

Das Tragische in Paul Ernsts *Ariadne auf Naxos*. Das Schweigen der Tragödie

Aus der Erfahrung mit den technologischen und wissenschaftlichen Entwicklungen heraus und durch die wachsende Säkularisierung entwickelt sich am Anfang des 20. Jahrhunderts ein intellektuelles und soziales Klima der Krise, in dem das Nachdenken über ›das Tragische‹ und ›die Tragödie‹ in den Vordergrund tritt. Aufgrund der Feststellung der allgemeinen Vereinzelung des Menschen und durch die Ablehnung der naturwissenschaftlichen Weltanschauung wird die Form der Tragödie in soziologischer, philosophischer und theologischer Hinsicht ein »Modell der Gegenwartsbeschreibung«¹, das mit der Hoffnung auf eine neue Epoche verknüpft wird. Die Begriffe ›Tragödie‹ und ›das Tragische‹ werden im zeitgeschichtlichen Diskurs sowohl in einem weltanschaulichen bzw. ›diagnostischen‹ als auch in einem ästhetischen bzw. ›normativen‹ Sinn verwendet. Insbesondere Nietzsches ›dionysische‹ Interpretation des Tragischen² und seine Zeitkritik erweisen sich als wichtige Bezugspunkte, auf deren Grundlage der Unfriede mit der zeitgenössischen Gesellschaft ausgesprochen werden kann. Außerdem sind die Bestimmungen des Tragischen um die Jahrhundertwende auch von einer kritischen Wahrnehmung der – vornehmlich deutschen – idealistischen ›Philosophie des Tragischen‹³ geprägt⁴. Auch wenn das Nachdenken über das Tragische und die Tragödie in der modernen Gesellschaft häufig nicht von einer dramatischen Praxis in Tragödien begleitet wird⁵, bildet der Dichter Paul Ernst (1866-1933) insofern eine Ausnahme, dass er seine auf gesellschaftskritische Anschauungen gegründete Vorstellung des Tragischen mit einer Suche nach einer modernen Form der Tragödie verknüpft: Er formuliert die Bedingungen für eine Tragödie in seiner Zeit, die als Modell einer sittlichen Erneuerung

¹ Jürgen Thaler: *Dramatische Seelen. Tragödientheorien im frühen zwanzigsten Jahrhundert*, 1. Aufl., Bielefeld: Aisthesis Verlag 2003, S. 10.

² Siehe: Benjamin Biebuyck: *Nietzsche en 'zijn' Grieken. Figuranten in een filologisch fantasma of dragers van interculturele negotiatie?*, in: *Tetradio* 10 (2001), S. 9–40.

³ Peter Szondi: *Versuch über das Tragische*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1964, S. 7.

⁴ Obschon Thaler richtig bemerkt, dass sich das Nachdenken über die Tragödie um die Jahrhundertwende mit spezifischen zeitgenössischen Problemstellungen, die im 18. und 19. Jahrhundert noch nicht anwendbar waren, beschäftigt, bin ich nicht einverstanden mit seiner Auffassung, dass sich der Diskurs des Tragischen und der Tragödie um die Jahrhundertwende ganz unabhängig von älteren Tragödientheorien entwickelt hat (Thaler 2003, S. 14). Auch wenn Ernst den Idealismus kritisch betrachtet und diesen in mancher Hinsicht relativiert, kann man den Einfluss, den die idealistische Idee des Tragischen auf sein Denken gehabt hat, nicht leugnen. Siehe: Hildegard Châtellier: *Verwerfung der Bürgerlichkeit, Wandlungen des Konservatismus am Beispiel Paul Ernst (1899–1933)*, 1. Aufl., Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 127–154; Zoë Ghyselincx: “De ‘neuklassische’ tragedie als moreel exempel voor een nieuwe maatschappij. Paul Ernsts *Demetrios*, een tijdloze tragedie.”, im Druck in: *Handelingen* (2011).

⁵ Szondi 1964, S. 8; Mack, Dietrich, *Ansichten zum Tragischen und zur Tragödie*, München: Wilhelm Fink Verlag 1970, S. 12–13.

der Gesellschaft gelten soll⁶. Die Gestaltung des Tragischen in der Tragödie unterstützt demnach für Ernst ein zukunftsorientiertes Projekt, das trotz der Betonung der Sittlichkeit, geprägt scheint von Nietzsches Vorstellungen einer Zukunft, für die es gilt, die eigene Zeit zu erneuern und den jeweiligen Menschen zu überwinden. Ernst formuliert das Tragische in seinen theoretischen Schriften als das innere Erlebnis der höchsten menschlichen Freiheit – ein seelischer Vorgang, der nicht in der Wirklichkeit, sondern in der Seele des Dichters stattfindet⁷. Durch die idealistische Schicksalsidee Schellings beeinflusst⁸, zeigt das Tragische sich für Ernst zuerst noch unter der Bedingung, dass ein selbstbewusstes Subjekt seine Freiheit – d.h. seine höchsten sittlichen Kräfte – nur in der freiwilligen Bejahung seines Untergangs bestätigt. Die Tragödie ist demnach die Form, in der der seelische Kampf zwischen Freiheit und Notwendigkeit, in dessen Mittelpunkt der Held steht, gestaltet wird⁹. Es ist bemerkenswert – weil abweichend von den herkömmlichen Meinungen zu dieser Frage – dass Ernst, aufgrund seiner Vorstellung von der griechischen Tragödie (und seiner Rezeption von Aristoteles' *Poëtica*¹⁰), aber auch aufgrund seiner Begegnung mit dem naturalistischen Drama, behauptet, dass das Leiden des tragischen Helden ohne Zutun einer göttlichen Macht¹¹ und jenseits von (einer als moralisch betrachteten) Schuld¹² verursacht wird. Der tragische Held soll sich – im Gegensatz zu der naturalistischen Auffassung – seinem Schicksal nicht ›willenlos‹ ergeben, sondern es mit voller Hingabe bekämpfen¹³. Diese inhaltliche Bestimmung des Tragischen kann, laut Ernst, mit Blick auf die formale Gestaltung des Dramas nur dann eine ›tragische‹ Wirkung auf den Zuschauer erzielen, wenn sie in rigiden Formgesetzen zum Ausdruck gebracht wird¹⁴. Wie Ernsts Dramen zeigen, kristallisiert sich der formale Anspruch der Gestaltung des tragischen ›Materials‹ in einer

⁶ Paul Ernst: *Tragödie und Erlösungsdrama*, in: Paul Ernst: *Ein Credo*, 2. Aufl., München: Langen-Müller 1935, S. 30–35; Paul Ernst: *Meine Dramen (1932)*, in: *Paul Ernst und das Drama. Jahrbuch 1939 der Paul-Ernst-Gesellschaft*, Langensalza: Julius Beltz 1939, S. 132–137.

⁷ Paul Ernst: *Der Prinz von Homburg*, in: Paul Ernst: *Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus*, 3. Aufl., München: Langen-Müller 1931, S. 312–313; Ernst: *Tragödie und Erlösungsdrama*, in: Ernst 1935, S. 30–31.

⁸ Vgl. Szondi 1964, S. 13–16.

⁹ »Die Tragödie ist die Darstellung der völligen Verzweiflung am Sinn des Lebens bei der leidenschaftlichsten Lebensbejahung, durch Betonung der Freiheit des Menschen«. Paul Ernst: *Die Trachinierinnen*, in: Ernst 1931, S. 77.

¹⁰ Siehe: Paul Ernst: *Merope*, in: Paul Ernst: *Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle*, 2. Aufl., München: Müller 1928, S. 133–159.

¹¹ Ebd., S. 139–140; Ernst: *Die Trachinierinnen*, in: Ernst 1931, S. 69. Lukács behauptet das Drama sei »ein Spiel vom Menschen und vom Schicksal; ein Spiel wo Gott der Zuschauer ist«. Georg Lukács: *Metaphysik der Tragödie. Paul Ernst*, in: Georg Lukács: *Die Seele und die Formen*, Sonderausg., Neuwied: Luchterhand 1971, S. 218.

¹² Paul Ernst: *Neuer Glauben*, in: Ernst 1935, S. 216. Schuld ist nicht vereinbar mit der strengen Notwendigkeit, so Ernst.

¹³ Paul Ernst: *Das moderne Drama*, in: Ernst 1928, S. 65.

¹⁴ Ernst zufolge können nur zeitlose und objektive Formgesetzmäßigkeiten die gewollte Wirkung gewährleisten. Andreas Wöhrmann: *Das Programm der Neuklassik: Die Konzeption einer modernen Tragödie bei Paul Ernst; Wilhelm von Scholz und Samuel Lublinski*, Frankfurt: Lang 1979, S. 28–30.

antinaturalistischen Form (oder ›Sprache‹¹⁵) heraus, die vorherrschend von einem rigiden Bau, in dem die der griechischen Tragödie zugeschriebenen dramatischen Strukturen und ein figurativer und archaisierender Sprachgebrauch in den Dialogen auftauchen, bestimmt wird. Aufgrund von Ernsts ethischen Erneuerungsperspektiven zielt die Wirkung seiner Tragödiekonzeption nicht primär auf ein ästhetisches Vergnügen ab¹⁶, sondern soll den Zuschauer auf seine Freiheit bzw. seine Sittlichkeit aufmerksam machen¹⁷. Die Hoffnung, das Vorbild der Tragödie sei imstande sittliche Zeitstrukturen aufzubauen, schwindet jedoch rasch. Denn die Freiheit eines Helden seine Sittlichkeit zu bestätigen, erweist sich ebenfalls als eine ›notwendige‹ Aufgabe, die im unauflösbaren Gegensatz zu der zweiten Notwendigkeit der unsittlichen Umwelt steht¹⁸. In der zum Äußersten getriebenen notwendigen Konstruktion der Tragödie sieht der Held ein, dass seine sittliche Selbstentfaltung eine Notwendigkeit darstellt und wird völlig auf eine individualistische Ethik seines Selbst¹⁹ zurückgeworfen²⁰. Laut Ernsts eigenen poetologischen Äußerungen findet diese an ihre Grenze gelangende Tragödienkonzeption Ausdruck in seinem Drama *Ariadne auf Naxos* (1911)²¹. Der sprichwörtliche Untergang der tragischen Erfahrung, der sich vollzieht wegeh der Unfähigkeit des Helden Theseus, die Schuld anzuerkennen und sie einem

¹⁵ Paul Ernst: *Ansprache bei der Eröffnung der Theaterschule (16. Oktober 1905)*, in: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf und die neuklassische Bewegung um 1905. Eine Darstellung in Briefen und anderen Dokumenten durch Karl August Kutzbach*, hg. von Karl A. Kutzbach, Emsdetten: Lechte 1972, S. 116–117. Vergleiche dazu auch Hegels Behauptung, die Tragödie sei die ›höhere Sprache‹ im Vergleich zum Epos. Georg W.F. Hegel: *Phänomenologie des Geistes*, 2. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1970, S. 534.

