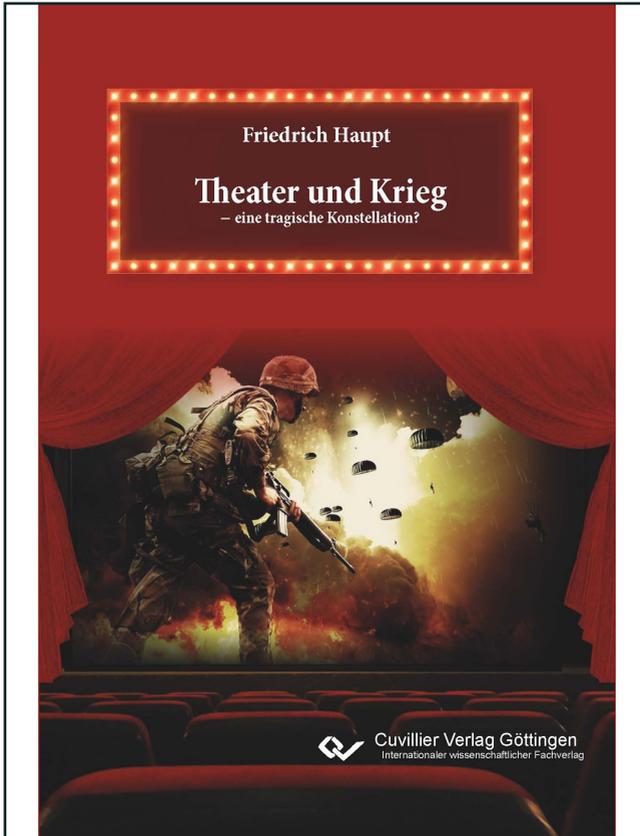




Friedrich Haupt (Autor)  
**Theater und Krieg - eine tragische Konstellation?**



<https://cuvillier.de/de/shop/publications/9008>

Copyright:

Cuvillier Verlag, Inhaberin Annette Jentsch-Cuvillier, Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen,  
Germany

Telefon: +49 (0)551 54724-0, E-Mail: [info@cuvillier.de](mailto:info@cuvillier.de), Website: <https://cuvillier.de>

## Einleitung

Die Verbindung von Theater und Krieg scheint auf den ersten Blick konstruiert und sich nur auf den Schauplatz der Aufführung bzw. des Kriegsgeschehens zu konzentrieren. Der Bezug des Krieges zum Theater lässt sich jedoch bereits in der Antike in sehr konkreter Form finden. Im antiken Griechenland durften die Dichter während der Dionysien ihre Tragödien in einem Wettstreit einem Publikum präsentieren. Die Tragödien bildeten den Höhepunkt der mehrere Tage andauernden Städtischen Dionysien in der Polis. Dem Gewinner dieses Wettstreits wurde großer Ruhm zuteil, der sich auch darin zeigte, dass der gekürte Dichter politische Verantwortung übertragen bekam und sogar kriegerische Feldzüge strategisch vorbereiten und organisieren durfte.

“So bekleidete Sophokles [...] 443/2 v. Chr. das Amt des Hellonotamias, 441/439 wurde ihm sogar zusammen mit Perikles die Strategie im Samischen Krieg übertragen - wie es heißt, wegen der außerordentlichen Wirkung seiner Antigone. 428 erhielt er zusammen mit Thukydides erneut die Strategie und wurde 411 endlich zum Probulen gewählt. Nichts belegt wohl eindrucksvoller die große Bedeutung, welche die Tragödienaufführungen für das öffentliche Leben der Polis besaßen.”<sup>1</sup>

Die Dichter nahmen den Krieg nicht nur als Stoff für ihre Tragödien, sondern ihnen wurde selbst das Privileg zuteil, an der Führung und Organisation eines Krieges beteiligt zu sein. Der Preis für den Sieg bei den Dionysien bemisst sich hier also in der strategischen Kriegsagitation. Der Kriegsschauplatz wurde somit das Feld der Belohnung, die Bühne das Feld der Lobpreisung für den Dichter. Hier zeigt sich auf konkrete Art, dass es Verbindungslinien zwischen Krieg und Tragödie, also Krieg und Theater gibt.

