

B.

WALTER HASENCLEVER

ANTIGONE

Tragödie in fünf Akten

ANTIGONE:

Ich kenne ein Gesetz, noch ungeschrieben,
Von keinem Herold in die Welt posaunt,
So alt wie du und ich:
Es heißt die Liebe.

Dramatiker haben sich ja bis zu Brechts Zeiten immer wieder leichteren Herzens an Vorläufer und Vorbilder angeschlossen, als Lyriker oder Epiker das gemeinhin tun, so dass die Geschichte der dramatischen Literatur eine sehr viel engere Bindung an die Tradition aufweist als die der anderen Gattungen. Dichten geht da nah zusammen mit Um-dichten, Neu-Deuten, ist ein Prozess, in dem vorgegebene Stoffe sich unausgesetzt verwandeln und immer neue Variierungen zulassen, wobei die Zeiten sich jeweils mit ihrem Geist in den Umformungen spiegeln. Wie das im einzelnen geschieht, ist schwer zu sagen, aber man möchte vermuten, dass es innerhalb dieses Vorgangs im Grunde nur sehr wenige Verhaltensweisen für den Dichter gibt – vielleicht überhaupt nur zwei: Entweder nämlich dichtet er sich selbst in den vorgefundenen Stoff hinein, oder er dichtet gleichsam von ihm fort. Er lässt ihn aus seinem eigenen Inneren heraus neu aufblühen, oder er holt sich von ihm – in einem zunächst wohl sehr viel rationalerem Vorgehen –, was er für irgendwelche Zwecke gebrauchen kann. Der erstere Fall liegt bei Hasenclever im Sohn vor, der letztere in der Antigone.

(Wolfgang Paulsen: Walter Hasenclever. In: Expressionismus als Literatur, Gesammelte Studien, Bern 1969)

...Ein Herold verkündet den Bürgern Thebens den Befehl Kreons über Polyneikes. Antigone und Ismene treten auf. „Wo steht das“, fragt Antigone, „dass man die Toten nicht begraben darf? Ich kenne keine Feinde, die man schändet“, und wirft der zögernden Schwester Lebenshunger und Feigheit vor. Fackeln, Musik, Siegesfest. Kreons Rede. Die Armen und die Frauen fordern Frieden und Brot. Unerfahrene Jünglinge steigern sich daneben in einen neuen Kriegsrausch, Mädchen und Frauen bewundern ihren Heldennut, bald sind die letzten mahnenden Stimmen nicht mehr hörbar. Kreon setzt die Leibwache ein. Ein Wächter meldet die Bestattung des Polyneikes. *Zweiter Akt:* Antigone geht auf den Vorschlag Kreons, sich durch das Bereuen

ihres Verbrechens zu retten, nicht ein. Sie agitiert gegen den König: „Welches Verbrechen, Kreon? [...] Ich kenne ein Gesetz, es heißt: die Liebe. [...] Weil einer satt ist, müssen alle hungern? Weil einer lebt, muss alles in den Staub? [...] Alle Menschen sind Brüder!“, und gewinnt durch ihre flammende Rede gegen Krieg und Ungerechtigkeit das ganze Volk von Theben für sich. „Deine Macht ist vorbei. Deine Welt ist nicht mehr. Aus der Tiefe des Felsens hab ich dein Volk gehauen. Jetzt ist es mein Volk! Zum letzten Mal die Knechtschaft: Wir fürchten sie nicht!“ Trompetensignal hinter der Szene. Krieger zu Pferde jagen von allen Seiten in die Arena und reiten das schreiende Volk nieder.

Dritter Akt: Haimon kann Antigones Todesbereitschaft nicht verstehen. Sie ruft ihn auf: „Sohn des Königs: werde Mensch! Liebe ist Menschlichkeit!“ Vergebliche Bitten Haimons. Er streitet sich mit Kreon, seinem Vater, und erregt einen Aufstand gegen den Tyrannen. Auftritt des Sehers Teiresias, dessen Bußpredigt, Kreons Angst und verspätete Reue: „Ich bin schuldig. Ich bereue! Hilf mir Gott!! Antigone soll leben!“. Es wird dunkel.

Vierter Akt: Doch die Rettung kommt zu spät. Ismene entdeckt die Leiche Antigones: „Bürger von Theben! Antigone ist tot! Kommt zum Grabe. Sie starb für euch!“ Empörung gegen Kreon: „Tod dem Mörder! Schlagt ihn tot!“

Fünfter Akt: Der König muss erfahren, dass seine Leibgarde, um ihn zu schützen, die Stadt angezündet hat. In einem ungeheuren Brand, dem auch Teiresias (!!) und Kreons Gemahlin Eurydike zum Opfer fallen, geht Theben unter. Aufruf zur Revolution durch das Volk: „Folgt mir! Ich will euch führen. Der Wind steigt aus den Trümmern, die neue Welt bricht an. [...] Ihr werdet schaffen. Ihr werdet leben. Brot und Früchte für jedermann. Blut ist geflossen. Der Krieg versinkt. Völker reichen sich die Hände“. Kreon dankt ab, gewandelt, „ein Mensch“. Stille. Pöbelrevolte: „Geld her! Wein! Nieder die Fürsten!“ Blitz und

Donnerschlag, eine Stimme aus dem Grabe: „Volk, falle nieder! Gott hat gerichtet. Betet, schuldige Menschen in der Vergänglichkeit!“

Ibsen versuchte die Determiniertheit des vermeintlichen wirklichen Geschehens durch naturwissenschaftliche Analyse seelischer Beziehungen aufzudecken; zu spät ahnte er in seinem Epilog, dass die reine Erkenntnis jener verworrenen Beziehungen den Tod bedeute, das Losringen von ihnen aber das Erwachen. Und Strindberg als erster müht sich mit furchtbarer explosiver Anstrengung, den alldrückenden Block dieser Wirklichkeit, die sich der Mensch, ein gutwilliger Atlas, auflud, von seiner Menschlichkeit abzuwälzen, fortzusprengen.

(Kurt Pinthus: Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung, München 1965)

Die *Antigone* von Walter Hasenclever¹ erschien während des ersten Weltkriegs, im Jahre 1917. Schon drei Jahre zuvor, im März 1914, hatte Franz

¹ Walter Georg Alfred Hasenclevers Leben begann am 8.7.1890 in Aachen, es endete am 21.6.1940 in Aix-en-Provence. Kindheit und Jugend im Aachener Elternhaus waren vom Konflikt mit den Eltern geprägt. Als seine Mutter noch mit Walter Hasenclever schwanger war, machte sie eine Schwangerschaftspsychose durch; sie hasste seit der Zeit das Kind und hat den Hass in ihrem Leben nicht verloren. Die Tyrannei des Vaters hat außerdem den Jungen schwer verletzt: im Drama ‚der Sohn‘ ist es auch durchaus erkennbar, die Darstellung des Sohnes war von seinen eigenen außerordentlichen Familienverhältnissen stark beeinflusst. Der erfolgreiche Abschluss der Aachener Gymnasialzeit 1908 bedeutete zugleich den erwarteten Bruch mit dem Elternhaus. Die Flucht nach Leipzig um des dortigen Studiums der Literaturgeschichte und Philosophie willen konnte sich nur auf der Hilfe der Großmutter stützen. In Leipzig befreundete er sich mit Kurt Pinthus, Franz Werfel, Kurt Wolff, Ernst Rowohlt und Kurt Hiller. 1914 meldete er sich zu Beginn des Weltkriegs als Freiwilliger, aber nach dem Urlaub anlässlich der Uraufführung seines Dramas ‚der Sohn‘ in Dresden kehrte er nicht mehr an die Front zurück. Es gelang ihm, Ärzte und Behörden zu überzeugen, dass er nervenkrank sei, und er wurde in das Dresdener Lazarett-Sanatorium eingewiesen. Dort schrieb er seine Tragödie ‚Antigone‘, für die er 1917 mit dem Kleistpreis ausgezeichnet wurde. Bestimmend für die Folgejahre war die Freundschaft mit Paul Wegener, der ihn in Kontakt mit dem Buddhismus brachte; befreundet war er auch mit Rudolf Leonard, Ernst Toller und René Schickele. 1920/21 gab er zusammen mit Schilling die Zeitschrift ‚Menschen, Zeitschrift neuer Kunst‘ heraus. Ab Oktober 1924 bis 1928 hielt er sich als Korrespondent des Berliner ‚8-Uhr-Abendblatts‘ in Paris auf, mit Zwischenstationen auch in Marseille, Berlin ‚Nizza, Marokko. Seit 1929 wohnte er in Berlin, reiste aber auch oft nach Westeuropa und Südafrika. 1930 nahm er das Angebot an, Filmautor in Hollywood zu werden, wo er Greta Garbo kennen lernte. Als Vertreter der Literatur der Republik wurde er 1933 im Nazi-Deutschland geächtet, von den

Werfel eine antike Tragödie übertragen, – wie er selbst behauptet hatte – „nicht aus dem Wunsch heraus, eine sprachliche Neugeburt von fraglichem Wert zu Tage zu fördern, sondern aus dem Gefühl einer inneren Schicksalsverbundenheit mit der Zeit, aus der das antike Werk erwuchs“². So wie Werfel in der Vorbemerkung zu seinen Troerinnen des Euripides bemerkt: „Die Übersetzung der vorliegenden Tragödie ist durch das Gefühl veranlasst worden, dass die menschliche Geschichte in ihrem Kreislauf wiederum den Zustand passiert, aus dem heraus dieses Werk entstanden sein mag. Nämlich dass unser Zeitalter gegenwärtig das Zeitalter des Euripides berühre. Auch in unserer Seele hat der Glaube seine Form verloren. Auch wir geben der Welt

deutschen Bühnen entfernt und ausgebürgert. Das südfranzösische Exil (Nizza, Cagnes-sur-Mer) war sein neues Zuhause, wo er seit 1934 mit seiner späteren Ehefrau Edith Schäfer lebte. Weitere Aufenthaltsorte waren: Jugoslawien (1935), London (1935/36), Toscana, wo er bis seine Verhaftung mit der Gelegenheit des Besuchs Hitlers in Italien (28.4.1938) lebte, London (1937), Paris, Nizza, Beaulieu und ab Februar 1939 wieder Cagnes-sur-Mer. Im Mai 1940 wurde er in Haft genommen und ins Lager Les Milles bei Aix-en-Provence geschickt, wo er ohne Hoffnung auf Rettung eine Überdosis Veronal einnahm und am 21.6.1940 im Krankenhaus starb.

WERKE: *Nirwana, Eine Kritik des Lebens in Dramaform*, 1909; *Städte, Nächte und Menschen, Erlebnisse*, Gedichte, 1910; *Der Jüngling*, Gedichte; *Das unendliche Gespräch, Eine nächtliche Szene*, 1913; *Dichter und Verleger*, Briefe von Wilhelm Friedrich an Detlev von Liliencron, 1913; *Der Sohn*, Drama, 1914; *Der Retter*, dramatische Dichtung, 1916; *Tod und Auferstehung*, Gedichte, 1917; *Antigone*, Tragödie, 1917; *Die Menschen*, Schauspiel, 1918; *Die Entscheidung*, Komödie, 1919; *Der politische Dichter*, 1919; *Die Pest*, Film, 1920; *Jenseits*, Drama, 1920; *Gedichte an Frauen*, 1922; *Gobseck*, Drama, 1922; *Emanuel Swedenborg: Himmel, Hölle, Geisterwelt*, Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Walter Hasenclever, 1925; *Mord*, Schauspiel, 1926; *Ein besserer Herr*, Lustspiel, 1926; *Kulissen*, Bühnenskript, (entst. um 1927) 1929; *Ehen werden im Himmel geschlossen*, Komödie, 1928; *Bourgeois bleibt Bourgeois, Musikalische Komödie* mit Ernst Toller und Hermann Kesten (entst. 1928) (verschollen); *Napoleon greift ein, Ein Abenteuer in sieben Bildern*, 1929; *Kommt ein Vogel geflogen*, Komödie, Bühnenskript, (entst. 1930/31) 1931; *Cristoph Kolumbus oder die Entdeckung Amerikas*, mit Kurt Tucholsky, Bühnenskript, o. J.; *Sinnenglück und Seelenfrieden*, Schauspiel, Bühnenskript, 1932; *Münchhausen*, Schauspiel (entst. 1934) (Erstveröffentlichung in *Gedichte, Dramen, Prosa*, 1963); *Ehekomödie*, mit Robert Klein und Hubert Griffith, Bühnenskript (entst. 1935/37), *Konflikt in Assyrien*, Komödie, Bühnenskript, 1957; *Irrtum und Leidenschaft*, Roman, (entst.1934/39) (unveröffentlicht); *Die Rechtlosen*, Roman, (entst.1939/40) (Erstveröffentlichung in: *Gedichte, Dramen, Prosa*, 1963); *Gedichte, Dramen, Prosa*, hrsg. Von Kurt Pinthus, mit Vorwort und Bibliographie, 1963.

