

4.5 Augenzeugenschaft und sprachliche Visualisierung im Drama (A. Gryphius: *Catharina von Georgien*, H. von Kleist: *Penthesilea*)

Claudia Benthien

Theater und Visualität

Das Theater ist ein audio-visuelles Medium: Das Publikum sieht das Bühnenbild, die Requisiten und die kostümierten Schauspielerinnen und Schauspieler, es hört ihre Stimmen sowie Musik, Klänge und Geräusche. Der visuellen Wahrnehmung wird von der Forschung mehr Aufmerksamkeit geschenkt als der akustischen, was sich auch in einschlägigen theaterwissenschaftlichen Untersuchungen spiegelt (vgl. Haß 2005; Darian 2011). Betrachtet man den Konnex von Theater und Visualität im engeren Sinne, so ist letzteres vor allem in drei Dimensionen relevant: „(a) zum einen als Bühnen- und Kulissenbilder, in neuerer Zeit auch als Projektionen von Film- und Videobildern, das heißt als konkrete visuelle Gestaltungen des Bühnenraumes, mit dessen Möglichkeiten und historischen Entwicklungen sich die Szenografie beschäftigt; (b) zum anderen als ästhetische und theoretische Auseinandersetzung der Kunstform Theater mit dem Vorbild der Malerei im Rahmen eines Wettstreits der Künste, der seit der Renaissance bis zum beginnenden 20. Jahrhunderts die Theaterdebatte mit jeweils unterschiedlichen Akzentuierungen und Hierarchisierungen begleitet; sowie schließlich (c) in der bildlichen Spannung von Darstellungsmedium und Dargestelltem, von Zeigen und Verbergen, von Darstellungsmustern und Wahrnehmungskonventionen, aber auch in der perspektivischen Anlage des modernen Bühnenraums als Thematisierung grundlegender Fragen von Sichtbarkeit, Darstellung und (Un-)Darstellbarkeit, von Wahrnehmung, Verkörperung und Inszenierung.“ (Kolesch 2005, 43–44) Der dritte Bereich, speziell die Frage der Darstellbarkeit, steht im Zentrum des vorliegenden Beitrags. Dafür sollen zwei mit Visualität eng verbundene Theoriekonzepte – das der Zeugenschaft und das der Ekphrasis – für die Analyse von Theatertexten nutzbar gemacht werden.

Der visuellen Szenografie sind im Theater spezifische Grenzen gesetzt – insbesondere in seinen historischen und traditionellen Ausprägungen, die von Volker Klotz mit dem Schlagwort des ‚geschlossenen Dramas‘ und von Hans-Thies Lehmann mit dem des ‚dramatischen Theaters‘ belegt wurden (vgl. Klotz 1969

[1960]; Lehmann 1999): Erstens aufgrund der für die traditionelle Dramaturgie maßgeblichen ‚Einheit des Ortes‘, die Schauplatzwechsel untersagt, um Kohärenz nicht zu zerstören; zweitens wegen der technischen Unmöglichkeit, bestimmte Ereignisse szenisch darzustellen (zum Beispiel Schlachten, große Tiere, Naturkatastrophen); drittens, bezogen auf Darstellungstabus, Dinge zu zeigen, die Moral, Ästhetik oder Anstand verletzen (etwa Gewaltverbrechen, Inzest, Hinrichtungen). Exemplarisch heißt es in Horaz’ *Buch von der Dichtkunst* (14 v. Chr.): „[L]aß Dinge, die ins Haus gehören, nicht vor der Bühnenwand geschehen; laß vieles den Augen entrückt bleiben: dann mag beredter Zeugenmund es anschaulich erzählen. Nicht darf vor allem Volk Medea ihre Kinder schlachten; nicht darf der grausige Atreus Menschenfleisch auf offener Bühne kochen, nicht Prokne in den Vogel, Kadmus in die Schlage sich verwandeln. Was du mir so handgreiflich zeigst, erregt Unglauben nur und Widerwillen.“ (Horaz 1967 [14 v. Chr.], 241)

Botenbericht und Teichoskopie

Wenn ein für die Handlung wichtiges Ereignis nicht szenisch gezeigt werden kann (oder soll), dann wird es von ‚beredtem Zeugenmund erzählt‘, wofür sich schon in der Antike zwei Konventionen entwickelt haben: zeitgleiches Erzählen in der Mauerschau (Teichoskopie), nachträgliches Erzählen im Botenbericht. Weil der Botenbericht auf das Geschehen folgt, wird dieses als rhetorisch Geformtes gezeigt und die Narration enthält unter Umständen Elemente sowohl der Bewertung als auch der psychologisch-affektiven Bewältigung (vgl. Klotz 1969 [1960], 31). Teichoskopie als „reportagehafte Schilderung von Ereignissen [...], die sich simultan zum Bühnengeschehen im fiktionalen Wahrnehmungsraum des [...] Sprechers abspielen“ (Keiper 2007, 283), unterscheidet sich vom Botenbericht, weil die temporale – und damit auch reflexive – Distanz hier fehlt. Der Begriff ‚Mauerschau‘ entstammt allerdings nicht einem Damentext, sondern einem Versepos: dem 3. Gesang der *Ilias* (ca. 8.–7. Jh. v. Chr.), wo Helena von der Stadtmauer aus den Anblick der griechischen Helden schildert; als Vorbild für die Dramaturgie der Moderne gilt William Shakespeares Tragödie *Julius Caesar* (1599).

Dramentheoretisch gelten Berichte von sogenannter ‚verdeckter‘ oder ‚hinterszenischer‘ Handlung als „Episierung durch spielinterne Figuren“ (Pfister 1997 [1977], 112). Im Unterschied zum sichtbaren Bühnengeschehen, das „plurimedial und a-perspektivisch“ ist, sind sie sowohl „rein verbal“ als auch perspektiviert: „Wird im ersten Fall der Rezipient zum unmittelbaren Zeugen eines mit konkreter Anschaulichkeit dargestellten Geschehens, von dem er sich selbständig ein Bild machen kann, so ist er im zweiten Fall auf einen figurenperspektivisch gebroche-

nen und in seiner reinen Sprachlichkeit weniger konkret-anschaulichen Bericht angewiesen, bezieht er seine Informationen also ‚aus zweiter Hand‘ (ebd., 276). Manfred Pfister bezieht sich auf die antike Rhetorik und ihre Privilegierung des Augensinns, wie sie etwa bei Horaz ausformuliert wurde: „Eine Handlung kommt als Ereignis auf die Bühne oder durch Bericht von ihrem Hergang. Schwächer ist der Eindruck, der der Seele durch das Ohr zugeht, minder wirksam, als was das zuverlässige Auge unmittelbar aufnimmt und was der Zuschauer sich selbst zuträgt.“ (Horaz 1967 [14 v. Chr.], 241) Wirkungsästhetisch wird die visuelle Perception hier nicht nur als zuverlässiger, also objektiver, sondern gegenüber der auditiven auch als eindrücklicher angesehen.