Diese Art der Belohnung und Verzweigung von Kunst und Politik ist heute schwer vorstellbar, jedoch begegnet uns Krieg nicht nur im Theater, sondern zunehmend im Alltag. Krieg kennen wir glücklicherweise nur aus den Medien, wie etwa den Krieg in der Ukraine. In Deutschland haben die allermeisten Menschen nie einen Krieg miterlebt und diejenigen, die dies behaupten können, werden immer weniger. Und doch haben

---

<sup>1</sup> Fischer-Lichte, Erika. Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart. A. Francke Verlag. 3. Auflage. Tübingen und Basel 2010. S. 13.

wir alle eine Vorstellung von Krieg. Diese haben wir allen voran durch Darstellungen von Krieg erlangt. Nahezu jeder außerordentlich erfolgreiche Hollywoodfilm basiert auf einer Kriegshandlung. Unter den vier Filmen mit den besten Einspielergebnissen finden sich „Avatar“, „Star Wars“ und „Avengers“ wieder, einzig „Titanic“ fällt dabei aus der Reihe. Darüber hinaus ist die Filmindustrie voll von Kriegshandlungen, denkt man beispielsweise an „Herr der Ringe“. Auch Serien sind oft am erfolgreichsten, wenn sie auf Kriegen basieren, etwa „Game of Thrones“. Während die amerikanische Filmindustrie in den 80er Jahren zu Zeiten des Kalten Krieges unverblümt russische Antagonisten einsetzte, wird das Kriegsgeschehen heute vermehrt in den Bereich der Science-Fiction verlegt, wo der Feind eher abstrakter Herkunft zu sein scheint.

Jedoch braucht es keine fiktionalen Filme, um sich mit dem Krieg auseinanderzusetzen. Bis heute flimmern unzählige Dokumentationen über den zweiten Weltkrieg auf den Fernsehern in Wohnzimmern und Schulklassen. Jedes Schulkind ist wohl mit filmischen Aufnahmen alter Kriegsbilder vertraut. Dass dies ein wichtiger Beitrag zum Geschichtsverständnis jüngerer Generationen ist, steht außer Frage, jedoch verlagert sich vor allem bei Kindern das Kriegserlebnis von der Dokumentation im Schulunterricht hin zum Videospiele in den eigenen vier Wänden. Bei einem Blick auf die erfolgreichsten Videospiele der letzten Jahre zeigt sich ein ähnliches Bild wie bei Filmen. Inhalt dieser Spiele ist zumeist Krieg. An dieser Stelle soll es nicht um eine Verhöhnung der Jugend gehen, schließlich haben vorherige Generationen früher mit Holzschwertern im Wald gekämpft. Ein „Kriegsspiel“ fasziniert also schon länger. Es soll lediglich festgestellt werden, dass wir von Krieg umgeben sind, ob wir wollen oder nicht. Wenn nun der Eindruck entsteht, dass sich dies nur auf filmische Erzeugnisse reduziert, dann lohnt sich ein Blick auf die Sprache.

Nicht nur in der Sportberichterstattung, in der es nur so von kriegerischen Ausdrücken wimmelt<sup>2</sup>, sondern auch in unserer Alltagssprache finden sich unzählige Begriffe und Redewendungen, die ihren Ursprung in der Militär- und Kriegssprache haben. Der Ausdruck „null acht fünfzehn“ etwa geht auf ein Gewehrmodell zurück, das ohne weitere Funktionen für den normalen Schussgebrauch verwendet wurde. Der Begriff „Front“ wird sowohl in der Politik als auch bei Wetterberichten verwendet, geht aber auf zwei sich gegenüberstehende Kriegsheere zurück. Dies sind nur zwei Beispiele für

---

<sup>2</sup> Ausdrücke wie Angriff, schießen, Schlacht oder Verteidigung stehen beispielhaft für Begriffe, die ihren Ursprung in Militär- und Kriegssprache haben.

Ausdrücke, die ihren Ursprung in der Kriegssprache haben und nun umfunktioniert wurden, um für alltägliche Belange nutzbar zu sein. Darüber hinaus lassen sich bei Modetrends immer wieder Kleidungsstücke in militärischer Tradition beobachten. Kleidung mit Mustern alter oder auch aktueller Tarnmusterung sind häufig Bestandteil immer wiederkehrender Modeerscheinungen. Armeestiefel werden heutzutage von Personen unterschiedlichen Alters getragen und gelten als modern. Selbst Fahrzeuge, die ursprünglich für den Militäreinsatz gebaut wurden, finden immer mehr Anhänger in Ländern, die keine Wüstenstaaten sind und auch kein ständig wechselndes Gelände haben.

