, in Relation zu dem Kunstwerk im Werk, haben Figur und Porträt noch einmal unterschiedliche Wirklichkeitswerte. Diese Wirklichkeitswerte müssen mitgedacht und verhandelt werden, da beide Teile, mit den ihnen eingeschriebenen Möglichkeiten, agieren. Bényei schreibt zu dieser komplexen Situation: »Life and art are mixed and mixed up at every level« (Bényei 2011: 67). Lois Cucullu betont, dass »Dorian's comparison further blurs the separation of subject and object worlds« (Cucullu 2010: 30). Nicht nur Dorian lässt die Grenzen verfließen, das ganze Werk spielt mit der Verzerrung dieser. Diese Problematik ist elementar für die Figurenkonstitution und die Dynamik der Handlung und wird eines der zentralen Probleme dieser Arbeit sein.

Die oberflächliche Schönheitsthematik und das Bedürfnis »forever young« (ebd: 35) zu sein, stehen hier aber nicht für sich selbst, sie sind Expression und Zündung einer psychologisch hoch komplexen Figurenkonstruktion. Joseph Carroll bezeichnet den Roman als »psychodrama« (Carroll 2005: 290) und Ellie Ragland-Sullivan, die auch mit der Theorie von Jacques Lacan arbeitet, bemerkt, »[that the novel] is so rich in what has been termed ›pathogenic‹ material« (Ragland-Sullivan 2007: 476). Nach Elana Gomel ist *The Picture of Dorian Gray* unter Wildes Werken »[the] most complex [one]« (Gomel 2004: 75). Der Figurenaufbau ist daran maßgeblich beteiligt. Dieser soll, in seinen Doppelungen, Dreifachkonstellationen und figural individuell, der Hauptgegenstand dieser Untersuchung sein.

II. DER FOLGENREICHE WUNSCH

Im Anbetracht des Porträts und geimpft mit den ersten Schritten von Lord Henry Wotttons Philosophie, äußert Dorian den Wunsch, der die Dynamik zwischen Figur und Abbild entscheidend verändern wird:

I shall grow old, and horrible, and dreadful. But this picture will remain always young. It will never be older than this particular day of June. [...] If it were only the other way! If it were I who was to be always young, and the picture that was to grow old! For that— for that—I would give everything! Yes, there is nothing in the whole world I would not give! I would give my soul for that! (Wilde 1891: 25)

Er beschließt sogar, »[w]hen I find that I am growing old, I shall kill myself.« (ebd.: 26) »Dorian's-coming-to-desire-Dorian's-own-desirability.« (Craft 2005: 122) Das Begehren beschreibt Lacan auch am Beispiel des Fort-Da-Spiels, das von Freud verwendet wurde:

Schon in seiner Einsamkeit ist das Begehren des Menschenjungen das Begehren eines anderen geworden, eines alter ego, von dem es beherrscht wird und dessen Begierdeobjekt von jetzt an sein eigener Schmerz ist. Ob das Kind sich nun an einen imaginären oder realen Partner wendet, es wird ihn gleichermaßen der Negativität seines Diskurses gehorchen sehen, und da sein Ruf die Wirkung hat, diesen Partner verschwinden zu lassen, wird es in beschwörender Vorladung die Provokation seiner Rückkehr suchen, die seinem Begehren den Partner wiedergibt. Das Symbol stellt sich so zunächst als Mord der Sache dar, und dieser Tod konstituiert im Subjekt die Verewigung seines Begehrens. (Lacan 1996b: 165-166)

Das ist in mehreren Hinsichten aufschlussreich für *The Picture of Dorian Gray* und verweist schon in die Richtung, in die der Roman verläuft und auf den Fortgang dieser Arbeit. Zum Ersten zeigt Dorian's Begehren, so zu bleiben wie das Bild, in dem er eine Verbindung zu sich sieht und gleichzeitig eine Distanz. Das verweist auf die Spaltung in der Figur Dorian, die von Wilde genial illustriert wird. Er begehrt etwas, das zu ihm gehört, aber doch nicht seines und nicht erreichbar ist. Was das, vor allem im Hinblick auf Lacans Theorie, bedeutet, muss noch ausführlich behandelt werden. Zum Zweiten verweist es darauf, dass zur Lösung des Konflikts die Vernichtung des Symbols notwendig ist. Die Todesthematik und die ausweglose Verschränkung von Begehrendem und Begehrtem wird auch erneut aufgegriffen. Zum Dritten wird hier offensichtlich, dass die Figur zu diesem Zeitpunkt noch sehr defizitär aufgebaut ist, sogar einem Kind ähnelt, wenn man nicht sogar sagen kann, dass es eines ist. »When

we first meet Dorian, he is, though stunningly beautiful, a young man of virtually no character at all, a kind of blank page.« (Eichner 1997: 197) Henry Wotton sagt im Bezug auf Dorian: »He is some brainless, beautiful creature, who should be always here in summer when we want something to chill our intelligence.« (Wilde 2007b: 7) Dorian »[is] a child of both Henry and Basil« (Liebman 1999: 310). Seine Kindlichkeit wird auch später noch vom Text hervorgehoben. In einer Auseinandersetzung mit Basil heißt es: »He stamped his foot upon the ground in his boyish insolent manner.« (Wilde 2007b: 128) Der Einfluss dieser beiden Figuren wird auch an gesonderter Stelle intensiver untersucht.

Žižek schreibt in Bezug auf Lacan, dass »das Begehren [...] immer ein Begehren des Begehrens« sei. (Vgl. Žižek 1991: 53) Auch das stellt sich in Wildes Text dar. Dorian sucht unentwegt weiter nach neuen Reizen, bleibt durchgehend unbefriedigt und muss final scheitern. Der Wunsch, seine Schönheit zu behalten, bietet keine Befriedigung, sondern wirft neue Bedürfnisse auf, die aber so fehlgeleitet sind, dass sie ihm unmöglich Befriedigung geben können.

III. MEHRFACHE SPALTUNGEN DER FIGUR DORIAN GRAY

»In a queer version of Lacan's psychoanalytical model, *The Picture of Dorian Gray* presents desire in general as longing initiated by a lack though a split of the self, a traumatising experience of a split from primary jouissance.« (Schulz 2011: 117) Ob man für diese Feststellung eine »queer version« (ebd.) der lacanschen Theorie benötigt, sei bezweifelt. Lois Cucullu bemerkt zum Thema Homosexualität in Bezug auf *Dorian Gray*: »[T]he castigation of Wilde as an abject homosexual still haunts the reception of *Dorian Gray*.« (Cucullu 2010: 21) Die Thematik der Homoerotik in *The Picture of Dorian Gray* ist häufiger beschrieben und behandelt worden, als dass der Text selbst Anlass dazu gibt. Ein homoerotischer Unterton und einzelne homoerotische Elemente im Roman können und sollen nicht abgestritten werden, aber es sei betont, dass es auf die Handlung keinen Einfluss ausübt. Homosexualität galt im Entstehungskontext des Romans als verwerflich und illegal, aber verwerflich sind mehrere Dinge, die Dorian im Text tut. Der Verfall der Figur hat in letzter Konsequenz nichts mit der geschlechtlichen Neigung seiner Sexualität zu tun. Basil Hallwards homoerotische Anziehung zu Dorian ist offensichtlich und unbestritten, aber auch sie hat keinen elementaren Einfluss auf die Handlung, da Basil in keiner Weise

sexuell aktiv konzipiert ist. Die Art der sexuellen Neigungen soll also in dieser Arbeit keine Rolle spielen, da sie für die Romanhandlung irrelevant ist.

