

“De ‘neuklassische’ tragedie als moreel exempel voor een nieuwe maatschappij”.

Paul Ernsts *Demetrios*, een tijdloze tragedie

Zoë GHYSELINCK

Zusammenfassung

Dieser Beitrag beabsichtigt, die Begriffe des “Tragischen” und der “Tragödie”, wie sie von dem neuklassischen Dichter Paul Ernst (1866-1933) aufgefasst werden, anhand seiner theoretischen Schriften und seiner ersten Tragödie ‘Demetrios’ zu erörtern. Beleuchtet wird die Spannung zwischen der klassischen und als zeitlos konzipierten Form und der gesellschaftlichen also zeitbedingten und exemplarischen Funktion seiner Tragödie vor dem Hintergrund seiner Gesellschaftskritik. Weiterhin soll die Rolle, die Ernsts Antikenrezeption vor diesem Hintergrund spielt, näher bestimmt werden.

1. INLEIDING: PAUL ERNST EN DE MODERNE CRISIS ROND 1900

Wir haben keine festen sittlichen Prinzipien mehr, sondern sind bis ins Innerste von der Bedingtheit auch dieser Dinge durchdrungen.¹

Het is de “Bedingtheit” van de moraliteit, die de Duitse “Dichter” Paul Ernst (1866-1933) ertoe aanzet zich in zijn in 1906 gepubliceerde bundel van maatschappijkritische en literatuursociologische essays, *Der Weg zur Form*,² te engageren om de Europese – en in het bijzonder de Duitse – cultuur te waarschuwen voor de noodlottige gevolgen van de socio-economische realisaties van de industriële revolutie en van de “Verdinglichung” van de mens in de groeiende Europese grootsteden. Met name de teloorgang van traditionele waarden als “Religion, Kunst und Sittlichkeit”³ en de optimistische voorkeur voor de ratio betekenen voor hem de ondergang van de creativiteit van de mens. Onder invloed van deze omstandigheden ontwikkelt Ernst een conservatieve “geschichtsphilosophische und sozialtheoretische diagnostik”,⁴ die

¹ Ernst, Paul: “Zwei Selbstanzeigen”. In: Ibid.: *Der Weg zur Form. Abhandlungen über die Technik vornehmlich der Tragödie und Novelle*. München: Müller 1928, p. 58.

² Ernst: *Der Weg zur Form*; De oudste artikels in deze bundel dateren van 1898. In de derde uitgave van 1928, die hier werd gebruikt, zijn ook verschillende essays van tijdens en na Wereldoorlog I opgenomen. *Paul Ernst und das Drama. Jahrbuch 1939 der Paul-Ernst-Gesellschaft*. Ed. Paul-Ernst-Gesellschaft. Langensalza: Julius Belß 1939, p. 28.

³ Ernst: “Das Drama und die moderne Weltanschauung”. In: Ibid.: *Der Weg zur Form*, p. 33.

⁴ Zmegac, Victor: “Literatur und Gesellschaft aus der Sicht der Neuklassik”. In: *Zagreber germanistische Beiträge* 6 (1997), p. 31.

haar neerslag vindt in zijn poëtische en werkingsesthetische kritieken.⁵ Daarin spuw Ernst zijn ongenoegen uit over de abominabele toestand van de literatuur en de maatschappij rond de “Jahrhundertwende”. Ondanks het destructieve karakter van zijn kritiek, formuleert Ernst in deze geschriften een alternatief: de mens moet zich in deze moeilijke tijden een grootmoedige en zedelijke levenshouding aanmeten, die hij als tragisch omschrijft. Bovendien tracht hij de vertwijfeling – zijn “tragisches Lebensgefühl” – die hij ondervindt in de confrontatie met zijn tijd ook in drama tot uitdrukking te brengen, waarbij hij zich tegelijk afzet van de naturalistische poëtica en van ontluikende esthetiserende tendensen in de literatuur: in zijn dramatische werk combineert Ernst immers een antimoderne taal met een opbouw en vormgeving, die hij als typisch voor de klassieke tragedie beschouwt. Bovendien onderscheiden enkele van zijn drama’s zich ook door het gebruik van een klassieke (of als klassiek gepresenteerde) verhaalstof, wat resulteert in een aantal naar klassiek model gevormde, moderne “neuklassische” tragedies.⁶

Ernst denken over het tragische en tragedie⁷ kadert niet alleen in de historische ontwikkeling van de poëtische reflectie over tragedie, en bijgevolg in de

⁵ Zoals *Der Weg zur Form*. Soortgelijke essaybundels zijn *Ein Credo* (1912), *Der Zusammenbruch des deutschen Idealismus* (1918), *Der Zusammenbruch des Marxismus* (1919), *Erdachte Gespräche* (1921), *Jugenderinnerungen* (1930), *Jünglingsjahre* (1931), *Mein dichterisches Erlebnis* (1933), *Tagebuch eines Dichters* (1934).

⁶ Aan het einde van de 19^{de} eeuw schreef Ernst zo’n vijftal naturalistische drama’s. *Lumpenbagasch* (1896), *Im chambre séparée* (1896), *Der Tod* (1897), *Wenn die Blätter fallen* (1897), *Die schnelle Verlobung* (1897). Rond de overgang van de 19^{de} naar de 20^{ste} eeuw kon Ernst zich echter niet meer vinden in de vormeloosheid van het naturalistische drama en hij schakelde daarom over op strengere klassieker vormen. Drie stukken van na 1900 zijn gebaseerd op Griekse klassieke verhaalstof of spelen zich af in de antiek Griekse oudheid: *Demetrios* (geconcipieerd in 1904, voor de eerste maal opgevoerd in 1910), *Ariadne auf Naxos* (1911, 1914) en *Kassandra* (1915, 1931). Cf. Ernst, Paul: *Dramen I*. München: Langen-Müller 1932; Ernst, Paul: *Dramen II*. München: Langen-Müller 1933; Ernst, Paul: *Dramen III*. München: Langen-Müller 1933. Göpfert, Herbert G.: *Paul Ernst und die Tragödie. Form und Geist*. Leipzig: Eichblatt 1932 (Arbeiten zur germanischen Philologie, Bd. 29); Kutzbach, Karl A.: “Paul Ernst Dramen”. In: *Die neue Literatur* 34 (1933), pp. 314-329; Schmidt, Erika: *Erlebnis und Gestaltung des Schicksals bei dem Dramatiker Paul Ernst*. Kiel: Quakenbrück 1934, pp. 43-75; Scheikl, Grete: *Die Menschendarstellung in den Dramen Paul Ernsts*. Wien 1935; Schneider, Hans: *Der Tragiker Paul Ernst in der Reihe seiner Dramen von Demetrios bis Brunhild*. Essen: Schmidt 1935; Göpfert, Herbert G.: “Der Dichter und das Drama unserer Zeit”. In: *Die Neue Literatur* 38 (1937), pp. 231-234; Gorr, Adolph C.: “Paul Ernst’s Conception of Classicism as Found in his Dramas”. In: *The German Quarterly* 17:3 (1944), pp. 135-144; Meessen, Hubert J.: “Kassandra als Endform in Paul Ernst’s ‘religiöser’ Dramatik”. In: *Monatshefte für Deutschen Unterricht, Deutsche Sprache und Literatur* 43 (1951), pp. 187-192; Hartung, Gunther: “Paul Ernsts Kassandra”. In: *Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse*. Ed. Horst Thomé. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, pp. 61-77.