Referenzen zum Krieg begegnen uns nahezu täglich in unterschiedlichen Bereichen und wir werden häufig mit ihnen konfrontiert, ohne uns darüber bewusst zu sein. Krieg ist somit zu einem Teil unseres Alltags geworden, sei es als Zeichen, als Begriff oder als Unterhaltung. Dies suggeriert einen gewissen Kenntnisstand darüber, was Krieg bedeutet. Um die Bedeutung von Krieg wirklich begreifen zu können, bedarf es jedoch mehr als nur Kriegsesemiotik. Als Annäherung an einen Kriegsbegriff dient dabei ein Blick in die Darstellung von Krieg, denn nur so lässt sich am ehesten skizzieren, was Krieg tatsächlich bedeutet. Da der Film ein recht junges Medium ist, bleibt neben der Malerei die Literatur, speziell die Dramatik, um eine Ahnung davon zu bekommen, was Krieg wirklich bedeuten könnte. In der Dramengeschichte findet man seit der Antike unzählige Darstellungen von Krieg und wenn man nun davon ausgeht, dass dieser Topos oftmals als Ausgangspunkt dramatischer Darstellung genommen wurde und uns heute im Alltag noch häufig begegnet, dann drängt sich die Frage auf, warum die theaterwissenschaftliche Forschung derart stiefmütterlich mit dem Thema Krieg in der Dramatik umzugehen scheint.

Theater und Krise – diese Referenz findet sich schon sehr lange zu Recht bei vielen Theoretikern wieder und zeigt die Nähe beider Begriffe zueinander. In der literaturwissenschaftlichen Forschung und in der Theatertheorie fungiert die Krise oftmals als Bedingung des Tragischen, als Nährboden für szenische Darstellung, ja für künstlerisches Schaffen im Allgemeinen. Doch was ist die äußerste Form einer Krise? Beinhaltet diese immer etwas Zerstörerisches oder auch etwas Schöpferisches? Die extremsten Ausformungen einer Krise sind bei der Betrachtung zerstörerischer Kräfte Krieg und Tod. Eine Krise, allen voran im Sinne eines Antagonismus, kann in ihrer höchsten Ausprägung nur in Krieg und Tod gipfeln. Wenn es also ein Momentum der

Krise braucht, um eine künstlerische Kraft zu entfalten, eine szenische Darstellung, eine Wirkung des Tragischen – dann bietet der Krieg dafür die geeignete Grundlage.

Die Forschung sollte daher in Bezug auf das Theater nicht bei der Krise stehenbleiben, sondern einen Schritt weiter hin zum Krieg machen. Teilweise wird dieser Pfad schon beschritten, etwa durch die im vergangenen Jahrzehnt begangene 100-jährige Erinnerung an den Ersten Weltkrieg, wo sich Eva Krivanec mit „Kriegsbühnen“ hervorgetan hat, indem sie bei der Betrachtung von vier Hauptstädten den Kriegsalltag an den Theatern und in dramatischen Texten untersucht. Michael Auer und Claude Haas haben mit „Kriegstheater“ ein spannendes Buch herausgegeben, in dem unterschiedliche Autoren dramatische Kriegsdarstellungen seit der Antike beleuchten und teilweise neu interpretieren.