Illustriert wird die Spaltung Dorians nicht nur durch sein Bildnis, sondern auch durch »the doppelgänger motif, which is, perhaps, the central motif of the novel.« (Vgl. Knott 1976: 395) Auch diese Motivik wird auf mehreren Ebenen sichtbar. Bényei beschreibt eine »textual doubleness or duplicity« (Bényei 2011: 60).

Wilde's novel is a curious textual hybrid in which the discourses of several genres intermingle: most importantly, those of the comedy of manners and the gothic horror story. Detached from the novel, the story of the portrait evokes the world of Poe's tales, most notably that of »The Oval Portrait«, and fits in the fin-de-siècle obsession with (gothic) explorations of the doppelgänger theme: the sealed room that is revealed at the end of the narrative resembles not only Frankenstein's operating theatre but also the studio of Dr. Jekyll and the surgical theatre of Dr. Moreau [...]. (ebd.)

Der wichtigste intertextuelle Verweis führt aber zu Joris-Karl Huysmans' *À Rebours*. Das gelbe Buch in *Dorian Gray* wird in der Forschung mehrfach als *À Rebours* identifiziert und Dorian wird zum Nachahmer und intertextuellen Doppelgänger von Jean Floressas des Esseintes. Auch dieses Verhältnis muss noch einmal eigens betrachtet werden.

Verschiedene Doppelgängerrelationen werden auch im Text entdeckt, so bemerkt Mary C. King zum Beispiel, dass James Vane »the working class/peasant *doppelgänger* of Dorian-Basil« (King 2001: 18) ist. Hier wird auch wieder die enge Verbindung zwischen Basil und Dorian betont und eine zu James Vane hergestellt. Diese Verbindungen und Überschneidungen ziehen sich durch den Text. Betrachtet man das mit Lacan, ist das bei einem Text, der den psychischen Werdegang einer Figur so stark fokussiert, nicht weiter verwunderlich. Dorian, der wie erwähnt zuerst wie ein unbeschriebenes Blatt auftritt, muss sich erfahren, um sich zu konstituieren. »Es ist der andere, in dem sich das Subjekt identifiziert und sogar allererst erfährt« (Lacan 1980: 158f.), schreibt Lacan. Zu der Beziehung vom Subjekt zu anderen äußern sich auch Immanuel Kant und Ernst von Glasersfeld.

Kant schreibt: »Es ist offenbar: daß, wenn man sich ein denkend Wesen vorstellen will, man sich selbst an seine Stelle setzen und also dem Objecte, welches man erwägen wollte sein eigenes Subject unterschieben müsse.« (Kant 1911: 223)

Ernst von Glasersfeld leitet hieraus ab:

Diese Erschaffung der Mitmenschen nach unserem Bilde geschieht nicht in einem Zug. Sie beginnt ganz schlicht damit, daß das Kind einigen Dingen, die nicht an einem Ort in seinem Erfahrungsfeld bleiben, die Fähigkeit spontaner Bewegung zuschreibt. Der

Mond, das fließende Wasser, Strömungen und Strudel in einem Bach, die im Wind schwankenden Bäume, sie alle bewegen sich im Denken der Kinder nach ihrem eigenen Willen, ebenso wie das Kind es an sich selbst erlebt. Man nennt dieses Stadium gelegentlich Animismus. Später werden dann den Tieren visuelle und auditorische Sinne zugeschrieben. Das Kleinkind, das einen Frosch fangen will, lernt schnell, daß es sich diesem so leise wie möglich und von hinten nähern muß. Es schließt daraus, daß der Frosch hören und sehen kann. Danach gibt es zahllose Situationen mit jenen anderen Erfahrungsobjekten, die man »Menschen« nennt, und sie veranlassen das Kind, ihnen zielgerichtetes Verhalten, überlegtes Planen, Gefühle und Lernen aus Erfahrung zuzuschreiben. Letztlich werden diese anderen Menschen als einem selbst ähnlich verstanden. (Glaserfeld 1997: 196)

Diese Aussagen kommen aus zwei entgegengesetzten Richtungen, sind aber nicht unvereinbar, auch wenn Lacan weitaus differenzierter vorgeht. Nach Kant und von Glaserfeld muss das Subjekt dem Gegenüber seine eigenen Eigenschaften unterstellen, um es nachvollziehen zu können. Lacan geht hingegen davon aus, dass das Subjekt sich selbst erst durch den kleinen anderen erkennen kann. Der Schluss verläuft also umgekehrt. Gemeinsam haben die Positionen, dass es sich um Ähnlichkeitsrelationen handelt. Es ist ein Vergleichsmechanismus zur Subjektconstitution, der reziprok abläuft. Das Subjekt erkennt im anderen eigene Eigenschaften, die es an sich selbst entdeckt hat und unterstellt durch Vergleich eine Ähnlichkeit mit dem anderen. Der Unterscheidung vom anderen kommt durch Divergenzen im Verhalten zustande, die das Subjekt zwingen, das Konstrukt des Gegenübers zu korrigieren. In Bezug auf Lacan hat das noch deutlich weitreichendere Folgen, die im Zusammenhang mit dem zugrunde liegenden Text noch zu verhandeln und zu begründen sind.

Wichtig ist an dieser Stelle, dass die Ähnlichkeitsrelationen zu anderen Figuren, die bis ins Intertextuelle gezogen werden und damit die bereits erwähnte tiefer liegende Wirklichkeitsebene erreichen, also das Werk im Werk, für den psychologischen Aufbau einer Figur wie Dorian Gray nur konsequent und passend sind. Dorian Gray findet sich in den Figuren wieder und nimmt deren Einflüsse auf, um sich selbst zu konstituieren. Sehr deutlich wird das in Bezug auf des Esseintes.

Auch Dorians Charakter wird durchaus zwiespältig dargestellt. »[It is] not simply a matter of good vs. evil.« (Liebman 1999: 297) Es geht hier um verschieden Reize, Einflüsse und Bedürfnisse, die mit der Figur entwickelt werden, die die verschiedensten Ausprägungen erreichen. Daraus resultiert, dass es möglich ist, eine Figur auf der einen Seite einen seiner engsten Freunde ermorden zu lassen; »He rushed at him, and dug the knife into the great vein that is behind the ear, crushing the man's head down

on the table, and stabbing again and again« (Wilde 2007b: 132), und ihn auf der Jagd als Gewalt ablehnend darzustellen, wie sich in einer Unterhaltung mit Henry zeigt: »Dorian« said Lord Henry, »I had better tell them that the shooting is stopped for today. It would not look well to go on.« »I wish it were stopped for ever, Harry,« he answered, bitterly. »The whole thing is hideous and cruel.« (ebd.: 167)

Das alles ist lediglich Ausdruck einer mehrfach gespaltenen Figur, die ihre Bedürfnisse nicht befriedigen kann und keinerlei Orientierung mehr hat. Es zeigt sich hieran, dass in Dorian die verschiedensten Einflüsse und Programme changieren und keine stringente Figur entstehen lassen. Dorian ist eine von Grund auf verlorene Figur.