¹⁶ Paul Ernst: *Das tragische Königsideal*, in: Ernst 1935, S. 116; Paul Ernst: *Das Drama und die moderne Weltanschauung*, in: Ernst 1928, S. 31; Horst Thomé: *Tragödienästhetik als Zeitkritik. Zu Friedrich Nietzsches Die Geburt der Tragödie und Paul Ernsts Tragödientheorie*, in: *Der Wille zur Form* 3, Folge 3 (1995), S. 3–37, hier S. 35; Beate Hörr: *Tragödie und Ideologie. Tragödienkonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, 1. Aufl., Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 95; Châtellier 2002, S. 151.

¹⁷ Thomé 1995, S. 35.

¹⁸ »In dem Kreuzpunkt befindet sich der tragische Held, und die beiden Notwendigkeiten erscheinen ihm als sein seelischer Kampf, den er kämpfen soll; bei dieser Aufgabe entfaltet er seine höchsten Kräfte, indem er der einen Notwendigkeit folgt, und wird vernichtet durch die andere Notwendigkeit«. Paul Ernst: *Die Möglichkeit der klassischen Tragödie*, in: Ernst 1928, S. 121.

¹⁹ Das ›Selbst‹ (oder die ›Seele‹), das im Unterschied zum Körper an der jenseitigen – subjektiven – Welt beteiligt ist und ›in‹ dem Körper in der äußeren Sinnenwelt weilt, stellt für Ernst den wichtigsten Teil eines Menschen dar. Schon 1898 äußert Ernst die Ansicht, der Einzelne habe ein seelisches Ahnen eines höheren Ichs, von dem die empirische Subjektivität »nur ein unvollkommenes Abbild« ist. Ernst: *Das Drama und die moderne Weltanschauung*, in: Ernst 1928, S. 47; Châtellier 2002, S. 138–142. In antiken – mystischen – Traditionen findet sich die Idee der Bildung als Besser–Werden der Seele. Siehe: Walter Burkert: *Seele, Mythen und Mystik. Griechische Sonderwege und aktuelle Problematik*, in: *Ferne und Nähe der Antike*, hg. von Bernd Seidensticker und Walter Jens, Berlin & New York: de Gruyter 2003, S. 113–114. Die ›Bildungsidee‹ oder das ›Formen‹ des Selbst lässt sich meiner Ansicht nach auch mit der ganzen Formproblematik Ernsts verknüpfen.

²⁰ Wöhrmann 1979, S. 38–39.

²¹ Paul Ernst: *Mein dichterisches Erlebnis*, in: Ernst 1935, S. 23; Paul Ernst: *Vom Weg meiner Dichtung. Aus dem Vorwort der Erstausgabe von 'Ein Credo'*, in: Ernst 1935, S. 29; Paul Ernst: *Bühne und Theater*, in: Ernst 1935, S. 116; Paul Ernst: *Das deutsche Volk und der Dichter von heute*, in: Ernst 1935, S. 346.

neuen Gott (Dionysos)²² zu überlassen, wird in der – biographisch orientierten – Forschung übereinstimmend wie oben dargestellt interpretiert²³. Ebenso hat Horst Thomé bemerkt, dass die ›Erlösung‹, die Ariadne im Drama erreicht, »auf die Begrenztheit der Tragödie« und der von Theseus verkörperten tragischen Lebenshaltung verweist²⁴. Ernst habe in diesem Drama versucht, die tragische Erfahrung als notwendige Voraussetzung einer religiösen Erlösung auszuformulieren²⁵.

Obschon ich die poetologischen Äußerungen Ernsts als nützliche Deutungsfolie seiner Dramen nicht zu vernachlässigen versuche und mich in bestimmter hermeneutischer Hinsicht den theoretischen Ansichten zuwende, möchte ich mich in meinen nachfolgenden Überlegungen an erster Stelle auf den dramatischen Text des Dramas *Ariadne auf Naxos*²⁶ und insbesondere auf die Form der Tragödie beziehen. Anhand einer Analyse der dramatischen Dialoge, die als ›zwischenmenschliches‹ sprachliche Medium²⁷ des Dramas das Verhalten Theseus' den anderen Figuren gegenüber bestimmen, und mithilfe der zerstörenden und kreativen Wirkung der figurativen Sprache²⁸ möchte ich die Erfahrung von Theseus in

²² Im zeitgeschichtlichen Kontext stellt die Figur des Dionysos metaphorisch ein höheres, rauschhaftes und die Menschen entfesselndes Leben dar. Baeumer 2006, S. 337–339; Georges Goedert: *Das Tragische als lebensbejahende Metapher: Zu Nietzsches metaphysischer Ästhetik der Geburt der Tragödie*, in: *Perspektiven der Philosophie* 34 (2008), S. 59.

²³ Ich führe im Folgenden nur eine Auswahl der neuesten Untersuchungen an, die aber auffälliger Weise von der von Ernst selbst angetriebene poetologische und biographische Methode der nicht mehr aktuellen Ernst-Forschung nicht ablassen: Jutta Bucquet-Radczewski: *Die neuklassische Tragödie bei Paul Ernst (1900–1910)*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1993, S. 73; Ralf Gnosa: *Paul Ernst, 'Ariadne auf Naxos'*, in: *Paul-Ernst-Gesellschaft: Mitteilungsblatt der Paul-Ernst-Gesellschaft e.V.* (1996), S. 38–40, hier: S. 40; Gunther Hartung: *Paul Ernsts Cassandra*, in: *Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse*, hg. von Horst Thomé, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 62–68. Weil die Tragödienpraxis Ernsts gemeinhin auf die Periode von ca. 1900–1910 beschränkt wird, wird *Ariadne auf Naxos* in eine Art Übergangszeit eingeordnet. Siehe: Wöhrmann 1979; Bucquet-Radczewski 1993; Hörr 1997.

²⁴ Horst Thomé: *Ariadne bei Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthal*, in: Thomé 2002, S. 37–60, hier: S. 43.

²⁵ Die Idee der Selbstauflösung als Selbsterlösung entspricht einigermaßen dem Ideal zahlreicher mystischen Strömungen der Jahrhundertwende, die sich von der dionysischen Selbstaufhebung bei Nietzsche inspirieren lassen haben. Châtellier 2002, S. 32; Uwe Spörl: *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 1997. Pfarrer Georg Noth argumentiert dagegen, dass die Mystik für Ernst keine Lösung darbieten konnte, weil sie »versagt bei der Gestaltung und Formung der seelischen Zustände«. Georg Noth: *Paul Ernst und die Erneuerung des Christentums*, Merseburg: Verlag Friedrich Stollberg 1935/36, S. 13.

²⁶ Trotz Ernsts ›wirkungsästhetischer‹ Bemühungen im Drama, muss sich, in Ermangelung bühnentechnischer Hinweise und tatsächlicher Aufführungszeugnisse, die Untersuchung der dramatischen Kommunikation in seinen Dramen auf den geschriebenen Text beschränken. Vgl. Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*, 11. Aufl., München: Wilhelm Fink 2001.

²⁷ Vgl. »Von der Möglichkeit des Dialogs hängt die Möglichkeit des Dramas ab.« Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, 1. Aufl., Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1956, S. 16.

²⁸ Im 20. Jahrhundert erhielt die Metaphernforschung erneutes Interesse in literaturwissenschaftlichen, sprachphilosophischen und kognitiven Bereichen. George Lakoff u. Mark Johnson: *Metaphors we live by*, Chicago und London: University of Chicago Press 1980; Anselm Haverkamp: *Theorie der Metapher*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983. In literaturwissenschaftlicher Hinsicht haben vor allem Biebuyck und Zimmermann auf das zerstörerische (entfremdende, abweichende) und kreative Potenzial der Bildersprache, insbesondere der Metapher, hingewiesen. Benjamin Biebuyck: *Die poetische Metapher. Ein Beitrag zur Theorie der Figürlichkeit*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1998, S. 165, 170–178, 205, 276; *Bildersprache*

Bezug auf die tragische und die religiöse Lebenshaltung zu interpretieren versuchen. Ziel ist es zu zeigen, dass die Form dieses Dramas für das weiterführende Verständnis der Problematisierung des Tragischen in der Form der Tragödie nutzbar gemacht werden kann. Dabei werde ich untersuchen, inwieweit die figurative Sprache in *Ariadne auf Naxos* von der Bildersprache Nietzsches beeinflusst wird, inwiefern Nietzsches Verständnis des Tragischen den Tragikbegriff Ernsts bestimmt und wie dieser Vergleich zu der oben erwähnten Problematisierung des Tragischen beiträgt²⁹.