Es braucht mehr dieser Annäherungsversuche, daher unternimmt diese Arbeit den Versuch, dem Krieg anhand fünf ausgewählter Texte, die Krieg in unterschiedlicher Form darstellen, ein Stück näherzukommen. Die Vorgehensweise ist dabei interdisziplinär ausgelegt, da sowohl theaterwissenschaftliche als auch literaturwissenschaftliche Herangehensweisen bei dieser Annäherung behilflich sein können. Karl Kraus' Text etwa ist aufgrund der Unaufführbarkeit des Stückes ohne literaturwissenschaftliches Handwerkszeug kaum zu betrachten. Außerdem bietet ein interdisziplinärer Zugang mehr Untersuchungsmöglichkeiten und schafft somit einen größeren Rahmen. Die Beispielhaftigkeit der Texte ist in diesem Zusammenhang zu betonen, denn die Auswahl der Texte bezieht sich in erster Linie auf die thematisierten Kriege, anhand derer Verbindungslinien zwischen den Begriffen "Krieg" und "Theater" verzweigt und veranschaulicht werden sollen. Dennoch ist bei der Textauswahl wichtig, dass alle Texte nachhaltig die jeweiligen Kriege dargestellt haben und bis heute rezipiert und aufgeführt werden, ihre Wirkung also bis in die Gegenwart unbestritten ist. Eine gesamtgeschichtliche Auseinandersetzung ist aus Gründen der Übersichtlichkeit und des Umfangs schwerlich zu leisten, jedoch können bestimmte Stationen beispielhaft analysiert werden. Die Untersuchung stellt deutsche dramatische Texte in den Vordergrund, da Deutschland eine vielfältige Kriegsgeschichte hat und und dies in dramatischen Texten über Kriege sichtbar gemacht wird. Die Theaterwissenschaft ist zwar europäisch bzw. international ausgerichtet und keine Disziplin deutscher Nationalliteratur, aber aus der Perspektive der deutschen Dramengeschichte sind dramatische Texte über Kriege mit deutscher Beteiligung relevant. Der internationalen Ausrichtung der Wissenschaft wird mit Aischylos'

Tragödie “Die Perser” Rechnung getragen, die ebenso als theater- und dramengeschichtlicher Unterbau für alle folgenden Dramen gilt und daher nicht nur eine internationale, sondern auch eine grundlegend ursprüngliche Dimension der kriegsbezogenen Dramentexte darstellt.

Um die Wichtigkeit des Rückgriffs auf antike Texte für die Tragödie zu unterstreichen, lohnt sich ein Blick auf Richard Wagner, der in “Die Kunst und die Revolution” die Rolle der Theaterkunst für die Gesellschaft beschreibt. Dabei stützt er sich auch auf die griechische Antike, denn “[w]ir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt thun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der Kunst der Griechen zu treffen.”<sup>3</sup> Das Theater der griechischen Antike bietet den Ursprung, den Nährboden für alles Folgende und lässt sich daher nicht einfach ignorieren. Dies zeigt sich am Antikenbezug vieler Dramatiker und Theoretiker in der Moderne, wie etwa Nietzsche, der seine gesamte Theorie der Tragödie an der apollinischen und dionysischen Erfahrung der antiken Griechen festmacht. Obwohl diese Untersuchung auf deutsche Dramatik in Bezug auf Kriege mit deutscher Beteiligung abzielt, ist es unerlässlich, einen Vergleichstext der Antike als Primärtext auszuwählen, da mit diesem Text methodische Auffälligkeiten auf diachroner Analyseebene fruchtbarer miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Wagner folgend bietet der Rückgriff auf griechische Dramatik somit einen standfesten Unterboden, von dem aus die Verzweigungen der übrigen deutschsprachigen Texte in einem besseren Verständnis erörtert werden können.

Diese übrigen Texte wurden auf der Grundlage bedeutender Kriege für die deutsche Dramatik ausgewählt. Ein Krieg, der in der Dramengeschichte Ausgangspunkt für viele tragische Darstellungen war, ist der Dreißigjährige Krieg. Da es zahlreiche tragische Texte und Forschungsarbeiten dazu gibt, soll hier aber ein komödiantischer Text zum Gegenstand der Untersuchung gemacht werden. Das Tragische könnte sich auch in einem komödiantischen Text verbergen und überhaupt erscheint es fruchtbar zu analysieren, wie der Topos Krieg in einer Komödie umgesetzt wird. Außerdem finden sich, wie zu zeigen sein wird, auch in den anderen ausgewählten Tragödien satirische und komische Handlungsstränge oder Figuren. Die Untersuchung eines Komödientextes fällt also etwas aus dem Rahmen, lässt das Anwendungsfeld dieser

---

<sup>3</sup> Wagner, Richard. Die Kunst und die Revolution. In: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 3. Leipzig 1907. S. 9.