⁷ *Paul Ernst und das Drama*. Ed. Paul-Ernst-Gesellschaft; *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf und die neuklassische Bewegung um 1905. Eine Darstellung in Briefen und anderen Dokumenten durch Karl August Kutzbach*. Ed. Karl A. Kutzbach. Emsdetten: Lechte 1972; Wöhrmann, Andreas: *Das Program der Neuklassik: Die Konzeption einer modernen Tragödie bei Paul Ernst; Wilhelm von Scholz; und Samuel Lublinski*. Frankfurt: Lang 1979 (Tübinger Studien zur deutschen Literatur, Bd. 4); Bucquet-Radczewski, Jutta: *Die neuklassische Tragödie bei Paul Ernst (1900-1910)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993; Gnosa, Ralf: “Paul Ernst. ‘Ariadne auf Naxos’”. In: *Paul-Ernst-Gesellschaft: Mitteilungsblatt der Paul-Ernst-Gesellschaft e.V.* (1996), pp. 38-40; Hörn, Beate: *Tragödie und Ideologie. Tragödienkonzepte in Spanien und Deutschland in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997; Chätelier, Hildegard: *Verwerfung der Bürgerlichkeit, Wandlungen des Konservatismus am Beispiel Paul Ernst (1899-1933)*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002; *Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse*. Ed. Horst Thomé; Gnosa, Ralf: “Paul Ernst heute”. In: *Paul-Ernst-Gesellschaft: Mitteilungsblatt der Paul-Ernst-Gesellschaft e.V.* (2006), pp. 15-28.

werkingsgeschiedenis van Aristoteles' *Poetica*. Zijn concept van "het tragische" wordt grotendeels bepaald door het bijna uitsluitend Duitse⁸ "(nach-)idealistische" denken over het tragische als filosofisch en ontologisch fenomeen. Bovendien is zijn postnaturalistische receptie⁹ van de antieke oudheid diepgaand "geprägt" door het "Antikenbild" en de "Gesellschaftskritik" van de Duitse filosoof Friedrich Nietzsche (1844-1900), in wiens navolging Ernst een "kulturstiftende" functie verleent aan de tragedie, die maatschappelijke en morele vernieuwingsperspectieven moet uitdragen.

Deze bijdrage beoogt Ernsts concept van het tragische, zoals hij dat in zijn poëtische werken begrijpt, te expliciteren aan de hand van een analyse van zijn eerste tragedie *Demetrios*. Daarbij zal de nadruk gelegd worden op de spanning, die zich hierbij manifesteert, tussen de – wat ik zou noemen – klassieke vorm en moderne functie van Ernsts tragedieconcept.

2. HET TRAGISCHE ALS VOORWAARDE EN DOEL IN DE MODERNE MAATSCHAPPIJ

Om deze spanning ten volle te kunnen duiden, dient te worden geëxpliciteerd wat Ernst onder het tragische verstaat. Ernsts tragische praxis moet gesitueerd worden tegen de achtergrond van de eigentijdse recessie op algemeen menselijk vlak. Georg Simmel (1858-1918), socioloog en kennis van Ernst, die de moderne crisis in zijn essay *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* (1911) als het gevolg van een fundamenteel tragisch probleem van cultuur analyseert,¹⁰

⁸ Szondi, Peter: *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main: Insel-Verlag 1961.

⁹ Riedel, Volker: *Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance – Humanismus bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Metzler 2000, p. 281; *Urgeschichten der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*. Eds. Bernd Seidensticker en Martin Vöhler. Stuttgart: Metzler 2001; *Antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*. Eds. Achim Aurnhammer en Thomas Pittrof. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2002 (Das Abendland. Neue Folge, Bd. 30); *Die griechische Tragödie und ihre Aktualisierung in der Moderne. Zweites Bruno Snell-Symposium der Universität Hamburg am Europa-Kolleg*. Eds. Gerhard Lohse en Solveig Malatrait. München: K.G. Saur Verlag 2006.

¹⁰ Cultuur is noodzakelijk tragisch, aldus Simmel, aangezien het gebaseerd is op de onverenigbare scheiding tussen het subjectieve leven en objectieve structuren – zoals Recht, Moraliteit, Religie, enz. – waarvan het individu inhouden opneemt om zijn eigen ontwikkeling te structureren. Cultuur is de synthese tussen object en subject, waarbij de objectieve structuren helpen om het subject zichzelf te laten ontwikkelen tot wat intrinsiek in zijn mogelijkheden ligt. De tragedie breekt uit wanneer het subjectieve leven vervreemd geraakt van de almaar sneller evoluerende techniek (en objectieve bovenbouw van een maatschappij tout court): dat is het geval in de moderne maatschappij, waarin de focus alleen maar ligt op de versnelde ontwikkeling van de objectieve structuren; een proces waarin het subject geen eigenwaarde meer kan terugvinden en zichzelf niet langer in samenwerking met objectieve impulsen kan ontwikkelen (cultiveren). Deze ontwikkeling is precies daarom "tragisch", omdat het geen noodlot is dat de mens van buitenaf overvalt, maar een logische ontwikkeling, omdat "die gegen ein Wesen gerichteten vernichtenden Kräfte aus den tiefsten Schichten eben dieses Wesens selbst entspringen." Simmel, Georg: "Der Begriff und die Tragödie der Kultur". In: *Ibid.: Philosophische Kultur*. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 2008, pp. 199-220; citaat, p. 217. In zijn essay "Die Krisis der Kultur" (1916) in diezelfde bundel, verklaart Simmel dat het uitbreken van oorlog de enige heilzame oplossing is om de "erkrankte Kultur" te genezen. Oorlog zorgt er immers voor dat de aandacht weer verschuift op het subjectieve leven, aangezien "Selbsterhaltung" het enige doel in oorlogstijden is. Simmel, Georg: "Die Krisis der Kultur". In: *Ibid.: Philosophische Kultur*, pp. 1135-1150.