Diese postulierte Zweitrangigkeit berichtender Passagen gegenüber dem konkreten visuellen Bühnengeschehen findet sich indirekt schon bei Aristoteles, der das Drama (die Tragödie) als „Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht“ definiert (Aristoteles 1982 [nach 335 v. Chr.], 19). Sie hält sich in der Dramentheorie bis weit in die Moderne, so etwa bei Klotz, der bemängelt, dass das Geschehen im Bericht „nicht nackt und unmittelbar auf die Szene [trete], sondern [...] gezähmt [werde]“, von der Sprache „unterworfen und artikuliert“: „Das Drama der geschlossenen Form verdrängt alle gewaltsamen Taten, alle sinnlich dynamische Aktion in die verdeckte Handlung und läßt sie nur durch Abstand und rhetorische Verarbeitung entstofflicht in die Szene ein“ (Klotz 1969 [1960], 32). An zwei Botenberichten Jean Racines (Tod des Pyrrhus in *Andromache*, Tod des Hippolyte in *Phèdre*; beide 1667) moniert Klotz, dass die „Mitteilungen von Tatbeständen“ hier „ihres lebendigen dramatischen Fluidums entkleidet“ seien und dass der Bote die „gewaltsame Begebenheit [...] aus ihrer brutalen Gegenwart und Faktizität in stilisierende Sprache“ übersetze (ebd., 32–33).

Neuere Ansätze sehen demgegenüber die narrative Wiedergabe der dem Blick verborgenen Ereignisse und Entitäten nicht als Hilfskonstruktion an, um szenisch Undarstellbares in die Handlung zu integrieren. Sie gehen vielmehr davon aus, dass Botenberichte und Teichoskopien eigene Intensitäten und ästhetische Qualitäten aufweisen. Die narrative Vermittlung ist nicht nur ein „wichtiges Mittel der dramatischen Ökonomie“, sondern eben auch der „Fokus- und Emphasebildung“ (Pfister 1997 [1977], 277). Sie dient dem Aufbau von Spannung und der Steigerung des Interesses an einem Geschehen, sei es, indem sie die Peripetie herbeiführt oder indem sie die nahende Katastrophe bereits heraufbeschwört (vgl. Muzelle 1992, 157).

Karl Heinz Bohrer etwa hat den Botenbericht in der (antiken) Tragödie als „Evokation des Furchtbaren“ bezeichnet, der nicht als „sichtbares Szenenereignis“ wahrnehmbar sei, sondern nur „im Medium der Sprache der Akteure“: als eine „Erscheinung des Schreckens qua sprachlicher Darstellung“ (Bohrer 2009, 213–214). Die Konsequenz dieser mittelbaren Präsentation aber sei die „Gewin-

nung der imaginativen Gewalt der dramatischen Sprache“ (ebd., 213). Ähnlich hat Dorothea Zeppezauer bezüglich des antiken Botenberichts hervorgehoben, dass „Schreckliches sich in der indirekten Darstellung einer Erzählung unter Umständen eindringlicher und damit wirkungsvoller gestalten lässt, als in einer nur eingeschränkt realisierbaren szenischen Umsetzung“ (Zeppezauer 2011, 10). Die Macht sprachlich evozierter Bilder kann die szenische Gestaltung sogar in den Schatten stellen: „[Es] wird deutlich, dass zwar dem Gesehenen ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit und Genauigkeit zugestanden wird, die emotionale Beteiligung sich aber genauso gut oder womöglich sogar besser auch durch andere sinnlich-intellektuelle Vermittlung über die Vorstellungskraft (*phantasia*) erzielen lässt.“ (Ebd., 12) In der Forschung finden sich also divergierende Ansichten, was die Potentiale und Grenzen einer szenisch-visuellen vs. einer rein sprachlichen Darstellungsweise betrifft, was nachfolgend anhand von zwei Szenenanalysen diskutiert wird.

Botenbericht und Teichoskopie finden sich besonders häufig in der attischen Tragödie, im barocken Trauerspiel, in der französischen Klassik des 17. und der deutschen des späten 18. Jahrhunderts sowie noch in antikisierten Dramen des 19. und 20. Jahrhunderts. Sie zeichnen sich durch zwei Merkmale aus, die hier mittels der kulturtheoretischen Konzepte ‚Zeugenschaft‘ und ‚Ekphrasis‘ näher beschrieben und expliziert werden sollen. Diese Konzepte stehen in einem gewissen Widerspruch zueinander, insofern Zeugenschaft kulturtheoretisch an eine Realerfahrung gebunden ist, weswegen der Zeuge oder die Zeugin speziell bei schrecklichen und traumatischen Ereignissen darum ringt, diese in möglichst authentische Worte zu kleiden. Ekphrasis hingegen steht in der Kunst- und Literaturtheorie für ein artifizielles, rhetorisch geformtes Sprechen. Speziell in klassischen Tragödien wird dieser Widerspruch offenbar aber nicht als solcher betrachtet, sondern vielmehr im Sinne der Wirkungssteigerung eingesetzt.

Zur Problematik theatraler Zeugenschaft

Beim Botenbericht wie auch bei der Teichoskopie kommt dem oder der Berichtenden ‚Augenzeugenschaft‘ zu: Etwas den Zuhörenden visuell nicht Zugängliches wurde oder wird gesehen, was durch die sprachliche Visualisierung sowohl performativ hergestellt als auch, durch die Zuhörenden, beglaubigt wird („the speaker makes his hearer into a kind of pseudo eyewitness“, De Jong 1991, 39; „Bearing witness can therefore be designated as performative, it belongs to a performative-pragmatic order and not a theoretical-constative one“, Müller-Schöll 2013, Manuskripts. 20). Botenfiguren oder Mauerschauende sind somit ‚primäre

Zeug/innen', die auf der Bühne Zuhörenden hingegen werden durch die Interaktion zu ‚sekundären Zeug/innen‘. Dieses auf aktuelle Zeugenschaftstheorien im Kontext der Shoah rekurrierende Modell impliziert eine Interdependenz beider Instanzen: „Eine Aussage wird erst dadurch zu einem Zeugnis, daß sich der Zeuge in seiner Erzählung an einen anderen richtet. Die persönlichen Belange des Zeugen werden erst in der Ansprache an andere überschritten, und die Aussage des Zeugen steht erst dann, durch diese Ansprache und diesen Anruf um Gehör, für eine universelle Wahrheit ein. [...] Es geht um die Verpflichtung und um die Möglichkeit, ‚für den Zeugen zu zeugen‘, indem wir auf die in jedem Zeugnis erhaltene Aufforderung zum Zuhören und zur Antwort dadurch reagieren, daß wir für die Wahrheit der bezeugten Erfahrung mitverantwortlich werden“ (Baer 2000, 7). Ulrich Baer beschreibt hier, wie die subjektiven Wahrnehmungen einer Augenzeugin oder eines Augenzeugen erst durch den Bericht über das Ereignis überindividuelle Relevanz erlangen. Den Hörer/innen kommt hierbei – quasi als ‚Zeug/innen der Zeug/innen‘ – die konstitutive Funktion der Beglaubigung wie auch die aktive Teilhabe am Prozess der ‚Übersetzung‘ des Erlebten in realitätstiftende Sprache zu: „Damit die Wahrheit der extrem traumatischen Erfahrungen ans Licht gelangt, benötigen Augenzeugen eine Art der Zuhörerschaft, die sich als *sekundäre Zeugenschaft*, als Zeugenschaft durch Vorstellungskraft oder als ‚Zeugenschaft der Erinnerung‘ verstehen läßt.“ (Ebd., 11)