Arbeit jedoch deutlich breiter erscheinen und bietet dadurch aussagekräftigere Forschungsergebnisse, die über das Tragische hinausgehen. Das Lustspiel „Horribilicribrifax Teutsch“ von Andreas Gryphius wird dabei untersucht und bietet neben seiner Gattung als Komödie den Bezug zur Commedia dell'arte, was aus theaterwissenschaftlicher Sicht gerade im Hinblick auf den Krieg von großem Interesse ist.

Neben dem 30-jährigen Krieg mit einer bis dahin nicht gekannten Zahl von Toten stellen die napoleonischen Kriege einen wichtigen Einschnitt in der deutschen Geschichte dar. Die Befreiung von napoleonischer Herrschaft ist deshalb so bedeutend, weil sie Grundlage für ein Aufkommen nationaler Bewegungen ist. In Philosophie, Literatur und speziell in der Dramatik lässt sich die Bedeutung des Nationalen finden und in Heinrich von Kleists „Die Hermannsschlacht“ wird der Krieg im Besonderen zum Gegenstand der Handlung, indem dieser in der antiken Schlacht der Germanen und der Römer gespiegelt wird. Dieser Text ist ein klassisches Beispiel dafür, wie die Darstellung von Krieg für die Rezipienten insofern nutzbar gemacht werden soll, dass das Zusammenwirken nationaler Gemeinschaft Ziel der dramatischen Auseinandersetzung ist. Der Bezug zur damaligen Politik und zu den napoleonischen Kriegen zeigt die Funktion der dramatischen Kriegsdarstellung allzu deutlich.

Schließlich kommen wir nicht umhin, die beiden Weltkriege des 20. Jahrhunderts als einschneidende Kriegerlebnisse der deutschen Geschichte und damit auch der Dramengeschichte wahrzunehmen. Der Erste Weltkrieg wird von Karl Kraus mit „Die letzten Tage der Menschheit“ vertreten, einer Tragödie, die zwar durchaus exemplarisch für den Zeitgeist gelesen werden kann, in ihrer Form und Dramaturgie jedoch nahezu einzigartig ist. Daher bietet sie genügend Anknüpfungspunkte an den Krieg und dessen Bezug zur Dramatik und kann die Entwicklung des Ersten Weltkriegs sehr treffend kennzeichnen. Der Zweite Weltkrieg wird anhand von Wolfgang Borcherts „Draußen vor der Tür“ untersucht. Dieses Drama zeigt eine ganz eigene Perspektive, die sich von den übrigen ausgewählten Texten erheblich unterscheidet, nicht nur, weil der Krieg darin schon Vergangenheit ist, sondern weil aus der Perspektive eines einzelnen Soldaten erzählt wird und nicht etwa von Kriegsherren. Zwar ist auch dieser Text beispielhaft für die literarische Auseinandersetzung des Zweiten Weltkriegs, eröffnet aber mit der besonderen Sprache und dem Rückgriff auf expressionistische Dramatik einen neuen Horizont, der im Hinblick auf den Krieg fruchtbar erscheint.

Die Methodik der Untersuchung sieht vor, alle Texte jeweils eigenständig zu analysieren, im Hinblick auf Gesichtspunkte wie die Funktion des Krieges, Auswirkungen des Krieges auf die Figuren, Handlungsorte in Zusammenhang mit dem Krieg und die Sprache des Textes. Diese Vorgehensweise erscheint sinnvoll, da die Texte zu höchst unterschiedlichen Zeiten und unter gänzlich verschiedenen Voraussetzungen geschrieben wurden, daher also zunächst eine Einzelbetrachtung der jeweiligen Texte gewährleistet sein sollte, um die Texte in ihrer jeweiligen Zeit einordnen und analysieren zu können. Erst im Anschluss daran lassen sich die Texte zusammenführen und Betrachtungen miteinander verflechten.