² Cremers u. Brües: *Walter Hasenclever*, Rheinische Sammlung Nr. 2, Köln 1922, S. 28. Wendungen wie „eine sprachliche Neugeburt“ oder „das Gefühl einer inneren Schicksalsverbundenheit mit der Zeit (...)“ können heutzutage als **pathetisches Vokabular** bezeichnet werden, waren aber typisch für diese Zeit der ‚revolutionären Kunst‘.

nur vorzüglich einen Sinn, den moralischen. (Alle Scheußlichkeiten, die der Staat heute gegen seine Menschen unternimmt, geschehen im Namen seiner moralischen Verantwortlichkeit). Doch dass wirs tun, müssen wir als Zeichen der sich vorbereitenden Umwälzung ansehen!“³

Im pathetischen Vokabular Werfels spiegelt sich der expressionistische künstlerische Charakter der Zeit kurz nach der Jahrhundertwende; Werfels Dichtung und vor allem die Grundgedanken seiner künstlerischen Umwelt scheinen auch Walter Hasenclevers Gedankenbild wesentlich geprägt zu haben. Hasenclevers Werke (hauptsächlich *Der Sohn* und *Antigone*) waren von den gesellschaftlich-politischen Zuständen und den vorgegebenen revolutionären literarischen Beispielen seiner Zeit deutlich beeinflusst, anders gesagt, er scheint die zum Teil abstrakten Grundideen der sogenannten ‚literarischen Revolte des Expressionismus‘ in seiner Dichtung weitgehend adaptiert zu haben.

Obwohl Expressionismus ein in jeder Hinsicht vielschichtiger und offener, kaum präzise zu definierender Begriff ist, der zudem mehrere geistige Väter zu haben scheint⁴, ist unter Expressionismus (Ausdruckskunst) die Richtung in Literatur, Malerei, Musik, Theater und Film zu verstehen, die etwa in der Zeit zwischen 1906 und 1923 das damals literarisch-künstlerische Leben in Deutschland und anderen europäischen Staaten bestimmte. Aber

³ Cremers u. Brües: *Walter Hasenclever*, Rheinische Sammlung Nr. 2, Köln 1922, S. 28

⁴ Überliefert ist, dass der Berliner Kunsthändler Paul Cassirer die Werke von Edvard Munch ausdrücklich in den Gegensatz zum Impressionismus gestellt und als expressionistisch charakterisiert habe. Vielleicht aber war auch Lovis Corinths Äußerung begriffsbildend, der 1911 anlässlich der XXII. Secessions-Ausstellung zu den Bildern der Französischen Kubisten und Fauvisten bemerkte: „Ferner haben wir noch eine Anzahl Werke jüngerer französischer Maler, der Expressionisten, untergebracht, die wir glaubten, nicht dem Publikum vorenthalten zu dürfen, da die Secession es von jeher für ihre Pflicht hielt, zu zeigen, was außerhalb Deutschlands Interessantes geschaffen wird.“ Zumindest für Corinths Zeitgenossen blieb das Schlagwort vom Expressionismus ein Synonym für die moderne Kunst überhaupt. Ein 1926 publiziertes Buch mit dem Titel *„Expressionismus und Film“* widmet sich folglich ausführlich auch Künstlern wie Piet Mondrian, Wladimir Tatlin, Kasimir Malewitsch, Man Ray oder Kurt Schwitters.

seine Bedeutungsvielfalt machte manchen Literatur- und Kunsthistorikern den Begriff Expressionismus derart suspekt, dass sie ihn überhaupt aufgegeben haben; auch wenn wir heute mit der nötigen historischen Distanz die Künstler in ihrer Stilvielfalt und Unterschiedlichkeit unschwer unterscheiden können, besteht doch Unklarheit darüber, welche dem Expressionismus als seine typischen Vertreter zuzuordnen sind. Für viele war der Expressionismus auch nur eine zeitlich begrenzte und vielfach kurze Phase innerhalb ihrer gesamten künstlerischen Entwicklung.⁵

Diese Kunstrichtung wurde getragen von der Generation der zwischen 1880 und 1895 geborenen Literaten und Künstler, welche die sich seit der Jahrhundertwende abzeichnende Krise der bürgerlich-imperialistischen Gesellschaft zu spüren begann und sie künstlerisch zu verarbeiten versuchte. Die Einheit dieser durchaus widersprüchlichen, von unterschiedlichen Tendenzen bestimmten Bewegung bestand in der gemeinsamen ablehnenden Haltung gegenüber einer Gesellschaft, die als in der Krise befindlich, dem Untergang geweiht und der Erneuerung bedürftig betrachtet wurde. In diesem Sinne prägten Vorstellungen, Bilder und Visionen von Verfall, Untergang, Krieg, Weltende und Depression die Kunst des Expressionismus, aber gleichzeitig auch solche von Aufbruch, Revolution, Offenbarung und Glück. Die Ursachen dieser widersprüchlichen Haltung sind für Deutschland im ökonomisch-gesellschaftlichen und kulturellen Zustand des Wilhelminischen Zeitalters zu suchen, das sich auf dem Höhepunkt seiner imperialen Blüte befand⁶ und sich auf seinen Untergang im Ersten Weltkrieg zubewegte.

⁵ Wassily Kandinsky ist hierfür das wohl radikalste Beispiel: Sein Expressionismus der Jahre bis 1914 führte in konsequenten Schritten zur gegenstandslosen Malerei.

⁶ Die moderne Industrie war in Großbetrieben konzentriert, das Bankwesen zu einem bedeutenden wirtschaftlichen Faktor geworden, Kleinbetriebe und Handwerker waren in große Zahl in Konkurs gegangen. Die Arbeitermassen in den Großstädten hatten der Sozialdemokratie zu steigendem politischen Einfluss verholfen.

Als die expressionistischen Autoren um 1910 zu schreiben begannen, wurde die Kunst das Medium der Auseinandersetzungen mit der bürgerlichen Welt und selten nur die Politik. Aus dieser Interessenlage heraus wurde ihre Funktion bestimmt: Die Kunst sollte Mittel sein, die gesellschaftliche Bewegung in Richtung auf Freiheit, Humanität, Natürlichkeit und Glück zu befördern, konnte aber auch autonomes Feld einer resignativ-depressiven, sich selbst genügenden ästhetischen Tätigkeit des „l' art pour l' art“ sein. Entsprechend war der Künstler entweder Verkünder, Vorläufer, Repräsentant einer neuen Zeit oder aber jemand, der sich im Medium Kunst selbst befreit. Beides setzte eine radikale Antibürgerlichkeit im Sinne der damaligen ästhetischen Normen voraus.

Der Ausfluss dieser von Ohnmacht und Verzweiflung, sowie von ekstatischem Aufbruch und von Erlösungshoffnungen geprägten expressionistischen Weltansicht lässt trotz weit auseinander gehender Ansätze und Positionen gemeinsame Merkmale deutlich hervortreten: Nicht die äußeren Realitäten des Lebens sollten ihren Niederschlag in der Kunst finden, sondern das innere Erlebnis des Künstlers, dessen Wirklichkeit sich im Kunstwerk gestaltet und damit nach außen tritt. Maßstab für das Gelingen dieses Prozesses der Entäußerung der Innenwelt waren nicht Schönheit und Gekontheit im traditionellen Sinn, sondern die Kraft der Ausdrucksstärke (deshalb „Expressionismus“), die aufgrund ihres Fühlens und ihres Pathos ihr Publikum in ihren Bann ziehen wollte. Die ungebändigte, regellose, an keine syntaktischen Zwänge gebundene Sprache wies das gelungene, (weil gefühlsintensive,) anklägerische und rauschhafte Kunstwerk aus. Der berühmte expressionistische ‚Schrei‘ ist das typischste Beispiel und bedeutete die ‚Ekstase‘, die sich in einer von freien Rhythmen geprägten Sprache ausdrückte, einer Sprache, die sich in freien lyrischen Formen präsentierte. Die solchermaßen von Subjek-

tivismus und Individualität getragene Dichtung bevorzugte also Themen von ‚Untergang‘ und ‚Wiedergeburt‘ der Welt, vom ‚neuen Menschen‘ und vom Generationskonflikt zwischen Vätern und Söhnen. Es ging dabei nicht darum, die Probleme zu verobjektivieren, indem man sie in den Zusammenhang ihrer historischen Genese stellte; die Darstellung wollte sich auf das (unveränderliche) ‚Wesen‘ einer Sache, den ‚Menschen‘ schlechthin konzentrieren.

Während die Lyrik zu Beginn der expressionistischen Epoche zur bevorzugten Form wurde, weil sie am besten geeignet war, den anklagenden, aufrufenden und verkündenden Gefühlsüberschwang zum Ausdruck zu bringen, trat mit der zunehmenden Politisierung der Literaten während des Ersten Weltkriegs das Drama in den Vordergrund; die Forderung nach dem wahrhaften Ausdruck menschlicher Gefühle von Not, Leiden und Versagung verband sich hier mit dem Krieg. Der **Pazifismus** wurde zum hervorstechenden Merkmal der expressionistischen Gedankenwelt, die sich vom nationalistischen Patriotismus abkehrte und die Forderung aufstellte, ‚menschheitlich‘ zu denken. Vom eigenen, privaten, einmaligen Erleben, wie in der Lyrik, galt es nun wegzukommen und das Leiden der Menschheit ins Blickfeld zu rücken. ‚Den Urhebern des Leids‘, d. h. Kapitalismus und Militarismus, wurde der Kampf angesagt. Ihnen stellte man die meist vagen und gefühlsbetonten Vorstellungen von Anarchismus, Pazifismus und Sozialismus entgegen. Die Erfahrungen mit dem Krieg, die viele expressionistische Schriftsteller in persönliche Krisen brachten (s. Hasenclevers Meldung als Freiwilliger zu Beginn des Ersten Weltkriegs und seine Desertion ein halbes Jahr später), eröffneten ihnen neue Dimensionen der Wirklichkeit. Die Auseinandersetzungen mit ihr bezogen sich nun nicht mehr hauptsächlich auf kulturelle und geistige Phänomene, sondern vorwiegend auf soziale und politische. Eher auf emotioneller Basis statt auf der einer rationalen Einsicht in

sozio-ökonomische Zusammenhänge wurde an ‚Menschlichkeit‘, ‚Völkerveröhnung‘, ‚Frieden‘ und ‚Menschenliebe‘ appelliert und gegen ‚Krieg und Völkerhass‘ Stellung bezogen. Die pazifistische Grundhaltung, die sich angesichts der Kriegsleiden bei den meisten Literaten spontan herausgebildet hatte, entwickelte sich im Laufe der Kriegsjahre zu einer antiimperialistischen Einstellung weiter, die sich zum Teil bis zum revolutionären Engagement steigerte.