maakt in een brief aan Ernst op nieuwjaarsdag 1910 bedenkingen over diens dramatische praxis.¹¹ Simmel verwijt Ernst dat zijn “ganze künstlerische entwicklung von einem tiefen zwiespalt durchzogen wird.”¹² Deze “Zwiespalt” in Ernsts werk bevindt zich, aldus Simmel, “zwischen der richtung ihrer natürlichen veranlagung u. der ihrer bewußten künstlerischen überzeugungen.”¹³

Simmel merkt op dat Ernst zijn innerlijke ervaring in objectieve structuren uitdrukt, die op dat moment geen levendige ontwikkeling meer doormaken. Simmel noemt de klassieke vormtaal immers een gesloten structuur, die “sich die Aufnahme in die Pulsierungen und Rastlosigkeiten unseres Entwicklungstempos versagt”.¹⁴ De antieke oudheid is voor Simmel een ideaal bolwerk, dat zijn perfectie heeft bereikt en die “um dieser lückenlosen Gerundetheit willen keinen Zugang” verleent, maar ook geen toegang heeft tot “ons”, modernen.¹⁵ Hetzelfde geldt voor morele idealen of ethische imperatieven, die reeds een zodanige graad van volkomenheid bereikt hebben, zodat er zich uit hen geen energie meer laat actualiseren, die een modern subject kan opnemen in zijn eigen culturele ontwikkeling.¹⁶

Dat Simmel zijn cultuurtheoretische analyse van het tragische in “Kultur” toepast op Ernsts “künstlerische” verwezenlijkingen om het onsuccesvolle karakter van diens drama te verklaren – en dat zonder rekening te houden met sociologische productie- en receptieomstandigheden – is slechts een subjectieve interpretatie en voor deze uiteenzetting minder van belang. Belangrijk is dat Simmel Ernst verwijten maakt over zijn keuze om een “großen Stil”¹⁷ in zijn drama te verkiezen boven de op dat moment gangbare stromingen in de literatuur, zoals naturalisme of psychologisch realisme.

Uit Ernsts poëtische geschriften blijkt dat hij de vervreemding van de mens van de technischer wordende realiteit aanklaagt.¹⁸ Het 19^{de}-eeuwse mechanistische en naturalistische wereldbeeld limiteert volgens hem de nood aan morele idealen en beknot iedere vorm van creatieve zelfontplooiing.¹⁹ Bij gebrek aan enige vorm van spirituele of morele houvast dreigt de mens zelfs van zichzelf te vervreemden.²⁰

¹¹ *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie. Zu seinem 100. Geburtstag am 1. März 1958.* Eds. Kurt Gassen en Michael Landmann. Berlin: Duncker & Humblot 1993², pp. 73-76.

¹² *Ibid.*, p. 73. De Duitse substantieven krijgen in de brief geen hoofdletter.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Simmel: “Der Begriff und die Tragödie der Kultur”. In: *Ibid.*: *Philosophische Kultur*, p. 209.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸ Ernst: “Einleitung”. In: *Ibid.*: *Der Zusammenbruch des Deutschen Idealismus*. München: Langen-Müller 1931, p. 12.

¹⁹ Ernst: “Das drama und die moderne Weltanschauung”. In: *Ibid.*: *Der Weg zur Form*, p. 33.

²⁰ Vgl. Simmel: “Der Begriff und die Tragödie der Kultur”. In: *Ibid.*: *Philosophische Kultur*, pp. 213-220.

Aan de basis van de angst – dat de mens van zichzelf kan vervreemden – ligt Ernsts dualistische mensopvatting,²¹ die geïnspireerd is door Kants subjectiefilosofie. Ernst maakt een onderscheid tussen een empirisch en een intelligibel subject, dat zich onderscheidt door het bewustzijn van zijn autonome “Sittlichkeit”. Hij beroept zich hierbij op Plato’s, maar ook op Schopenhauers en Nietzsches, dualistische metaforiek: het empirische subject is, aldus Ernst, een gebrekkige afbeelding of projectie van een ideëel volmaakt Ik.²² Onder invloed van Nietzsche²³ radicaliseert Ernst dit antropologisch dualisme in een aristocratisch onderscheid tussen een respectievelijk “laag” en “hoog” mensentype. Zo onderwerpt de “lage” mens zich zonder verzet aan de beperkingen die de situatie hem oplegt, terwijl de “hoge” mens, die zich vergewist van zijn moraliteit, actief terugvecht.²⁴ Het is dan ook niet verwonderlijk dat Ernst niet pleit voor een materiële, maar in de eerste plaats voor een morele vooruitgang van de mens.²⁵ Om de mens niet van zichzelf te laten vervreemden, zou iemand hem bewust moeten maken van deze moraliteit. Aangezien het er volgens Ernst niet naar uitziet dat de maatschappij nieuwe waarden zal postuleren,²⁶ zal de algemene verbetering een opdracht zijn voor de enkeling, in het bijzonder de “hoge” mens of de “Dichter”.

Ernst stelt het zich – als Dichter – tot taak zijn medemens bewust te maken van zijn moraliteit of ideale “Selbst”. In zijn eigen vertwijfeling is hij er immers van overtuigd geraakt dat deze “Sittlichkeit” de enige vrijheid is, waarover een mens beschikt, zelfs en precies in de meest onderdrukkende situatie: slechts in de diepste wanhoop behoudt de mens volgens hem de mogelijkheid zijn vrijheid te bevestigen.²⁷ Slechts in een tragedie kan deze ervaring tot uitdrukking gebracht worden:

Die Tragödie ist die Darstellung der völligen Verzweiflung am Sinn des Lebens bei der leidenschaftlichsten Lebensbejahung, durch Betonung der Freiheit des Menschen²⁸.

Tragedie is voor Ernst de objectieve vorm, die de zelfvervreemding van de mens in de actuele Duitse cultuur moet tegengaan en de kloof tussen de mens

²¹ In zijn religieuze periode vanaf Wereldoorlog I zal dit dualisme zich tot een (psychisch) monisme – en radicaler zelfs, tot solipsisme – ontwikkelen.

²² Ernst: “Das drama und die moderne Weltanschauung”. In: *Ibid.: Der Weg zur Form*, p. 40.

