

**Hans J. Wulff**

**Rez. zu: Bohnert, Karin: *Bildnisse auf der Bühne. Zur dramatischen Funktion von gemalten Porträts in europäischen Bühnenstücken*. Freiburg i.Br.: Rombach 2003, 416 S. (Rombach Wissenschaften. Reihe Cultura. 31.).**

Eine erste Fassung dieser Rezension erschien in: *Medienwissenschaft* 21,3, 2004, pp. 343-324.  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/8-73>.

Daß die Objektwelt nicht neutral belassen wird, sondern eingespannt wird in den Diskurs des Stücks oder des Films, in seine Strategien, Bedeutungen aufzubauen, ist eine der vielleicht elementarsten Grundlagen der theatralen und filmischen Signifikation und Kommunikation. Keine Landschaft ist gleichmütig, möchte man mit Eisenstein hier einsetzen, sie verliert im filmischen Erzählen ihre Unschuld ebenso wie in der Entfaltung des Konflikts auf der Bühne, erweist sich als angefüllt mit Bedrohung und gewichtigem Sinn, wird mit Bedeutung gefüllt, weil Personen mit Bezug auf die Environments handeln. So dedeutsam die Rolle von Environment und Requisite auch sein mag - viele Aufmerksamkeit hat sie noch nicht auf sich gezogen.

Nun unternimmt es Karin Bohnert in der vorliegenden Stuttgarter Dissertation von 2001, sich eines besonderen Objekts zu versichern, das - wenn es denn auftaucht - immer zutiefst mit der Handlung verflochten ist: Es geht ihr um das Bildnis einer (möglicherweise abwesenden) Figur des Dramas. Da erblickt einer das Bildnis einer jungen Frau, es erscheint ihm überirdisch, er verliebt sich stehenden Fußes, nimmt die Suche auf, lernt die Porträtierte kennen, gewinnt ihr Herz, die beiden werden ein Paar. Eine andere kommt in ein Haus, in dem einst eine andere Frau die Herrin war, der Blick ihres Porträt beherrscht immer noch die Eingangshalle, und die eine kann sich von der anderen nicht lösen, die doch nur durch ihr Bild anwesend ist. Oder da verliebt sich einer unsterblich in das Bildnis einer Schönen, die er nicht einmal erkennt, als er sie leibhaftig kennenlernt, und der er sein Leid klagt, daß die Wirklichkeit dem Bild so gar nicht ähneln wolle.

Bohnert entfaltet ihre These an einer ganzen Reihe von Stücken aus dem 18. und vor allem 19. Jahrhundert (darunter „Die Zauberflöte“, „Emilia Galotti“, „Les Contes d'Hoffmann“, „Yelva ou l'Orphiline russe“, „Ponce de Leon“) - in langen, aber gut lesba-

ren Beschreibungen der einzelnen Verwicklungen, die sich um die Porträts im jeweiligen Stück ergeben. Das ist ein Stückchen nennenswerte Requisiten-Philologie geworden. Mit der veränderten Figurenkonzeption der Avantgarde des 20. Jahrhunderts verliere das Porträt seine dramatische Bedeutung, schließt Bohnert, darauf hindeutend, daß das Subjekts- und Individualitätsmodell der bürgerlichen Aufklärung mit dem dramatisierten Bildnis ein paßgenaues dramatisches Motiv gefunden habe.

Das eigentliche Faszinosum aber, dem die Arbeit folgt, ist die Auseinandersetzung mit bildtheoretischen Qualitäten, die in ihre dramatischen Potentiale entfaltet sind. (Darum auch ist es schade, daß die Autorin so wenige Bemerkungen zum allgemeineren kulturellen Umgang mit Porträts macht, so selten nur auf die ungebrochene Tradition des „dramatischen Bildnisses“ in den populären Medien unserer Zeit hinausblickt.) „Analogiezauber“ ist das Einstiegskonzept - wie im Voodoo-Zauber evoziere das Ebenbild die Präsenz des Urbildes. Kein Bild steht hier außerhalb eines intentionalen Rahmens von Erinnern oder Ersehnen, von Heraufbeschwören oder Verfluchen; Porträt-Bilder sind Teil von Schuld-komplexen, Verdrängungen, Traumatisierungen - oder sie werden zum Anlaß für ungezügelter Phantasien sexueller Begierde, der romantischen Liebe oder der Vereinigung beider in der imaginären Zeitlosigkeit des Bildes. Nicht immer ist das Bild in der Kontrolle der Akteure, manchmal sind die Bilder stärker als die Realität. Gelegentlich wird das Bildnis zum Agierenden, zum Quasi-Mitspieler, weil es die Akteure aus dem reinen Jetzt des Handelns hinauswirft und weil die „Bildnismacht“ jene zu Handlungen bewegt, die ohne die Begegnung von Akteur und Bild (resp. einem bildvermittelten Imaginären) undenkbar wären. Die Interaktion mit dem Bild ist Teil eines intimen und semiotischen Abenteuers - gleichgültig, ob es den Wunsch erweckt, dem Geheimnis des Urbildes auf die Spur zu kommen, oder

ob es dazu dient, Vergangenes lebendig zu erhalten (als eine Dimension des Wirklichen, die mit subjektiver Bedeutung aufgeladen ist). Diese Gegenüberstellung von Hier und Jetzt der Akteure und Dort und Dann des Bildes macht den Kern des Dramas aus, das sich um Porträts entfalten kann - ein Gegenüber von der Welt des Handelns und einer nur mög-

lichen Welt, auf die das Porträt deutet. „Alle betrachteten Dramen spielen mehr oder weniger mit dem Wunsch oder der Angst, die gemalte Figur könnte durch den Rahmen treten“ (392), heißt es einmal - und damit bewegt sich die Arbeit in einem Kräftefeld, das in der Populärkultur des Films z.B. bis heute intensivste Aufmerksamkeit genießt.