Die geeignete Form zur Darstellung dieser Haltungen und Einstellungen war das Drama. Die expressionistischen Szenenfolgen, auch kompositorisch eine Abkehr von den klassischen dramatischen Bauformen, orientierten sich stilistisch an Vorbildern wie Büchners *Woyzeck*, der eben erst für die Bühne entdeckt worden war (1911), und waren meist lyrisch-monologisch und balladenhaft geprägt. Sie verzichteten auf die naturalistische Nachzeichnung des Milieus und die psychologisierende Ausgestaltung der Figuren. Im Mittelpunkt stand oft ein „junger Mensch“, namenlos und typologisch konzipiert, der gegen die übermächtigen Gewalten des Schicksals, einen Macht habenden Herrscher, den Vater oder die bornierte Umwelt revoltierte. In diesem Zusammenhang formuliert A. Viviani den übertriebenen Leitgedanken des literarischen Expressionismus, beziehungsweise die Aufgabe des expressionistischen Dramas:

„Der Expressionist steht nicht als Mensch unter Menschen in der Welt wie der Naturalist oder der Impressionist, sondern er trägt die Welt in sich. Seine revolutionäre Idee ist die Überwindung der Materie durch den Geist und die Seele des Menschen. Die revolutionäre Proklamation des neuen Lebens ist also in ihrem Beginn eine geistige Revolution gegen das im Materiellen festgefahrene Bürgerliche der vorange-

gangenen Epoche und bedeutet eine Antizipation der später erfolgten politischen Revolution. Das expressionistische Drama ist eine Polemik gegen eine schauspielerische Nachahmung der Wirklichkeit zugunsten der großen ekstatischen Geste, gegen eine Analyse der Realität zugunsten einer missionarischen Kunst, gegen das Chaos der Erscheinungswelt zugunsten einer geordneten höheren Wahrheit“⁷.

Man mag schließlich die literarische Bewegung des Expressionismus in die deutsche Tradition einordnen und findet dann mancherlei Berührungspunkte mit der Revolte des „Sturm und Drang“ im 18. Jahrhundert. So wie damals die Unzufriedenheit der bürgerlich-literarischen Intelligenz mit den feudal-absolutistischen Zuständen ihren Ausdruck im lyrischen und dramatischen Protest fand, so auch in der literarischen Revolte des Expressionismus zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Gemeinsam ist beiden literarischen Strömungen, dass sie großen historisch-politischen Umwälzungen (Französische Revolution, Russische Revolution) vorangingen, ohne aber für Deutschland eine direkte politische Wirkung zu zeitigen. Sie beschränkten sich auf eine Revolutionierung der literarischen Formen und Inhalte und sind insofern eine typisch deutsche Erscheinung. Die Expressionisten begriffen in der Regel weder die Ursachen der von ihnen erlebten und dargestellten Krise, noch entwickelten sie Vorstellungen zu ihrer Überwindung. So konnte Karl Liebkecht bereits 1918 in einer brieflichen Bemerkung zu Fritz von Unruhs Drama *Geschlecht* feststellen, dass der Autor zwar die Probleme mit großem Ernst darstelle, „aber doch nur als ein mit dem Geschicke hadernder Angehöriger der bürgerlichen Gesellschaft, der seine Faust gegen die Sterne ballt, das

⁷ Viviani, Annalisa: *Der expressionistische Raum als verfremdete Welt*, in: Hans Gerd Rötzer: Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, S.469

Weltall anklagt und sich selbst zerfleischt, der keinen Ausweg sieht – fliehen möchte und nicht kann –, in tatenloser Verzweiflung zusammenstürzt, statt kämpfend zu handeln, um eine neue Welt zu schaffen. Sekundäre Probleme verdecken ihm das Primäre, über den Folgen entdeckt er nicht die Ursachen, erkennt nicht die sozialen Wurzeln des Furchtbaren, das ihn umklammert, nicht die Kraft, die sie ausrotten kann. Dieses Werk ist das Drama der aus dem Wahne von der Göttlichkeit ihrer eigenen Weltordnung gerissenen Bourgeoisie. Doch durchbrodelt revolutionär gärender Geist die ungemein konzentrierte und intensive Gestaltung. Warten wir, ob dieser Dämmerung der Tag folgt.“⁸

Es folgte 1918/19 nun ein sehr dämmeriger Tag, auch weil den radikalisierten Schriftstellern eine politische Orientierung fehlte, die sie in der vom Reformismus geprägten sozialdemokratischen Arbeiterbewegung nicht finden konnten. Das zeigt sich besonders deutlich an der programmatischen Kritik der Zeitschrift *Die Aktion* gegenüber der Sozialdemokratie, deren ‚opportunistischen Parlamentarismus‘ sie stark ablehnte und durch eine anarchistische Zielsetzung zu ersetzen versuchte. Ihre Aktivitäten richtete die Zeitschrift hauptsächlich auf die Veränderung der politisch-sozialen Verhältnisse, zu der die Literatur ihren Beitrag leisten sollte, indem sie die Veränderungsbedürftigkeit darstellte und selbst zur Veränderung beitrug. Das ist aber nur in sehr bescheidenem Maße gelungen; die Wege der meisten Schriftsteller trennten sich im Laufe der nächsten beide Jahre⁹. So verfiel denn auch Anfang der 20er Jahre der Expressionismus als literarische Bewegung recht schnell. Die Heterogenität der Ansätze und Perspektiven war tragfähig, so-

⁸ Karl Liebknecht, briefliche Bemerkung zu Fritz v. Unruhs *Geschlecht*.

⁹ Nur wenige Literaten griffen praktisch in die Auseinandersetzungen der Revolution 1918/1919 ein (Ernst Toller); einige starben in jungen Jahren (Trakl, Heym); die meisten entwickelten sich in höchst unterschiedliche Richtungen: Becher zum Sozialismus, Döblin zum Christentum, Benn partiell zum Faschismus. Einige wurden zu erfolgreichen Vielschreibern wie Werfel, andere zu hungernden Emigranten wie Else-Lasker-Schüler.

lange der Protest sich auf die gemeinsame Gegnerschaft gegen die imperialistischen Verhältnisse im Wilhelminischen Deutschland konzentrieren konnte; er war hinfällig in dem Moment, als die parlamentarische Republik per Verfassungsform die Freiheit von Kunst und Literatur und damit die individuelle der Schriftsteller zu garantieren schien.

Wie weit nun das Werk von Walter Hasenclever durch die Vorstellungen der expressionistischen Gedankenwelt der Epoche um den Ersten Weltkrieg beeinflusst wurde, kann am bestem am Beispiel seiner *Antigone* festgestellt werden. Seine ‚*Tragödie in fünf Akten*‘ folgt an nicht wenigen Stellen dem expressionistischen dramatischen Motiv und verkörpert die Grundgedanken der Hasencleverschen Umwelt. Hier handelt es sich nicht wie bei Werfels *Troerinnen* nur um eine Frage des sittlichen Bewusstseins, die sich in ihrer immateriellen Sphäre selbstständig vollzog; für den jungen expressionistischen Dichter bedeutet Umwälzung: Befreiung durch Tat, und das wird zum Kernpunkt seiner neuen *Antigone*:

„Der Satzung des Sohnes ‚Zu höchster Freiheit ist mein Herz erneut‘, die Idee des *Retters*, verdichten sich, nicht zum mindesten auch mit dem Blut seiner leidenschaftlichen Lebenshingabe genährt, zur aktivistischen Tendenz. Umwälzung muss getan werden. Hinzu kommt die an zerfressendem Leid des Krieges zu heißer Glut entfachte Menschenliebe, und wir haben die Grundkomponenten der Hasencleverschen *Antigone*.“¹⁰

¹⁰ Cremers u. Brües: *Walter Hasenclever*, Rheinische Sammlung Nr. 2, Köln 1922, S. 29

*In Die Geburt der Tragödie, Nietzsche tells us that the soul of tragedy is no longer in the plot, but in the dramatist's own soul. Tragedy is seen as a pattern of tensions and harmonizations: art involves the reconciliation of discords.*¹¹

(Stevens, G.: Towards a methodology of comparative drama, The University of Michigan, PhD, 1975, Literature Classical)

Aus der griechischen Tragödie des Sophokles ist ein expressionistisches Drama geworden; nach Hans Gerd Rötzers *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus* ist zusammenfassend der Expressionismus kein Einzelphänomen, sondern Teil der Entwicklung eines modernen Weltverständnisses, das seinen Ursprung in Kants Aufkündigung der aristotelischen Mimesis habe¹²; dies scheint den jungen Hasenclever stark beeinflusst zu haben und außerdem seine Methode der Übertragung des antiken Stoffes in einen modernen Inhalt sehr genau zu beschreiben.

Bedeutsam ist an Hasenclevers Fassung nämlich die neue Konzeption: In der antiken Tragödie des Sophokles erfährt man, dass ein Krieg zwischen Theben und Argos schon zu Ende geführt ist, dass ein neuer König ein Bestatungsverbot gegen den feindlichen Polyneikes, Bruder von Antigone und Ismene, erlassen hat, und dass diese schwierige Situation eine moralische Krise für Kreon und Antigone bereitet. Hasenclevers Stück hat eine unterschiedliche *Emphasis*. Seine Neufassung ist nicht so sehr an den Ereignissen

¹¹ (In der *Geburt der Tragödie* sagt uns Nietzsche, dass die Seele der Tragödie nicht mehr in der Fabel zu finden sei, sondern in der eigenen Seele des Dramatikers. Die Tragödie ist gesehen als ein Muster von Spannungen und Einklängen; die Kunst bringt die Versöhnung von Uneinigkeiten mit sich) Übersetzung v. K. K.

¹² Vgl. Hans Gerd Rötzer: *Begriffsbestimmung des literarischen Expressionismus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, S. 1

interessiert, sondern an ihrem Hintergrund und an der Atmosphäre der Krise. Das Stück bestreitet – dem expressionistischen literarischen Vorbild folgend – die gegründete Ordnung und die etablierten Gesetze mit der Absicht, die Moral der Liebe der Moral der zeitlichen Macht entgegenzustellen. Hasenclever stellt die politische Situation in durch Kreon gesprochenen Zeilen schon am Anfang des Stückes dar: „Wir sind umringt von Feinden. Nur der Starke wird die Welt erobern“¹³, und verwendet die antike Sage für ein modernes Antikriegsstück. Die handelnden Personen sind somit in die Neuzeit transportiert, in die politisch-gesellschaftliche Situation Deutschlands während des ersten Weltkriegs, und die Anspielungen auf Wilhelm II. sind deutlich und beabsichtigt. Die verkrampte Kriegslüsterheit und der sich schamlos zur Schau stellende Kriegsgeist reflektieren die offizielle geistige Situation jener Jahre, und gegen diesen Geist will sich auch die Antigone von Walter Hasenclever erheben, die Gedankenwelt ihrer Zeit spiegelnd und dadurch den Anbruch einer neuen Zeit, den Beginn der Menschenverbrüderung verkündend. Ihr Tod will das Opfer sein, das die zur Zeit begehrte Wandlung stiften würde.