Alle fünf Texte werden also jeweils zunächst eigenständig und unabhängig voneinander untersucht, um im jeweiligen Stück herauszufinden, inwieweit Krieg dargestellt wird. Dabei ist das Tragische stets in den Blick zu nehmen, selbst bei dem Komödientext von Gryphius. Jeder Text wird jedoch im Hinblick auf die je eigene Akzentuierung hin untersucht, sodass auch komische und speziell satirische Elemente herausgearbeitet werden. Erst im Schlusskapitel erfolgt eine Zusammenführung der jeweiligen Verbindungslinien, um zu bewerten, inwieweit sich Überschneidungen finden lassen. Dabei werden Fragen nach der Darstellung des Krieges aufgeworfen, also wie erhält Krieg überhaupt Einzug in den Text, wie verhalten sich die Figuren, inwiefern ist die Handlung vom Krieg geprägt und welche Auswirkungen hat Krieg auf die Sprache – all das wird zuletzt zueinander in Verbindung gesetzt, um herauszuarbeiten, wie der Topos Krieg zu unterschiedlichen Zeiten anhand unterschiedlicher Kriege dramatisch umgesetzt wird und welche Gemeinsamkeiten sich in Motiven, Figuren oder Handlungen nachweisen lassen. Ziel soll sein, Krieg in dramatischer Darstellung besser einordnen zu können und herauszufinden, inwiefern Krieg das Tragische in den Texten hervorhebt.

Zunächst jedoch soll ein Theorieteil vorangestellt werden, der den Bezug des Krieges zum Theater in den Blick nimmt, klärt, wie Krieg überhaupt zu definieren ist und schließlich das Tragische unter Zuhilfenahme philosophischer und theaterwissenschaftlicher Theorien zu erklären versucht. Diese begriffliche Auseinandersetzung erscheint äußerst wichtig, um zu verstehen, mit welchen Ausdrücken wir es hier zu tun haben. Was bedeutet Krieg? Woher kommt das

Tragische? Diese Fragen müssen erst erörtert werden, um in den ausgewählten Texten Verbindungslinien herausarbeiten zu können.

Um sich diesen Verbindungslinien zwischen Dramatik und Krieg detaillierter annähern zu können, bedarf es zunächst einer begrifflichen Klärung dieser beiden Topoi. Wenn Krieg in einem geisteswissenschaftlichen Kontext thematisiert wird, dann gilt es, deutlich herauszustellen, was mit Krieg überhaupt gemeint ist. Wie definiert man Krieg? Welche Arten von Krieg gibt es und welche dieser Arten sind für unser Verständnis einer literarischen Aufarbeitung relevant? Welche Merkmale eines Krieges sind für unsere Überlegungen von Belang? Diese und andere Fragen sollten vorab geklärt und aufgearbeitet werden, damit wir den Begriff Krieg nicht als abstraktes, unfassliches Etwas betrachten, sondern im Sinne einer Begriffsbildung greifbar machen können. Dem Topos des Krieges begegnet man schließlich nur mit einer deutlichen Akzentuierung, da ansonsten die Gefahr bestünde, den Kriegsbegriff verwässert und damit wenig nutzbar zu verwenden. Der zweite zentrale Gegenstand der Untersuchung, die Dramatik und besonders das Tragische, sollte dabei ebenso einer Definition unterzogen werden, die der Theorie des Krieges vorangestellt ist. Um handfest mit diesen Begriffen umgehen und eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Tragischen gewährleisten zu können, empfiehlt sich daher eine nähere Betrachtung und Einengung der Definition.

## 1. Theorie des Tragischen

Wie wichtig ein definitorischer Feinschliff ist, hat nicht zuletzt Hans-Thies Lehmann in seinem Werk über die “Tragödie und das dramatische Theater” gezeigt. Darin beschreibt er das Tragische, grenzt es von anderen Erfahrungen ab und kommt so zu einer näheren Bestimmung der Tragödie und des dramatischen Theaters. Dabei ist ihm zunächst wichtig, die Tragödie weder als eine Gattung noch als ein Epochenphänomen zu sehen:

“Das Tragische ist ein Modus der künstlerischen Welterschließung, nicht eine Wesensbestimmung des Menschen und nicht eine Art des In-der-Welt-Seins, die von tragischer Art wäre. Es kann auch nicht einer Epochenbestimmung derart dienen, dass es Zeiten, Epochen gäbe, die sich dem Tragischen öffneten und andere nicht.”<sup>4</sup>