²³ Vgl. Thomé, Horst: “Tragödienästhetik als Zeitkritik. Zu Friedrich Nietzsches *Die Geburt der Tragödie* und Paul Ernsts Tragödientheorie”. In: *Der Wille zur Form* 3, Folge 3 (1995), pp. 3-37.

²⁴ Thomé: “Tragödienästhetik als Zeitkritik”, p. 25.

²⁵ Kutzbach: “Paul Ernst Dramen”, pp. 314-329.

²⁶ Hörr: *Tragödie und Ideologie*, p. 87.

²⁷ Deze opvatting sluit nauw aan bij Schellings filosofische begrip van “het tragische”. Szondi: *Versuch über das Tragische*, pp. 13-16.

²⁸ Ernst: ‘Die Trachinierinnen’. In: *Ibid.: Der Zusammenbruch*, p. 77.

en zijn morele zelf moet overbruggen. Door het ideaal van ‘Sittlichkeit’ weer te geven kan tragedie een voorbeeldfunctie uitoefenen en een model voor een grootse en morele maatschappij- en levensvorm aanreiken.²⁹

Het is duidelijk dat het tragische levensgevoel steunt op de synthese van twee tegenstrijdige gevoelens: het besef van moraliteit als menselijke vrijheid wordt pas opgewekt in een toestand waarin diezelfde morele waarden in een radicaal verval verkeren. Dit maakt de tragische ervaring, alsook de uitdrukking ervan, tijdgebonden. Bijgevolg kan tragedie, aldus Ernst, alleen opduiken in een periode waarin alle morele waarden zijn aangetast. Dit noemt hij – vreemd genoeg – periodes, waarin de “tragische Stimmung der früheren Zeiten unmöglich geworden [ist].”³⁰ Omgekeerd kan de tragedie niet langer bestaan, wanneer het de “Sittlichkeit”, die het uitdrukt, ook daadwerkelijk in de maatschappelijke context heeft gerealiseerd. Vreemd genoeg meent Ernst dat een Dichter enkel in een harmonische en gezonde – en dus moreel hoogstaande – cultuur in staat is zijn morele levensbeschouwing uit te drukken.³¹ Tragedie, voor hem de hoogste vorm van dichtkunst,³² noemt hij daarom “Weltanschauungsdichtung”.³³ De moderne recessie kan bijgevolg geen voedingsbodem voor dichtelijke expressie zijn: een Dichter in deze tijd, dat noemt Ernst immers “ein Widerspruch in sich”.³⁴ Desalniettemin, en dat in weerwil van of juist dankzij dit ongunstige klimaat, ziet Ernst alsnog de mogelijkheid om de achteruitgang van de mens te verbeteren door middel van zijn dichtelijke expressie. Zijn receptie van de Griekse klassieke oudheid verklaart waarom: op basis van een historische parallel tussen zijn tijd en de spirituele toestand in de Griekse 5^{de} eeuw v. C., meent Ernst dat, ondanks – en dankzij – de decadentie, aan alle voorwaarden voldaan is om tragedie in de moderne maatschappij te herbeleven. De existentiële en spirituele radeloosheid, die hijzelf ervaart, vergelijkt hij immers met die van de Griekse tragische dichter, “der an den Göttern verzweifelt, weil er einsieht, daß sie Dämonen sind.”³⁵ Zowel toen als nu is de mens, bij afwezigheid van een goede morele God, overgeleverd aan een uitzichtloos bestaan. Deze atmosfeer herinnert aan de idee van goddelijke ontrouw in Hölderlins

²⁹ Kutzbach: “Einführung”. In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, p. 35; Ernst: “Einleitung”. In: *Ibid.: Der Zusammenbruch*, pp. 18-19.

³⁰ Ernst: “Zwei Selbstanzeigen”. In: *Ibid.: Der Weg zur Form*, p. 58. Ernst meent dat het gros van de mensheid deze tragische “Empfindung” van de dichter niet (meer) als dusdanig ervaart.

³¹ Ernst: “Einleitung”. In: *Ibid.: Der Zusammenbruch*, p. 9.

³² Vgl. Hegel, Georg W.F.: *Vorlesungen über die Aesthetik*. Dritter Band. Mit einem Vorwort von Heinrich Gustav Hotho. Stuttgart: Frommann 1964, p. 479; Schopenhauer, Arthur: “Die Welt als Wille und Vorstellung”. In: *Ibid., Sämtliche Werke, Band I*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1974, p. 348; p. 353.

³³ Ernst: “Das moderne Drama”. In: *Ibid.: Der Weg zur Form*, p. 67; Ernst: “Die Möglichkeit der klassischen Tragödie”. In: *Ibid.*, p. 121; Ernst: “Merope”. In: *Ibid.*, p. 147.

³⁴ Ernst: “Einleitung”. In: *Ibid.: Der Zusammenbruch*, p. 8.

³⁵ Ernst: “Tragödie und Erlösungsdrama”. In: *Ibid.: Ein Credo*. München: Langen-Müller 1935², p. 34.

gedicht *Brod und Wein*,³⁶ dat de nacht inluidt, waarin de goden zich van de mensheid afgewend hebben. “Wozu Dichter in dürftiger Zeit?”³⁷, vraagt de stem in het gedicht zich af. Ernst geeft het antwoord: het is de taak van een Dichter om tijdens dit nachtelijk interval – in afwachting van de terugkomst van de God(en) – met zijn dichtwerken aan de mens een houvast te verlenen³⁸. Slechts het besef dat hij, en met hem de hogere mens, een ideale moraliteit bezit, doet hem immers in een dergelijke goddeloze situatie standhouden. Op basis van zijn interpretatie van de Griekse oudheid, beschouwt Ernst zijn vertwijfeling bijgevolg ook als voorwaarde voor tragische creativiteit. Enerzijds ontstaat de tragedie voor Ernst in een tijdgebonden context. Anderzijds moet het, om als maatschappelijk voorbeeld te kunnen dienen, de realiteit waaruit het ontstaan is overstijgen en als objectieve vorm “zeitlos” worden. Overeenkomstig zijn antirationalistische discours, beschrijft Ernst zijn tragische praxis dan ook niet vanuit het object (de verhaalstof), maar als onbewust proces, dat zich in de ziel van de Dichter afspeelt.³⁹ Hier raken algemeen menselijke “Willensbestrebungen”⁴⁰ zonder duidelijke aanleiding in conflict met elkaar en dringen zich een weg naar buiten om uitgedrukt te worden. Tragedie is het veruitwendigen van deze innerlijke processen, waarbij de immanente moraliteit op de onvolkomenheid van de empirische werkelijkheid botst.⁴¹ Het in tragedie uitgebeelde conflict is bijgevolg voor Ernst slechts werkelijk in de idealistische en niet in de empirische zin.⁴² De gestalten in zijn tragedies beelden geen werkelijke personen uit,⁴³ maar zijn symbolen voor de innerlijke zielsbewegingen van de Dichter, die de realiteit