Hier liegen aber auch die Schwächen der neuen Konzeption Hasenclevers: Dem Dichter fehlt – wie auch vielen anderen Expressionisten¹⁴ – anscheinend das Wissen über die Hintergründe, die wahren Ursachen von Kriegen und Klassenauseinandersetzungen. Das Stück, das Richard Weichert als „bebende Gegenwart, heißeste Nähe“¹⁵ erkannte, geht in Wirklichkeit von einer nichthistorischen Betrachtungsweise aus und weist – ganz im Gegenteil zu Weicherts Ansicht – einen Mangel an geschichtlicher Begründung und

¹³ Hasenclever, Walter: *Antigone, Tragödie in fünf Akten*, Paul Cassirer, Berlin, 1918, S. 223 (Bei Hasenclever gibt es keine Vers-, nur Seitenzahlen)

¹⁴ s. auch § 2

¹⁵ Weichert, Richard: *Hasenclevers Antigone als Stilproblem*. Worte an die Schauspieler zur Uraufführung, in: *Die neue Schaubühne 1* (1919), S. 118

Realität auf und ist keineswegs ‚zeitlos‘ wie das antike Original des Sophokles. Eine ‚Liebe an sich‘ kann nicht als Motiv ausreichen, um gegen Krieg und Despotismus zu kämpfen. Hasenclever arbeitet hier hauptsächlich mit den unklaren, abstrakten, idealistisch-schwärmerischen Vorstellungen der Expressionisten: der Mensch, die Wandlung, Schuld und Sühne, „Werdet Brüder“, Morgenröte einer neuen Zeit, Liebe statt Gewalt. Es ist zwar nicht uninteressant, dass, wie bereits in früheren Dichtungen, der Autor auch in diesem Drama der Frau die Rolle einer ‚Wissenden‘ zuerkennt, aber „neben ergreifenden Eindrücken echter Verzweiflung und fraulicher Größe ernüchterte die expressionistische Überhöhung und die dumpfe und sinnlose Geduld des Volkes den Zuschauer. Man hob [in der Regie] das Richtige hervor und ließ den nackten Despotismus auf der Bühne rasen. Das Falsche aber wurde in der Hingabe an den Expressionismus im Jahre 1950 noch falscher. Wie ohnmächtig scheint der Mensch in Hasenclevers Stück, der seinen Tyrannen durch Geisterspuk sich wandeln lässt.“¹⁶ In diesem Zusammenhang erweist sich diese neue *Antigone* als eine Nachdichtung der überzeitlichen Sophokleischen Fassung durch einen expressionistischen Dichter, „der aus Mangel an konsequentem gesellschaftlichen Wissen in der Verzweiflung des ersten imperialistischen Krieges die Menschlichkeit mit allen Mitteln der Theatralik und mit ekstatischen Worten vom Himmel zu reißen suchte“¹⁷. Die revolutionäre Gewalt der Massen erscheint hier darüber hinaus nur als anarchische ‚Pöbelrevolte‘, die von einer übermenschlichen, jenseitigen Macht unter Blitz und Donner verurteilt wird. Auch im Formalen ist ja – wie gesagt – das expressionistische Drama: Die Sprache ist von unruhiger Gespanntheit,

¹⁶ H. J. Bunge zitiert Benno Kiebs (*DAS VOLK*, Nordhausen) in: *Antigonemodell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts*, Dissertation, Greifswald 1957, S. 82

¹⁷ Ebd.

der freirhythmische Vers sprengt die klassischen Maße, **die strukturbildenden Elemente der griechischen Tragödie sind nicht mehr erkennbar.**

Von Sophokles bleibt dementsprechend nur das Gerüst, nur der Rahmen des Geschehens, und obwohl sich das Werk in Personen und äußerer Handlung leicht an das Vorbild anlehnt, ist es in der Gestaltung, im Geistigen, in Bewegung, Rhythmus, im Grundgedanken eine nahezu völlige Neudichtung des Sophokleischen Themas, geboren aus moderner Anschauung. Hasenclever selbst notiert im Kontext einer generellen Betrachtung von Klassikbearbeitungen:

„Meine Nachdichtung der ‚Antigone‘ des Sophokles hatte einen politischen Zweck. 1916 geschrieben, zu einer Zeit, in der jedes freie Wort der Zensur verfiel, hatte sie die Aufgabe, im antiken Gewand gegen Krieg und Vergewaltigung zu protestieren. So sah ich in Antigone eine Figur der Liebe und Menschlichkeit, die trotz des Verbots des Königs den Feind begräbt, der ihr eigener Bruder ist. Das individuelle Schicksal wurde zum universellen erhoben; die alte Mythe erhielt einen neuen Inhalt. Die Tragödie wurde zum Kampfruf gegen das Machtprinzip, das in Kreon und seinem Anhang verkörpert war. Der Opfertod der Antigone bedeutete den Sieg der Idee und zugleich die Erlösung eines wehrlosen, irgeleiteten Volkes“¹⁸.

Dadurch lässt sich vor allem feststellen, dass Hasenclever im Sophokleischen Stück etwas gesehen hatte, das ursprünglich nicht vorhanden war. In der Nachdichtung sind die Wichtigkeit und Bedeutung von Verwandtschaftsverbindungen und Beerdigungsriten gar nicht erwähnt. Die

¹⁸ Unveröffentlichter Brief, 11. Oktober 1919, Walter Hasenclever Archiv, Cagnes sur Mer, Frankreich

„alte Mythe“, auf die sich Hasenclever bezieht, ist die Fabel oder besser: die Reihe der Ereignisse innerhalb der Handlung und nicht die originellen thematischen Beziehungen. Antigone ist hier eine *Märtyrerin* und der Konflikt zwischen ihr und Kreon ist auf eine Opposition zwischen zwei Ideen gebracht und somit abgewertet.

Von Hasenclevers Selbstaussage ausgehend wird darüber hinaus durch Bert Kasties in seiner Abhandlung *„Eine Biographie der deutschen Moderne“* versucht, noch eine andere, subjektivere Deutung der Hasencleverschen Antigone-Situation zu geben, in dem er die Hauptmerkmale der neuen Dichtung auf einer zweiten Ebene untersuchen will:

„Dieser pathetischen Lesart [d. h. der von Hasenclever selbst zitierten] kann jedoch eine andere entgegengestellt werden, die eher die Tatsache berücksichtigt, dass sich Hasenclever zum Zeitpunkt der Entstehung seiner *„Antigone“* von einem rationalen Politikverständnis weitgehend entfernt hat und sein Drama eher grundsätzliche Resignation ausdrückt, *anstatt als aktionistischer „Kampfruf“ eine Hymne auf den „Opfertod“ anzustimmen*. Bereits die gesellschaftliche Position Antigones deutet hierauf hin. Ihre Rolle ist die des typischen sozialen Außenseiters, dessen Absichten und Überzeugungen von der Gesellschaft in wechselnden Extremen missverstanden werden. Irrtümlich als politische Befreierin gefeiert und kurz darauf als Dirne beschimpft, steht Antigone auch für das ambivalente Verhältnis des modernen Menschen zum Christentum, dessen Ideale die Gesellschaft in Hasenclevers Augen ebenso verraten und missachtet hat wie das Volk von Theben Antigone. In gleicher Weise, wie sich der Mensch von Gott abwendet und die Philosophie der Gegenwart dessen Tod proklamiert, wendet sich auch das Volk Thebens von Antigone ab und verleugnet sie, um sich schließlich erst in der Stunde der Not wieder ihrer zu erinnern. Die Tatsache, dass Gott keinen direkten Einfluss auf den Werdegang seiner Schöpfung und diese menschlichen Irrungen

nimmt, interpretiert Antigone – im Gegensatz zur Bevölkerung Thebens – nicht als dessen Zustimmung. Sie weiß, dass damit die „Pflicht des Menschen“ unterstrichen werde, Gottes Wort aus eigener Kraft zu erfüllen. Ihre persönliche Schuld erkennt sie in ihrer früheren ‚Pflichtverweigerung‘, darin, dass sie „keine Stimme von Gottes Himmel“ habe erreichen können, dass „ich lebte und wusste: Wir töten uns“. Was sie schließlich durch ihre Verabsolutierung des menschlichen Gewissens („Die Pflicht des Menschen, die letzte Scham, das Völkerrecht“) gegen Kreons Gesetz beginnt, ist ein Kampf um die Wiederherstellung von Gottes Wort, der Kampf um ihre innere Befriedung und äußere Befreiung von der ‚Macht‘, ein Akt individueller „Menschwerdung“.¹⁹

Obwohl Kasties in einem gewissen Maß übertreibt, was das Ziel der Hasencleverschen Dichtung betrifft – die ein Ideendrama sein will, sich aber mehr oder weniger als oberflächlich erweist –, liegt er nicht falsch, wenn er behauptet, dass Hasenclever seiner Antigone christliche Züge beizufügen versuchte. Das hängt eng mit der Erfahrung zusammen, die Hasenclever aus dem Sophokleischen Stück hatte; er hat nicht das Original im Griechischen gelesen, sondern nur die deutsche Übertragung von Fr. Hölderlin. Und die Hölderlinische Übersetzung war vielmehr ein Versuch, die ästhetische Natur der inneren Formenwelt der griechischen Tragödie zu erfassen und zu betonen, als den Inhalt treu wiederzugeben. Bei G. Stevens heißt es auch: „And, as Wolfgang Schadewaldt points out, the religious terms of Greek religion take on a very marked Christian character in Hölderlin’s translation. Where Hölderlin translated Sophocles as faithfully as he could, Hasenclever

¹⁹ Kasties, B.: *Walter Hasenclever, Eine Biographie der deutschen Moderne*, W. Frühwald (Hrsg.), Max Niemeyer Verl., Bd. 46, Tübingen 1994, S. 163 (Hervorhebung durch K. K.)

took Hölderlin's text as a point of departure and affixed to the barest skeleton of the plot his message in this *théâtre à these*.“²⁰

Das Personenverzeichnis des neuen Stückes ist ferner von Sophokles übernommen worden mit Ausnahme des „Anführers“, den Hasenclever hinzugefügt hat. Trotzdem sind die *dramatis personae* so geordnet, dass das „Volk von Theben“ an die Spitze des Personenverzeichnisses gestellt wird und als Erstes auf der Bühne erscheint. So ist das Volk der Hauptheld in der neuen Handlung, es wird bei Hasenclever zum Protagonisten, dargestellt mit zahllosen dramatischen Einzelheiten in seiner Verblendung, seinen Leiden und seiner Bekehrung; der *Chor* der antiken Tragödie, der bei Sophokles lyrisch überlegener Betrachter, fast Beistehender ist, wird hier in ein handelndes *Volk* aufgelöst: Leidende, bekehrte oder rohe Einzelgruppen, die dauernd hin- und hergerissen, mithandelnd sind.²¹

Der Chor handelt im Sophokleischen Original natürlich nicht auf diese Weise; er steht nicht auf einer Stufe mit einer einzelnen Dramenfigur, obwohl er ohne Zweifel organisch in das Spiel einbezogen ist, sowohl in den Chorliedern als auch in der Beteiligung des Chorführers, durch den der Chor sich vertreten lassen kann, am Schauspielergespräch. Keines der Chorlieder ist in der Abfolge der Tragödie austauschbar, sie bringen gelegentlich Motivationen, die nicht aus den Gegebenheiten des dramatischen Spiels erwachsen, die dann auf die Stufe der Reflexion ausweichen, aber häufig Beziehungen zum dramatischen Geschehen aufweisen. Der Sophokleische Chor, der in der *Antigone* als Thronrat Kreons erscheint, ist also in das dramatische Geschehen wohl einbezogen, in das er dennoch nicht handelnd eingreift.

²⁰ Stevens, G.: *Towards a methodology of comparative drama: The Antigone plays of Sophocles, Hasenclever and Anouilh*, The University of Michigan, PhD, Literature Classical, 1978, S. 116

²¹ „Man könnte das Werk ja fast ‚Tragödie eines Volkes‘ nennen“, sagt Richard Weichert in seinen Worten an die Schauspieler, in: *Die neue Schaubühne*, S.119

Die Umgestaltung der Rolle des Chors der weisen Greisen, der zum *Volk von Theben* wird, ist eine der bedeutendsten Änderungen, die Hasenclever an der alten Dichtung vornimmt. Das Volk erfüllt in der Neudichtung offensichtlich nicht mehr seine ursprüngliche Funktion, sondern erweist sich als Mit- und Gegenspieler der anderen dramatischen Personen und hat einen überwiegenden Anteil in der Hasencleverschen Tragödie. Dieses Volk von Theben zeigt eine auffallende Mannigfaltigkeit, repräsentiert die unterdrückte Masse und besteht in diesem Sinne aus Kriegern, Frauen, Bürgern, Mädchen, Jünglingen, vielen Stimmen, Armen, Burschen, Alten, Krüppeln, Blutenden, Sterbenden, Dirnen, Bewaffneten, Halbbekleideten, Verbrannten, Blinden, Einbeinigen, Einarmigen, Jungfrauen! Ein engerer und direkterer Zusammenhang zwischen Chor und Handlung ist offensichtlich angestrebt.