III.1. ZEUGENSCHAFT FÜR EINE FRAGLICHE FIGUR

Es deutete sich bereits an, dass »externals and external influence[s]« (Robinson 2006: 157) eine bedeutende Rolle im Roman spielen. Elana Gomel beschreibt die Situation sehr treffend:

I would argue that [the novel] in fact disrupts the emerging connection between (homo)sexuality and self-definition. The true scandal of the novel lies in the opposition Wilde so presciently establishes between hunger of identity, achieved through an identification with an external model, and corporeal desire, of whatever kind, that ruptures this narcissistic self-presence by admitting the other. All desire in the novel, whether homosexual or heterosexual (as in the case of Sibyl), is placed in opposition to the sterile pursuit of the ideal self that denies the human commonality of the flesh. (Gomel 2004: 83)

In einem Text, der Wahrheitsmodelle so stark verfließen lässt, muss die Zeugenschaft durch andere eine große Rolle spielen. Gerade Dorian, der sich mit einem Abbild, das sich auf eine Weise verändert, die mit einem herkömmlichen Wahrheitsbegriff nicht vereinbar ist, muss nach Bestätigung für sich und seine Wahrnehmung suchen. Hier ist es an der Zeit, zum kleinen anderen, der Vergleichsinstanz, Lacans großen Anderen, der »sich [...] als Zeuge der Wahrheit bemerkbar macht« (Lacan 1975b: 182), hinzuzufügen. Der große Andere basiert im Gegensatz zum kleinen anderen auf Unterscheidung.

Was ist also dies andere, an dem ich mehr hänge als an mir, bewegt es mich doch im Innersten meiner Identität mit mir selbst? Seine Gegenwart ist nur zu begreifen in einem zweiten Grad der Andersheit, der es selbst in eine Vermittlungsposition bringt in bezug auf meine eigene Verdopplung mit mir selbst als mit einem Meinesgleichen. Wenn ich gesagt habe, das Unbewusste sei der Diskurs des Anderen mit großem A, so

wollte ich damit auf das Jenseits hinweisen, in dem die Anerkennung des Begehrens sich mit dem Begehren nach Anerkennung verbindet. Anders gesagt, dies andere ist der Andere, den noch meine Lüge anruft als Garant der Wahrheit, in der sie Bestand hat. (Lacan 1975a: 50f.)

Weiter schreibt Lacan, »[d]aß der Andere für das Subjekt Ort seiner signifikanten Ursache ist, ist hier nur der Grund dafür, daß kein Subjekt Ursache seiner selbst sein kann.« (Lacan 1975b: 219) Das Subjekt braucht eine Instanz, die sich von ihm unterscheidet, die ihm seine Wahrheit bestätigt, vollkommen unabhängig, ob diese wirklich wahr sein kann oder nicht. Wie diese Funktionen und Zeugenschaften sich in *The Picture of Dorian Gray* äußern, ist weiter herauszuarbeiten.

III.1.1. DORIAN IN BEZUG AUF SICH SELBST

Um Dorians Verhältnis zu sich selbst und seinem Abbild, beziehungsweise seinen Abbildern, zu behandeln, drängt sich das zweite Kapitel geradezu auf. In diesem Kapitel scheinen die rudimentärsten Schritte zur Subjektkonstitution der Figur stattzufinden. Es bietet sich daher an, hier mit Lacans Spiegelstadium anzusetzen, um dann mit dem weiteren Verlauf des Romans auf dieser Grundlage aufzubauen. Zur Grundvoraussetzung schreibt Sarah Kofman: »[Dorian] had kept his beauty only because, like a child, or like Adam before the fall, he was unconscious: he was not yet selfdivided, had not yet been ›tainted‹ by any duplicity.« (Kofman 1999: 29) Lacan beschreibt in seinem Text zum Siegelstadium das Verhalten eines Säuglings, wenn es sein Spiegelbild erkennt:

Das Menschenjunge erkennt auf einer Altersstufe von kurzer, aber durchaus merklicher Dauer, während der es vom Schimpansenjungen an motorischer Intelligenz übertroffen wird, im Siegel bereits sein eigenes Bild als solches. Dieses Erkennen wird signalisiert durch die illuminative Mimik des Aha-Erlebnisses, in dem – als einem wichtigen Augenblick des Intelligenz-Aktes – sich nach Köhler die Wahrnehmung der Situation ausdrückt. Dieser Akt erschöpft sich nicht, wie beim Affen, in ein für allemal erlernten Wissen von der Nichtigkeit des Bildes, sondern löst beim Kind sofort eine Reihe von Gesten aus, mit deren Hilfe es spielerisch die Beziehung der vom Bild aufgenommenen Bewegungen zur gespiegelten Umgebung und das Verhältnis dieses ganzen virtuellen Komplexes zur Realität untersucht, die es verdoppelt, bestehe sie nun im eigenen Körper oder in den Personen oder sogar in Objekten, die sich neben ihm befinden.

Weiter schreibt Lacan:

Man kann das Spiegelstadium als eine Identifikation verstehen im vollen Sinne, den die Psychoanalyse diesem Terminus gibt: als eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines

Bildes ausgelöste Verwandlung. Daß ein Bild für einen solchen Phasen-Effekt prädestiniert ist, zeigt sich bereits zur Genüge in der Verwendung, die der antike Terminus *Imago* in der Theorie findet. Die jubulatorische Aufnahme seines Spiegelbildes durch ein Wesen, das noch eintaucht ist in motorische Ohnmacht und Abhängigkeit von Pflege, wie es der Säugling in diesem *infans*-Stadium ist, wird von nun an – wie uns scheint – in einer exemplarischen Situation die symbolische Matrix darstellen, an der das Ich (je) in einer ursprünglichen Form sich niederschlägt, bevor es sich objektiviert in der Dialektik der Identifikation mit dem anderen und bevor ihm die Sprache im Allgemeinen die Funktion eines Subjektes wiedergibt. Diese Form könnte man als Ideal-Ich bezeichnen und sie so in ein bereits bekanntes Begriffsregister zurückholen [...]. (Lacan 1996b: 63f.)

Hierbei werden zwei Instanzen gebildet. Zum Einen »die Instanz des *Ich* (*moi*)«, also die Instanz der »gesellschaftlichen Determinierung«, zum Anderen die bereits zitierte Form des »je«. Zwischen diesen Instanzen kommt es zu einer »Nichtübereinstimmung der eigenen Realität«, die das Kind als je erfährt (ebd.). In dieser Situation »scheint das Spiegelbild die Schwelle der sichtbaren Welt zu sein [...], welche die *Imago des eigenen Körpers* in der Halluzination und im Traum darbietet« (ebd.: 65). Aus dem »Unbehagen und motorischer Inkoordination« schließt Lacan die »ursprüngliche Zwietracht« (ebd.: 66) des Wesens. Lacan beschreibt im Zusammenhang damit einen »Bruch des Kreises von *Innenwelt zur Umwelt* [,der] die unerschöpfliche Quadratur der *Ich*-Prüfungen (*récolements du moi*) hervor[bringt]« (ebd.: 67). Auch an dieser Stelle ist ein Anderer nötig, der die Situation bestätigt, der aber nicht über die Ähnlichkeitsrelation des anderen im Spiegel erfasst werden kann, da, wie bereits zitiert, der Zeuge für die Wahrheitskonstruktion unerlässlich ist.

Mit diesem theoretischen Vorbau ist zu beschreiben, wie die Interaktion zwischen Dorian und seinem Bildnis verläuft. Im zweiten Kapitel vollendet Basil Hallward sein Werk und Dorian wird das erste Mal mit seinem Abbild konfrontiert. Noch bevor er das Bild zu Gesicht bekommt, macht sich Henrys Einfluss bemerkbar, der Dorian stark leitet. »But he felt afraid of him, and ashamed of being afraid. Why had it been left for a stranger to reveal him to himself?« (Wilde 2007b: 22) Henry gibt Dorian die soziale Wertung seines Äußeren zu erkennen, er konstruiert Dorians Selbstwahrnehmung, bevor Dorian das selbst kann. Er bestätigt und erzeugt damit eine Wirklichkeit und fungiert an dieser Stelle als großer Anderer. So vorbereitet wird er dem Bild gegenübergestellt.