Wie es aus seinen frühen poetologischen Schriften hervorgeht, führt Ernst den Grund alles Leidens auf eine Trennung³⁰ zwischen einer diesseitigen und einer jenseitigen Welt zurück³¹. In den jambischen Anfangsversen wird dieser für seine tragische Lebensauffassung grundlegende Gedanke figürlich entwickelt in einem abstrakten Zwiegespräch zwischen einem Greis³² und einem Jüngling, der Vorstellungen eines unbekanntes Urgrundes und einer sichtbaren Oberfläche hervorbringt. In Abwesenheit von einem Chor³³, verweist der abstrakte Dialog, der sich am Anfang von jedem der drei Aufzüge wiederfindet, ›bespiegelnd‹ auf die Entfaltung der Notwendigkeit, weil der Greis einige zukunftsorientierte Bemerkungen ausspricht, die die Entwicklung der Spannung mitbestimmen³⁴. Der Jüngling, der an den diesseitigen Schein glaubt, fängt an, einen allegorischen Natureingang zu schildern³⁵: Die wilden Wogen des Meeres umschließen und bestürmen die – so genannte – feste Insel Naxos

verstehen. *Zur Hermeneutik der Metapher und anderer bildlicher Sprachformen*, hg. von Ruben Zimmermann, München: Wilhelm Fink Verlag 2000; Jörg Zimmer: *Metapher*, 2. Auflage, Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 30–31.

²⁹ Cf. Sarah Kofman: *Nietzsche et la métaphore*, Paris: Payot 1972; Benjamin Biebuyck: *Nietzsche und die Metapher: zwanzig Jahre später*, in: *Recherches Germaniques* 24 (1994), S. 55–80.

³⁰ Die Trennung zwischen einem Diesseits und einer jenseitigen Welt erweist sich in Ernsts Gedanken als eine – von dem deutschen Idealismus geprägte – immanente Spaltung im Subjekt. Die sinnliche Welt wird als Konstruktion des Geistes und das empirische Subjekt als Scheinbild oder Vorstellung der inneren wahren Subjektivität betrachtet. Ernsts Gedanken, die offensichtlich von Plato, Kant und Schopenhauer beeinflusst sind, schließen in dieser Hinsicht an einen psychischen Monismus oder sogar Solipsismus an. Um die Jahrhundertwende setzt sich übrigens eine Tendenz zum Monismus durch, die den Dualismus zwischen Subjekt und Objekt zu überwinden versucht. Monika Fick: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, 1. Aufl., Tübingen: Niemeyer 1993.

³¹ Ernst: *Das Drama und die moderne Weltanschauung*, in: Ernst 1928, S. 39–40; Paul Ernst: *Die falschen Gefühle*, in: Ernst 1928, S. 277; Paul Ernst: *Weltbild und Mittel des Künstlers*, in: Ernst 1928, S. 332–336; Paul Ernst: *Die Einheit des Ortes und der Zeit*, in: Ernst 1935, S. 131; Paul Ernst: *Don Carlos*, in: Ernst 1931, S. 255–256; 260; Ernst: *Der Prinz von Homburg*, in: Ernst 1931, S. 312–313.

³² Der Greis stellt das Alte und das Werthafte dar. Die Menschen der früheren Zeiten gelten für Ernst als wertvollere Menschen als die ›heutigen‹ – d.h. als seine Zeitgenossen. Karl-Heinz Köhler: *Poetische Sprache und Sprachbewusstsein um 1900*, Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1977, S. 116.

³³ Die Abwesenheit einer Instanz, die als Chor gelten kann, bewirkt in Ernsts Dramen das Einschleiben allgemeiner und philosophischer Überlegungen in die Sprache abstrakter Figuren. Paul Ernst: *Der Cid*, in: Ernst 1931, S. 158; Wilhelm Stapel: *Über Paul Ernsts Dramen*, in: *Deutsches Volkstum* 16 (1933), S. 288; Thomé 2002, S. 43.

³⁴ Sie schaffen also auch einen Informationsvorsprung der Zuschauer. Pfister 2001, S. 81–83.

³⁵ Ernsts Auffassung zufolge, die Umwelt könne nicht im Drama geschildert werden (Ernst: *Das Moderne Drama*, in: Ernst 1928, S. 62), würde ich diese Stelle eher allegorisch deuten.

(351)³⁶. Unmittelbar werden die beiden Vorstellungen, die den Zwiespalt an erster Stelle verbildlichen angeführt: Das Meer und die Insel an der Oberfläche. Die Festigkeit des Inselgrundes, auf dem »ungeheure Bäume« mit »zähe[n] Wurzeln« »festgeklammert sind«³⁷ und sich gegen die tobende Brandung als standhaft beweisen³⁸, deutet des Jünglings rationelles Vertrauen in die menschliche Vernunft und sein Plädoyer für »Menschengröße« an. Obschon der Zustand an der Oberfläche dem Jüngling unbeschwert erscheint und er sich auf dem Inselgrund geschützt wähnt, erweist sich tief drinnen »der dunkle Grund der See« als gefährlich, stürmisch und unzuverlässig (»schmeichelnd«, 351). Obwohl der Jüngling davon überzeugt ist, dass die »klare Einsicht« (351) und der feste »Wille« des Menschen die »sinnlos tückischen Gewalten« (351) »mit reinem Sinn und freier Güte« (351) beherrschen können, scheint jedoch, dem Greis zufolge, die Oberfläche, »die sich in tückischer Gelassenheit / Im Lichte dehnt, der Wolken Schatten spiegelt, / Und der Sonne klares Bild [widerstrahlt]« (352) unter einer scheinbaren Ruhe etwas Undurchdringliches und der Erkenntnis nicht Zugängliches zu verbergen³⁹. Die Verben »widerstrahlen« und »spiegeln«, die eine Vorstellung des Projizierens implizieren, verweisen auf die Idee des diesseitigen Scheins⁴⁰. Die Oberfläche der See, auf der Bilder – wie in Platons Höhle – von oben auftreffen und widergespiegelt werden, erweist sich hier jedoch als eine Fläche, die die Mehrdimensionalität des Meeres verbirgt. Denn im Unsichtbaren bleibt dasjenige, was jenseits der menschlichen verstandesmäßigen Einsicht liegt⁴¹. Im zweiten Aufzug wird die Vorstellung des dunklen Seegrundes aufs Neue angeführt: trotz seines jugendlichen Übermuts, muss der Jüngling, dessen Unsicherheit wächst, dem Greis Recht geben, weil er die Sicherheit seines jungen Lebens mit der Unsicherheit eines »kleinen Schiffes« (375) auf dem dunklen Seegrund vergleicht. Das Bild einer Leiche die an Land geschwemmt wurde (374), erfüllt die ominösen Worte des Jünglings im ersten Aufzug und beweist die Machtlosigkeit des Menschen dem Seegrunde gegenüber. Offensichtlich wird alles, was es unter der Oberfläche gibt, im ersten Aufzug als »dunkel« bewertet⁴², während nur oben das

³⁶ Die Seitenangaben aller Zitate aus *Ariadne auf Naxos* werden im Folgenden im Text zwischen Klammern wiedergegeben. Die verwendete Ausgabe ist: Paul Ernst: *Ariadne auf Naxos. Schauspiel in drei Aufzügen*, in: Paul Ernst: *Dramen II*. München: Langen-Müller 1933, S. 349–401.

³⁷ »Sich festklammern« verweist auf das einzige Rettungsmittel, an dem jemand sich mit aller Beharrlichkeit »festklammert«, wie ein Schiffbrüchiger sich an eine Planke festklammert. In dieser Hinsicht kann das Verb auch *proleptisch* gedeutet werden, da im zweiten Aufzug tatsächlich die Rede ist von einem Leichnam, der »angespült« (374) ist.

³⁸ »Im tiefen Grund der Erde ruht gegründet / Die feste Insel, festgeklammert sind / Durch zähe Wurzeln ungeheure Bäume« (351).

³⁹ »Es will und denkt, es treibt und hält zurück, / Sinnlos, gedankenlos, ziellos, und treulos« (352).

⁴⁰ »alles wirkliche [ist] ja nur ein Gleichnis«. Ernst: *Mein dichterisches Erlebnis*, in: Ernst 1935, S. 23.

⁴¹ »Der Mensch, / Er kennt sich nicht, er weiß nicht, was ihn treibt« (352).

⁴² Die dunkle Flut von unten (374).

Licht ›scheinen‹ kann⁴³. Vor dem Hintergrund von Ernsts tragischer Verzweiflung weist das Licht über der Oberfläche hin auf das menschliche rationale Bewusstsein und die sichtbare Welt der Vorstellung⁴⁴. Vielfältige Vorstellungen, die mit dem Meer assoziiert werden, werden auf die Vorstellung von menschlichem Leben übertragen. Denn die See ›erscheint‹ meistens ruhig und ungefährlich an der Oberfläche⁴⁵, während sie aus ihrer Tiefe den Menschen ohne ihr Wissen das Unberechenbare und der Erkenntnis nicht Zugängliche schickt. Auch im menschlichen Leben gibt es die unermessliche, aber den Menschen unbekannt ›grundlos tiefe‹ Seele (377), im Vergleich zu der das rationale Bewusstsein nur einen kleinen lichtvollen Blitz darstellt⁴⁶. Auch die Insel an der Oberfläche, auf der der Jüngling festen Stand zu haben meint, ist wie der bewusste Wille im Leben unbedeutend und brüchig im Ganzen des unermesslichen Meeres. Dennoch erweist sich die Trennung zwischen Diesseits und Jenseits als nicht scharf und ist die Insel in den Seegrund eingebettet. Im zweiten Aufzug findet dann auch eine metaphorische Verschiebung statt: die Finsternis ›unter‹ der Oberfläche der See steigt auf und beherrscht jetzt auch das – bewusste – Leben oben⁴⁷. Das Leben, durch welches man fährt – wie über das Meer – wird hier im Ganzen als Nacht dargestellt (375)⁴⁸.