Die Ungleichheit zwischen dieser Masse und dem Hochadel bzw. der königlichen Familie soll durch die zwei Ebenen der Hasencleverschen Bühne besonders betont werden:

„Schauplatz: Die Stadt und der Palast von Theben. Im Hintergrund der Palast. Das Tor des Schlosses in der Mitte mündet auf eine Rampe. Hier ist der Schauplatz des Königs. Stufen führen hinab in die Arena. Drei Eingänge: rechts, links und dem Palaste gegenüber. Hier ist der Schauplatz des Volkes.“²²,

so wird seine *Tragödie in fünf Akten* eingeleitet.

Diese visuelle Darstellung des Unterschieds zwischen Masse und Herrscherhaus ist aber nicht nur ein einfaches Thema zu Beginn der Hand-

²² Hasenclever, Walter: *Antigone, Tragödie in 5 Akten*, Paul Cassirer, Berlin 1918, S. 11

lung, sondern ein Leitmotiv des expressionistischen Dramas. Das Wichtigste war für die expressionistischen Dramatiker, ihre Vorstellungswelt und Ideen auf der Bühne klar zu machen, mit Einfluss auf die gesamte Schauspielkunst und die Regie: „Die Rückführung der Bühne aus dem Bereich mehr oder minder äußerlicher Konventionen in die Sphäre schöpferischer Artistik vollzog sich im Geist der Spielkunst um 1900. Was indessen die Beziehung zum Expressionismus knüpfte, war die so sichtbar ausgeprägte Tendenz zur Abstraktion: zum radikalen Verzicht auf die im Naturalismus ins Extreme gesteigerte wirklichkeits- bzw. milieudarstellende Funktion der Szene. Die ‚Entrümpelung der Bühne‘ ging einher mit dem Bestreben, den Raum des dramatischen Spiels in einen bildhaft komponierten, abstrakt gestalteten geistigen Ort von rein symbolischer Bedeutung zu verwandeln.“²³

Dieses Vorhaben wird auch im Laufe und Aufbau der Hasencleverschen Antigone-Handlung besonders erkennbar und kennzeichnet nicht nur die generellen, sondern auch die einzelnen und präziseren Änderungen, die Hasenclever an der Bühnengestaltung, den Voraussetzungen der Handlung, den Motivationen der Haupt- und Nebenhelden und deren dadurch bestimmten Verhaltensweise im Vergleich zum antiken Original des Sophokles vornahm:

Im ersten Akt verkündet ein Herold das Ende des Krieges und den Befehl des Königs, die Leichen der Gefallenen zu begraben, aber die des Polyneikes, des Verräters, auf dem Schlachtfeld als Hund- und Vogelbeute liegen zu lassen. Im Gegensatz zur alten Dichtung erscheint aber hier das Bestattungsverbot völlig **unmotiviert** und **unbegründet**. In der griechischen

²³ Viktor Žmegač: *Zur Poetik des expressionistischen Dramas*, in: Reinhold Grimm (Hrsg.): *Deutsche Dramentheorien, Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland*, Bd. II, Athenäum Verlag, Frankfurt/Main 1971

Tragödie waren die Bestattungssitten von ganz großer Bedeutung und bestimmten einen großen Teil des gesellschaftlichen Lebens und vor allem das Verhältnis zwischen Mensch und Gott, menschlichem und göttlichem ungeschriebenem Gesetz. Hasenclever konnte aber in seinem Stück nur zu beweisen versuchen, dass es sich bei Kreons Gebot ausschließlich um eine willkürliche und despotische Entscheidung des Königs handelte, die auf die Etablierung seiner eigenen Macht zielte.

Die Bürger der Stadt Theben wundern sich, weshalb Polyneikes nicht begraben werden soll, und fragen sich, ob er Frau und Kinder habe. „Everything is seen in terms of *das Volk*“²⁴, betont G. Stevens. Die Bürger scheinen aber untereinander gespalten zu sein: Die Jüngeren wollen den Ruhm von Krieg und Unsterblichkeit; die Älteren verlangen Sicherheit, Essen und das Aufhören der Ermordung ihrer Männer und Kinder durch die Feinde. Der Krieg und seine Folgen sind hier Kernpunkte der Handlung und das ist – wie vorher angedeutet – einer der wichtigsten Unterschiede zwischen Hasenclever und der Sophokleischen Tragödie; bei Sophokles steht der schon zu Ende gegangene Krieg zwischen Theben und Argos nur am Rande des dramatischen Geschehens und bleibt völlig außerhalb der tragischen Handlung.

In diesem Zusammenhang ist auch das Gespräch zwischen Antigone und Ismene im Vergleich zu Sophokles deutlich umgestaltet. Es entspricht zwar der Originalversion, Hasenclever wertet aber die Wichtigkeit von Antigone und Ismene ab, indem er sie vom Prolog entfernt. Die Schwestern sind auch in der Neufassung miteinander nicht einig, und Antigone will dem höheren Gesetz gehorchen. Jedoch ist bei Hasenclever dieses höhere Gesetz

²⁴ Stevens, G.: *Towards a methodology of comparative drama: The Antigone plays of Sophocles, Hasenclever and Anouilh*, The University of Michigan, PhD, Literature Classical, 1978, S. 127

nicht *philia* im Sinne von Verehrung der Blutverwandtschaft, sondern „Liebe“, brüderliche Liebe für alle Menschen.

Diese Liebe wird hier natürlich durch Antigone repräsentiert, während Kreon als das Sinnbild von *dumm* und *böse* erscheint. Hasenclever setzt somit in seiner Bearbeitung die beiden Rivalen Antigone und Kreon allein zu Vertretern von Liebe und Hass herab und scheint damit einen moralischen Unterricht aufführen zu wollen. Er interessiert sich kaum für die Motivationen seiner Helden und will die Hauptpersonen nur als Sprachrohre und Vermittler seiner Philosophie benutzen.

Nachdem das Volk weiterhin gesungen und getanzt hat (mit dem ununterbrochenen Ausruf „Und die Toten“ als Leitmotiv), erscheint wieder Kreon auf der Bühne und lässt seine tendenziell absolutistische politische Macht erkennen:

„Untertanen [...]
Zu neuen Taten rüstet euch!
Wir sind umringt von Feinden.
Nur der Starke wird die Welt erobern.
Die Herrschaft nehme ich in meine Hände,
Ehre dem Freund! Dem Feinde Untergang.“²⁵

Kreon ist mit seinen Worten der krasse Vertreter der Alleinherrschaft eines Monarchen im Werk, in ihm vereinigen sich alle Merkmale eines despotischen Herrschers, dessen Gottesgnadentum²⁶ zugleich besonders betont wird. Im scharfen Gegensatz zu der antiken Tragödie, „inszeniert Walter

²⁵ Hasenclever: *Antigone*, S. 26f.

²⁶ Das Wort „Gott“ (und nicht „Zeus“, oder „die Götter“) erscheint über zehn Mal in Kreons Reden.

Hasenclever in seiner Tragödie ‚Antigone‘ einen zeitkritischen Maskenzug der Schlussphase des Wilhelminischen Zeitalters. Nur, dass Walter Hasenclever doppeltes Spiel treiben lässt. Er lässt einen Wilhelm spielen und bindet dem gespielten Wilhelm noch die Maske Kreons um. Er projiziert zwei Bilder übereinander, um die Person, das Modell des Gespielten und auch noch Maskierten doppelt zu treffen. Eine ‚Modernisierung der Antike‘ hat Herbert Ihering das Stück genannt, aber als Mischung.“²⁷ Dem neuen Kreon werden nämlich Wörter zugeschrieben, die auch Wilhelm II. gesprochen haben mag:

„Gott gab mir Majestät,
Dass ich euch würdig führe.
Ihm allein schuldige ich Rechenschaft!
Gehorsam fordere ich in seinem Namen.
Ich werde gut den Guten sein;
Wer gegen mich ist, den zertrete ich.“²⁸

Beim Herrscher sammeln sich daher – um dieser Modernisierung willen – Merkmale eines Autokraten, dem die Masse nur Mittel zur Macht, nur lebloses Material zur Kriegsführung ist. Sein expressionistisches Bild ist durch den neuen Dichter zu schwarz, d. h. zu böse, gezeichnet, mit der Absicht, gegen die allgemeine Willkür der Machthaber seiner Epoche und den Wahnsinn des Krieges zu plädieren und diese vor die Augen seiner Zuschauer zu bringen. Die Schwächen Hasenclevers sind aber auch hier erkennbar, denn sein Herrscher ähnelt mit seinen Schreien, hastigen Bewegungen

²⁷ Huder, Walter: *Walter Hasenclever und der Expressionismus*, in: *Welt und Wort*, Tübingen 1966, Jg. 21, Heft 8, S. 258

²⁸ Hasenclever: *Antigone*, S. 30

und seiner frechen und spöttischen Sprache vielmehr einer Karikatur als einem imposanten Monarchen; der neue Kreon ist *zu* fürchterlich, um gefürchtet zu werden.

Das Volk verlangt seinerseits Frieden gegen die autoritären Forderungen des Königs („Ich brauche euer Geld und eure Söhne“²⁹), der nur an neuen Eroberungen und Erwerbungen interessiert ist und behauptet, dass Gott (nicht Zeus) ihm beistehe („Gott ist mit uns!“³⁰).

Der erste Akt schließt mit der Meldung des Wächters, dass etwas Schreckliches passiert sei: Ein dünner Staub liege auf der Leiche des Polyneikes, der Feind sei begraben worden. Kreons Reaktion ist hier wieder viel grausamer als im Sophokleischen Stück, dem Hasencleverschen Motiv folgend. Sein Befehl an den Wächter, „Mit deiner Zunge/ Lecke den Staub von der Leiche“³¹, schließt absichtlich jedes mögliche sympathische Gefühl für den despotischen König aus und erregt Abneigung und Hass gegen ihn. Die autokratische Gesinnung des Kreon taucht wieder auf, wenn er zum Schluss gefragt wird, was Gut und was Böse sei, und er antwortet: „Das Recht regiert. Und ich entscheide es!“³²

Im zweiten Akt wird der berühmte Konflikt zwischen Antigone und Kreon dargestellt. Antigone hat hier wie die Sophokleische Heldin auch „ein Gesetz, noch ungeschrieben, [...] Liebe“³³ und ihre Anklagen gegen Kreon scheinen auch ähnlich mit denen in der antiken Fassung. Diese Liebe ist aber nun mehr – wie gesagt – eine christliche, brüderliche Liebe, und das göttliche Gesetz erhält somit in der Neudichtung einen christlichen Sinn: „Gott im

²⁹ Hasenclever: *Antigone*, S. 28

³⁰ Ebd., S. 42

³¹ Ebd., S. 34

³² Ebd., S. 34

³³ Ebd., S. 40

Himmel lebt“³⁴. Die Masse beschimpft Antigone und wirft ihr Blasphemie vor; seitdem Kreon die Herrschaft über Theben ergriffen hatte, sollte er Gott an seiner Seite haben und Antigone, die sich gegen das Gebot des Königs erhob, sollte ein Feind Gottes sein. „Irrtümlich als politische Befreierin gefeiert und kurz darauf als Dirne beschimpft, steht Antigone auch für das ambivalente Verhältnis des modernen Menschen zum Christentum, dessen Ideale die Gesellschaft in Hasenclevers Augen ebenso verraten und missachtet hat wie das Volk von Theben Antigone.“³⁵ Die Größe der Antigone wird nämlich in diesem Punkt der Handlung deutlich und absichtlich vermindert, so dass ihre spätere Funktion als ‚christliche Märtyrerin‘ effektiver wird. Und diese Funktion kündigt sie schon in ihrer Auseinandersetzung mit Kreon an:

„Ich sterbe nicht!