Was Baer bezogen auf die extreme Situation der Zeuginnen und Zeugen der Shoah formuliert, die aufgrund ihrer Traumatisierung das Erlebte selbst nicht vollständig zu erfassen in der Lage sind (siehe hierzu auch 3.3 SEGLER-MESSNER), lässt sich strukturell auf andere Konstellationen einer „Krise der Zeugenschaft“ übertragen, „die über die historische Spezifität des Holocaust hinausgehen“ (ebd., 12): „Es geht darum, wann und wie der Akt der *Wahrnehmung* zum Akt des Bezeugens und schließlich zum Bewußtsein der Verantwortung für die mitangesehene Realität werden kann.“ (Ebd., 22) Dabei soll die fundamentale Differenz zwischen realem Leid und tatsächlichen Gräueltaten einerseits und deren theatraler Bühnengestaltung andererseits selbstverständlich nicht in Abrede gestellt werden. Gewalthandlungen kommt innerhalb der dramatischen Fiktion jedoch in der Regel Wirklichkeitsstatus zu, weswegen das Verhältnis von primären und sekundären Zeuginnen und Zeugen ein durchaus ähnliches ist, was die Möglichkeiten und Grenzen der Verbalisierung und des Verstehens betrifft. Die sprachliche Visualisierung einer mit eigenen Augen gesehenen Gewalthandlung ist gleichermaßen auf die Existenz einer Zuhörerschaft angewiesen, die einerseits Mitverantwortung übernimmt und andererseits dem traumatischen Geschehen durch ihre empathische Reaktion überhaupt erst den Status von Realität verleiht. Nikolaus Müller-Schöll hingegen analogisiert das (unter anderem) der Shoah-Forschung entnommene Konzept der Zeugenschaft mit dem – ebenfalls prekä-

ren – Verhältnis von Bühnendarsteller/innen und Publikum, was insofern problematisch ist, als dass sich hier beide Personengruppen auf unterschiedlichen Realitätsebenen ansiedeln und den Zuschauenden (in der Regel) bewusst ist, dass sie einer Fiktion beiwohnen. Demgegenüber wird in der Bühnenhandlung eine der Augenzeugenschaft in realen Gewalterfahrungen strukturell vergleichbare Logik in Szene gesetzt, bei der der sekundären Zeugenschaft eine konstitutive Rolle zukommt: „Die Erzählung entsteht im Zuhören und Gehörtwerden. In diesem Prozeß wird die Kenntnis, das ‚Wissen‘ von dem Erlebnis hervorgebracht.“ (Laub 2000, 68)

Folgt man der Annahme einer „grundsätzlich dialogisch verfassten Zeugenschaft“ (Schneider 2007, 63), wird erst durch den Bericht über ein entsetzliches Geschehen auch im Theater (performativ) Realität hergestellt. Der Status der von Augenzeuginnen und Augenzeugen wahrgenommenen Ereignisse ist unsicher, speziell „in Bezug auf die Sinnhaftigkeit des Erzählten“ (Segler-Meißner 2006, 25). Diese „Skepsis gegenüber Zeugenaussagen ist so alt wie die Notwendigkeit, auf sie zurückzugreifen“ (Weitin 2009, 7) – ein Umstand, der in der Tragödie reflektiert wird, indem etwa szenisch gestaltete Befragungen unterschiedlicher Zeugen von außerszenischen Ereignissen erfolgen (zum Beispiel in Sophokles analytischer Tragödie *König Ödipus*, 429–425 v. Chr.) oder Berichte über hinter szenische Ereignisse mehrfach und aus verschiedenen Perspektiven erzählt werden. Dabei geht es nicht ausschließlich um die Rekonstruktion von Fakten oder Ereignissen, sondern auch um „[j]enes Moment des Zeugnisses [...], das nicht in die Reduktion zum Beweis aufgeht und das die Differenz zwischen Zeugnis und [juristischer] Zeugenschaft ausmacht“: das Moment der „Sprache der Klage“ (Weigel 2000, 131). Diese wiederum stellt ein bedeutendes Element speziell der Tragödie dar (vgl. Bohrer 2009, 336–380).

Ekphrasis und *evidentia* in der Figurenrede

Während in der kulturtheoretischen Zeugenschaftsdiskussion die Stärkung des Realitätsbezugs und die Referenz auf faktische Leiderfahrungen betont wird, steht im Zentrum der Debatte um ekphrastische Visualisierung die Versprachlichung optischer Eindrücke von künstlerischen Artefakten oder anderen, als artifiziell wahrgenommenen Entitäten. Beide divergierenden Konzepte zu relativieren, ist gleichwohl sinnvoll, weil Augenzeugenberichte im Drama, im Unterschied zu nicht-theatralen, faktualen Berichten, zumeist eine erhöhte Literarizität und Bildlichkeit aufweisen, was zu Vorstellungen von ‚Zeugenschaft‘ (sowie Ansprüchen an dieselbe) durchaus konträr steht (vgl. Schmidt und Voges 2011,

13–14). Die stilistische Anhebung in ekphrastischen Beschreibungen dient dazu, die Aufmerksamkeit der Zuhörenden zu erhalten und ihnen ein ‚ästhetisches Vergnügen‘ (*delectare*) zu bereiten (vgl. Zeppezauer 2011, 1–5; siehe 2.2 BERNDT).

Neben den hier im Zentrum stehenden Botenberichten und Teichoskopien finden sich in Dramen weitere Formen verbaler Beschreibung und Kommentierung visueller (zum Teil auch audiovisueller) Entitäten, die sich in drei Gruppen rubrizieren lassen: Erstens bildliche Beschreibungen von Visionen und Erscheinungen, zweitens ikonische Traumerzählungen, die zumeist vorausdeutende Funktion haben, und drittens verbale Kommentierungen von Objekten oder Körpern auf der Bühne, welche vielfach die Funktion einer *subscriptio* im Sinne der Emblemtheorie übernehmen. Solche sprachlichen Visualisierungen erzeugen zwar weniger Spannung als Berichte über hinterszenisches Geschehen, sie setzen jedoch ähnliche rhetorische Techniken ein. Und sie erfüllen gleichfalls die Funktion, Nicht-Repräsentiertes (oder auch nicht Wahrnehmbares) sprachlich darzustellen, es also mit verbalen Mitteln ‚sichtbar‘ zu machen.

Aufgrund ihrer Abgeschlossenheit, Kohärenz und Eloquenz ähneln Berichte über hinterszenisches Geschehen Bildbeschreibungen, wie sie seit der Antike eher aus Erzähltexten (Versepen) bekannt sind. Diese werden in der Forschung unter dem Begriff der ‚Ekphrasis‘ gefasst (siehe 2.7 RIPPL und 4.1 WANDHOFF). In der Kunsttheorie steht er primär für die verbale Repräsentation visueller Repräsentationen (Heffernan 1993, 1). Würde man diese Definition zugrunde legen, können Berichte und Beschreibungen im Drama nicht angemessen mittels dieses Konzepts erfasst werden, weil es sich zumeist eben nicht um sprachliche Beschreibungen von ‚visuellen Repräsentationen‘, sondern von Räumen, Objekten, Körpern oder Ereignissen handelt. Anders gesagt: Wenn Ekphrasis als eine „Abbildung des Abgebildeten“, eine „Beschreibung des schon Vorgeformten“, mithin also als eine „Mimesis“ in zweiter Potenz“ verstanden wird (Neumann 1995, 445), so ließe sich dieses Konzept schwerlich auf Dramentexte applizieren – nämlich nur dann, wenn in der Figurenrede tatsächlich Kunstwerke beschrieben werden. Gabriele Rippl weist diesbezüglich auf die terminologische Differenzierung von Ekphrasis und ‚Pikturalismus‘ (*pictorialism*) hin: erstere als sprachliche Evokation von tatsächlichen künstlerischen Bildern, letztere als Evokation von Bildeffekten und Bildqualitäten mittels spezieller rhetorischer und sprachlicher Formen der Beschreibung von Personen, Landschaften und Objekten, ‚als ob‘ es sich dabei um Kunstwerke handelt (siehe 2.7 RIPPL). Weil sich diese Begriffsdifferenzierung jedoch im deutschsprachigen Raum nicht durchgesetzt hat, wird hier stattdessen für eine Ausweitung des Ekphrasis-Begriffs plädiert.