Diesem Modus der künstlerischen Welterschließung gilt es, sich insofern anzuschließen, als dass das Tragische stets eine Entscheidung des Blickwinkels ist, aus dem ein Text auf die Welt und das Geschehen blickt. Es verwundert schließlich nicht, dass unzählige Autoren sowohl Komödien als auch Tragödien verfasst haben, gelegentlich sogar zu thematisch ähnlichen Stoffen oder Motiven. Die Entscheidung des jeweiligen Blickwinkels ist für uns dahingehend entscheidend, dass es insbesondere beim Topos Krieg eine fundamentale Bestimmung ist, einen solchen Stoff in einer Tragödie darzustellen. So ist es doch ein gravierender Unterschied, eine Kriegshandlung in Form einer Komödie oder einer Tragödie zu dramatisieren. Denken wir nur an die unzähligen Darstellungen des Zweiten Weltkriegs, die hierzulande zumeist tragischer Natur sind, während es in anderen Ländern ungleich mehr komödiantische Auseinandersetzungen damit gibt. Dies ergibt sich wohl aus der jeweiligen Macht- und Schulddimension der Kriegsbeteiligten.

Wenn wir nun davon ausgehen, dass das Tragische nicht einfach “in der Welt ist”, sondern es einer künstlerischen Bestimmung bedarf, dann beinhaltet die tragische Erfahrung laut Lehmann immer auch den Schrecken, der im antiken Griechenland noch an die Ohnmacht gegenüber den übermächtigen Göttern gekoppelt war.

---

<sup>4</sup> Lehmann, Hans-Thies. *Tragödie und dramatisches Theater*. Alexander Verlag, Berlin 2013. S. 64.

“Wie der Maler Francis Bacon von sich sagte, er male den Schrei, nicht den Schrecken, so malt auch die Tragödie zunächst einmal meist gar nicht den erscheinenden Schrecken, sondern die damit verknüpfte Fassungslosigkeit, nicht die Aktion, sondern die Re-Aktion. Sie zeigt die Bedrohung und den Zusammenbruch der sprachlichen und mentalen Bewältigung des Horrors mehr als diesen selbst.”<sup>5</sup>

Die Haltung der Tragödie ist also nur die einer Reaktion auf das Schreckliche, sie bildet demnach die Resonanz auf die Erfahrung des Schreckens ab. Dieser Umstand erscheint im Hinblick auf eine tragische Auseinandersetzung mit Krieg insofern umso einprägsamer, als dass der Krieg als Schreckenserfahrung häufig nur abstrakt wahrgenommen wird. Die wenigsten Überlebenden eines Krieges können von eigenen Kriegserfahrungen im Sinne einer Kampfhandlung sprechen, sie sind vielmehr den Reaktionen und Auswirkungen des Krieges ausgesetzt. Wenn wir die Rezeption einer Tragödie gar in einem größeren Zusammenhang sehen, dann erscheint uns die von Lehmann aufgezeigte Reaktion noch deutlicher. Kein Rezipient oder Theaterbesucher der Neuzeit kann schließlich die Kriegshandlungen im antiken Griechenland nachempfinden und ist in Anbetracht dessen doch von einer Fassungslosigkeit ergriffen, die uns die Tragödie näher zu bringen scheint. Mit diesem Verständnis ist in besonderer Weise die Darstellung eines Krieges als Reaktion und Bedrohung zu sehen. Die Tragödienerfahrung lässt eine bedrohliche Angst in uns erwecken, indem sie die Reaktion auf den Schrecken ist. In diesem Sinne ist die eigene Unbetroffenheit laut Lehmann eine Voraussetzung für eine Ästhetik des Schreckens.<sup>6</sup> Allein dieser persönliche Abstand lässt eine rezeptive Auseinandersetzung mit dem Schrecken im Rahmen einer Tragödie zu, was insbesondere die Kriegserfahrung zu einem beliebten Topos der europäischen Rezeptionsgeschichte, gerade in den Friedenszeiten der vergangenen Jahrzehnte, werden ließ. Die Tragödiendarstellung als Reaktion auf den Schrecken soll unsere Untersuchungen über die dramatische Darstellung des Krieges weiter begleiten. Insofern ist nämlich eben nicht mehr von einer Darstellung des Krieges selbst, sondern von einer Reaktion darauf in Form einer “künstlerischen Welterschließung” auszugehen.

Außerdem weist Lehmann auf die Erzählweise einer Tragödie hin. Das Geschehen liegt in der Tragödie häufig bereits in der Vergangenheit und wird mittels der Figuren

---

<sup>5</sup> Ebd. S. 80f.

<sup>6</sup> Vgl. ebd. S. 80.