Der Glaube meiner Taten überlebt mich.

Dich, mich und alle, die noch Feinde sind.“³⁶

Als dargestellte ‚Priesterin der Menschlichkeit und Güte‘ und als ‚christliche Märtyrerin‘ fühlt Antigone keine Angst vor dem bevorstehenden Tod, dieser Tod ist ihr unausweichliches tragisches Schicksal, ihre innere Notwendigkeit und Pflicht, ihre einzige Erlösungsmöglichkeit („Noch ist mein Schicksal nicht zu Ende. Du lebst. Ich muss zu Tode gehn.“³⁷), und ihre „sittliche Tat“ wird alles überleben. Von allem Mythischen und Mystischen befreit hat daher die Hasencleversche Antigone nicht aus Blutsbindung oder einfacher Frömmigkeit und Scheu vor dem Gesetz der unteren Götter den

³⁴ Ebd., S. 42

³⁵ Kasties, Bert: *Walter Hasenclever*, Eine Biographie der deutschen Moderne, S. 163

³⁶ Hasenclever: *Antigone*, S. 43

³⁷ Ebd., S. 47

Leichnam des Bruders bestattet, sondern bewegt durch die expressionistische Idee, denn „alle Menschen sind Brüder!“³⁸

Ismene erscheint wieder, um die Rolle des Vermittlers zu spielen, aber sie scheitert daran; Antigone würde sich ihre Heldentat mit der Schwester keinesfalls teilen. Die Szene schließt mit Kreons Entscheidung, die Strafe Antigones zu ändern und sie zusammen mit der Leiche ihres Bruders in die Grabkammer zu sperren, „da mag sie ihn zum zweiten Mal begraben“³⁹. Als Lehre soll nach Kreon bleiben: „Wer Böses tut, muss Böses leiden, bis Gehorsam seine Schuld gesühnt.“⁴⁰

Die Menge bewegt sich und drängt vor, um aus der Nähe zu beobachten, wie der hohe Adel, d.h. die Töchter des Ödipus, aussehen. Obwohl das Volk die beiden Schwestern entkleiden und töten will, spricht Antigone die Menge mit der Anrede „Bürger von Theben“⁴¹ an und beginnt, über brüderliche Liebe und Menschlichkeit zu sprechen. Sie beschreibt eine Vision,⁴²

³⁸ Ebd., S. 43

³⁹ Hasenclever: *Antigone*, S. 48

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Ebd., S. 51

⁴² Diese Erzählung der Antigone kurz vor dem Schluss der vierten Szene des zweiten Aktes kann nichts anderes als eine Vision sein, was die Analogie zu der christlichen Tradition erneut deutlich erkennbar macht:

„Freunde!

Ich stand am Abend auf den Türmen. Schwer
Donnerte aus der Ferne Kriegsvolk an,
Rüstungen. Rosse trabten. Die Nacht war hell,
Das Zelt des Himmels besät mit Schlachtgerät;
Weiße Wagen rasten den Orion hinab.
Da sah ich einen Augenblick die Wolken zerteilt,
Tückische Kometen auf die Erde rollen,
Die Elemente wirbelten, eine feuriger Orkan
Zuckte die letzte Lava der Vernichtung –
Doch prallten sie ab, denn gewaltig lebte der Mensch.
Und wieder sah ich die Meere stocken,
Geborstene Schiffe versinken, Häuser flammen –
Die irregewordene Schar der Menschen.
Der kristallne Berg der Jahrtausende sprang auf:
Ich sah in der Mitte den Mord.

wendet sich vor allem an die Frauen, die durch ihre alles umfassende Liebe jedes Unheil aufhalten könnten, und schafft es, mit ihrer Liebespredigt das ganze Volk zu überzeugen und die Stimmung zu ändern:

„Ich gab den Bruder der Erde wieder
Und feire mit euch Auferstehung.
Jetzt sind wir Brüder in Schmerzen!
Jetzt weiß ich: Frauen können unsterblich sein,
Wenn sie die sinnlosen Wege der Menschen
Mit dem Krug der Liebe begießen.“⁴³

Kreon kehrt aber beim Anbruch einer neuen Szene zurück auf die Bühne, um zu erfahren, dass keiner mehr seinen Geboten folgen will und dass die Masse jetzt Antigones Befreiung verlangt. „Die Liebe hat gesiegt“, wie Antigone verkündet, aber Kreon beschimpft sein Volk schrecklich („Ich sperr euch in die Häuser/ Und lass euch hungern./ Gesindel! Huren wollt ihr alle,/ Männer regieren mit dem schwangern Bauch./ Treibt Unzucht in den eigenen Betten,/ Nicht hier vor eures Königs Haus.“⁴⁴) und benutzt schließlich auch seine Pferdereiter, um seine Befehle auszuführen. Die expressionistische

Todesangst griff um mich,
Wir könnten alle sterben an einander;
Die großen Kanäle, die wir bauten in der Wüste,
Sähen höhnisch unserm Ende zu,
Lebloser Stoff auf den Ruinen des Lebens.
Ich wollte hinaus schreien und warnen: hört auf, Menschen!
Ihr irrt euch, seid betrogen.
Vereint euch, helft eurem Geiste,
Werdet Brüder –
Da sah ich den eignen Bruder die Brandfackel
Schleudern gegen die Mauern der Stadt,
Ich verhüllte mein Antlitz, stieg nieder
Und wusste, dass ich nur eine Frau bin.“, S. 234

⁴³ Hasenclever: *Antigone*, S. 56

⁴⁴ Ebd., S. 59

Bühnengestaltung ist hier wieder unübersehbar und deutet auf Hasenclevers Verlangen hin, die Brutalität des Herrschers offen auf seiner zweigeteilten Bühne zu zeigen und nichts in der Sphäre eines Berichts, einer bloßen Meldung zu lassen:

„...Trompetensignal hinter der Szene. Krieger zu Pferde jagen von allen Seiten in die Arena, reiten das schreiende Volk nieder. Ein Anführer sprengt bis vor die Stufen, reißt Antigone auf, wirft sie rücklings übers Pferd, jagt mit ihr durch die Mitte hinaus. Ihre Haare schleifen am Boden. Todesschreie – Dunkelheit.“⁴⁵

Es folgt **der dritte Akt**, wo Antigone wieder erscheint, dieses Mal aber, um Proselyten zu machen, und an diesem Punkt der Handlung verschwindet jede Ähnlichkeit zwischen der Hasencleverschen Modernisierung des *Antigone*-Stoffes und dem Sophokleischen Original. Haimon spricht zu Antigone von Tapferkeit und Mut in der Schlacht und entspricht somit dem Enthusiasmus, den deutsche Autoren am Anfang des ersten Weltkrieges empfanden. Haimon ist naiv. Für Haimon „Liebe ist Ruhm“⁴⁶; für Antigone „Liebe ist Menschlichkeit“⁴⁷. Haimons Bekehrung erfolgt in einer Art und Weise, auf die – nach dem Expressionisten Hasenclever – die Bekehrung aller Menschen seiner Epoche erfolgen sollte, d.h. durch die prophetischen Ideen seiner Antigone:

„[...] Du wirst mein Werk verstehen,
Du wirst meinen Namen bekennen,

⁴⁵ Hasenclever: *Antigone*, S. 61

⁴⁶ Ebd., S. 66

⁴⁷ Ebd.

Du wirst weinen um dich und um mich.

Deine Seele ist das Bild der Welt.“⁴⁸

„That Hasenclever allows us to see Antigone in her sepulcher with not only Haimon, but also Ismene guarantees that we as audience, unless we are particularly *stumpf*, will understand his message.“⁴⁹ (Dass Hasenclever uns Antigone nicht nur zusammen mit Haimon, sondern auch mit Ismene in ihrer Grabkammer sehen lässt, versichert, dass wir als Publikum seine Botschaft verstehen werden, es sei denn, wir sind zum Teil *stumpf*.)⁵⁰, betont Stevens, denn in der nächsten Szene versucht Antigone, auch der Schwester („Du wirst die Welt nicht ändern,/ Unrecht nicht wandeln in Gerechtigkeit“⁵¹) ihre Ideen zu predigen. Die Wiederholung ihrer Vorstellungen über Gut und Recht, beziehungsweise ihres Gebots nach brüderlicher Liebe und Menschlichkeit, lässt Antigone hier als nichts anderes als das Sprachrohr des Dichters erscheinen. Auch Goethes Ideen über „das Ewig-Weibliche“ verkörpern sich hier in der Gestalt der Antigone, die als *eine sehr seriöse Lysistrata*⁵² erscheint. Sich an Ismene wendend, fordert sie:

„Ihr Frauen, unterjocht und untertan,

⁴⁸ Hasenclever: *Antigone*, S. 67

⁴⁹ Stevens, G.: *Towards a methodology of comparative drama*, The University of Michigan, PhD, 1975, Literature Classical, S. 131

⁵⁰ Übersetzt von K. K.

⁵¹ Hasenclever: *Antigone*, S. 69

⁵² „Lysistrata“ heißt die älteste unter den drei Komödien des Aristophanes, die sich auf die Rolle der Frauen im antiken Griechenland bezieht. Sie wurde im Jahre 411 v. Chr. in Linaia uraufgeführt und trägt natürlich den Namen der Hauptheldin. Nach dem antiken Mythos war Lysistrata die Frau eines athenischen Bürgers, die anlässlich des langzeitlichen Peloponnesischen Krieges empört war. So entschloss sie sich, alle Frauen aus Athen zu sammeln, sich mit ihnen auf der Akropolis einzusperren und ihren Männern zu verbieten, sich ihnen erotisch zu nähern, bis der Krieg zu Ende sei. Die Komödie wird durch lustige Ereignisse, lebhaft Dialoge und Lieder des Chores der Frauen gekennzeichnet, die ihr Ziel schließlich erreichen und Frieden ins Land zurückbringen.

Brecht auf, ihr Frauen, aus dem engen Geschlecht!“⁵³

Die darauffolgende Szene zwischen Kreon und dem Sohn Haimon ist allerdings deutlich oberflächlich. Da Hasenclever seinen doktrinären Blitz von früh an geschossen hat, muss er jetzt dem Problem begegnen, seine Fabel weiterzuführen, obwohl die Motivation für die Taten seiner Charaktere nun durchaus gezwungen und nicht mehr überzeugend scheint. Kreon ist jetzt davon benachrichtigt, dass die öffentliche Meinung – angeregt durch Haimon – nun gegen ihn ist, aber statt seine Fehler zuzugeben, entschließt er sich für einen Plan, die ganze Stadt zu verbrennen(!), wenn er mit dem Emporheben seiner Hand den *Anführer* auf die Bühne ruft. Die Megalomanie Kreons ist außerdem vor allem in dieser Szene nochmals offenbar: „Elefanten! Ich trete euch nieder./ Die Macht ist mein!“⁵⁴

Bei Sophokles bedeutete die Teiresias-Szene die sogenannte *Peripetie* des Dramas, wo der Seher als Vertreter des göttlichen Wortes durch den Bericht einer ganzen Kette böser Opferzeichen die Befleckung der Polis durch den unbestatteten Toten bewies und den Starrsinn des Herrschers ins Wanken zu bringen schaffte. Bei Hasenclever ist diese Szene auch unentbehrlich und trägt zu Kreons Reue bei, aber in der neuen Dichtung erhebt sich ein beträchtlicher Unterschied zwischen der neuen Rolle des Sehers und dem Original: Hasenclever, dem die Rolle, die der objektive Geist für die Ordnung des Lebens spielt, wahrscheinlich nicht deutlich ist, lässt den Seher einfach die Verkündungen Antigones bestätigen. Seine Weisheit besteht nun mehr in seiner Gläubigkeit. In diesem Zusammenhang spricht Antigone das Wort „Besser gut sein als weise“⁵⁵, ein Wort, das durch die Vorstellung eines

⁵³ Hasenclever: *Antigone*, S. 70

⁵⁴ Ebd., S. 77

⁵⁵ Ebd., S. 69

Gegensatzes von Güte und Weisheit für die nihilistische Wertung des Geistes bezeichnend ist.