Die Vorstellung einer an der Oberfläche viel Trübes verbergenden See erinnert an die See- und Lichtmetapher in Nietzsches *Geburt*, die die tragische Erkenntnis des Künstlers darstellt: »die jedem Unheil trotzende Heiterkeit des künstlerischen Schaffens [ist] nur ein lichtiges Wolken- und Himmelsbild, das sich auf einem schwarzen See der Traurigkeit spiegelt«⁴⁹.

⁴³ Bis sogar der Himmel verfinstert (375).

⁴⁴ Ernst: *Das Drama und die moderne Weltanschauung*, in: Ernst 1928, S. 39; Samuel IJsseling: *Apollo, Dionysos, Aphrodite en de anderen. Griekse goden in de hedendaagse filosofie*, tweede druk, Amsterdam: Boom 1994, S. 12–13.

⁴⁵ Die See wird personifiziert, also ›lebendiger‹ dargestellt (denn sie »spielt leise schmeichelnd«, 351).

⁴⁶ Vergleiche auch: Ernst: *Das Drama und die moderne Weltanschauung*, in: Ernst 1928, S. 39–40.

⁴⁷ »Was ist die Klarheit denn, mit der ihr prahlt, / Und der bewußte Wille! Eine See, / Durch Wirbelsturm bewegt im nächtigen Dunkel« (361).

⁴⁸ Die Vorstellung der Nacht kann meines Erachtens auch ein Hinweis sein auf die gottlose Nacht, in der die zeitgenössische Menschheit gemäß Ernst lebt. Sie erinnert an Nietzsches Vergleich in *Die fröhliche Wissenschaft*: »Dem Schiffe gleichend, welches mit seinen weissen Segeln wie ein ungeheurer Schmetterling über das dunkle Meer hinläuft! Ja! über das Dasein hinlaufen«. Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: Friedrich Nietzsche: *Morgenröte; Idyllen aus Messina; Die fröhliche Wissenschaft*, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, KSA III, Neuausgabe, München: de Gruyter 1999, S. 424.

⁴⁹ Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie; Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV; Nachgelassene Schriften 1870–1873*, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, KSA I, Neuausgabe, München: de Gruyter 1999, S. 68. In dem Nachlass vergleicht Nietzsche die »schwarze traurige See« mit seinem Schicksale, »dem Meere gleich«. Friedrich Nietzsche: [17 = N VI 6. *Herbst 1883*], in: Friedrich Nietzsche: *Nachlaß 1882–1884*, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, KSA X, Neuausgabe, München: de Gruyter 1999, S. 541. Außerdem ist das tragische Lebensgefühl für Ernst das Gegenteil einer wissenschaftlich-positivistischen Ansicht. In seinem Band *Erdachte Gespräche* (erste Auflage 1921) verwendet er die Bildsprache, um Kritik an dem Rationalismus seiner Zeit zu üben: »Dein Kopf ist in der schlechten Wirklichkeit, deine Füße aber gehen fest und stark auf der guten«. Paul Ernst: *Das Handeln des*

Außerdem enthält die See–Metapher offensichtlich auch Hinweise auf Nietzsches *Zarathustra*, wo das Meer als schlafendes Ungeheuer⁵⁰ die Menschenwelt (das Menschenmeer) darstellt.

In dem weiteren Verlauf des Dramas werden die einer tragischen Auffassung zuerkannten bipolaren Vorstellungen von heller Heiterkeit (die See »spielt«) und unheimlicher Traurigkeit jedoch in die Selbstdarstellung von Ariadne übertragen⁵¹. Trotz ihrer scheinbaren Heiterkeit⁵², verhält sie sich dem Zwiespalt gegenüber nicht als eine tragische Figur. Da sie schuldig ist, lässt sie die tragische Sittlichkeit unberührt und kann nur versuchen ihre Schuld über das Tragische hinaus zu tragen durch sie auf sich zu laden und sich selbst einen Gott zu überlassen. Ihre Tat, die in die Vorgeschichte verlegt wird, wirkt als Ausgangspunkt der Notwendigkeit, deren Ablauf das Drama ist⁵³. Außerdem kündigt die zwiespältige Atmosphäre des Natureingangs zwischen einem »dionysischen« Urgrund und einer »apollinischen« Scheinvorstellung die Ankunft des Gottes Dionysos an, der mit dem Tode und dem Unbekannten, aber auch mit dem Neuen und Revolutionären assoziiert wird⁵⁴. Die Annahme kommt demnach in Betracht, dass Dionysos in diesem Drama sowohl auf Nietzsches Vorstellung des tragischen griechischen Gottes als – in der Nachfolge Hölderlins⁵⁵ – auf die Figur des Erlösers Bezug nimmt. Denn die Meinung des Jünglings, dass der Mensch Gott sei (351), verweist nicht nur auf den rationalen Menschen, der keine Götter zu brauchen meint, um die Welt – mit seinem Wort (351) – zu bilden und zu bewältigen, und auf den tragischen Menschen, der keine Götter braucht um seinem Schicksal stolz zu begegnen. Der Hinweis auf die Doppelnatur des Dionysos als Gott und Mensch – oder als Gott unter oder in den Menschen – nimmt auch Bezug auf Ernsts »metatragisches« Erlebnis (362–363). Allerdings hat sich gezeigt, dass die Darstellung der tragischen Weltanschauung in der

Dichters, in: Paul Ernst: *Erdachte Gespräche*, 2. Aufl., München: Langen–Müller 1943, S. 204. Vgl. auch Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: Nietzsche 1999, S. 66.

⁵⁰ Friedrich Nietzsche: *Von den Priestern*, in: Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra I–IV*, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, KSA IV, Neuausgabe, München: de Gruyter 1999, S. 117.

⁵¹ »Die Sonne leuchtet, weithin blitzt das Meer, [...] Wir leben heute!« (358). »Ich zwang mich doch / Zu Heiterkeit; und fand er traurig mich, / so wußt ich stets Ausreden zu erfinden« (358–359); »So lange muß ich meine Tränen halten, / Und mußte meine Augen heiter machen / Und lachend meinen Mund, indes im Innern / Sich sammelten die ungeweihten Tränen« (365). »Ihr silberhelles Lachen scheucht die Angst, / Und ihrer freundlich klaren Augen Schein« (378).

⁵² Nicht nur die See »spielt« (351) und verbirgt etwas Grausames, auch Ariadne lebt in heiterem Schein: »Und immer muss ich lügen, heiter sein, / Und spielen wie ein Kind« (363).

⁵³ Ernst: *Merope*, in: Ernst 1928, S. 149.

⁵⁴ Bernhard Böschstein: *Frucht des Gewitters*. *Zu Hölderlins Dionysos als Gott der Revolution*, Frankfurt am Main: Insel Verlag 1989, S. 12–22; IJsseling 1994, S. 16. Baeumer erklärt, dass die Dichter in Hölderlins Gedanken mit Dionysos gleichgesetzt werden: »Sie sollen wie einst der junge Gott die Menschen aufwecken, die Welt erobern, neue Gesetze und neues Leben geben«. Baeumer 2006, S. 273.

⁵⁵ Paul Ernst: *Jugenderinnerungen*, Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1959, S. 272. 1904 schreibt Ernst eine – verloren gegangene – Einführung für eine Ausgabe von Hölderlins Gedichten.

bilderreichen Vorstellung der Anfangsverse⁵⁶ von der dualistischen metaphorischen Sprache des frühen Nietzsche beeinflusst ist.

Es ergibt sich, dass der Text nicht nur die tragische Lebenshaltung als Möglichkeit darbietet, der Welt entgegenzugehen. Denn in diesem Drama taucht ein nicht eindeutiges Götterbild auf, das – immerhin in Ernsts Auffassung – auf eine alternative Weltanschauung hinweist. So glaubt der Greis offensichtlich an gute, aber den Menschen unbekannte Götter, deren »blinde Wut« (375) »aus heiterm Sonnenhimmel« (376) den Menschen mit alttestamentarischer Strenge Leid und Rache schickt⁵⁷. Für Theseus, der zusammen mit Ariadne erst nach den Anfangsversen auftritt (354), sind die Götter des Greises nur Teufel⁵⁸, von denen er nichts erwartet. Er charakterisiert sich selbst als Revolutionär, der sich als Ziel gesetzt hat, bei anderen Völkern sittliche gesellschaftliche Strukturen aufzubauen⁵⁹. Obwohl er sich des Einflusses des dunklen Abgrundes vergewissert, ohne genau zu verstehen, was ein Blick dahinein bedeutet (355) und was ihn treibt⁶⁰, aber auch dank diesem Blicke⁶¹, versucht er seine Sittlichkeit als Modell für die Gesellschaft auf der Insel Naxos hinauszutragen. Diese Haltung entspricht dem Zweck – den Ernst in seinen poetologischen Ansichten der Tragödie als Ziel beschreibt – einen gesellschaftlichen Appell an die Öffentlichkeit zu richten⁶². Der Priester der Insel glaubt aber noch an die rächenden Götter des Greises, mit denen er die niedere Masse beherrschen kann. In seinen Augen stellt die Ankunft des neuen Gottes Dionysos und der Figur des Revolutionärs Theseus auf der Insel eine Bedrohung für die alte religiöse und gesellschaftliche »Ordnung« (366) dar⁶³. Denn Dionysos nimmt wahr, dass die Götter des Greises und des Priesters sich von den Menschen abwenden und distanziert sich demnach von ihnen: weil »mancher Gott« »achtlos seinen Pfad« gehe, und den Menschen

⁵⁶ Die Vorstellung erinnert an die metaphorische Darstellung der tragischen Erkenntnis in Nietzsches *Geburt*. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: Nietzsche 1999, S. 28, 66.