A look of joy came into his eyes, as if he had recognized himself for the first time. He stood there motionless and in wonder, dimly conscious that Hallward was speaking to

him, but not catching the meaning of his words. The sense of his own beauty came on him like a revelation. He had never felt it before. (ebd.: 25)

Hier wird die Identifikation mit und die Projektion auf ein Objekt in wunderbar plastischer Weise geschildert, da das Objekt als bleibende feste Größe im Text fungiert. Für die Identifikation mit anderen ist, wie schon behandelt, die Unterstellung der eigenen Wahrnehmung nötig.

Ein Gesichtspunkt, dessen Verbindung zur imaginären Identifikation sofort durch die Tatsache offenbart wird, daß [das Gegenüber] vorgibt, mit Hilfe einer inneren Nachahmung seiner Verhaltensweisen und seiner Mimik die richtige Einschätzung seines Objektes zu erreichen. (Lacan 1996a: 57)

In der Interaktion mit anderen wird man

selbst als das [das Gegenüber] objektivierende Subjekt wahrgenommen [...], denn es ist wahr, daß [man] dieses Subjekt ist; damit ist [man] mit ihm zusammen in der Sackgasse gefangen, die jede rein duale Intersubjektivität einschließt, jene nämlich, ohne Hilfe einem absolut Andern ausgeliefert zu sein. (ebd.)

Dorian behandelt das Bild in Teilen als das Objekt, das es auch ist, und zeigt dabei eine narzisstische Reaktion, die bei Lacan auch vorgesehen ist. Auf die indirekte Frage von Basil, ob ihm das Bild gefalle, sagt Dorian: »Appreciate it? I am in love with it, Basil. It is part of myself. I feel that.« (Wilde 2007b: 27) Hier stechen zwei Dinge ins Auge. Das Bild wird als abgetrenntes Objekt behandelt, das man lieben kann, und andererseits wird es als Teil Dorian's wahrgenommen. Was zuerst paradox erscheint, ist mit der lacanschen Theorie gut vereinbar. Zum einen ist das Bild die perfekte Illustration des anderen im Spiegel. Es ist das Unveränderliche, Unantastbare und Unerreichbare, das aber in einer Ähnlichkeitsrelation zu seinem Beobachter steht, der sich auf unvollkommene Weise damit identifiziert. Es bleibt eine Lücke zurück, die von Dorian durchaus wahrgenommen wird und sich in seinem Wunsch äußert.

Es ist das gleiche mit allem, was von der Liebe ist. Die Kutte liebt den Mönch, denn dadurch sind sie eins. Anders gesagt, was unter der Kutte ist und was wir den Körper nennen, das ist vielleicht nur der Rest, den ich das Objekt a nenne. Was das Bild halten macht, das ist ein Rest. Die Analyse zeigt, daß die Substanz des vorgeblich Objektalen – Bluff – in der Tat das ist, was, im Begehren, Rest ist, nämlich seine Ursache und der Träger seiner Unbefriedigung, ja, seiner Unmöglichkeit. Die Liebe ist unvermögend, mag sie auch reziprok sein, denn sie weiß nicht, daß sie nur das Begehren ist, Ein zu sein, was uns herauf führt an das Unmögliche, die Beziehung von ihnen herzustellen. (Lacan 1986: 11)

Dieses »von Grund auf verlorene[] Objekt[]« (Lacan 1996a: 45) erklärt die untilgbare Lücke. Die unmögliche vollkommene Identifizierung wird auch im Text weiter angezweifelt, zumindest vom Protagonisten. »Is it the real Dorian?« cried the original of the portrait, strolling across to him. »Am I really like that?« Die Zeugen tun in dieser Situation ihr Werk. Basil antwortet: »Yes; you are just like that.« (Wilde 2007b: 28) Craft schreibt zu dieser Stelle, in Bezug auf den bestätigenden Blick des Zeugen: »[T]he coordination of the two looks, mother's and child's, requires in turn the intercession of language, effectively an induction into the order that Lacan would later call the Symbolic. Such a scene does not unfold in silence.« (Craft 2005: 13)

Schon hier werden aber die verfließenden Grenzen zwischen Porträt und Figur angedeutet. Basil ermahnt Henry auf einen Kommentar hin. »You really must not say things like that before Dorian, Harry!« (Wilde 2007b: 28) Daraufhin stellt Henry die Frage: »Before which Dorian? The one who is pouring out tea for us, or the one in the picture?« Die vielsagende Reaktion darauf ist: »Before either.« (ebd.) Bis an diese Stelle konstruiert der Roman eine Situation, die sich sehr gut mit Lacan beschreiben lässt. Der bis dahin defizitär dargestellte Protagonist erkennt sich im Porträt, die Zeugen bestätigen eine neue Wahrheit, die mit der Figur und sozialen Implikationen zu tun hat, und es bleibt ein defizitärer Rest, der ein starkes Begehren verursacht. Die Spaltung wird bis in eine Doppelgängerthematik gesteigert, indem der Unterschied zwischen Bild und Figur unterlaufen wird. Doch mit Erfüllung von Dorian's Wunsch im Fortgang der Handlung verändert sich die Situation.

Die Beziehung zwischen Dorian und seinem Porträt wird nach der Veränderung des Bildes problematisch. Hier nimmt Dorian eine bemerkenswerte Rolle zur Selbstprüfung ein. Als er die ersten Veränderungen wahrnimmt, beginnt er sich und das Bild zu überprüfen.

[He] went over to the picture, and examined it. In the dim arrested light that struggled through the cream-coloured silk blinds, the face appeared to him to be a little changed. The expression looked different. One would have said that there was a touch of cruelty in the mouth. It was certainly strange. He turned round, and, walking to the window, drew up the blind. The bright dawn flooded in the room, and swept the fantastic shadows into dusky corners, where they lay shuddering. But the strange expression that he had noticed in the face of the portrait seemed to linger there, to be more intensified even. The quivering, ardent sunlight showed him the lines of cruelty round the mouth as clearly as if he had been looking into a mirror after he had done some dreadful thing. He winced, and, taking up from the table an oval glass framed in ivory Cupids, one of

lord Henry's many presents to him, glanced hurriedly in its polished depths. No line like that warped his red lips. What did it mean? (ebd.: 76f.)

Schon im Spiegelstadium war eine Dreiecksbeziehung nötig. Es braucht das Ich vor dem Spiegel, den anderen im Spiegel und den großen Anderen als Zeugen. Auch hier wird eine Dreierbeziehung konstruiert. Hier interagieren die Figur Dorian Gray, sein Bildnis und jetzt das tatsächliche Spiegelbild. Doch wie sind in diesem Fall die Stellen in der Anordnung besetzt? Christopher Craft schreibt: »Two mirrors then, since the portrait is overtly figured as such.« (Craft 2005: 109) Auch Sarah Kofman sieht das Porträt weiter als »magic mirror« (Kofman 1999: 37). Unzweifelhaft ist, dass der tatsächliche Spiegel, der in Verbindung mit Henry steht, an dieser Stelle die Position des anderen, der auf der Ähnlichkeitsrelation basiert, spielt. Hierin prüft die Figur Dorian sich selbst im Vergleich zum Porträt. Diese Relation bleibt unklar und wird ein Kapitel später erneut geprüft. Als Dorian ein weiteres Mal im Begriff ist, sich mit dem Bild auseinanderzusetzen, »he felt the wilde desire to tell [his servant] to remain.« (Wilde 2007b: 80) Doch der potenzielle Zeuge wird fortgeschickt.