Die Verengung der Bedeutung von Ekphrasis auf literarische Beschreibungen von bildender Kunst kam erst in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts auf und wurde im 20. Jahrhundert normativ; zuvor umfasste der Begriff verschiedenste Formen

‚anschaulicher Beschreibung‘ (vgl. Boehm und Pfothenauer 1995, 9; Starkey 2013, Manuskripts. 5). An diese weitere Wortbedeutung wird nunmehr vielfach, so auch hier, wieder angeknüpft, „a definition that includes non-literary texts and those textual passages that not only describe but refer to, recall or evoke visual representations“ (Brosch 2002, 103; vgl. diesbezüglich auch Wandhoff 2003, 4). Eine Ausweitung des Begriffs ist sinnvoll, wenn die verbal beschriebenen Phänomene tatsächlich eine dominante visuelle Dimension aufweisen und diese ‚Bilderzählung‘ als kohärentes Ganzes konzipiert und auch als solches vorgetragen wird, denn „zum ‚Bild‘ werden sowohl die Materialien als auch die geistigen Bilder erst im Modus der Beschreibung“ (Berndt 2001, 295).

Ekphrasis steht dann in unmittelbarer Nähe zur rhetorischen Kategorie der *evidentia* (griech. *enargeia*) und wurde auch bereits in der Antike anhand dieser expliziert (vgl. Darian 2011, 25). Das verbale ‚Vor-Augen-Stehen‘ greift auf jene Visualisierungsstrategien zurück, die in der Rhetorik unter dem Schlagwort der *descriptio* rubriziert werden: „Die Augenscheinlichkeit (*evidentia*) besteht in einer ‚in Worten so ausgeprägte[n] Gestaltung von Vorgängen, daß man eher glaubt, sie zu sehen als zu hören‘ [Quintilian]. Um ein solches ‚Sehen‘ über Worte realisieren zu können, muß zunächst der komplexe Redegegenstand in wirkliche oder erfundene (aber wahrscheinliche!) Einzelheiten zerlegt und aufgelöst werden in sinnliche Details, die zusammengenommen einen lebendigen Gesamteindruck von der Sache ergeben: der Redner macht den Zuhörer durch konkretisierende Detaillierung quasi zum Augenzeugen.“ (Ueding und Steinbrink 1994, 284–285). Mittels des ‚Vor-Augen-Stellens‘ durch detailliertes Beschreiben werden die Zuhörenden zu ‚Quasi-Augenzeug/innen‘: „Enargeia [oder *evidentia*] ist mithin die Eigenschaft der Rede, Vergangenes – oder allgemeiner: nicht Gegenwärtiges – innerlich präsent zu machen und dabei scheinbar den Wortcharakter des Textes aufzuheben: das eben meint die Formel ‚aus Zuhörern Zuschauer machen‘: an die Stelle der äußeren tritt die innere Schau“ (Graf 1995, 145–146; zu Augenzeugenschaft und Evidenz siehe ferner Voges 2011, 169–170). Es erfolgt eine Transformation von akustischen in quasi-visuelle Eindrücke: „Ohr wird Auge, der Zuhörer zum Zuschauer, der geschilderte Vorgang zum erlebbaren Ereignis“ (Darian 2011, 27).

Sprachliche Visualisierung ist aber nicht das einzige Verfahren der Überführung von Außerszenischem in dramatische Figurenrede. Denn in Botenberichten und Teichoskopien kann auch die akustische Ebene dominieren. Die Differenz von ekphrastischen Augenzeugenberichten zu solchen, die primär auditiv sind, besteht unter anderem darin, dass der Sprecher oder die Sprecherin sich selbst ja ebenfalls akustischer Zeichen bedient, um sich zu artikulieren, und dabei zum Beispiel grässliche Geräusche durch ein Anheben der Stimme oder klangliche Nachbildung mimetisch gestalten kann. Klassische Beispiele für eine solche

‚Ohrenzeugenschaft‘ sind der Botenbericht über die Zerreißung des Hippolytos in Racines *Phèdre* (in dem vom schrecklichen ‚Gebrüll‘ der Naturgewalt die Rede ist; vgl. Racine 1982 [1667], 337–338, V. 1498–1570) oder die ‚akustische Teichoskopie‘ der Enthauptung der schottischen Königin in Friedrich Schillers *Maria Stuart* durch den Grafen Leicester (Schiller 1981a [1800], 679, V. 3861–3876).

Augenzeugenschaft im Trauerspiel – zwei Beispielanalysen

Für den Zusammenhang von Augenzeugenschaft und sprachlicher Visualisierung sollen nun zwei Textbeispiele angeführt werden. Sie entstammen Andreas Gryphius’ barockem Trauerspiel *Catharina von Georgien* und Heinrich von Kleists anti-klassischem Trauerspiel *Penthesilea* und wurden gewählt, weil sich in beiden die ausführliche sprachliche Visualisierung einer sich im *off* ereigneten Gruelszene findet, und weil der geschändete Körper – als visuelle Objektivierung des Berichts – im Anschluss auf die Bühne gebracht wird. In der Forschung zur antiken Tragödie wird dieses Phänomen „Ecce-Szene“ genannt: das nachträgliche Zeigen des Opfers, das verwundet oder tot auf die Bühne getragen wird, als „sichtbare Präsentation einer bereits vollzogenen und bekannten schrecklichen Tat“ (Zeppezauer 2011, 51). Ob die Sichtbarkeit des versehrten Körpers auf dem Schauplatz aber wirklich grsslicher und anschaulicher ist, als die verbale Schilderung der Zerreißung – wie dies etwa Klotz und Pfister nahelegen – ist fraglich.

Andreas Gryphius: *Catharina von Georgien*

Catharina von Georgien oder Bewehrte Beständigkeit (verfasst vermutlich 1647–1648, publiziert 1657) gilt als Muster des Mrtyrerdramas. Behandelt wird ein zeitgeschichtlicher Stoff: der Martertod der Königin Katharina von Georgien-Gurgistan unter dem Schah Abbas von Persien im Jahr 1624. Sie hatte sich in politischer Mission an den persischen Hof begeben, wurde dort gefangen gesetzt und sollte gezwungen werden, zum Islam zu konvertieren. Der Schah aber verliebt sich in sie und versucht sie zu erpressen, seine Geliebte zu werden. Weil er seinen Leidenschaften unterworfen ist, fungiert er als Negativexempel des Tyrannen. Catharina hingegen, Personifikation der *constantia*, bleibt bis in den Tod standhaft, ihrem christlichen Glauben, dem Andenken ihres ermordeten Mannes und ihrer patriotischen Aufgabe treu. Die Zuschauerinnen und Zuschauer müssen grässliche Dinge hören und sehen, was sie von der Glaubensfestigkeit der Heldin überzeugen soll. Das Barocktheater lebt von der Schaulust und der

visuellen Imagination; es nimmt auf sadistische Folterszenarien Bezug oder auf die mittelalterliche Strafpraxis mit ihren öffentlich exerzierten Strafritualen. Dies verdeutlicht eine zeitgenössische Radierung, in der die Folterung der Königin, entgegen dem Drama von Gryphius, tatsächlich visualisiert wird (Abb. 1): Man sieht Catharina an eine Säule gefesselt und einen Folterer, der an ihrer entblößten Brust mit einem heißen Eisen eine Tortur vollzieht, während links im Bild ein anderer weitere Eisen im Feuer vorbereitet (die insgesamt acht Radierungen sind vermutlich anlässlich einer Aufführung des Stücks im Herzogtum Wohlau im Jahr 1655 entstanden; vgl. Zielske 1971).