⁵⁷ Sie schicken ihnen »Rachegeister mit giftigen Waffen« (375) um ihre – wie ein Krankheitsgift angesteckte Seele – zu durchziehen (376).

⁵⁸ Ernst: *Die Trachinierinnen*, in: Ernst 1931, S. 83.

⁵⁹ »Ist alles eingerichtet, wie es gut, / So blähn im Winde sich des Schiffes Segel, / Ich suche neue Pflicht und neue Tat.« (358). »Ja, Ordnung will ich, / Denn hoch und niedrig muß bei Menschen sein« (383).

⁶⁰ Vergleiche: »Er kennt sich nicht, er weiß nicht, was ihn treibt« (352).

⁶¹ Denn nur aus tiefer Verzweiflung hat er – so wie Ernst – die tragische Idee der Freiheit oder der menschlichen Würde erlebt. Ernst: *Don Carlos*, in: Ernst 1931, S. 233.

⁶² Vergleiche: Thomé 1995, S. 35. »Unsre sittliche Aufgabe nun ist es, uns aus der Unvollkommenheit unserer sinnlichen Welt zur Vollkommenheit der jenseitigen zu erheben«. Ernst: *Don Carlos*, in: Ernst 1931, S. 260; Maurizio Pirro: *Dramentheorien im Rahmen der deutschen neuklassischen Bewegung um die Jahrhundertwende*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 44 (2003), S. 258.

⁶³ Offensichtlich erhebt sich nicht nur zwischen dem Greis und dem Jüngling ein Generationenkonflikt, sondern auch zwischen Theseus und dem Priester. Denn der Jüngling charakterisiert sich selbst und Theseus als ein neues Geschlecht von Menschen (352).

»nie gedacht und nie gesehn« (360) habe⁶⁴, ist er der einzige Gott, der sich um die Menschen kümmert. Er erklärt, die Menschen seien für die Götter nur »Ameisenscharen« (360)⁶⁵. Die alte Götter, die sich nicht um den Menschen bemühen⁶⁶ und sich irgendwo aufhalten, sind nach Dionysos nicht »Allmächtig« (360), jedenfalls nicht in der Welt der »tragischen« – auch nicht der »metatragischen« – Menschen (380). In der Perspektive des Theseus stellt diese alte Religion nur Aberglaube dar und lebt man in vollständiger Gottlosigkeit. Dieser »Zustand der Gottferne«⁶⁷, der Ernst als Voraussetzung der Tragödie anführt, erinnert an die Nacht in Hölderlins Gedicht *Brod und Wein*⁶⁸, wo die Abwesenheit der Götter einen nächtlichen Zwischenzustand herstellt⁶⁹, in dem dennoch die Rückkehr der Götter abgewartet wird. Die Notwendigkeit der »tragischen« Gottlosigkeit als Voraussetzung einer »metatragischen« Erlebnisses, in dem der Mensch wieder an Götter glaubt, ist damit auch schon angedeutet. In der Gottlosigkeit, die zur Tragödie führt, ist folglich notwendigerweise eine religiöse Sehnsucht gegeben, die in *Ariadne auf Naxos* thematisiert wird. Angesichts einer von den Menschen abgewendeten Götterwelt findet Theseus nur Lebenssinn⁷⁰ in seinem sittlichen Willen. Trotzdem spricht er die Vermutung aus, sein Handeln unterliege einem dunklen »Urgrund«, den »keine reine Einsicht, klarer Wille« (355) zerstören könne. Ein christlich anmutender Vergleich (357) beweist, dass sein Schicksal »gottgewollt« ist. Theseus bekennt, dass er die Stimme eines Gottes gehört hat, der jeden Menschen mit der Arbeit beauftragt, sein Selbst seinem (Ur-)Bild gemäß zu gestalten⁷¹, zu dem jeder durch Gott bestimmt

⁶⁴ »Und wo er tritt, zertritt er Menschenleben« [...] »Denn alle Götter, welche je gelebt, / Und welche je in Zukunft leben werden, / Verachten ja die Menschen; eure Tugend / Ist uns so lächerlich wie eure Bosheit« (360-361).

⁶⁵ Der Vergleich ruft aufs Neue Nietzsches Bildersprache wach: »Vielleicht kümmern sich die Götter nicht um uns, wie wir nicht um den Bau der Ameisen«. Friedrich Nietzsche: [41 = N IV 1. Juli 1879], in: Friedrich Nietzsche: *Nachlaß 1875–1879*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, KSA VIII, Neuausgabe, München: de Gruyter 1999, S. 591.

⁶⁶ Im Gegensatz zu den anderen Göttern lehnt Dionysos die Heiterkeit ab und sehnt sich nach Leiden: »Der Götter ewig heiter Sein ist Tod« (361). Vergleiche Zarathustras Rede *Von den Abtrünnigen*: »Mit den alten Göttern gieng es ja lange schon zu Ende: – und wahrlich, ein gutes fröhliches Götter-Ende hatten sie! Sie »dämmerten« sich nicht zu Tode, – das lügt man wohl! Vielmehr: sie haben sich selber einmal zu Tode – gelacht!«. Nietzsche: *Von den Abtrünnigen*, in: Nietzsche *Also sprach Zarathustra*, 1999, S. 230.

⁶⁷ In seiner Vorlesung *Paul Ernst und die Erneuerung des Christentums* bezeichnet der Pfarrer Georg Noth diesen Zustand als »tiefsten Grund oder besser Abgrund der [gegenwärtigen] Krisis«. Noth 1935/36, S. 9.

⁶⁸ Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke Frankfurter Ausgabe. 6: Elegien und Epigramme*, hg. von Dietrich E. Sattler und Wolfram Groddeck, Frankfurt am Main: Roter Stern 1976, S. 248–252.

⁶⁹ In *Ein Credo* vergleicht Ernst seine Verzweigung mit der des griechischen tragischen Dichters, »der an den Göttern verzweifelt, weil er einsieht, daß sie Dämonen sind.«. Ernst: *Tragödie und Erlösungsdrama*, in: Ernst 1935, S. 34. Denn Ernst ist davon überzeugt, dass die gottlose Nacht, von der Hölderlin redet, noch immer da ist.

⁷⁰ Bucquet-Radczewski 1993, S. 119.

⁷¹ Theseus ist der idealistische Revolutionär, der sich selbst von Gott als Herrscher bestimmt fühlt. In *Erdachte Gespräche* schreibt Ernst das Folgende über die Revolution: »Wenn eine Revolution Erfolg hat, dann schafft sie doch eine neue Gesellschaftsordnung. Wenn du an eine göttliche Führung der Menschheit glaubst, dann muß du doch zugeben, daß diese Revolutionäre die Werkzeuge Gottes waren; denn durch sie hat Gott die neue Gesellschaftsordnung geschaffen«. Paul Ernst: *Glauben und Glauben*, in: Ernst 1943, S. 219-220. Die Tragödie setzt immer sowohl einen seine (sittliche) Idee verfolgenden tragischen Held als gesellschaftliche Zustände

wurde⁷². Theseus überträgt die Vorstellung eines Steinblockes aus Marmor auf den Menschen. Diese Stelle weist hin auf die sehr seltsame, christlich anmutende Bildersprache in Nietzsches *Geburt*, wo der Mensch zum Kunstwerk »geknetet wird«⁷³. Die Metapher in Theseus' Rede zeigt aber, dass der ungeformte Marmor selber sich selbst bilden soll – und kein Gott ihn. Denn Theseus – der Schaffende – ignoriert, dass der Mensch sich selbst erschaffen muss auf Befehl von Gott, d.h. dass er trotzdem ein Werkzeug einer inneren göttlichen Stimme ist⁷⁴. Außerdem hat auch Theseus Dionysos als einen Teil seines Selbst (377) – also immanent – in seinen Träumen »geschaut« (377). Anders als manche Seelen, »die sich bilden« und Dionysos »in Erlösungswollen«⁷⁵ »erwünschen« (377), hat Theseus die Erlösung unterdrückt, weil er sein – apollinisches oder diesseitiges – (Traum-)Bild bevorzugt (377). Deshalb soll er seinen »Traum behalten« (378)⁷⁶ und Nietzsche zufolge wie der Künstler »mit dem Traum« spielen, wenn er sein inneres Bild »in den Marmor übersetzt«⁷⁷. Auf diese Weise führt der »Bildner« uns »durch den behauenen Marmor zu dem von ihm traumhaft geschauten lebendigen Gotte«⁷⁸. Für Nietzsche verhält sich der Bildhauer zu dem Marmor, wie der Dichter zu seinem Stoff⁷⁹. Der Vergleich und die Hinweise, die dieser wachruft, führen Theseus hier als schaffenden Künstler, sogar als Dichter oder Handwerker ein, der seine innere Aufgabe, die er von Gott bekommt, selbständig zu gestalten versucht. Es zeigt sich, dass Dionysos dagegen zu den Menschen gekommen ist, um ihnen den Weg zu zeigen, sich selbst nicht länger zu bilden, sondern zu überwinden – sich selbst, um es mit Nietzsche zu sagen, höher zu bringen und nicht mehr den Marmor zu behauen!⁸⁰. Dionysos

voraus, die dieser Held notwendigerweise verletzen soll. Ernst betrachtet die tragische Dichtung deshalb immer als eine revolutionäre Kunst und den tragischen Held als einen Revolutionär. Ernst: *Don Carlos*, in: Ernst 1931, S. 249.