³⁶ Hölderlin, Friedrich: *Gedichte*. Ed. Jochen Schmidt. Frankfurt am Main: Insel Verlag 1969. In zijn werk *Jugenderinnerungen*, dat hij pas aan het einde van zijn leven schreef, merkt Ernst op dat hij zich in zijn jeugd met Hölderlin “Eins geworden” voelde. Ernst, Paul: *Jugenderinnerungen*. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag 1959, p. 272. In 1904 verzorgde Ernst de inleiding bij een uitgave van Hölderlins gedichten, die echter verloren is gegaan. Kutzbach: “Einführung”. In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, p. 22.

³⁷ Hölderlin: *Gedichte*, p. 118.

³⁸ Ernst is er nog in zijn tijd van overtuigd Hölderlins nacht te beleven. Ernst: “Mein dichterisches Erlebnis”. In: *Ibid.*: *Ein Credo*, p. 17; pp. 20-21; Kutzbach: “Einführung”. In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, p. 36.

³⁹ Vgl. Scholz, Wilhelm von: *Das Drama. Wesen – Werden – Darstellung der dramatischen Kunst*. Tübingen: Max Niemeyer 1956, p. 17; p. 34.

⁴⁰ Von Scholz noemt ze “die dunkelsten Regungen des Lebens”. Scholz von: *Das Drama*, pp. 22.

⁴¹ Ernst: “Don Carlos”. In: *Ibid.*: *Der Zusammenbruch*, p. 235. Ernst staat hiermee duidelijk in de idealistische traditie. Hegel stelt in *Vorlesungen über die Aesthetik* (1817-1829) dat drama het veruitwendigen is van het innerlijke “Wollen” en van het “Charakter” van een zelfbewuste held. De handeling in drama is bijgevolg de bewuste uitvoering van zijn wil, dat door de externe omstandigheden begrensd wordt. In drama gaat het niet om een realistische handeling, maar om de expositie van een innerlijke hartstocht. Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik*, p. 482; p. 492; p. 495. De botsing van innerlijke “Willensbestrebungen” beantwoordt bovendien aan Schopenhauers interpretatie in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) dat het de “Widerstreit des Willens mit sich selbst” is, die in tragedie geobjectiveerd wordt. Schopenhauer: “Die Welt als Wille und Vorstellung”, p. 353.

⁴² Vgl. Ernst: “Die Eröffnung des Schauspielhaus Düsseldorf”. In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, pp. 113-116; Scholz von: *Das Drama*, pp. 54-55.

⁴³ Ernst: “Das tragische Königsideal”. In: *Ibid.*: *Ein Credo*, p. 103.

– zijn tijd dus – overstijgt. Het symbolische karakter van de totale handeling geeft bovendien een religieuze dimensie aan Ernsts tragedies. Hierdoor beantwoorden ze aan de actuele behoefte aan religieuze en spirituele houvast:⁴⁴ Ernsts tragedie oefent immers een verbindende werking (in de etymologische betekenis van “religare”) uit, wanneer het bij een gedifferentieerde mensenmenigte een gemeenschappelijke innerlijke ervaring van menselijke vrijheid opwekt. Tragedie brengt volgens Ernst een interactie tot stand tussen de ziel van de Dichter en die van de toeschouwer,⁴⁵ die aangespoord wordt zich van zijn moraliteit te vergewissen. Het is duidelijk dat deze nadruk op het ideële en immanente karakter van moraliteit de maatschappelijke functie van de tragedie allerm minst bevordert. Desalniettemin tracht Ernst ook hier een antwoord te bieden. Het begrip noodzaak (“Notwendigkeit”) is hiervan een voorbeeld. De noodzakelijkheid verwijst voor Ernst zowel naar een formeel structuurprincipe in de tragedie als naar de objectieve macht die de mens in de sociale realiteit – zoals de held in de idealistische tragische handeling – onderdrukt. Enerzijds moet de noodzakelijkheid in de opbouw van de handeling tot uitdrukking komen, met het oog op het realiseren van het gewenste effect.⁴⁶ Dit kan pas bereikt worden, wanneer elke ontwikkeling de uitdrukking is van de bewuste morele wil van de held. De handeling moet zich bijgevolg zonder omwegen richting eindcatastrofe ontwikkelen, waarbij iedere vorm van toeval in de structuur van de tragische handeling resoluut uitgesloten wordt.⁴⁷ Anderzijds verbindt Ernst het begrip noodzaak met de klassieke notie van het “Fatum”, dat zich manifesteert als een objectieve onvermijdelijkheid waaraan de tragische held onderworpen is (“Schicksal”). De held mag hoe dan ook geen kans op ontsnapping krijgen, aangezien de mogelijkheid om zijn vrijheid te bevestigen dan verloren gaat.⁴⁸ Om een aanknopingspunt met de realiteit en dus een voorwaarde voor tragedie te vinden, schuift Ernst de dominantie van de geldeconomie als moderne variant van de antieke “tuchè” naar voren.⁴⁹ Het formuleren van een noodlot, is immers ook voor Ernst onvermijdelijk, aangezien hij er zoals

⁴⁴ Ernst: “Plautus und Molière”. In: *Ibid.: Der Zusammenbruch*, p. 43; p. 49; Ernst: “Die formbildende Kraft”. In: *Ibid.*, pp. 335-338.

⁴⁵ Ernst: “Das tragische Königsideal”. In: *Ibid.: Ein Credo*, p. 103.

⁴⁶ Kutzbach: “Einführung”. In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, p. 26.

⁴⁷ Ernst: “Der Prinz von Homburg”. In: *Ibid.: Der Zusammenbruch*, p. 312.