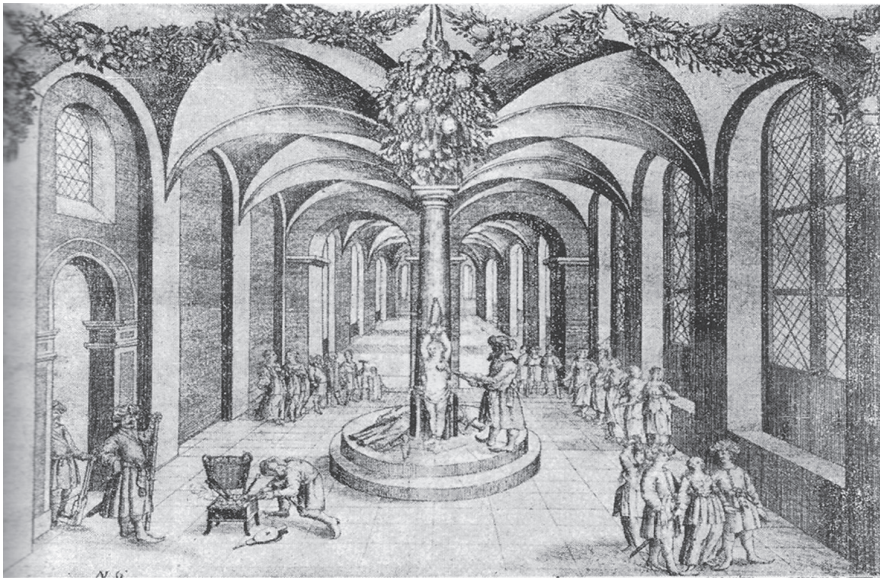


Abb. 1: Gregor Beibe und Johann Using: *Theatrali Tragiche per la Catharina di Giorgia*, Radierung, 1655

Bei Gryphius wird die Folterung der Königin nicht gezeigt, sondern ausschließlich verbal beschrieben. Dies liegt vermutlich sowohl am zeitgenössischen *aptum* – dem Umstand, dass der Körper einer Königin nicht entblößt werden darf, schon gar nicht in der hohen Tragödie – als auch an der amplifizierenden Wirkung, die man der Sprache zuschrieb. Der Bericht wird dadurch verstärkt, dass es sich, im Unterschied zur Mehrzahl der Botenfiguren (insbesondere in der antiken Tragödie) bei dieser Augenzeugin nicht um eine neutrale Figur handelt, sondern um eine enge Vertraute der Königin – ein Prinzip, das auch andere frühneuzeitliche Autoren zur affektiven Verstärkung einsetzen, etwa Racine in seiner

Tragödie *Phèdre* mit dem Bericht über den grausamen Tod des Hippolyt durch dessen Erzieher Theramen (vgl. Racine 1982 [1667], 337–338, V. 1498–1616). Bei Gryphius muss die Vertraute der Königin, Serena, Catharinas Tortur beiwohnen und danach den entsetzten Frauenzimmern (und mithin indirekt dem Publikum) berichten, was sie sah: „*Seren*. Man riß die Kleider hin. Die unbefleckten Glider | Sind öffentlich entblöst/sie schlug die Wangen nider | [...] | *Die Jungfr*. So hat ihr Heyland selbst entblöst erblassen müssen. | *Seren*. Man hiß die zarten Händ’ und Füß’ in Fessel schlissen/| Vnd zwang Arm Leib und Kny mit Ketten an den Pfahl. | *Die Jungfr*. Jhr König schid’ am Holtz’ aus disem Jammerthal. | *Seren*. Sie stund gleich einem Bild von Jungfern-Wachs bereitet | Das Har fil umb den Hals nachlässig außgebreitet/| Vnd flog theils in die Lufft/theils hing’ als in der Wag | Jn dem man auff der Brust spürt jden Aderschlag. | Der Hencker setzt in sie mit glüend-rothen Zangen/| [...] Vnd griff die Schultern an/der Dampff stig in die Höh | Der Stahl zischt in dem Blutt/das Fleisch verschwand als Schnee | Jn den die Flamme fällt. | [...] | *Die Jungfr*. So läst sich Gottes Krafft in Gottes Kindern mercken. | So pflegt der starcke Geist das schwache Fleisch zu stärcken“ (Gryphius 1991 [1657], 208–209, V. 61–90).

Catharina, die ‚gleich einem Bild dasteht‘, wird mit zeitgenössischen Darstellungen der Jungfrau Maria in der christlichen Kunst korreliert. Es ist bemerkenswert, dass die traumatisierte Augenzeugin die Folter ihres Körpers sodann detailliert und ekphrastisch, aber ohne emotionale Reaktionen oder die Beifügung religiöser Kommentare schildert. Die primäre Zeugin beschreibt sie als physisches Ereignis, nahezu mit anatomischer Präzision. Dabei dominiert die visuelle Sphäre, die mittels topischer Elemente erfasst wird (Farben, bildliche Analogien: weiße Haut – Schnee etc.); andere sich aufdrängende Sinnesdimensionen, etwa olfaktorische, werden angedeutet, verbal jedoch ausgeblendet. Der Bericht zeichnet sich des Weiteren durch zahlreiche Tempuswechsel aus, was als Indiz für Traumatisierung und Unfassbarkeit lesbar ist.

Es ist eine andere Frau aus Catharinas Gefolgschaft („*Die Jungfr.*“), die als sekundäre Zeugin zur Trägerin des Affekts wird. Zugleich aber fungiert diese Jungfrau als christliche Deuterin, die konsolatorischen Sinn in der Qual der Königin aufweist. Ihren Analogien liegt ein emblematisches Prinzip zugrunde: Die *pictura* – die gemarterte Königin – wird durch verbale Kommentare (*subscriptions*) in einen (theologischen) Sinnzusammenhang integriert (vgl. Schöne 1993 [1964]; siehe 4.4 NEUBER; zur Auslegung von Bildern in diesem Trauerspiel siehe auch Berndt 1999; Borgstedt 2000). Ihre Deutung Catharinas im Schema der *imitatio Christi* wird später durch ähnlich lautende Kommentare des Priesters bestätigt.

Was Serena mit ansehen muss, ist so grässlich, dass sie schließlich das Bewusstsein verliert: „Die Stücker hingen nu von beyden Schenckeln ab; | Als

man jhr auff die Brust zwey grimme Züge gab. | Das Blut sprützt umb und umb vnd leschte Brand vnd Eisen/| Die Lunge ward entdeckt. Der Geist fing an zu reisen. | Durch die von scharffem Grimm new' auffgemachte Thor. | Mich stieß Entsetzen an. Das Klingen in dem Ohr/| Der Stirnen kalter Schweiß/das Zittern aller Glider | Nam plötzlich überhand. Die trüben Augenlider | Erstarren nach und nach. Jch nam nichts mehr in acht | Vnd bin/ich weiß nicht wie/auff disen Platz gebracht“ (Gryphius 1991 [1657], 209–210, V. 91–100). Diese Ohnmachtsnarration dient nicht zuletzt der Beglaubigung des Gesehenen, indem sie Serena zu einer *body-witness* macht (vgl. LaCapra 2009, 62).