⁷² »Als einen Steinblock schuf uns die Natur, / Roh, ungeformt, und Gottes Stimme ruft / Dem Marmor zu, daß er sich bilden soll [...] Zu einem König hat mich Gott bestimmt, / Der herrschen soll und Menschen Gutes tun« (357).

⁷³ Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: Nietzsche 1999, S. 30.

⁷⁴ »Vergessen wollt ich mich und meine Lust, / Und wollte Sache nur und Werkzeug sein, / Und sprach von Pflicht und von Gerechtigkeit. / Ach, allzusehr hab ich an mich gedacht, / Werkzeug und Sache war ich nicht genug, / Denn aus mir selber kamen meine Pläne / Und nicht aus Schicksal und Notwendigkeit« (400).

⁷⁵ »Ein Bedürfnis nach Erlösung und nach Befreiung ist die Voraussetzung der höheren Religion. Wenn wir heute Ansätze einer neuen Religion suchen wollen, so müssen wir zunächst die Sehnsucht nach Erlösung und Befreiung suchen«. Ernst: *Neuer Glauben*, in: Ernst 1935, S. 219.

⁷⁶ Oder »ihn weiter träumen«. Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, in: Nietzsche 1999, S. 27.

⁷⁷ Friedrich Nietzsche: *Die dionysische Weltanschauung*, in: Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie* 1999, S. 553.

⁷⁸ Ebd., S. 559; Siehe auch: Nietzsche: *Die Geburt des tragischen Gedankens*, in: Ebd., S. 581. Paul Ernst: *Ansprache bei der Eröffnung der Theaterschule (16. Oktober 1905)*, in: Kutzbach 1972, S. 118.

⁷⁹ Friedrich Nietzsche: [16 = P II 8b. Sommer 1871 – Frühjahr 1872], in: Friedrich Nietzsche: *Nachlaß 1869–1874*, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, KSA VII, Neuausgabe, München: de Gruyter 1999, S. 395. Vgl. auch: Friedrich Nietzsche: [5 = U II 8 b. Frühling – Sommer 1875], in: Nietzsche: *Nachlaß 1875–1879*, 1999, S. 95.

⁸⁰ Friedrich Nietzsche: [27 = Z II 5a. Sommer – Herbst 1884], in: Friedrich Nietzsche: *Nachlaß 1884–1885*, hg. von Giorgio Colli undazzino Montinari, Neuausgabe, KSA XI, Neuausgabe, München: de Gruyter 1999, S. 289.

reicht den Menschen demnach die Möglichkeit, sich von dieser tragischen Selbstverwirklichung und von dem Leid der Individuation zu erlösen (366)⁸¹. Theseus hat sich entschieden, dem notwendigen Weg zu folgen und seine Sittlichkeit im Diesseits leidenschaftlich zu gestalten. Denn für ihn gibt es keine Götter⁸², die ihn von »seinem Pfade irren« können (377). Theseus und sein Gefolge sind »ein neu Geschlecht von Menschen« (352), die kontinuierlich auf dem Wege⁸³ sind sich ›selbst‹ zu bilden. Theseus hat die Werdelust und den Schaffensdrang des Künstlers, der ohne Schonung seinen Marmor schlägt⁸⁴.

Dass Theseus notwendig die tragische Weltanschauung und seine Sittlichkeit verteidigen muss, ergibt sich auch aus seiner Beziehung mit Ariadne. Denn er unterliegt einer ihm unbekanntem Notwendigkeit, die sich auf das Verhältnis zwischen ihm und Ariadne gründet (354–359). Ihre Wechselbeziehung stützt sich auf das Streben zum ›Einen‹⁸⁵, in der das notwendige ›Zerreißen‹ der Beiden vorbereitet ist. Hier erreicht das Tragische (das von Theseus dargestellt wird) seine Grenze. Am Anfang ihres Auftritts leugnet Ariadne, sie habe absichtlich ein Reh vom Theseus Jagd gerettet (354). Obwohl sie ihr Verbrechen hartnäckig zu verheimlichen versucht, verraten ihre instabile Haltung und ihre Worte den Zwiespalt, dem sie unterliegt. Der Zwiespalt muss aber nicht im Sinne eines tragischen gedeutet werden, sondern ergibt sich auf der Ebene zwischen dem Tragischen und dem Meta-Tragischen. Diese Textstelle wird gekennzeichnet durch eine problematische Sprache, die die Lüge und Angst von Ariadne zum Ausdruck bringt. Sie ›will‹ nicht, sie ›weiß‹ nicht, sie lügt, tut, als ob sie nicht wüßte, dass sie lügt, und was sie dann sagt, erweist sich als nicht zuverlässig⁸⁶. Obwohl Theseus und Ariadne einander brauchen und sie passiv erscheint⁸⁷, bestimmt sie sein

⁸¹ Damit sei aber nicht behauptet, dass das ›dionysische‹ Prinzip, das nach Nietzsche auch der Funktion der Selbstzerstörung entspricht, völlig mit der eher religiösen und sittlichen Selbstüberwindung in Ernsts Ansichten übereinstimmt.

⁸² Theseus verwendet dreimal eine ähnliche Konstruktion, wenn er über Götter spricht. Über die jüdische Religion bemerkt er: »*In einer alten Sage hört ich einst / Von einem Vater, der den einzgen Sohn, / Das Kind des Alters, dem kein andres mehr / Noch folgen konnte, Gott zum Opfer brachte;*« (358). Hier findet sich ein deutlicher Hinweis auf die biblische Geschichte über Abraham und das Opfer Isaaks (Genesis, Buch II). Über den Gott Dionysos sagt Theseus das Folgende: »*Vielleicht, du hörtest jene wirre Sage / Von einem Gott, Dionysos genannt, [...] Ich hörte wohl ein trauriges Gerücht: / Die Einen sagten, daß man ihn gekreuzigt, / Daß man zerrissen ihn, berichten Andre*« (379) [die Hervorhebung ist von mir, ZG]. Theseus äußert sich meines Erachtens eher abwertend über die Götter und problematisiert ihre Existenz als Aberglaube anhand dieser Erzähltechnik.

⁸³ Theseus stirbt auch »auf halbem Wege« (400).

⁸⁴ Friedrich Nietzsche: [10 = N VI 3. Juni – Juli 1883], in: Nietzsche: *Nachlaß 1882–1884*, 1999, S. 372.

⁸⁵ Nach einer Bühnenanweisung im Nebentext treten die beiden Protagonisten »umschlungen« auf (354).

⁸⁶ Der Anspruch auf Wirklichkeit und Wahrheit wird problematisiert: »Sagt ich das wirklich?«. »Nein, ich weiß es nicht« [...] »Habe ich gelogen? Wirklich?« (354).

⁸⁷ Die passive Abhängigkeit von Ariadne wird mehrmals erwähnt. »Nur Theseus will, und Ariadne folgt« (354). »Ich will, daß immer gut mein Leben ist, / Weil du es willst.« (356). Es ist jedoch diese extreme Abhängigkeit, die sein Handeln bestimmt. Das Verschlungene und die Wechselseitigkeit hat offensichtlich die Oberhand (Ariadne ist sorgende Mutter, Theseus beschützender Vater, und Beide sind auch hilfsbedürftige Kinder).

Leiden und macht ihm seine sittliche Aufgabe durch die Ermordung ihres Vaters möglich und unmöglich. Die tragische Ironie der Anspielung von Theseus, die an das Verstricken ins mythische Labyrinth erinnert, »Sie irrt mich, ja, Ariadne macht mich irr!« (354), verweist auf das Verstricken des Theseus in ihrem Netz, solange er die Wahrheit nicht kennt. Ariadne ist (ihm) ein Rätsel⁸⁸, das er nicht richtig verstehen kann, in dem er sich geirrt hat, an dem er zugrunde gehen wird⁸⁹ und das nur mit Hilfe des Dionysos gelöst werden kann. Das Lösen des Rätsels wird die Schuld aufdecken und Theseus' Pfade umleiten in seinen notwendigen Untergang (Peripeteia)⁹⁰. Weiterhin äußert die Verschlungenheit zwischen den Beiden sich auch, indem Theseus erklärt, dass sie einander brauchen, um sich jenem Vorbild gemäß zu »guten« Menschen zu bilden und ihren dunklen »Drang zu Bösem« zu besiegen (355). Theseus' Worte⁹¹ – »als Kind erscheinst, / Als Mutter du mir oft, und bist Geliebte.« (355) – appellieren an Ariadnes Äußerung »Doch so bist du mein Kind, für das ich Sorge – / Wie du mein Vater bist, der mich beschützt« (354). Es findet sich tragische Ironie in diesen Worten, indem sie nicht nur bitter zurückweisen auf Ariadnes Fehler, ihren Vater nicht von ihrer Seite her beschützt zu haben. Die Ironie ergibt sich aber auch, da sie auch Theseus, den sie als Vater betrachtet und dem sie mit ihren Augen, »die den Toten sahn« (388) zulächelt, Leid antut. Denn wie sie ihren Vater »vergiftet« hat (386), steckt sie auch Theseus' Ziele an⁹². Einerseits zeigen diese Worte die enge Beziehung zwischen den Geliebten, da sie durch ihr Verbrechen vereint sind (392). Andererseits tritt die Trennung zwischen Beiden am deutlichsten auf der Ebene der Sprache hervor: denn die emotionale Beziehung, die *ihre* Worte tragen, entsprechen der Bedeutung von Theseus Worten ganz und gar nicht. Denn in seiner Perspektive verkörpert die Idee des Vaters seine sittliche Aufgabe⁹³. Sogar wenn er seine Angst, die sich ironischerweise auch bewahrheitet (377), zum Ausdruck bringt, ein Gott frage ihn dasjenige zum Opfer zu bringen, was ihm »das Liebste ist« (358), fürchtet er sich im Grunde für sich selbst. Obwohl im Text suggeriert wird, dass Ariadne das Opfer darstellt, indem es einerseits ein Gleichnis gibt zwischen Abrahams Kind (358) und Theseus figürlichem Kinde (355) und Dionysos andererseits wortwörtlich Ariadne für sich fordert

⁸⁸ Diese Rätselhaftigkeit taucht auch in Nietzsches Figur der Ariadne auf. Erich F. Podach: *Nietzsches Ariadne*, in: *Nietzsche*, hg. von Jörg Salaquarda, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 153–168.