Das hat zwei Folgen: Der Rezipient erfährt dadurch, bis Basil das Bild sieht, nicht, ob die Veränderung nur für Dorian sichtbar ist, und er findet dennoch eine andere Methode, sich von der Veränderung zu überzeugen, als durch externe Bestätigung. »It was perfectly true« (ebd.), bemerkt der Erzähler, der an dieser Stelle so stark auf Dorian fokalisiert ist, dass die Erkenntnis ihm zugerechnet werden kann. Damit ist die Figur selbst die wahrheitsgebende Instanz. Jedoch wird nicht die Wahrheit der Figur bestätigt oder erzeugt, sondern die des Bildes. Die Frage, wie das Bild zu bewerten ist, bleibt bestehen und in diesem Zusammenhang ist auch die Figur weiter fraglich. Es stehen sich ein aktiv agierender Teil, der körperlich unveränderlich in einem Zustand eingefroren ist, und ein Teil, der nicht agieren kann, sich aber konsequent verändert, gegenüber. Diese Veränderung bringt Dorian zu einer Fehlannahme: »There is something fatal about a portrait. It has a life of its own.« (ebd.: 97) Was sich rezeptionstheoretisch rechtfertigen ließe, trifft in diesem Fall nicht zu. Dorian's Porträt ist untrennbar mit ihm verwoben und ist Teil seines Lebens. Es ist relevant, dass alle drei Teile, das Spiegelbild, die als solche beschriebene Figur und das Bildnis, wie Dorian selbst feststellt, zueinander gehören.

Lacan unterscheidet in Bezug auf »die Struktur [...] im Subjekt« (Lacan 1996d: 204) drei Kategorien. Er trennt »das Symbolische vom Imaginären und vom Realen« (ebd.). Zur Illustration dessen entwirft Lacan das Schema R:

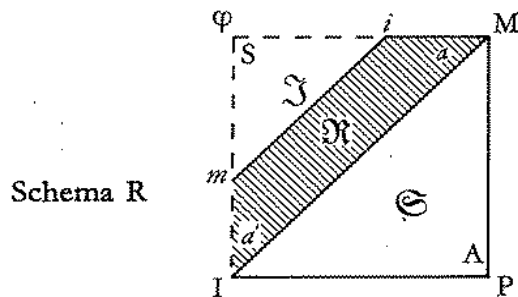


Abbildung 1: Schema R (aus: Lacan 1975c: 86).

Auch dieses Schema ist dreiteilig aufgebaut. Um die zweite Identifikationssituation, in der Dorian alleine ist, beschreiben zu können, soll versucht werden, beide Situationen in das Schema einzuordnen. Im zweiten Kapitel sind Basil, Henry, Dorian und das Bildnis, das hier noch als Spiegel fungiert, beteiligt. Im Bereich des Symbolischen sind als Zeugen und in der Funktion des großen Anderen Basil und Henry zu verorten. Wie sich diese Funktion über die Identifikationsszenen im Atelier hinaus äußert, gilt es noch zu verhandeln. Die imaginäre Identifikation findet zwischen Dorian und dem anderen im Spiegel statt. Der Rest, der das Begehren in Dorian weckt, ist das beschriebene Objekt klein *a*, das »vom Anderen [...] nicht erfasst werden kann« und sich damit der symbolische Ordnung entzieht, »also am Platz des Realen« (Lacan 1986: 69) anzusiedeln ist.

In der zweiten Identifikationsszene finden genau genommen zwei Identifikationen statt. Die Erste ist problemlos. Dorian erkennt sich im Spiegel. Da die Spaltung spätestens in der ersten Identifikationsszene vollzogen wurde, kann man die Relation zwischen Figur und dem anderen im Spiegel als gegeben und funktional betrachten. Es ist also schon an dieser Stelle eine vollständige Identifikation, die Bestätigung des Anderen ist bereits erfolgt. Die zweite Identifikation ist die des sich verändernden Porträts, das nach wie vor zu Dorian gehört. Daraus lässt sich eine weitere Spaltung folgern, die so in Lacans Schema nicht vorgesehen ist. Diesen Teil bezeichnet Dorian als »his soul« (Wilde 2007b: 101). Diese Relation bleibt bis zur Einweihung Basils rein dual. Mit der Veränderung ist auch das Begehren verschwunden, hat sich sogar in das Gegenteil gekehrt. Er versteckt das Bild. »He himself would not see it.« (ebd.) »Once in a boyish mockery of Narcissus, he had kissed, or feigned to kiss, those painted lips« (ebd.: 88), doch nach der Wandlung stoßen sie ihn ab. Dorian gibt sich nach seiner ersten Untat an Sibyl Vane, auf welche hin die Veränderung auftrat, unentwegt Reizen hin, ohne jedoch in irgendeiner Form Befriedigung zu erfahren. Es ist

eine ziellose Jagd. Alles, was er erringt, ist austauschbar und wird wieder fallen gelassen. Žižek schreibt, »daß bei Lacan das Reale par excellence das Genießen ist: die Grenze, an die die symbolische Ordnung stößt, ist nicht nur der Tod, sondern auch der Genuß als ein nicht symbolisierbares Trauma« (Žižek 1991: 39).

Der Genuss ist für Dorian unmöglich und, solange die Interaktion zwischen Bild und Figur besteht, ist auch der Tod unbegründbar. (Vgl. Wainwright 2011: 514) Die Relation zwischen Bild und Figur hat zwar intern ein symbolisches Element, das die Figur durch Zeugenschaft aufbaut, die aber ganz allein Dorians symbolische Ordnung ist und nicht über die Relation zwischen Bild und Figur hinausreichen kann, also an sich schon dysfunktional ist. In Gesellschaft stößt er auch konsequent auf indirekte Ablehnung, die ihm nur nicht ins Gesicht gesagt wird. Er befindet sich also in seinem eigenen Mikrokosmos. Auch eine imaginäre Komponente ist mit der Verbindung zwischen Bild und Figur gegeben, da eine Identifikation miteinander durchgehend möglich ist. Es fehlt meiner Einschätzung nach das, was Lacan als Objekt *a* bezeichnet, das Reale. Auch die Spiegelrelation kann das nicht ersetzen, da der Körper unveränderlich eingefroren ist und eine Differenz somit eliminiert ist. Dorian ist zu seinem unveränderlichen Ideal geworden. Es erscheint auch sehr passend, dass das Element des Romans, das auf Rezeptionsebene nicht mit lebensweltlichen Erfahrungen zusammenpasst, also für den Rezipienten unrealistisch wirkt, durch die Aussparung des lacanschen Realen zustande kommt.

Nur konsequent erscheint hier auch, dass ein Gefühl wie »passion« (Wilde 2007b: 135) das einzige Mal im Zusammenhang mit Dorians Mord an Basil beschrieben wird und der Protagonist am Ende sterben muss, indem er sein Abbild zerstört. An diesem Tod führt nach der bisherigen Argumentation kein Weg vorbei, da Dorian sonst das Werk als unvollständige Figur überdauern würde, und ohne das Begehren ist auch kein Leben möglich, da es zum kompletten Stillstand führt.

III.1.2. DER SPÄTE ZEUGE BASIL HALLWARD

Obwohl Dorian in einer Art eigenem Mikrokosmos agiert, ist er massiven Einflüssen von außen ausgesetzt. Diese haben zwar maximal indirekte Wirkung auf die Abbild-Figur-Relation, sind aber elementar wichtig für die Handlung und die Figurenkonstellation abseits der dualen Beziehung zum Bild. Da der Figur eine Spaltung zu viel zugeschrieben wird, gilt es noch, sich mit der Relation zu anderen Figuren auseinanderzusetzen. Die erste Figur, die in dem Roman eingeführt wird, ist, abgesehen von der Homosexualitätsthematik, von der Forschung eher stiefmütterlich behandelt wor-

den. Liebman schreibt, dass Basil ein nicht besonders komplexer Charakter wäre. (Vgl. Liebman 1999: 303) Dennoch spielt er eine sehr wichtige Rolle in *The Picture of Dorian Gray*. Er ist Schöpfer des Werkes, das Triebfeder des Romans und Quelle des zentralen Konflikts ist, und ermöglicht die künstlerische Selbstreflexion im Kunstwerk.