Die gemarterte und ihrerseits nahezu bewusstlose Königin wird noch einmal auf die Bühne geführt, in einer Ecce-Szene gemeinsam mit ihren Henkern, dem Blutrichter sowie dem Priester. Sie soll nun, außerhalb des Schauplatzes, bei lebendigem Leibe verbrannt werden. Eine andere Getreue der Königin, Salome, fleht den Blutrichter an, ihr diesen schrecklichen Tod nicht aufzuzwingen. Catharina spricht nur noch wenige Sätze, worauf der Priester, Christus implizierend, respondiert „Er komm't er reicht ihr seine Händ'/Er beut ihr seinen Kuß!“ (Gryphius 1991 [1657], 211, V. 123–124) und ihr Ableben feststellt: Die göttliche Vorsehung hat verhindert, dass die Märtyrerin auf dem Scheiterhaufen stirbt; ihr Tod wird als Gnade interpretiert.

Die sprachliche oder szenische Visualisierung der Gräueltat hat aber hier noch kein Ende, denn kurz darauf erscheint der Priester laut Bühnenanweisung „mit dem verbrannten Haut der Königin“ (ebd., 213). Das Haupt – im politischen Imaginären der Frühen Neuzeit *pars pro toto* des Herrschers – wird von ihm und weiteren Trauernden sprachlich adressiert, bis sie es schließlich mit einem weißen Seidentuch bedecken. Am Ende aber erscheint die – nunmehr wieder unverkehrte – Königin dem unter Gewissensqualen leidenden Schah Abbas als Geist und droht mit entsetzlicher Rache durch das göttliche Gericht. Mit ihrem Martyrium bezeugt Catharina von Georgien den Leidensweg Jesu. Weil sie stirbt, bedarf sie jedoch der primären wie auch der sekundären Zeugenschaft, die ihren „Tod wahrnimmt, ihn als Opfer (*sacrificium*) anerkennt und als sinnhaftes Zeugnis weiter tradiert“ (Assmann 2007, 37). In der christlichen Ikonografie wird diese Transformation oft als visuelle Deixis gestaltet, zum Beispiel dem Zeigegestus des Apostel Johannes in Matthias Grünewalds berühmtem Isenheimer Altarbild der Kreuzigung Christi: „Zeugen und Zeigen liegen hier nahe beieinander.“ (Ebd., 38)

Heinrich von Kleist: *Penthesilea*

Als zweites Beispiel soll kurz auf die Zerreißungsszene in Kleists Trauerspiel *Penthesilea* (verfasst 1807, publiziert 1808) eingegangen werden, jene Sequenz,

in der die Amazonenkönigin zu ihrem Zweikampf gegen den griechischen Heros Achilles antritt. Es handelt sich um einen Stoff aus der Zeit Homers. Dass aber die Amazone den Griechen tötet und nicht er sie, stellt eine nur selten aufgegriffene Variante des Mythos dar. In der entsprechenden Szene bei Kleist ist Achilles nur leicht bewaffnet; er geht von einem Scheingefecht aus und will sich der Königin unterwerfen (vgl. Kleist 1987 [1808], 412, V. 2627–2628). Penthesilea hingegen erscheint hochgerüstet und mit einer Meute wilder Hunde sowie laut Regieanweisung mit „Elefanten, Feuerbrände[n], Sichelwagen usw.“ (Ebd., 404) – was auf der Bühne aber nicht sichtbar ist. Auch der Kampf erfolgt hinter dem Schauspielplatz; er wird teichoskopisch im Präsens vermittelt, wobei die Bühnenanweisungen des Herauf- und Herabsteigens Anfang und Ende der Mauerschau markieren (vgl. Huff 2009, 102): „*Die Oberpriesterin*. Wer schafft mir Kund, ihr Jungfrau? | *Die Zweite Priesterin*. Terpi! rasch! | Sag an, was du auf jenem Hügel siehst? | *Eine Amazone die während dessen den Hügel erstiegen, mit Entsetzen*. | Euch, ihr der Hölle grauenvolle Götter, | Zu Zeugen ruf ich nieder – was erblick' ich! | *Die Oberpriesterin*. Nun denn – als ob sie die Medus' erblickte! | *Die Priesterinnen*. Was siehst du? Rede! Sprich! | *Die Amazone*. Penthesilea, | Sie liegt, den grimmen Hunden beigelegt, | Sie, die ein Menschenschoß gebahr, und reißt, – | Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken! | *Die Oberpriesterin*. Entsetzen! o Entsetzen! | *Alle*. Fürchterlich! | *Die Amazone*. Hier kommt es, bleich, wie eine Leiche, schon | Das Wort des Gräuelrätsels uns heran. | *Sie steigt vom Hügel herab*.“ (Kleist 1987 [1808], 411, V. 2589–2600) Die Mauerschauende ruft zu Beginn des Zitats nicht die anderen Amazonen, sondern die ‚Götter der Hölle‘ als Zeugen an, weil das, was sie sieht, die Grenzen des menschlich Fassbaren übersteigt. Entsprechend wird das von ihr Gesehene auch von einer der sekundären Zeuginnen mit dem Blick der monströsen Medusa assoziiert, der klassischen Trope für das vor Entsetzen ‚zu Stein werden‘ (oder Sterben) der Beobachtenden. Und auch die Augenzeugin selbst bezeichnet sich als „afrikanische Gorgone“ (ebd., 412, V. 2603), die die Zuhörenden zu Stein machen wird.

Die als ‚Wort des Gräuelrätsels‘ apostrophierte Amazonenfürstin Meroe war noch näher am Geschehen als die Mauerschauende. Als Augenzeugin legt sie nun, in einem langen Bericht, Zeugnis über das Gesehene ab. Zunächst erzählt sie im epischen Präteritum, dann – mit dem Ausruf „Doch jetzt“ (ebd., V. 2626) – zumeist im historischen Präsens, ein für Botenberichte nicht eben typisches Tempus, das diese der Teichoskopie annähert (vgl. den als Paradigma der Klassik geltenden, durchgehend im Präteritum verfassten Bericht vom heroischen Sterben Max Piccolominis in *Wallensteins Tod*; Schiller 1981b [1799], 515–516, V. 3018–3051). Durch die Tempusform des historischen Präsens, die sich auch in antiken Botenberichten nachweisen lässt (vgl. de Jong 1991, 38–45), wird von Kleist ein paradoxer Effekt des Zugesehenseins erzeugt: „Mit allen Schrecknissen

der Waffen rüstend. | Von Hunden rings umheult und Elefanten, | Kam sie daher, [...] | [Achilles] naht sich ihr, voll süßer Ahndungen, | Und läßt die Freunde hinter sich zurück. | [...] | Ha! sein Geweih verrät den Hirsch, ruft sie, | Und spannt mit Kraft der Rasenden, sogleich | Den Bogen an, daß sich die Enden küssen, | Und hebt den Bogen auf und zielt und schießt, | Und jagt den Pfeil ihm durch den Hals; er stürzt: | [...] | Jetzt gleichwohl lebt der Ärmste noch der Menschen, | Den Pfeil, den weit vorragenden, im Nacken, | Hebt er sich röchelnd auf, und überschlägt sich, | Und hebt sich wiederum und will entfliehn; | Doch, hetz! schon ruft sie: Tigris! hetz, Leäne! | Hetz, Sphynx! Melampus! Dirke! Hetz, Hyrkaon! | Und stürzt – stürzt mit der ganzen Meut, o Diana! | Sich über ihn, und reißt – reißt ihn beim Helmbusch, | Gleich einer Hündin, Hunden beigezelt, | Der greift die Brust ihm, dieser greift den Nacken, | Daß von dem Fall der Boden bebt, ihn nieder! | [...] | Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend, | Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust, | Sie und die Hunde, die wetteifernden, | Oxus und Sphinx den Zahn in seine rechte, | In seine linke sie; als ich erschien, | Troff Blut von Mund und Händen ihr herab.“ (Kleist 1987 [1808], 412–414, V. 2610–2674)