⁴⁸ Ernst: “Zwei Selbstanzeigen”. In: *Ibid.: Der Weg zur Form*, p. 51; Ernst: “Die Möglichkeit der klassischen Tragödie”. In: *Ibid.*, p. 121. In deze radicale constructie van “Notwendigkeit” kan er voor Ernst hoegenaamd geen sprake zijn van “schuld”. Ook in de Griekse tragedie wijst hij iedere notie van schuld – “hamartia” – af: het is Aristoteles, die, aldus Ernst, de idee van schuld in de Griekse tragedie geïntroduceerd heeft, waar het in feite nooit geweest is. “Sie scheint mir erst durch Aristoteles in ihre Werke hineingelegt”. Ernst: “Neuer Glauben”. In: *Ibid.: Ein Credo*, p. 216.

⁴⁹ Thomé: “Tragödienästhetik als Zeitkritik”, pp. 31-32.

gezegd van uitgaat dat slechts in de totale onderdrukking een bevestiging van de menselijke vrijheid kan worden gevonden.

In wat volgt, toets ik deze poëtische inzichten aan het concrete voorbeeld van zijn eerste tragedie *Demetrios*, waarin Ernst zijn subjectieve – tragische – ervaring tot uitdrukking heeft gebracht in een objectieve en tijdloze vorm. Ik zal aanstippen waar Ernst elementen uit de klassieke tragedie gebruikt en hoe deze klassieke kenmerken bijdragen tot de abstractie van de gehele handeling. In het slot van deze bijdrage breng ik dan de door Ernst verhoopde maatschappelijke functie met de in het volgende deel behandelde tijdloze vorm van zijn tragedie samen.

3. *DEMETRIOS*: EEN KLASSIEKE IDEALE VORM

De tragedie *Demetrios*⁵⁰ is het resultaat van Ernsts eerste poging om zijn tragische levensgevoel uit te drukken.⁵¹ De opdeling van het stuk in vijf akten en het gebruik van jambische verzen herinneren aan de klassieke vorm van tragedie. De verhaalstof, die onder meer door Schiller en Hebbel bewerkt werd⁵², is van historische aard en behandelt de perikelen rond de problematische troonopvolging in het 16^{de}- en 17^{de}-eeuwse Rusland. Ernst is de eerste die de setting verplaatst naar het laathellenistische Sparta, “um 200 vor Chr” (112). Ondanks enkele sobere staaltjes van “namedropping” (zoals Lykourgos, Heloten, Herakliden), die een mythische kennis zouden reveleren, doet Ernst geen enkele moeite om de indruk te geven een historisch accuraat beeld op te hangen. Slechts de radicale afwijzing van iedere vorm van historiciteit en de wil om een totale abstractie te creëren, kan deze setting verklaren.

Het stuk opent met een dialoog tussen twee vertegenwoordigers van “de laatste der Spartiaten”: deze aristocratische enkelingen betreuren het verval van de traditionele waarden in hun stad, waar de koningstroon niet langer door de rechtmatige troonopvolgers (Herakliden) maar door nazaten van slaven (Heloten) wordt bevolkt. Het gesprek tussen Lykortas en Lysandros is niet meer dan een onpersoonlijke distillatie van een traditionalistisch pleidooi voor

⁵⁰ Ernst: “Demetrios”. In: *Ibid.: Dramen I*, pp. 111-188. De paginanummers van verwijzingen of citaten uit de tekst van *Demetrios* worden in de tekst tussen ronde haken weergegeven.

⁵¹ Ernst: “Einleitung”. In: *Ibid.: Der Zusammenbruch*, p. 8. Voor een uitvoerig overzicht van Ernsts dramatische praxis, cf. Kutzbach: “Chronik des Entstehens, der Veröffentlichung und der Auswirkungen der Dramen von Paul Ernst”. In: *Paul Ernst und das Drama*, pp. 20-51. Op 23 september 1904 schrijft Ernst aan Frans Servaes, een bevriend criticus, dat hij daags ervoor begonnen is aan *Demetrios*. Kutzbach: “Das Jahr 1904”. In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, p. 41. Hoewel hij er nog geen maand later – op 8 oktober al – de laatste hand aan legt, en het stuk in juni 1905 bij Insel-Verlag gepubliceerd wordt, vindt de eerste opvoering pas op 3 maart 1910 plaats. Kutzbach: “Einführung”. In: *Ibid.*, pp. 34-35; Kutzbach: “Das Jahr 1905”. In: *Ibid.*, p. 66. Desalniettemin schrijft Ernst in 1932 dat *Demetrios* in 1903 geschreven werd. Ernst: “Mein dichterisches Erlebnis”. In: *Ibid.: Ein Credo*, p. 22.

⁵² Kutzbach: “Einführung”. In: *Ibid.*, p. 34.

“Sittlichkeit”.⁵³ Dit ideaal staat voor vruchtbaarheid,⁵⁴ een trotse en edelmoe-dige houding, liefde voor (de zuiverheid van het) volk en vaderland en een strikt standenonderscheid (118), dat bovendien gelieerd wordt aan het bezit van morele eigenschappen. Wanneer de fundamenteën van een morele samenleving geïnfecteerd zijn, staan al deze waarden op hun kop:

Was heute schändlich ist, war damals Tugend, / Und heut ist Tugend viel, das damals schändlich <ist> (114).

Het Sparta, dat Ernst opvoert, wordt door tirannie en morele decadentie geteerd. Hölderlins nacht heerst ook hier.⁵⁵

Demetrios, die aanvankelijk nog de slaaf Pytheas is, representeert, ondanks zijn vermeende lage sociale positie, geenszins een voorbeeld van wat Ernst een laag mens noemt. Evenmin kan hij zoals Lykortas en Lysandros voor realistisch doorgaan. Demetrios is veeleer de verpersoonlijking van een ideaaltype, namelijk de hoge, morele en principiële mens. Hij verschijnt in de eerste akte als welopgevoede slaaf, die zijn plaats kent en zich vol plichtsbef van zijn taak kwijt. Hij is dan ook uiterst voorzichtig wanneer de dochter van zijn heer, Kallirhoe, hem haar liefde betuigt. Wanneer Demetrios zich voor deze onmogelijke liefde geplaagd ziet, rolt hij halsoverkop in een gevecht om deze liefde en om zijn eer, wordt na afloop bijna ter dood veroordeeld, maar net op het nippertje door zijn moeder Tritäa ontmaskerd als (dood gewaande) zoon van de laatste, vermoorde, Heraklidenkoning Orestes. Tritäa, een slavin die haar eigen zoon Pytheas samen met het koningskind Demetrios zoogde, getuigt dat Pytheas tijdens de moordpartij op het koningshuis 20 jaar geleden per abuis voor prins gehouden werd en in plaats van Orestes' zoon, Demetrios, door de putschisten vermoord werd. Zij ontfermde zich achteraf over Demetrios als was hij haar eigen zoon. In ijlt tempo verandert Pytheas bijgevolg in Demetrios, de (aller)laatste der Herakliden, de enige legitieme troonopvolger van Sparta.