So findet sich nicht nur Dorian im Bild wieder, sondern auch Basil. »I have put too much of me in it« (Wilde 2007b: 7), bemerkt der Künstler. Nicht nur Dorian's Seele wird nach Basil in dem Bild sichtbar, auch er glaubt sich durch das Bild zu offenbaren. Er denkt darüber nach, ob »the passion one feels in creation is ever really shown in the work one creates.« (ebd.: 96) Im Grunde erkennt der Künstler sich und seine Neigungen auch in dem Werk, aber auf eine weniger abstrakte und fatale Weise als Dorian. Er entdeckt seine Bewunderung für die Schönheit des anderen auch über die Kunst hinaus und fürchtet, dass diese Bewunderung erkannt wird.

Wichtiger an der Figur ist aber, dass er zweimal an die Position des Zeugen gesetzt wird. Zum ersten Mal mit Henry im Atelier, wenn beide als der Andere fungieren, und zum zweiten Mal in der neuen Relation. Am Abend, bevor Basil nach Paris reisen will, trifft er sich noch einmal mit Dorian, der mit der hochtrabenden Aussage »[y]ou shall see [my soul], to-night« (ebd.: 128) Basils letzte Funktion und sein letztes Kapitel ankündigt. Basil erkennt sein Werk, das ihm von Dorian vorgeführt wird. Der Erzähler, der an der Stelle auf Basil fokalisiert ist, stellt fest, dass das Bild sich auf schreckliche Weise verändert hat (vgl. ebd.: 130). An dieser Stelle wird, wie auch zuvor schon bemerkt, das erste Mal klar, dass das Bild sich auch unabhängig von Dorian's Wahrnehmung verändert. Basil schafft an dieser Stelle die Wahrheit auf Rezeptionsebene. An dieser Stelle wird unzweifelhaft klar, dass sich das Bild in der Romanwelt verändert. Auch in Dorian wird an dieser Stelle wieder etwas verändert. Er zeigt die erste richtige Gefühlsregung seit der ersten Veränderung des Bildes.

Dorian Gray glanced at the picture, and suddenly an uncontrollable feeling of hatred for Basil Hallward came over him, as though it had been suggested to him by the image on the canvas, whispered into his ear by those grinning lips. The mad passions of a hunted animal stirred within him, and he loathed the man who was seated at the table, more than in his whole life he had ever loathed anything. [...] As soon as he got behind him, he seized [a knife], and turned round. Hallward stirred in his chair as if he was going to rise. He rushed at him, and dug the knife into the great vein that is behind the ear, crushing the man's head down on the table, and stabbing again and again. (ebd.: 132)

Oates schreibt zum Mord an Basil:

The murder of Basil by Dorian is usually seen as one of the most demonic of Dorian's acts. Yet the murder is symbolically appropriate, and appropriate too is the fact that, for Dorian, this former idolator [...] becomes a loathsome »thing« after his death and must be eradicated by crude scientific means – cut up, presumably, and dissolved with nitric acid in a sleight of hand Wilde feels no need to make plausible. [...] [H]is sudden death answers to an internal logic. (Oates 1980: 421)

Der Tod Basils ist ab dem Zeitpunkt notwendig, an dem er das veränderte Bild gesehen hat, damit eben der einzige Zeuge der Veränderung und der Abbild-Figur-Relation Dorians am Ende des Textes nicht mehr als diese Instanz zur Verfügung stehen kann.

III.1.3. HENRY WOTTON DER UNGLÄUBIGE INITIATOR

Henry ist der größte externe Einfluss auf Dorian. Robinsons Ansicht, dass auch Henry »a type of mirror image of Dorian« (Robinson 2006: 159) sei, scheint aber übertrieben. Lord Henry hat einige Funktionen und steht in einigen textexternen Relationen. Er agiert als »scientist« (Clausson 2003: 353) und er wird im Gedankenrahmen von »Goethe« und »Nietzsche« (Eichner 1997: 198) gesehen. Er bringt Gedanken ein, die im Entstehungsrahmen des Romans diskutiert worden sind, und infiziert Dorian damit. Wie stark der Einfluss zu werten ist, wird kontrovers diskutiert. So sieht Kofman ihn als »the devil and the serpent« (Kofman 1999: 27), Rashkin auf der anderen Seite sieht in ihm nur den »catalyst« (Rashkin 1997: 75).

Henry hat auf jeden Fall einen Einfluss auf Dorian wie keine andere der Figuren. Er ist es, der es schafft, einen neuen Ausdruck in Dorians Gesicht zu bringen (vgl. Wilde 2007b: 19), und in einem Text, der so stark mit Oberflächen arbeitet, ist das bedeutend. Er ist es, der den Protagonisten davon überzeugt, dass »youth [...] the one thing worth having« (ebd.: 22) ist. Unzweifelhaft sät er seine gedankliche Saat in Dorian, betrachtet ihn sogar als »interesting study« (ebd.: 51). Zu Anfang fungiert Henry noch absolut als regelgebende, deutende und bestätigende Instanz. Die Position des Anderen, die er im Atelier noch teilen musste, erfüllt er umfassender. Er ist für Dorian die einzige gesetzgebende Instanz, wobei der Protagonist unbemerkt von Henry immer mehr zum unkontrollierten Eigenläufer wird. Henry ist sich so sicher in seiner Position und so überzeugt von seiner Autorität, dass es auch unmöglich ist, ihn davon zu überzeugen, dass Dorian zwar noch nach seinen grundsätzlichen Einflüssen handelt, das jedoch außerhalb seiner Kontrolle tut. Das Urteil und die Bestätigung Henrys sind so wichtig, dass Dorian zugibt, er würde ihm sogar ein Verbrechen gestehen. »I cannot help telling you things. You have a curious influence over me. If I

ever did a crime, I would come and confess it to you.« (ebd.: 47) Das wird Dorian nach dem Mord an Basil auch umsetzen. Henry ist und bleibt über den Roman hinweg die bestätigende Instanz. Wenn es um das Handeln der Figur geht, ist Henry derjenige, der es bestätigt. Es gibt eine Ausnahme. Von dem Bild erfährt Henry nichts. Das eine Element, in dem Dorian seine ganz eigene dysfunktionale Ordnung ist, bleibt Henry verschlossen. Das muss sie auch, sonst würde sie nicht mehr funktionieren. Henry ist vom Text eindeutig der Figur zugeordnet, im Gegensatz zu Basil, der sowohl mit dem Bild als auch mit der Figur zu tun hatte.

Dass für Henry der andere Dorian aus der Abbild-Figur-Relation nicht existiert, deutet die Reaktion auf das Mordgeständnis an. »What would you say, Harry, if I told you that I had murdered Basil?« said the younger man. He watched him intently after he had spoken. »I would say, my dear fellow, that you were posing for a character that doesn't suit you. [...].« (ebd.: 175)

Henry schließt von Grund auf aus, dass das möglich ist, da es nicht in sein Regelsystem passt, und spricht Dorian die Tat ab. Für ihn ist nicht real, was sein eigener Gedankenrahmen nicht zulässt. Wobei er einen Teil der seltsamen Relation doch bemerkt. Er fragt bei seinem letzten Erscheinen im Roman: »[H]ow do you have kept youth?« (ebd.: 177f.). Eine Antwort bekommt er jedoch nicht. Es ist der einzige Punkt, in dem die Logiken der Dorian-Welt und der restlichen Roman-Welt unvereinbar kollidieren. Basil ist hierbei ausgeschlossen, da er als einziger Zugang zu beiden hat. Es bleibt aber bei diesem kurzen Irritationsmoment, der zuvor einmal ähnlich bei den Opiumkneipen an den Docks auftrat, der aber nicht weiter hinterfragt wird. Die entscheidende Bestätigung für Dorians unbekannte Spaltung bleibt aus und verweist auch damit schon auf das Ende.