Die Fürstin Meroe, eine Nebenfigur, fungiert als Medium. Auch in ihrem Bericht dominiert die visuell-ekphrastische Ebene, die durch rhetorische Figuren und Stilmittel gestaltet wird: Meroe wählt Metaphern (zum Beispiel, dass sich die Bogenenden ‚küssen‘), sie impliziert Intertexte (z. B. die Zerreißung des Aktaeon; vgl. Ovid 1990 [ca. 1–8 n. Chr.], 82–85, V. 138–252) und setzt Steigerungsfiguren ein, wie Anapher, Parataxe oder Geminatio (speziell bei Verben wie ‚hetzen‘, ‚stürzen‘, ‚reißen‘, ihm in die Brust ‚schlagen‘; vgl. Huff 2009, 102 und 105).

Anders als in *Catharina von Georgien* handelt es sich bei Meroes Bericht um eine monologische Schilderung, die nicht unterbrochen wird – und auf die keine dialogische Anerkennung und Anteilnahme durch die sekundären Zeuginnen erfolgt, weswegen dieser Bericht als bloße „Aussage“ stehenbleibt und letztlich nicht „zum Zeugnis werden [kann]“ (Baer 2000, 16). Nach einer „Pause voll Entsetzen“ wendet sich Meroe mit den Worten an die Amazonen, „Vernahmt ihr mich, ihr Fraun, wohlan, so redet, | Und gebt ein Zeichen eures Lebens mir“, worauf erneut eine Pause folgt (Kleist 1987 [1808], 414, V. 2675–2676). Die Amazonen aber beklagen nicht den Tod Achilles’ oder artikulieren ihr Mitgefühl gegenüber der erschütterten Zeugin, sondern weinen über die unbegreifliche Wandlung der Täterin Penthesilea, die doch so „sittsam“, „reizend“, „voll Verstand und Würd und Grazie“ war (ebd., V. 2677–2680).

Kleists Trauerspiel weist eine starke ‚Meta-Theatralität‘ auf und macht exzessiven Gebrauch von erzählenden Elementen (vgl. Brandstetter 1997; Greiner 2003). So wird die Zerreißung des Achilles ausschließlich indirekt, dafür aber gleich dreimal gestaltet: erstens als Teichoskopie, zweitens als Botenbericht, drittens in der Rekonstruktion durch die Täterin (vgl. Kleist 1987 [1808], 422–426; siehe

dazu Huff 2009, 104). Penthesilea bleibt nach ihrer Tat zunächst stumm und ihre nonverbalen Gebärden werden von den Amazonen sprachlich übersetzt, wobei auch hier visuell-ikonische Analogien dominieren („Wie ein junger Schwan“, ebd., 420, V. 2832). Es wirkt fast, als würde Penthesilea hier die Rolle der traumatisierten primären Zeugin übernehmen, die der sekundären Zeugenschaft bedarf, um das Geschehene zu ‚realisieren‘. Erst am Ende enthüllt Penthesilea die Leiche und spricht ihre Tat, als tragische Anagnorisis, selbst aus („Ich zerriß ihn.“; ebd., 425). Zuvor aber deutet sie den blutigen Körper wie bei Gryphius durchaus christologisch („Ach, diese blutigen Rosen! | Ach, dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!“; ebd., 423, V. 2907–2908; vgl. Fetscher 2003; Huff 2009, 110), was durch barocke *vanitas*-Ikonografie ergänzt wird: „Ach, wie die Knospen, frischen Grabduft streuend, | Zum Fest für die Gewürme, niedergehn!“ (Kleist 1987 [1808], 423, V. 2909–2910) Auch die abschließenden ‚Lektüren‘ des Leichnams erfolgen demnach im Modus ekphrastischer Beschreibungen – wobei die religiös grundierte Rosen-Imagologie nicht nur Kleists, sondern auch Gryphius’ Trauerspiel durchzieht (vgl. Gryphius 1991 [1657], 135–137, V. 297–352).

Resümee

Mit dem Augenzeugenbericht, der die dramatische Handlung unterbricht, geht eine paradoxe Steigerung einher, die durch den Entzug des Visuellen generiert wird. Die erzähltheoretische Differenz von *showing* und *telling* wird invertiert. Bei der Schilderung von Gräueln und Gewaltexzessen wird das transgressive Geschehen durch den Einsatz sprachlicher Bildlichkeit sowohl intensiviert als auch in kulturelle Semantiken überführt. Mauerschauende und Botenfiguren fungieren als primäre Zeugen, die der Zuhörerschaft bedürfen. Die Funktion der sekundären Zeuginnen und Zeugen ist in den beiden Trauerspielen durchaus unterschiedlich: Während bei Gryphius die Interaktion von primärer und sekundärer Zeugin ‚glückt‘ – in Form der sprachlichen Verbalisierung der gesehenen Gräueln und deren Ausdeutung –, stellt Kleist diesen Prozess als misslingenden dar, insofern die primäre Zeugin hier zwar Gehör findet, eine empathische Reaktion auf ihren Bericht jedoch ausbleibt. Sprachliche Visualisierungen im Drama weisen, so lässt sich schließen, eigene Potenzen und Intensitäten auf und setzen eine Imagination der Hörenden frei – auf der Bühne wie auch im Zuschauerraum. Die auf den Augenzeugenbericht oder die Teichoskopie folgende Ecce-Szene, in der der geschundene Körper oder Leichnam auf der Bühne demonstriert wird, stellt weder bei Gryphius noch bei Kleist eine Amplifikation gegenüber dieser aufwendigen sprachlichen Realisation dar.