⁸⁹ Indem »sie« ihn geirrt hat, nicht ein Gott, muss er jetzt irren (391).

⁹⁰ Aristoteles: *Poetica*, Übersetzung von N. van der Ben & Jan M. Bremer, tweede druk, Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Genneep 1995, S. 47.

⁹¹ Seine ganze Rede wird durch die folgende Worte in einer chiasmatischen Ringkomposition umschlossen: »Höchst sonderbar sprichst du dieselben Worte, / Die ich oft denke, denn als *Kind* erscheinst, / Als *Mutter* du mir oft, und bist Geliebte. [...] So bist du *Mutter* mir, weil du mich schufst, / Und bist mein *Kind*, weil du von mir geschaffen.« (355) [die Hervorhebung ist von mir, ZG].

⁹² Vergleiche: »wie ein Krankheitsgift / Durchzieht es deine [des Jünglings] angesteckte Seele.« (376). [die Hervorhebung ist von mir, ZG].

⁹³ »Zu ihrem König wollen sie mich wählen, / Und als ein Vater will ich sie beherrschen.« (356).

(377)⁹⁴, bin ich der Meinung, dass es nicht um Ariadne als Geliebte geht, sondern um dasjenige, was sie für Theseus bedeutet: die Entdeckung und Verwirklichung, vielleicht besser Gestaltung seiner Sittlichkeit (seines selbst). Denn ohne Ariadne war er »ein totes Bild« (358). Seinen sittlichen Zweck gibt es nicht ohne Ariadne, aber er kann das sittliche Ziel auch nicht mit ihr erreichen. Sie hat ihm seine Freiheit und seine Notwendigkeit offenbart. An diese Stelle erweist sich die Sprache als immer problematischer. Jedes Wort hat hier, in Anlehnung an Lukács, einen Januskopf⁹⁵. Theseus gerät isoliert, weil er die für ihn »geheimnisvolle« (385) und »wirre« (377) Sprache des Priesters und des Dionysos nicht auf die gleiche Weise versteht. Auch Theseus und Ariadne deuten des anderen Worte nicht gleich⁹⁶ und können sich nicht näherkommen, obwohl sie eins sind. Letztendlich schweigt Theseus einfach und spricht »sie« aus was er nicht mehr denken oder sagen kann (393). Obwohl Lukács behauptet, er opfere sein Leben »für sie«⁹⁷, macht er meines Erachtens sich selbst »um seiner selbst willen« zum Opfer, weil er nicht Ariadne an sich, sondern sie als notwendiger Teil seines selbst und deshalb sich selbst erreichen will. Dagegen bin ich der Meinung, dass er im Grunde von Ariadne geopfert wird, weil sie – nur ohne ihn – dem Gotte überlassen werden kann. Das Opfer ist gleichsam wie ihr Einweihungsritual in die dionysische Religion. Die tragische Notwendigkeit ergibt sich deshalb für Theseus, wenn gerade dasjenige, was ihm seine Aufgabe möglich macht, nämlich ihr ihm unbekanntes Verbrechen⁹⁸, ihn auch stürzen wird. Denn dieses Verbrechen von Ariadne gerät in Konflikt mit der inneren Anschauung seines sittlichen Selbst, die ihm gerade durch Ariadne offenbart ist⁹⁹. Mit ihrer Tat hat sie ihm die Möglichkeit gegeben Gutes zu tun, aber auch die Notwendigkeit zugrunde zu gehen, weil sein Tun dadurch »vergiftet« ist (369). Das Eröffnungsbild taucht wieder auf: Ariadne rettet Theseus nicht, als das Volk ihn jagt, wie sie am Anfang das Reh gerettet hat, das Theseus jagte. Das Reh ist gerettet durch ihre Lüge (354). Solange die Lüge bestehen bleibt und Ariadne die Schuld nicht aussprechen kann, kann

⁹⁴ »Gib Ariadne mir aus deinen Händen« (377).

⁹⁵ Lukács 1971, S. 239.

⁹⁶ Theseus: »Hier hat sie selbst – Mensch, gibt es einen Gott? / Lächeln und – von der Zunge will mir nicht / Ihr Name – Wie? Kann ich den Namen nicht / Sprechen mehr? – Ariadne – Sag, nicht wahr« (387); Ariadne: »Du schweigst ja noch, noch sprachst du nicht das Wort« (389); Ariadne: »Du sprichst noch immer nicht, du Lieber, Guter!« (390); Ariadne: »Zum Strande, sagtest du? Du sprachst zu Jenem? / Was meinstest du? Verzeih, ich bin verwirrt.« (390). Ariadne: »Sprachst du zu mir? Wie deut ich deine Worte?« (392).

⁹⁷ Georg Lukács: *Ariadne auf Naxos*, in: *Paul Ernst. Zu seinem 50. Geburtstag*, hg. von Werner Mahrholz, München: Müller 1916, S. 11–28, hier: S. 24.

⁹⁸ »Und ohne deine Hilfe, weißt du wohl, / Die deines Vaters Argwohn eingeschläfert, / Wär ganz unmöglich meine Tat gewesen« (357).

⁹⁹ »ich sah mich selber ein / Und ward ein Andrer« (357).

Theseus sich selbst zum Ausdruck bringen und gestalten. Sobald die Schuld zum Ausdruck gebracht ist, kann er aber nicht länger ›gerettet‹ werden¹⁰⁰.

Ernsts Idee gemäß, die Tragödie habe Schicksale hochstehender Menschen¹⁰¹ zum Inhalt, wird Theseus als tragischer Held auch im Gegensatz zu dem niederen Volk auf Naxos charakterisiert. Obschon nicht nur Ariadne und Dionysos, sondern auch der Priester ihn warnen vor der Gemeinheit des blinden und gedankenlosen (380) Volkes¹⁰², bleibt Theseus überzeugt von seiner Aufgabe. In dieser Hinsicht ist Theseus vergleichbar mit dem idealistischen tragischen Helden Demetrios¹⁰³. Der stolze Demetrios verneint, dass er ein »Volksverführer« sei¹⁰⁴, während Theseus, wenn auch mit Unrecht, als solcher durch den Priester »entlarvt« wird (383). Auch Theseus droht ein Diener der Reichen und ein Sklave des Volkes zu werden, wenn er seine Ziele durchsetzen könnte. Er wäre – wie Demetrios – ein Narr (381), der nicht Führer seines Volkes, sondern durch das Volk geführt würde¹⁰⁵. Wenn Dionysos, der am eignen Leibe erfahren hat, wie gewaltsam die Menge ist (362–363), vor dem Schicksal warnt, das demjenigen bevor steht, »der seine Brust dem Volke offenbart« (380)¹⁰⁶, erweist sich die Masse immer noch nicht reif für neue Lehren. Der Vergleich zwischen Demetrios und Theseus zeigt aber, dass Theseus nicht nur am unsittlichen Volk, sondern auch an der Schuld von Ariadne und deshalb an sich selbst zugrunde geht¹⁰⁷. Die Tragödie hat hier eine höhere Stufe erreicht. Folglich lösen sich alle Gegensätze, die das Tragische in den Anfangsversen versinnlicht haben, im letzten Aufzug auf. Ariadne wird im ›Enthusiasmus‹ – von dem mystischen Dionysos durchdrungen zu sein – erlöst. Im Gegensatz zu Demetrios, der in seinem Untergang seine höchste Freiheit als Mensch bejaht, wird Theseus trotz der Warnungen bedeutungsvoll mit dem Hammer eines Schmiedes niedergeschlagen. Da er selber mit dem Hammer erschlagen wird, kann der Schaffende seinen Marmor nicht länger behauen.

¹⁰⁰ Je mehr der Moment der Erkennung (Anagnorisis) sich nähert, je mehr die ›Wahrheit‹ und ›Lüge‹ der Worte in Frage gestellt werden (380–387). Es zeigt sich, dass Theseus sich den Wahrheit nicht vergewissert und sie für Lüge hält, während er die Lüge von Ariadne als wahr betrachtet. Vergleiche: Aristoteles 1995, S. 47–48.

¹⁰¹ »Der Held ist weder dumm noch gemein und gehört meistens der höchsten Gesellschaftsschicht an und zwar aus Gründen der größeren Fallhöhe und der größtmöglichen Reinheit des tragischen Kampfes«. Ernst: *Merope*, in: Ernst 1928, S. 154; Ernst: *Das Moderne Drama*, in: Ernst 1928, S. 62.

¹⁰² Obschon der Priester die Absichten Theseus' im Grunde teuer betrachtet, meint er die Zeit sei noch nicht reif für eine derart hohe Sittlichkeit. In dieser Hinsicht muss man Ernsts Zukunftsperspektive beachten: er schreibt, wie Nietzsche, für eine Generation, die noch geboren werden wird.