IV. INTERAKTION MIT ZWEI ANDEREN

Im Text gibt es auch Figuren, deren Relationen zu Dorian anders funktionieren als die von Basil und Henry, die zumindest noch exemplarisch angedeutet werden sollen. Auch diese Relationen können aufschlussreich für die Figurenkonstitution Dorians sein. Der Text führt noch zwei Figuren vor, die wichtig für die Handlung sind. Das ist zum Einen die einzige tatsächlich beschriebene Beziehung, die etwas wie einer exklusiven Liebesbeziehung zumindest nahe kommt und sich zwischen Dorian und Sibyl Vane abspielt, zum Anderen das intertextuelle Verhältnis von Dorian zu Huysmans des Esseintes.

IV.1. DIE INTERAKTION MIT SIBYL VANE

Es wurde bereits festgehalten, dass es nach Lacan der kleine andere ist, durch den man sich selbst erfährt. Aus diesem Gesichtspunkt ist die Beziehung von Sibyl zu Dorian besonders interessant. Keiner von beiden hat Interesse an dem Gegenüber hinter der ästhetisierten Fassade. »[T]hey both project their own narratives onto the surfaces of the other's performed images, create mythologies of each other, that their feelings for each other signify differently and even oppose each other.« (Schulz 2011: 76)

Dorian wird sogar wörtlich davon angezogen, dass sie nicht Sibyl Vane ist. »She is all the great heroines of the world in one. She is more than an individual.« (Wilde 2007b: 49) »[I] find my wife in Shakespeare's plays« (ebd.: 66), ist seine Begründung für die Verlobung. Sibyl kennt nicht einmal seinen Namen und nennt ihn »Prince Charming« (ebd.: 48, 53, 59). Beide entfremden, glorifizieren und ästhetisieren das Gegenüber. Da eine solche Beziehung reziprok funktioniert, tun sie das auch mit sich selbst. Die Beziehung basiert auf Entfremdung, Verklärung und Verschleierung des Gegenübers und des Selbst. Es geht hier eher um die Flucht vor einem möglicherweise unperfekten Ich. Dorian, der an dieser Stelle schon das ausgewiesene Ideal ist, muss diese Imago am anderen bestätigen und dazu muss er Sibyl übersteigern. Sie darf nicht einfach Sibyl sein, sie muss ideal sein, und was eignet sich in der englischen Kultur besser als Shakespeare, um das zu erreichen. Als sie dieses Ideal nicht mehr erfüllt, bestätigt sie ihn nicht mehr in seinem Ideal und das Konstrukt bricht zusammen. Sibyl identifiziert das Bühnenwesen durch Dorian als »unreal« (ebd.: 73) und begründet es damit, dass er ihr beibrachte, »what love really is« (ebd.: 74). Genau in diesem Kontext nennt sie ihn auch das erste Mal Dorian. Für ihn erfüllt das nicht mehr den gewünschten Zweck und beendet die Interaktion mit den Worten: »You have killed my love« (ebd.), was auch immer diese Liebe war.

Nach der kurzen Reuephase, die die erste Veränderung des Bildes auslöst und ihn dazu veranlasst, seinen »first passionate love-letter« (ebd.: 83) an eine Tote zu schreiben, gibt er sich durch Henrys Einfluss dem Gedanken hin, »[that] some one has killed herself for love of you« (ebd.: 85). Die Illusion, dass diese Liebe so stark war und sie für ihn so märtyrerhaft in den Tod ging, bestätigt sein Ideal auf ewig, da diese Liebe, zumindest so in Dorian und Henrys Auffassung, ewig, ideal und heldenhaft bleibt.

IV.2. DER INTERTEXTUELLE ANDERE DES ESSEINTES

An dieser Stelle bleibt noch das »mysterious yellow book« (Marshall 2003: 159), das in der Forschung gar nicht so mysteriös ist, man ist sich gemeinhin einig, dass es sich um »A *Rebours*« (Eichner 1997: 192) handelt. Dorian findet sich, nachdem er das Buch von Henry erhalten hat, im Protagonisten dieses gelben Buches wieder. »The hero, the wonderful young Parisian, in whom the romantic and the scientific temperaments were so strangely blended, became to him a kind of prefiguring type of himself.« (Wilde 2007b: 105) Hier findet eine Identifikation mit einem anderen statt, und zwar ohne jede Visualität. Dorian konstruiert sich die Ähnlichkeit zu des Esseintes und führt ein ähnliches Leben wie er, wobei des Esseintes immer Vergleichsinstanz bleibt.

Das Buch hat eine elementare Wirkung auf Dorian: »Things that he had dimly dreamed of were suddenly made real to him.« (ebd.: 104) Dorian erkennt sich über das Buch im anderen. Es liegt dieser Wirkung aber von Beginn an eine negative Konnotation bei: »It was a poisonous book.« (ebd.) In der Vorrede, die von Wilde als Reaktion auf die Erstveröffentlichung des Textes, der 1890 in einer kürzeren und leicht anderen Form erschien, geschrieben wurde, steht: »There is no such thing as a moral or an immoral book.« (Wilde 2007a: 3) Aber »Dorian Gray had been poisoned by a book.« (Wilde 2007b: 123) Diese Vergiftung besteht eigentlich darin, dass Dorian nachahmt. Er ahmt die Suche und das Versuchen von Reizen aller Art nach, die eigentlich aus seiner eigenen Unvollkommenheit entstehen. Etwas unterscheidet ihn aber von dem Romanhelden, was er zu Anfang noch als Vorteil wahrnimmt:

In one point he was more fortunate than the novel's fantastic hero. He never knew—never, indeed, had any cause to know—that somewhat grotesque dread of mirrors, and polished metal surfaces, and still water, which came upon the young Parisian so early in his life, and was occasioned by the sudden decay of a beauty that had once, apparently, been so remarkable. (ebd.: 105)

Dafür wird Dorian zeitweise von seinem Porträt abgestoßen. Auch dieser vermeintliche Vorteil erweist sich zum Schluss als Trugschluss.