Literaturverzeichnis

- Aristoteles. *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982 [nach 335 v. Chr.].
- Assmann, Aleida. „Vier Grundtypen von Zeugenschaft“. *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Hrsg. im Auftrag des Fritz Bauer Instituts von Michael Elm und Gottfried Köbler. Frankfurt am Main und New York, NY: Campus, 2007. 33–51.
- Baer, Ulrich. „Einleitung“. *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Hrsg. von Ulrich Baer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 7–31.
- Berndt, Frauke. „So hab ich sie gesehen. Repräsentationslogik und Ikonographie der Unbeständigkeit in Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien*“. *Frühneuzeit-Info* 10 (1999): 231–256.
- Berndt, Frauke. „Oder alles ist anders. Zur Gattungstradition der Ekphrasis in Heiner Müllers ‚Bildbeschreibung‘“. *Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder*. Hrsg. von Heinz Drügh und Maria Moog-Grünewald. Heidelberg: Winter, 2001. 287–312.
- Boehm, Gottfried, und Helmut Pfothenhauer. „Einleitung: Wege der Beschreibung“. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfothenhauer. München: Fink, 1995. 9–19.
- Bohrer, Karl Heinz. *Das Tragische. Erscheinung, Pathos, Klage*. München: Hanser, 2009.
- Borgstedt, Thomas. „Andreas Gryphius: *Catharina von Georgien*. Poetische Sakralisierung und Horror des Politischen“. *Dramen vom Barock bis zur Aufklärung*. Stuttgart: Reclam, 2000. 37–66.
- Brandstetter, Gabriele. „*Penthesilea*. ‚Das Wort des Greuelrätsels. Die Überschreitung der Tragödie. Kleists Dramen. Hrsg. von Walter Hinderer. Stuttgart: Reclam, 1997. 75–115.
- Brosch, Renate. „Verbalizing the Visual. Ekphrasis as a Commentary on Modes of Representation“. *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*. Hrsg. von Irmgard Maassen, Annette Jael Lehmann und Jutta Eming. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2002. 103–123.
- Darian, Veronika. *Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität*. Paderborn: Fink, 2011.
- Fetscher, Justus. „Ach dieser Kranz von Wunden um sein Haupt! Zur erotisierten Christus-Imago der *Penthesilea*“. *Beiträge zur Kleist-Forschung* 17 (2003): 89–111.
- Graf, Fritz. „Ekphrasis. Die Entstehung der Gattung in der Antike“. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfothenhauer. München: Fink, 1995. 143–155.
- Greiner, Bernhard. „Ich zerriss ihn. Kleists Re-Flexionen der antiken Tragödie (*Die Bakchen, Penthesilea*)“. *Beiträge zur Kleist-Forschung* 17 (2003): 13–28.
- Gryphius, Andreas. „*Catharina von Georgien* oder Bewehrte Beständigkeit“ [1657]. *Dramen*. Hrsg. von Eberhard Mannack. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1991. 117–226.
- Haß, Ulrike. *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*. München: Fink, 2005.
- Heffernan, James A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993.
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus]. „De arte poetica liber/Das Buch von der Dichtkunst“ [14 v. Chr.]. *Sämtliche Werke. Lateinisch und Deutsch*. Teil I nach Kayser, Nordenflycht, Bürger

- hrsg. von Hans Färber, Teil II übers. und bearb. von Hans Färber und Wilhelm Schöne. München: Heimaran, 1967. 230–259.
- Huff, Steven R. „Kleistian Teichoskopy: Cannibalism Made Palatable – or Not“. *Heinrich von Kleist's Poetics of Passivity*. Rochester, NY: Camden House, 2009. 71–128.
- Jong, Irene J. F. de. *Narrative in Drama. The Art of the Euripidean Messenger-Speech*. Leiden, New York, NY, Kopenhagen und Köln: Brill, 1991.
- Keiper, Hugo. „Bühnenrede“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 1*. Hrsg. von Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 2007. 282–285.
- Kleist, Heinrich von. „Penthesilea“ [1808]. *Sämtliche Werke und Briefe 1*. Hrsg. von Helmut Sembdner. 7. Aufl. München: dtv, 1987. 321–428.
- Klotz, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama*. 4. durchges. und überarb. Aufl. München: Hanser, 1969 [1960].
- Kolesch, Doris. „Bild“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart und Weimar: Metzler, 2005. 43–46.
- LaCapra, Dominick. *History and its Limits. Human, Animal, Violence*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2009.
- Laub, Dori. „Zeugnis ablegen oder Die Schwierigkeit des Zuhörens“. Übers. von Jörg Kreienbrock und Johanna Bodenstab. *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Hrsg. von Ulrich Baer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. 68–83.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Müller-Schöll, Nikolaus. „The Unrepresentable Audience“. *Points of Departure: Samuel Weber between Spectrality and Reading*. Hrsg. von Kevin McLaughlin und Marc Redfield. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014 [Manuskript].
- Muzelle, Alain. „Mauerschau“. *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Hrsg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin. 3. vollst. überarb. und erw. Aufl. Reinbek: Rowohlt, 1992. 157.
- Neumann, Gerhard. „Eine Maske, ... eine durchdachte Maske“. Ekphrasis als Medium realistischer Schreibart in Conrad Ferdinand Meyers Novelle *Die Versuchung des Pescara*. *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer. München: Fink, 1995. 445–491.
- Ovid. *Metamorphosen*. Übers. und hrsg. von Erich Rösch. München, dtv, 1990 [ca. 1–8 n. Chr.].
- Pfister, Manfred. *Das Drama*. 9. Aufl. München: Fink, 1997 [1977].
- Racine, Jean. „Phèdre“ [1667]. *Théâtre complet 2*. Hrsg. von Jean-Pierre Collinet. Paris: Gallimard, 1982. 281–341.
- Schiller, Friedrich. „Maria Stuart“ [1800]. *Sämtliche Werke 2: Dramen II*. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1981a. 549–686.
- Schiller, Friedrich. „Wallensteins Tod“ [1799]. *Sämtliche Werke 2: Dramen II*. Hrsg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München: Hanser, 1981b. 407–547.
- Schmidt, Sibylle, und Ramon Voges. „Einleitung“. *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hrsg. von Sibylle Krämer, Sibylle Schmidt und Ramon Voges. Bielefeld: transcript, 2011. 7–20.
- Schneider, Christian. „Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte“. *Mittelweg 36.3* (2007): 59–74.
- Schöne, Albrecht. *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*. 3. Aufl. München: Beck, 1993 [1964].

- Segler-Meißner, Silke. „‘Une connaissance inutile‘. Zum Paradox literarischer Zeugenschaft“. *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945*. Hrsg. von Silke Segler-Meißner, Monika Neuhofer und Peter Kuon. Frankfurt am Main: Lang, 2006. 21–36.
- Starkey, Kathryn. „From Enslavement to Discernment: Learning to See in Gottfried’s *Tristan*“. *The Art of Vision. Ekphrasis in Medieval Literature and Culture*. Hrsg. von Ethan Knapp, Andrew James Johnston und Margitta Rouse. Columbus, OH: Ohio State University Press, 2015 [Manuskript].
- Ueding, Gerd, und Bernd Steinbrink. *Grundriss der Rhetorik*. Stuttgart: Metzler, 1994.
- Voges, Ramon. „Augenzeugenschaft und Evidenz. Die Bildberichte Franz und Abraham Hogenbergs als visuelle Historiografie“. *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*. Hrsg. von Sybille Krämer, Sibylle Schmidt und Ramon Voges. Bielefeld: transcript, 2011. 159–181.
- Wandhoff, Haiko. *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters*. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 2003.
- Weigel, Sigrid. „Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics‘, juristischem und historiografischem Diskurs.“ *Zeugnis und Zeugenschaft. Jahrbuch des Einstein Forums 1999*. Berlin: Akademie, 2000. 111–135.
- Weitin, Thomas. *Zeugenschaft. Das Recht der Literatur*. München: Fink, 2009.
- Zeppezauer, Dorothea. *Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie*. Berlin und New York, NY: De Gruyter, 2011.
- Zielske, Harald. „Andreas Gryphius’ *Catharina von Georgien* auf der Bühne. Zur Aufführungspraxis des schlesischen Kunstdramas“. *Maske und Kothurn* 17 (1971): 1–17.