Het slot van de eerste akte bewijst dat het Ernst niet te doen is om een logische ontwikkeling van de handeling. De bijna levensvreemde abstractie is al in het begin van het stuk aangegeven en bewijst het door Ernst nagestreefde objectieve karakter van zijn tragedie: Tritäa, Demetrios' zogenaamde moeder, die als slavin niet in de positie is door haar meerderen geloofd te worden,⁵⁶ kan

⁵³ Bij afwezigheid van een instantie dat voor koor kan doorgaan, worden algemene of filosofische bespiegelingen in Ernsts drama's in de lyrische expressie van symbolische personages ingebouwd. Stapel, Wilhelm, “Über Paul Ernsts Dramen”, *Deutsches Volkstum* 16 (1933), p. 288.

⁵⁴ Dit kenmerk keert ook terug in Ernsts Erlösungs-drama *Kassandra*, waarin het legendarische geslacht van Priamos geprezen wordt. Ernst: “Kassandra”. In: *Ibid.: Dramen III*, pp. 139-195.

⁵⁵ “Denn gottlos ist ein Sklave, Keiner droben” / “Der Himmlischen bekümmert sich um ihn”. Ernst: “Demetrios”. In: *Ibid.: Dramen I*, p. 123.

⁵⁶ Zoals blijkt uit de tekst: “Du Arme, Niemand glaubt dir”. Er wordt niet geluisterd naar de smeekbeden van Tritäa, die haar zoon van het kruis probeert te redden. *Ibid.*, p. 127.

met haar getuigenis plots het gehele gezelschap van edelen, die bij de opschudding opgedoken zijn, voor zich winnen. Demetrios' lot slaat om in een schijnbaar voorspoedige toekomst. Zijn leven, dat zo-even nog aan een zijden draadje hing, wordt plots overal gegeerd. De omstandigheden dwingen hem vanaf dat moment om zijn "rechtmatige" plaats op de troon te veroveren.

De tweede akte introduceert Dyme, de in ballingschap levende oude koningin-moeder, de weduwe van Orestes. In haar ballingsoord – een tempel van Apollo – wordt zij vergezeld door Xenias, een oude veldheer, wiens diepe verwijfeling schril afsteekt tegen de hoop op wraak die Dyme al jarenlang koestert. De tiran Nabis – op de hoogte van Demetrios' kruistocht – doet er alles aan om haar over te halen in zijn voordeel te getuigen dat Demetrios een bedrieger is. Dyme's zucht naar wraak is echter groter dan haar werkelijkheidszin en ze aanvaardt Demetrios nog voor het einde van deze akte zonder veel omhaal als haar rechtmatige zoon. Ondertussen is Demetrios zelf overtuigd geraakt van zijn plicht als "rechtmatige" koning:

Kein Volksverführer bin ich, der den Leuten / Lügen verspricht, sich selbst zum Herrn zu machen; / Ich bin der Herr und handle, wie ich muß (143-144).

Demetrios handelt echter in naïeve blindheid. Gedreven door de omstandigheden moet hij anders optreden dan zijn edele inborst hem gebiedt. Zo moet hij de tempelschat van het heiligdom van Apollo als soldij gebruiken voor de huurlingen, die hem moeten helpen om de macht te grijpen. Als slaaf kon hij onschuldig zijn, als koning moet hij noodgedwongen zijn handen vuil maken (143). Vroeger kon hij ongedwongen dromen en wensen; als koning gehoorzaamt hij "Notwendigkeit und Ordnung, Zwang und Angst" (143). Ironisch genoeg is het Xenias, de balling, die hem wijst op de valse vrijheid van een koning:

Ich bin / Ein Freier in den Ketten, aber du / Bist unfrei ohne Ketten (149).

Demetrios slaat zijn wijze woorden echter in de wind.

De derde akte introduceert het tragische ideaal van een koning die zich moet weten te handhaven tegenover het relativisme en utilitarisme, dat onder het volk leeft (152). Nabis, in de steek gelaten door zijn getrouwen en dodelijk verwond door de rellen, die door Demetrios zijn ontketend, beseft dat het koningschap een zware opgave is, die een koning niet puur op basis van zijn goedheid kan volbrengen. Ook hij moest onder invloed van de omstandigheden voortdurend tegen zijn principes in handelen.

Denn König bleiben und den Thron verdienen / Kann der nur, der verrät, was er geglaubt, / Den Freunden schadet, die ihn groß gemacht, / Mit denen Bündnis schließt, die er bekämpft, / Abschwört, was er vorher für gut gehalten, / Und was ihm töricht scheint, zur Herrschaft bringt. (152)

Nabis probeert Demetrios duidelijk te maken dat het volk slechts aan zijn eigen profijt denkt. De koning moet, als marionet, op zijn beurt alleen maar aan het welzijn van het volk denken (151). Demetrios geeft echter de indruk een – naïeve – idealistische conceptie van het koningschap na te streven. Hij representeert dan ook het ideaal van een koning, die “uneigennützig für alle, für das gesamte Volk denkt und fühlt, jeweils das Nötige tut und vom Ethos des rechten Machtgebrauchs erfüllt ist”.⁵⁷ Demetrios meent dat hij het recht aan zijn zijde heeft en niet met geweld of angst zal moeten regeren. Nabis weet echter dat het koningschap niets anders betekent dan heen en weer geslingerd worden tussen het volk en de rijken. Ondanks Nabis’ noodgedwongen utilitaristische houding, blijken ook zijn bedoelingen intrinsiek van edele aard. Het feit dat Nabis geen goede morele koning kan en kon zijn, ligt evenwel niet aan hem, maar aan de problematische moraal van de omstandigheden.

Ich opferte der Herrschaft all mein Gut, / Hoffnung und Liebe, Freude, Glauben, Ehre (156-157).

Dit alles tevergeefs, en dat wist hij:

denn im Volk / Ist keine Scheu, Ehrfurcht und gleiches Wollen. / Des einen Schaden ist des Andern Nußen. / [...] Ich bändigte durch Schrecken sie und Furcht, / Wohl wissend: Furcht und Schrecken dauern nicht (155).