¹⁰³ Paul Ernst: *Demetrios*, in: Paul Ernst: *Dramen I*, München: Langen-Müller 1932, S. 111–188.

¹⁰⁴ Ebd., S. 143.

¹⁰⁵ »Denn die Geführten treiben stets den Führer« (381).

¹⁰⁶ Auf's Neue gibt es Hinweise auf die tragische und religiöse Bedeutung des Gottes Dionysos. In der antiken Tradition stellt er den Gott dar, der nicht nur von den Titanen, sondern auch von den Bacchanten zerrissen wird, wonach er wieder neugeboren wird. Vor einem christlichen Hintergrund wird Dionysos als der kommende Gott, der Liebe austrägt, mit Jesus assoziiert.

¹⁰⁷ Es handelt sich um eine doppelte Tragik. Hartung 2002, S. 64.

Aus dieser Analyse geht hervor, dass Theseus einen tragischen Helden darstellt, der seinem Schicksal begegnet und notwendigerweise zerstört wird. Trotzdem erweist sich seine unschuldige Sittlichkeit durch die Schuld Ariadnes als befleckt und bestätigt er in den letzten Augenblicken seines Lebens, dass es noch ein höheres, göttliches Ziel im Leben gibt. Er erkennt, dass er zu wenig Werkzeug der inneren göttlichen Stimme gewesen ist und stirbt deshalb »auf halbem Wege« (400). Der immanente Gott Dionysos stellt eine Übergangsfigur dar, die den tragischen Zwiespalt, dem Theseus unterliegt, nicht aufhebt, sondern eine neue Haltung dem Schicksalserlebnis gegenüber vorschlägt. In dieser Hinsicht sei noch darauf hingewiesen, dass der Einfluss der tragischen Weltanschauung Nietzsches eher der dionysischen Selbstzerstörung von Theseus entspricht. Vergleiche mit Nietzsches bilderreicher Sprache können dann auch eher in der Darstellung von Theseus angestellt werden. Als mystische und religiöse Figur stellt Dionysos – anders als bei Nietzsche – eher ein neues mystischen Erlebnis dar, das nur für Ariadne heilsam ist, weil sie sich selbst in ihrer Liebe zu Theseus verneint, durch das Leid geht und letztendlich erlöst wird. Die religiöse Erfahrung hebt den tragischen Ausgangspunkt nicht auf, sondern entfaltet sich in ihm und aus ihm, weil die tragische Verzweiflung im Grunde religiös ist¹⁰⁸. Die labyrinthische Verwirrung zwischen beiden Auffassungen unterliegt meines Erachtens nur einer Frage der Perspektive. Die polyseme Natur des griechischen Gottes Dionysos zeigt sich als sehr geeignet für eine Darstellung dieser Vielfältigkeit.

Mein Versuch, die Art und Weise, wie die Erfahrung des Tragischen in der Form (oder Sprache) der Tragödie zum Ausdruck gebracht wird, zu beschreiben, hat gezeigt, dass die im naturalistischen Drama verwendete Bühnesprache als dichterisches Mittel abgelehnt wird. Ernst zufolge kann sie nur die Scheinwelt darstellen und genügt nicht, um die ›wahre‹ Wirklichkeit, die durch den Dichter erlebt wird, zu gestalten. Mithilfe der Figurenrede und der archaisierenden Sprache, der jambischen Verse und des mythischen Motivs, anhand derer eine naturalistische Darstellungsweise negiert wird, versucht Ernst, referentielle mimetische Beziehungen zu der empirischen Wirklichkeit des Alltags nicht nur zu vermeiden, sondern sie zu verfremden und zu deformieren¹⁰⁹. Der romantischen ›Stillosigkeit‹ ebenso entgegengesetzt, entwickelt sich hier eine von der griechischen Tragödie abstrahierte ideale und zeitlose Struktur, die dennoch ein moralisches gesellschaftskritisches Projekt unterstützt.

¹⁰⁸ Das Tragische ist im Grunde religiös, weil es sich »aus dem Innwerden der Spannung zwischen Menschlichem und Göttlichem« entwickelt. Erika Schmidt: *Erlebnis und Gestaltung des Schicksals bei dem Dramatiker Paul Ernst*, Kiel: Quakenbrück 1934, S. 26; *Tragik und Tragödie*, hg. von Sander Volkmar, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1971.

¹⁰⁹ Es gelingt der bilderreichen Sprache »die Beschränkungen der Gemeinschaftssprache zu sprengen« (Biebuyck 1994, S. 64) und dadurch einen »Kommunikationsbankrott« zu bewirken. Biebuyck 1994, S. 62.

Das Suchen nach neuen Ausdrucksformen¹¹⁰ im Drama könnte verknüpft werden mit dem künstlerischen Schaffen eines nicht-empirischen Lebens-, Welt- und Menschenbildes, das laut Ernst in seinen poetologischen Schriften nur in »üblicher« unzusammenhängender Sprache formuliert werden kann¹¹¹. Ernst erklärt in einer *Selbstanzeige* aus dem Jahre 1898, die später in *Der Weg zur Form* wiederabgedruckt wurde, dass »wir stets nur den geringsten Teil von dem, was wir wirklich empfinden, [sagen]«¹¹². Mit seiner Bevorzugung der gegengeschichtlichen stilisierenden Sprache gegenüber dem realistischen Detail formuliert er seine Antwort auf die zeitgenössische Frage der Sprachkritik, die schon durch Nietzsche formuliert wurde: »die größte Masse des Gefühls aber äußert sich nicht durch Worte. Und auch das Wort deutet eben nur hin: es ist die Oberfläche der bewegten See, während sie in der Tiefe stürmt«¹¹³. In dieser Hinsicht ist nur der kreative und subversive Charakter, d.h. die wirklichkeitskonstitutive Funktion der Bildersprache in Ernsts Dramen imstande, die »mitdichtende Phantasie des Zuschauers« herauszufordern¹¹⁴. Die »poietische« Sprache deformiert die gewohnte Realität und entfremdet den Mensch von ihr, weil sie die Referentialitätsbeziehung zwischen Sprache und Wirklichkeit aufbricht. Sie hebt auf erschreckende Weise die Gesetze der Wirklichkeitserfahrung auf – und schockiert so den Leser¹¹⁵. Die zerstörende Wirkung der figurativen Sprache wird in diesem Drama am deutlichsten in dem Defizit der »zwischenmenschlichen« Kommunikation, das sich in den tragischen Dialogen zeigt. Die Sprache von Theseus, der anhand einer zentralen Metapher als Künstler und Gestalter seines tragischen Erlebnisses, d.h. seiner Tragödie, erscheint, führt zur Problematisierung der Tragödie als Ausdruck des tragischen Erlebnisses selbst¹¹⁶, in dem Sinne, dass die Form oder Sprache der Tragödie nicht mehr genügt, um das innere Erlebnis eines Dichters zu gestalten. Theseus erlebt das Tragische, indem er aufgrund seiner Verzweiflung an den Göttern leidenschaftlich versucht, sich selbst seinem Urbild gemäß zu bilden. Trotzdem denkt er nur an sich selbst: allzu sehr »gestaltet« er wie ein schaffender Künstler ein apollinisches Traumbild – d.h. die Tragödie – aus Marmor im Diesseits, von dem er sich aber nicht lösen will. Seine Worte geraten im Laufe des Dramas immer mehr zur leeren Hülle, obschon anfangs nur Ariadne wirre Worte und Lüge sprach. Die mystische Nähe

¹¹⁰ Denn Ernst schreibt im Aufsatz *Tragödie und Erlösungsdrama*, dass er nicht die Worte findet, mit denen er seine seelische Entwicklung »begrifflich« darstellen kann. Ernst: *Tragödie und Erlösungsdrama*, in: Ernst 1935, S. 35. [die Hervorhebung ist von mir, ZG].

¹¹¹ Ebd., S. 32.

¹¹² Paul Ernst: *Zwei Selbstanzeigen*, in: Ernst 1928, S. 53.

¹¹³ Friedrich Nietzsche: [2 = PI14b. Winter 1869–70 – Frühjahr 1870], in: Nietzsche: *Nachlaß 1869–1874*, 1999, S. 48.

¹¹⁴ Ernst: *Das moderne Drama*, in: Ernst 1928, S. 62–63.

¹¹⁵ Köhler 1977, S. 214.

¹¹⁶ Es handelt sich »um einen Diskurs über die Tragödie«. Thomé 2002, S. 43.

des Gottes ist ihm etwas »unsagbar Schweres« (377). Theseus ›schweigt‹ letztendlich und am Ende wird ihm auch tatsächlich Schweigen auferlegt. Der Tragiker, der nicht länger seine Sprache sprechen kann, der nicht mehr seine Verse schmieden kann, wird letztendlich symbolisch – von einem Schmied – ermordet. Bezüglich der Behauptung, die tragische Erfahrung sei im Grunde eine religiöse, erweist sich die spezifische Sprache dieser Tragödie als ein Werkzeug oder eine Brücke, um – über das Tragische hinaus – anstelle von sich selbst den mystisch anmutenden Gott aus dem Menschen heraus zu erarbeiten und zu gestalten. Daraus lässt sich schließen, dass die figurative und monologisch anmutende Sprache über die Sprache der Tragödie, über ihre Form reflektiert und sie problematisiert. Die figurative Sprache deformiert aufgrund ihres zerstörerischen Potentials nicht nur die außerkünstlerische Sprache, sondern die Wirklichkeit der Tragödie selbst. Denn die Sprache als Formforderung wird selbstreflexiv und selbstvernichtend, indem sie die Form der Tragödie selbst thematisiert, figürlich werden lässt und – metaphorisch – vernichtet.