An diesem Punkt ergreift Hasenclever wieder die Gelegenheit, seine Bühnenausstattung auf eine symbolische, fiktive Art zu benutzen. Teiresias tritt von der Bühne ab und die Regie berichtet:

*„Die Arena wird plötzlich hell. Haufen von Toten. Blutende mit offenen Wunden. Frauen, Männer mit Messer in der Brust. Wahnsinnige blöken. Zerfetzte Gliedmaßen. Kinder stolpern zwischen den Leichen.“*⁵⁶

Diese brutale Szene, wo sich alle Figuren, die hier dargestellt werden, zu Kreon bewegen und ihr böses Schicksal beweinen, kann allerdings nur als *grotesk* bezeichnet werden; hier ist nicht bloß eine Annäherung an den Untergang zu bemerken, sondern die Vernichtung und der Untergang selbst. Das *Groteske*, das hier wieder hervortritt, wird also von Hasenclever als Mittel benutzt, um Kreon auf eine expressionistische Weise zu überzeugen, dass er sich im Unrecht befindet. Hasenclever wollte hier wahrscheinlich noch einen moralischen Unterricht erteilen und den Leichtsinn des Herrschers betonen: Mit der gleichen Leichtigkeit, mit der Kreon seine Hände aus Freude in die Luft emporhebt, gibt er mit einer einfachen Bewegung seines Fingers dem Anführer das Signal, die ganze Stadt in Brand zu stecken und somit ein unwiederholbares Unheil zu verursachen. Jetzt ruft er nach Gott, indem er sich auf den Weg nach Antigones Rettung macht.

Während bei Sophokles die Heldin Antigone ihre Funktion kurz, umfassend und ersichtlich erfüllt, dauert das bei Hasenclever deutlich länger. Antigone eröffnet hier **den vierten Akt** der Handlung und redet auf apo-

⁵⁶ Hasenclever: *Antigone*, S.80

kalyptische Weise! Sie ähnelt hier – wie es früher schon betont worden ist – erneut mehr einer *Christus-Figur* als einer klassischen Heroin:

„Ich kehre wieder,
Suche die Erde nach Leichen ab.
Menschen! In tausend Jahren
Wandle ich unter euch.“⁵⁷

Der Einfluss Nietzsches auf den expressionistischen Dichter kann besonders in Antigones letzten Worten im Stück erkennbar werden. Hier begegnet man seiner Idee der ewigen, unaufhörlichen Wiedererscheinung, aber in einen christlichen Kontext gesetzt, der Nietzsche selbst keinesfalls gefallen würde.

Ismene kommt jetzt wieder auf die Bühne und geht zum Grab ihrer Schwester, um der Masse von ihrem Tod zu erzählen: „Tot! [...] Bürger von Theben! Antigone ist tot. Kommt zum Grabe. *Sie starb für euch!*“⁵⁸ Kreon kommt zu spät an, trifft aber Haimon, der von einem starken Vermittler der Ethik des Vaters, was Krieg und Ruhm betrifft, jetzt zum ersten richtigen Proselyten Antigones geworden ist. Antigone und Kreon begehen beide Selbstmord, eine Tat, die hier die Wiedergeburt der Menschheit symbolisieren soll. Die Frage, die Hasenclever an sein Publikum stellen will, ist, ob die Menschen wirklich reif und fertig für diese Wiedergeburt sind. Nachdem Antigone tot ist, wollen die Frauen ihren Schmuck stehlen, werden aber zurückgedrängt. Später wollen sie auch Kreons Palast erbeuten.

Die Handlung wird in einen **fünften Akt** erweitert, wo Eurydike aus dem Palasttor auf die Bühne tritt und von den letzten Überlebenden der Stadt

⁵⁷ Hasenclever: *Antigone*, S. 87f.

⁵⁸ Ebd. S. 88f.

als Königsfrau angeklagt wird. Sie zeigt dagegen eine menschenfreundliche Haltung und will die Hallen der Burg zum Schutz der Obdachlosen vor dem Feuer öffnen. Der darauffolgende Besuch einer *Mumie* ist allegorisch benutzt, um die in Krieg und Brand getöteten Menschen zu repräsentieren; sie könnte außerdem auch das schlechte, schuldige Gewissen der Königin Eurydike symbolisieren. Der Besuch der Mumie und der Bürger, eifersüchtig auf den königlichen Reichtum, erstrebt noch eine Bekehrung: Eurydike legt das königliche Gewand ab und steht im einfachen schwarzen Kleid, gleich unter Gleichen. Die Klassengegensätze sind schon entschärft, es gibt keine Hierarchie mehr. Verzweifelt wegen des Verlustes ihrer verbrannten Stadt stehen alle jetzt an den Toren:

„[...] Eine Herde Menschen
Brechen wir auf in die großen Wälder
Vor Gottes Antlitz und klagen an.
[...] Nehmt Abschied am Tore!
Verlorene Heimat; verbrannte Stadt.“⁵⁹

Aber bevor sie weggehen, erscheint wieder Ismene, die jetzt *stumm* ist! „This is more bathos than pathos [...] as she mimes to Eurydike what has happened to Haimon“⁶⁰, unterstreicht Stevens zu diesem Punkt mit den Worten spielend⁶¹, und seine Bemerkung ist sehr aufschlussreich. Alle Frauen

⁵⁹ Hasenclever: *Antigone*, S. 105

⁶⁰ Stevens, G.: *Towards a methodology of comparative drama*, The University of Michigan, PhD, 1975, Literature Classical, S.134

⁶¹ Dieses 'Spiel' ist meist bei Pseudo-Longin belegt und durch Swifts Longin-Satire vor allem im anglosächsischen Raum bekannt.

verlassen an dieser Stelle die Bühne, während ‚*der Mann aus dem Volke*‘⁶² den Wunsch äußert, die Menschen zu einem Heiligen Land zu führen:

„Folgt mir! Ich will euch führen.
Der Wind steigt aus den Trümmern,
Die neue Welt bricht an.“⁶³

Die expressionistische Gedankenwelt macht hier erneut ihre Spuren deutlich: Hasenclever lässt den Glauben hervortreten, dass der Phönix aus der Asche steigt, um das Sinnbild der Unsterblichkeit und Wiedergeburt des menschlichen Geistes zu geben. Dieser Führer fährt fort:

„Ihr werdet schaffen. Ihr werdet leben
Brot und Früchte für jedermann.
Blut ist geflossen.
Der Krieg versinkt.
Völker reichen sich die Hände.“⁶⁴

Diese *vox humana* sucht eine Utopie, ein neues Leben, wo die erstrebenswerten Ideale ‚Gott und das Gute‘, ‚Liebe und Brüderlichkeit‘ seien.

Als Kreon zum letzten Mal auftritt, um seine Frau auch tot zu finden, bricht sein Zorn gegen den Anführer auf, der seinen nicht absichtlichen und gut berechneten Befehl, die eigene Stadt zu verbrennen, verfolgt hat. Kreon sagt: „Klagt mich nicht an. Klagt Gott an!“⁶⁵ Aber Hasenclever glaubt natürlich an den gutmütigen, menschenfreundlichen Gott, nicht an Yeats’ „Savage

⁶² Hasenclever: *Antigone*, S. 105

⁶³ Ebd., S. 109

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., S. 111

God“. Der Herrscher muss – aus dem philosophischen Bedürfnis des Dichters heraus – seine Schuld eingestehen; er tut es am Ende und bricht auf „in die Wüste, in den Urwald,“⁶⁶ um seine Taten zu sühnen.

Jetzt sind die Massen frei und beschließen, den Palast zu stürmen und zu erobern. Haimons Leiche wird hinabgeschleudert mit dem Schlagwort „Nieder die Fürsten!“⁶⁷ Das Stück kommt mit dem Ruf einer mahnenden Stimme aus dem Grab Antigones zum Schluss, welche – von „Blitz- und Donnerschlag“⁶⁸ begleitet – offensichtlich wieder die zweifelnde Bemerkung des Dichters enthält, ob nämlich die Massen seiner Epoche reif und somit fertig genug für die neue Zeit seien:

„Volk,

Falle nieder –

Gott hat gerichtet.

(Sie wenden sich voller Entsetzen. Die geballten Fäuste sinken gelähmt. Sie fallen nieder, schlagen mit dem Kopf auf die Erde.)

Betet,

Schuldige Menschen

In der Vergänglichkeit!“⁶⁹

Aus der ganzen Handlung lässt sich nun feststellen, dass, obwohl Hasenclevers Dramaturgie selbst inspiriert und originell ist (der Gebrauch der zweigeteilten Bühne, die Beleuchtung, die Stichomythie, die allegorischen Figuren usw.), er doch tendiert, sich selbst sehr oft in einem so kurzen Drama zu wiederholen. Was die Intentionen seiner dramatischen Dichtung betrifft,

⁶⁶ Hasenclever: *Antigone*, S. 113

⁶⁷ Ebd., S. 115

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

spiegelt die *Antigone* unverhüllt den Ideengehalt seiner expressionistischen Umwelt. Viele Expressionisten sahen sich selbst als Herolde einer neuaufbrechenden Zeit, als Vermittler zwischen der Menschheit und dem neuerdings verehrten philanthropischen Gott, und gingen in ihren Dichtungen meist davon aus. In diesem Zusammenhang hatte sich auch Hasenclever 1919 in seinem Gedicht „Der politische Dichter“ darüber geäußert:

„Der Dichter träumt nicht mehr in blauen Buchten.
Er sieht aus Höfen helle Schwärme reiten.
Sein Fuß bedeckt die Leichen der Verruchten.
Sein Haupt erhebt sich, Völker zu begleiten.
Er wird ihr Führer sein. Er wird verkünden.
Die Flamme seines Wortes wird Musik.
Er wird den großen Bund der Staaten gründen.
Das Recht des Menschentums. Die Republik.“

Das klingt aber anmaßend und pathetisch; und es ist nebenbei kein Wunder, dass solche Mitteilungen der Expressionisten und gleichzeitig die Botschaft nach Brüderlichkeit tauben Ohren predigten, als für die Menschen schlechte Zeiten kamen.

Hasenclever wollte ebenso in seiner *Antigone* das expressionistische Gebot nach Liebe und Bruderschaft verkünden, aber was ihm als Stärke erschien, erweist sich in Wirklichkeit als ein großer schwacher Punkt der dramatischen Handlung. Eine ‚Liebe an sich‘ kann – wie gesagt – nicht allein als Motiv ausreichen, um gegen den Krieg und seine Folgen, wie sie im Werk geschildert werden, zu kämpfen. Hans Joachim Bunge betont: „Die Lebensfremdheit eines ‚Kriegsgegners an sich‘, der im Grunde den Krieg nicht

anders als die Kriegsgegnerschaft irgendwo als Schicksalsmacht sucht, verhindert jede auch nur einigermaßen wirksame Agitation.“⁷⁰ Und das war ein gemeinsames Kennzeichen der expressionistischen Literaten, als sich diese Strömung zu einer umfassenden und bedeutsamen Formel für das neue Zeitideal und Weltgefühl entwickelt hat: Dieses Pathos starker Leidenschaft kann sich nämlich nicht selten als Schwäche in den expressionistischen Werken erweisen, denn es trägt eine durchaus persönliche Auffassung und Einstellung gegenüber den Dingen und dem Leben im allgemeinen und demzufolge eine starke Ichbezogenheit mit sich. Dieses leidenschaftliche Pathos hat Otto Flake 1915 auch so beschrieben: „alle Expressionisten sind Subjektivisten.“⁷¹ Und damit sah er ein ganz wesentliches Moment der späteren Kritik am Expressionismus voraus: die mangelnde Bereitschaft, sich mit der Wirklichkeit außerhalb des eigenen Ich auseinander zu setzen; das Ich wollte nämlich die Wirklichkeit setzen, nicht erkennen.