V. DAS LETZTE ABBILD

Als Dorian seinem Abbild das finale Mal gegenübersteht und sich seine Gedanken nicht mehr durch Opium ersticken lassen, fasst er einen Entschluss: »He would destroy it.« Er zerstört das Bild mit »the knife that had stabbed Basil Hallward.« (Wilde 2007b: 183) In der letzten Passage wird die letzte Veränderung in der Abbild-Figur-Relation beschrieben:

When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage. It was not till they had examined the rings that they recognized who it was. (ebd.: 184)

Mit Dorians Tod kehrt der Ursprungszustand zurück. Die Relationen sind wieder wie vorgesehen. Wie zuvor mit Žižek schon festgestellt wurde, ist der Tod die einzige Auflösung der Relation. Es führt alles auf seine ursprüngliche Position zurück, das einzige, was bleibt, ist ein überraschend alter Mann, der an eine Relation und an eine Spaltung erinnert, die sich nicht erklären lässt und nicht konform mit der Roman-Umwelt war. Dass sich diese Schlusszene wieder gut in ein lacansches Schema einordnen lässt, erwähnt Bényei in Bezug auf Žižek (Vgl. Bényei 2011: 76). Er verweist auf das Thema von den »zwei Toden, dem realen und dem symbolischen« (Žižek 1991: 70): »[Dorian] splits into an image that is fixed for ever [...] and a disintegrating, abject, excessive half that is embodied in the equally uncanny portrait.« (Bényei 2011: 76)

Der in dieser Arbeit unternommene Versuch, die Relationen, in denen sich der Protagonist Dorian Gray befindet und durch die diese Figur sich konstituiert, zu beschreiben führte zu einigen Erklärungen. Jedoch bleibt einzugestehen, dass bei der Komplexität des Textes, sowie des Themas, es sowohl möglich als auch förderlich wäre, die meisten bearbeiteten Punkte noch intensiver zu bearbeiten. Viele Themen, die der Text als auch die Theorie angeboten hätten, wurden ganz ausgespart, wie zum Beispiel eine intensivere Beschäftigung mit der Narzissmusthematik. Im Ganzen bleibt festzuhalten, dass hier ein Ansatz versucht wurde, der zu einigen Ergebnissen führen konnte, jedoch bei Weitem nicht als erschöpft betrachtet werden kann.

LITERATUR

- Bényei, Tamás (2011): ›Double Vision: Some Ambiguities of *The Picture of Dorian Gray*.‹ In: Dubs, Kathleen/ Kaščáková, Janka (Hg.): *Does It Really Mean That? Interpreting the Literary Ambiguous*. Newcastle: Cambridge, S. 60-79.
- Carroll, Joseph (2005): ›Aestheticism, Homoeroticism, and Christian Guilt in *The Picture of Dorian Gray*.‹ In: *Philosophy and Literature* 29/2, S. 286-304.
- Clausson, Nils (2003): ›Culture and Corruption: Paterian Self-Development versus Gothic Degeneration in Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*.‹ In: *Papers on Language and Literature: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature* 39/4 (2003), S. 339-364.
- Craft, Cristopher (2005): ›Come See About Me: Enchantment of the Double in *The Picture of Dorian Gray*.‹ In: *Representations* 91/1, S. 109-136.
- Cucullu, Lois (2010): ›Adolescent *Dorian Gray*: Oscar Wilde's Proto-Picture of Modernist Celebrity.‹ In: Goldman, Jonathan/ Jaffe, Aaron (Hg.): *Modernist Star Maps. Celebrity, Modernity, Culture*. Burlington: Ashgate, S. 19-36.
- Eichner, Hans (1997): ›Against the Grain: Huysman's *A Rebours*, Wilde's *Dorian Gray*, and Hofmannsthal's *Der Tor und der Tod*.‹ In: Gillespie Gerald/ Prier, A. (Hg.): *Narrative Ironies*. Amsterdam/ Atlanta: Rodopi, S. 191-206.
- Glaserfeld, Ernst von (1997): *Radikaler Konstruktivismus. Ideen, Ergebnisse, Probleme*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Gomel, Elana (2004): ›Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, and the (Un)Death Author.‹ In: *Narrative* 12/1, S. 74-92.
- Kant, Immanuel (1911): ›Kritik der reinen Vernunft.‹ In: *Kant's gesammelte Schriften. Bd. 4*. Berlin: Reimer, S. 1-252.
- King, Mary C. (2001): ›Typing *Dorian Gray*. Wilde and the Interpellated Text.‹ In: *Irish Studies Review* 9/1, S. 15-24.
- Knott, Charles E./Lawler, Donald L. (1976): ›The Context of Invention: Suggested Origins of ›Dorian Gray‹.‹ In: *Modern Philology* 73/4, S. 389-398.
- Kofman, Sarah (1999): ›The Imposture of Beauty: The Uncanniness of Oscar Wilde's Picture of Dorian Gray.‹ In: Deucher, Penelope/ Oliver, Kelly (Hg.): *Enigmas. Essays on Sarah Kofman*. Ithaca; London: Cornell, S. 25-48.
- Lacan, Jacques (1996a): ›Das Seminar über E. A. Poes *Der entwendete Brief*.‹ In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften I*. Berlin/Weinheim: Quadriga, S. 7-60.
- (1996b): ›Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.‹ In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften I*. Berlin/Weinheim: Quadriga, S. 61-70.

- (1996c): Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache in der Psychoanalyse. In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften I*. Berlin/ Weinheim: Quadriga, S. 71-170.
- (1996d): Die Ausrichtung der Kur und die Prinzipien ihrer Macht. In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften I*. Berlin/ Weinheim: Quadriga, S. 171-239.
- (1986): *Das Seminar von Jacques Lacan. Buch XX (1972-1973). Encore*. Berlin/ Weinheim: Quadriga.
- (1980): ›Vortrag über die Psychische Kausalität.‹ In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften III*. Freiburg im Breisgau/ Olten: Walter, S. 123-172.
- (1975a): ›Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud.‹ In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften II*. Freiburg im Breisgau/ Olten: Walter, S. 15-60.
- (1975b): ›Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im freudschen Unbewussten.‹ In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften II*. Freiburg im Breisgau/ Olten: Walter, S. 165-230.
- (1975c): Über eine Frage, die jeder möglichen Behandlung der Psychose vorausgeht. In: Haas, Norbert (Hg.): *Jacques Lacan. Schriften II*. Freiburg im Breisgau/ Olten: Walter, S. 61-117.
- Liebman, Sheldon W. (1999): ›Character Design in *The Picture of Dorian Gray*.‹ In: *Studies in the Novel* 31/3, S. 296-316.
- Marshall, Ann Herndon (2003): ›Winckelmann and the Anti-Essentialist Thrust in *Dorian Gray*.‹ In: Keane, Robert N. (Hg.): *Oscar Wilde. the Man, His Writings, and His World*. New York: AMS, S. 140-162.
- Oates, Joyce Carol (1980): ›»The Picture of Dorian Gray«: Wilde's Parable of the Fall.‹ In: *Critical Inquiry* 7/2, S. 419-428.
- Ragland-Sullivan, Ellie (2007): ›The Phenomenon of Aging in Oscar Wilde's *Picture of Dorian Gray*: A Lacanian View.‹ In: Gillespie, Michael Patrick (Hg.): *Oscar Wilde. The Picture of Dorian Gray*. New York; London: Norton & Company, S. 476-496.
- Rashkin, Esther (1997): ›Art as Symptom: A Portrait of Child Abuse in *The Picture of Dorian Gray*.‹ In: *Modern Philology: A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature* 95/1, S. 68-80.
- Robinson, Bonnie J. (2006): ›The Perversion of Decadence: The Cases of Oscar Wilde's *Dorian Gray* and *Salome*.‹ In: Fox, Paul (Hg.): *Decadences. Morality and Aesthetics in British Literature*. Stuttgart: Ibidem 2006, S. 151-171.
- Schulz, Dirk (2011): *Setting the Record Queer. Rethinking Oscar Wilde's »The Picture of Dorian Gray« and Virginia Woolf's »Mrs. Dalloway«*. Bielefeld: Transcript.
- Wainwright, Michael (2011): ›Oscar Wilde, the Science of Heredity, and *The Picture of Dorian Gray*.‹ In: *English Literature in Transition, 1880-1920* 54/4, S. 494-522.

Wilde, Oscar (2007a [1891]): ›The Preface‹. In: Wilde, Oscar: *The Picture of Dorian Gray*. New York/ London: Norton & Company. S. 3-4.

— (2007b [1891]): *The Picture of Dorian Gray*. New York/ London: Norton & Company. S. 5-184.

Žižek, Slavoj (1991): *Liebe dein Symptom wie dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien*. Berlin: Merve.