Auf solche Kritiken gestützt glaubten viele Rezensenten, Sophokles gegen den Expressionisten Hasenclever in Schutz nehmen zu müssen, und haben ihr Missfallen unverhüllt geäußert. Der Literaturkritiker der *Welt am Montag* schrieb: „[...] er zerreißt die edle Ruhe der Sophokleischen Verse in ein blutrünstiges, barockes Geschrei, in einen Jargon, in dem es von Schweinereien und Huren, Brandstiftung und Peitschenknallen wimmelt, und wenn er in diesem Milieu pazifistische Agitationsreden halten lässt, dann denkt so ein Hasenclever er habe den Friedensgeist der Sophokleischen Dichtung übertroffen.“⁷²

⁷⁰ Bunge, H. J.: *Antigonemodell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts*, Dissertation, Greifswald 1957, S. 79

⁷¹ in der Materialsammlung von Paul Raabe (Hg.): *Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München 1965, S.63

⁷² zitiert in: Bunge, H. J.: *Antigonemodell 1948 von Bertolt Brecht und Caspar Neher. Zur Praxis und Theorie des epischen (dialektischen) Theaters Bertolt Brechts*, Dissertation, Greifswald 1957, S. 79f.

In der neuen *Antigone* wurde ja Poetik für Politik geopfert. Sophokles beschäftigte sich mit dem Zusammenhang zwischen Form und Funktion, zwischen Teil und Ganzem. Hasenclevers Botschaft, beziehungsweise sein Zweck, wurde dagegen viel wichtiger als das Mittel. Der Rahmen der Sophokleischen Erzählung bleibt auch bei Hasenclever erhalten, aber in der Neudichtung bekommt man den Eindruck, dass sie sich vielmehr darum kümmerte, Antigone dem Modell von Jeanne d' Arc näher zu bringen. Und Kreon ähnelt deutlich mehr dem Kaiser Wilhelm II. als dem Sophokleischen Charakter. Obwohl Sophokles in einem gewissen Maße Sympathie für beide Hauptfiguren erregen konnte, scheint dies für Hasenclever eine verbotene Regel. Indem er Charakterbildung den expressionistischen Ideen opferte, konnte er echte Zuneigung für keine der beiden hervorrufen.

Wenn man sich folglich mit dem Lesen von Hasenclevers *Antigone* befassen würde, als ob keine originale Vorlage existierte, würde einem der Mangel an Motivation hinter den Taten der Charaktere des Stückes⁷³ und die Leichtigkeit, mit der die dramatischen Personen ihre Position ändern, besonders auffallen: Die Massen nehmen durch eine kurze melodramatische Rede von Antigone leicht Abstand von ihrem vorzeitigen Begehren, sie zu töten; Haimon erscheint zugleich am Anfang als der krasse Vertreter der väterlichen autoritären Ideologie, bekehrt sich aber in ein paar Minuten ganz leicht zu Antigones Glauben und nimmt sich kurz danach das Leben um dessen willen.⁷⁴

⁷³ In diesem Zusammenhang betont Wilhelm Knevels, der das Stück ein „Vorrevolutionsdrama“ bezeichnet („In den Tiefen des Volkes grollt es. Der Königsthron wankt. Die Kriegsbegeisterung hat sich ausgeleiert“), dass ihm auch der Opfertod der Antigone unmotiviert scheint: „Begründung unklar.“

- Knevels, Wilhelm: *Walter Hasenclever*, in: Die christliche Welt, Gotha, Leopold Klotz Verlag 1929, Jg.43, Nr. 21, S. 1054

⁷⁴ „The ideas of the play manipulate the characters in an almost immoral way“ behauptet Stevens (S. 137)

Dem Stück Hasenclevers wurden in diesem Zusammenhang noch weitere schlechte Urteile durch seine Zeitgenossen gesprochen: Wolfgang Schumann nennt seinerseits das Werk ein „wirres Mischgebilde“ und den modernen Dichter nach Form und Inhalt einen vollkommenen **Eklektiker**,

„der seine wenigen ethischen Maximen aus den alten Lehrgebäuden des Christentums, des Sozialismus, des Pazifismus und des Völkerrechts geholt hat und sie mit kunstloser Eilfertigkeit seinen Gestalten in den Mund leitet. [...] Kaum ein Gedanke entwickelt sich, Schillerscher Redeform bleibt dieser Kargheit fern, nur einige Visionen und Monologe gehen ein wenig in die Breite. Ich leugne den ‚Reiz‘ nicht, der gelegentlich darin liegt. Aber er wird teuer erkaufte mit der blassen Schemenhaftigkeit aller Nebengestalten wie Ismene, Haimon, Eurydike, Teiresias (der nur hundert Worte zu sprechen hat), mit der filmmäßigen Skizzenhaftigkeit der Auftritte, die fast alle der dynamischen Elemente, der Steigerungen und des Tonhöhenwechsels ermangeln, mit der Kahlheit in der Verkündung der ganz primitiven sittlichen Gedanken, mit dem ständigen ermüdenden Fortissimo des Dialogs. [...] Der letzte Eindruck ist auf mich der einer erschreckenden Unfähigkeit, eines starken Erlebens *Herr* und *freier Gestalter* zu werden. Der edelsten ‚Stoffe‘ einer ist hier zum formlosen Traum, zum schwammigen Gerippe einer Halbdichtung geworden.“⁷⁵

⁷⁵ Schumann: *Gelegentlich von Walter Hasenclevers Antigone*, in: Deutscher Wille, München 1918, Jg. 31, H. April, S. 29f. Mit ähnlicher Strenge verurteilt er das Stück im nächsten Absatz:

„Ich sehe Absichten, aber sind die schon ein Stil? Fühlt man es z. B. nicht als stillos, antike Gestalten beständig von „Gott“ und seiner „Gnade“, von „Engeln“, vom „Jüngsten Gericht“, von „Hölle“ und biblischen Vorstellungen, von „Vaterland“, „Völkerrecht“ und andern unantiken Begriffen und Werten reden zu lassen? [...] Gut, Hasenclever will statt der eindeutigen Charaktere, die er nicht gibt, monumentale Träger einseitiger Weltanschauungen geben. Kreon: der Gewaltherrscher und Machtrechtler, Antigone: die Verkünderin der Liebe, des Mitleids, der ‚ewigen‘ Rechte. Aber wo stammen die bestialischen brunsthaft-tierischen Züge Kreons her, woher Antigones demagogisch-ekstatische Gebärde, woher die dramatisch ganz überflüssige erotische Brunst der Kriegerenszenen, woher die Lust an Aas und Gestank wühlenden Worte? [...] Und so verfehlt Hasenclever, Epigone der Epigonen, auf der Flucht vor der

Im selben Stil fährt Hans Benzmann fort und kennzeichnet das Stück als „Eintagsspiel auf kleiner Bühne“, als „auseinander strebendes, wie aus weichem Ton geknetetes Relief“, durchwoben mit „Predigten über Menschlichkeit“⁷⁶. S. D. Gallwitz sieht anschließend in Hasenclevers Antigone „eine Politikerin“, „die nicht nur Frieden an ihrem Teil leben will, sondern auch Frieden propagiert, ihn redet, ja, herausschreit.[...] Kein hohes Menschenbild ist sie mehr,[...] sie ist eine für breite Öffentlichkeit sehr begabte Parteigenossin in politisch bewegter Zeit geworden“⁷⁷. Ihm stimmt Walther Huder deutlich zu, der abschließend allerdings feststellt: „Dass es [...] mit solcher Tendenz von einem einstmals Kriegsfreiwilligen, später auf dem Kriegsschauplatz aber Belehrten 1916 geschrieben, 1917 veröffentlicht und auf die Bretter der Bühne gebracht wurde, bewies Mut und politisches Format des Autors, wiewohl das charakterliche Format größer war als die dichterische Form.“⁷⁸

Schließlich hatte Walter Hasenclever offensichtlich die Absicht, ein Werk zu schaffen, das von einer starken ethischen Kraft, von einer tief im Christentum wurzelnden Menschenliebe, einem unbändigen Erlösungswillen und einer beinahe verzweifelten Hoffnung durchstrahlt ist; dieses Stück ähnelt aber mehr einem *Manifest*, das nichts von der Kraft und Geschlossenheit der griechischen Tragödie mehr besitzt. Besonders auffallend ist an dieser Nach- oder Neudichtung die völlige ideelle Veränderung der antiken

Psychologie auch den Ausweg, der ihn retten könnte. Eins ist ihm eigen: Kürze. Wäre sie an sich schon tiefe Wirksamkeit und Monumentalität, er hätte ein starkes Drama geschaffen.

⁷⁶ Benzmann, Hans: *Der Dichter Walter Hasenclever. Ein psychologisches Problem*, in: Hochland, München 1919/20, Jg. 17/2, S. 205

⁷⁷ Gallwitz, S. D.: *Walter Hasenclever*, in: S. D. G.: *Der neue Dichter und die Frau*, Herbig Verlag, Berlin 1927, S.27

⁷⁸ Huder, Walther: *Walter Hasenclever und der Expressionismus*, in: *Welt und Wort*, Tübingen 1966, Jg. 21, Heft 8, S. 258

Vorlage, ihre Durchdringung mit sozialen und christlichen Gedanken, so dass die ursprüngliche griechische Tragik ganz dem modernen Lebensgefühl angepasst wird, ein Vorgang, der die Hasencleversche *Antigone* als ein *Tendenzstück*⁷⁹ bezeichnet. Das mythische Schicksal und die antike Ethik sind demgemäß völlig abgelehnt und durch das wesentlich Gegenwärtige (der Zeit des Ersten Weltkrieges) ersetzt: durch die Tat. Dafür hat das expressionistische Element auch in den szenischen Anweisungen Platz gegriffen, „die bei getreuer Erfüllung die Möglichkeiten der meisten Theater sprengen würden, die aber zum großen Teil die ungeheure Wirkung der Dichtung ausmachen“⁸⁰. Das Szenarium teilt den Bühnenraum – gemäß dem antiken Vorbild – in Orchestra und Szene, in zwei, dem Volk und dem König zugewiesene Schauplätze (Arena und Palast), und bezeichnet schon dadurch die verschiedenen Ebenen der sozialen und menschlichen Stellung der Personen. Der Chor, *das Volk von Theben*, ist im neuen Stück die tragende Figur des Dramas, zwischen ihm und Kreon stehen jetzt die einzelnen Gestalten in einem bestimmten sozialen und menschlichen Verhältnis, sie werden nämlich absichtlich nicht zwischen die Pole Antigone und Kreon wie bei Sophokles gestellt. Und genau aus dieser Spannung zwischen Volk und Herrscher entspringt der Ideeninhalt der Hasencleverschen *Antigone*.

⁷⁹ „[...] Whereas Sophocles wrote of the tragic experience of life per se, Hasenclever barely used Sophocles' outline for his own *Tendenzstück*.“, bemerkt Stevens, S. 137

⁸⁰ Kurth, Dietrich: *Der Dramatiker Walter Hasenclever*, in: *Volksbühnen-Spiegel*, 4. April 1961, S. 18