Enkel door te sterven kan Nabis zijn goede inborst en dus zijn vrijheid bevestigen. Sommige bronnen koppelen deze houding naar Ernsts eigen ervaringen terug.⁵⁸ De hoogstaande morele attitude, die de tragische figuur in zijn tragedie uitdraagt, zou dan volgens Ernst – ondanks en dankzij de voorbeeldfunctie – niet alleen met het volk in de tragedie, maar ook met de reële – lage – sociale omstandigheden van zijn tijd in botsing komen.

De derde akte vormt het hoogtepunt van de handeling, waarin Demetrios’ oorspronkelijke geluk, volgens de klassieke aristotelische peripetie,⁵⁹ omslaat in ongeluk.⁶⁰ Dit begint bij het offer dat Kallihroe stelt. Ze ziet in dat ze de weg blokkeert, waarop Demetrios het volwaardige, maar noodzakelijk tragische koningschap kan bereiken.⁶¹ Door zelfmoord te plegen, geeft ze hem de mogelijkheid met Nabis’ dochter, Komaetho, te trouwen: op die manier kan hij zijn edele afstamming met haar Helotenafkomst combineren en alsnog proberen het lage volk gunstig te stemmen. Uit noodzaak moet Demetrios zijn koningschap bijgevolg op een versneden huwelijk baseren. Meer en meer wordt dui-

⁵⁷ Kutzbach: “Einführung”. In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, p. 39.

⁵⁸ Wöhrmann: *Das Program der Neuklassik*, p. 38-39; Hörn: *Tragödie und Ideologie*, p. 149.

⁵⁹ Aristoteles: *Poetica*. Vertaald door N. van der Ben en J.M. Bremer. Amsterdam: Athenaeum – Polak & Van Gennep 1995, p. 47.

⁶⁰ Kutzbach: “Einführung”. In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, pp. 37-38.

⁶¹ “Mein Weg ist mir gezeigt”. Ernst: “Demetrios”. In: *Ibid.: Dramen I*, p. 158.

delijk dat hij door de situatie gedwongen wordt te regeren als een tiran. Niettemin wil hij nog niet inzien dat hij het ideaal van de Herakliden niet kan evenaren, niet omdat hij niet goed is, maar omdat het volk verdorven is en zijn morele houding niet deelt. Bovendien zal Kallirhoe's zelfmoord in het geheel van de handeling overbodig blijken. Door deze beslissing verandert zij immers niets aan de situatie.⁶² Kallirhoe moet slechts de idee versterken dat Demetrios het ideaal van "Sittlichkeit" representeert, dat in conflict treedt met de lage mentaliteit van het volk en daaraan ook – noodzakelijk – ten gronde gaat.

Het thema van Demetrios' twijfelachtige afkomst, dat niet meer op de voorgrond is getreden in de twee vorige aktes, wordt in de vierde akte plots weer te berde gebracht. Opnieuw duikt hier een zeer abstracte omgang met de tragedievorm op. Demetrios zit nu samen met Komaetho op de troon. Hij mag er dan van overtuigd zijn koninklijk bloed te bezitten en zijn morele plicht tegenover zijn volk te vervullen, er bestaat nog steeds geen zekerheid over zijn oorsprong. De vierde akte wordt ingeleid door het verraad van Komaetho, dat ervoor zorgt dat Demetrios voor het eerst zijn lijden (h)erkent. Het besef dat hij te midden van een immorele woestenij leeft, beïnvloedt zijn optreden aanvankelijk echter niet. Hij is immers overtuigd van zijn missie om als rechtmatige koning zijn volk te reorganiseren en morele waarden in te voeren (172). Wanneer het volk, opgehitst door verraders, in opstand komt en hem van bedrog beschuldigt, begint zijn overtuiging stilaan te wankelen. Verblind als Oidipous begint Demetrios aan de zoektocht naar zichzelf en verhoort Tritäa over zijn ware afkomst. Demetrios stelt haar voor de keuze: als hij echt de legitieme troonopvolger is, dan is het zijn plicht om te blijven, wat er ook gebeurt. Wordt echter duidelijk dat hij toch haar slavenzoon Pytheas is, dan zal hij vluchten voor de schande die hem te wachten staat. Bevreesd voor zijn lot bekent ze hem dat hij Pytheas is. In plaats van haar meteen te geloven, begint hij te twijfelen aan haar uitspraak. Hij kan er zichzelf immers niet toe overhalen zijn eerlijke karakter en uiterlijke gelijkenis met de Heraklidenkoning Orestes zonder meer aan de kant te schuiven.

Demetrios: Denn jeder weiß: ich gleiche dem Orest. / Tritäa: Doch gleichst du Dyme nicht, der Königin. / Demetrios: Was soll das heißen? / Tritäa: Pytheas, mein Sohn! / Demetrios: Ich trage auf der Brust das Götterbild, / Das nur der Heraklide tragen darf. / Tritäa: Du bist ein Heraklide. / Demetrios: Jeßt versteh ich (179).

Deze stichomythische passage is een typisch voorbeeld van de klassieke "anagnorisis",⁶³ waarbij de tragische held inzicht krijgt in de oorzaak van zijn lij-

⁶² Net zoals de andere personages heeft ze weinig of geen impact op het verloop van het drama. Alles is er strikt "noodzakelijk".

⁶³ Volgens Aristoteles is de herkenning het meest geslaagd wanneer er tegelijkertijd een peripetie plaatsvindt, zoals hier het geval is. Aristoteles: *Poetica*, p. 47.

den. Demetrios herkent zijn ware aard en wordt gedwongen het ook als dusdanig te erkennen. Zo wordt duidelijk dat Demetrios zowel Tritäa's zoon als een Heraklide is. Het tragische komt tot uiting in de persoon zelf van Demetrios, het buitenechtelijk kind van Orestes: het onverenigbare, de verbinding tussen slaaf en koning, wordt in hem verenigd. Zijn eigen wezen keert zich tegen hem. Demetrios is immers zelf het voorwerp van de besmetting, dat het rijk heeft ondergaan. Het is echter in deze vertwijfeling dat Demetrios zijn vrijheid vindt. Vanaf dit moment draagt hij zijn tragische lot dan ook met complete instemming:

Ich steh allein und bin ein Feind von allen, / Und lachend will ich siegen oder fallen (180).

De vijfde akte is niet meer dan de bevestiging van Demetrios' tragische lot. De verwarring om zijn afkomst wordt er ten top gedreven. Demetrios beseft dat hij als koning de ver gevorderde staat van decadentie, waarin het volk verzeild is geraakt, niet kan oplossen. De toestand is onveranderbaar en zijn poging nieuwe maatschappelijke structuren uit te bouwen tevergeefs. Daarom beweert hij maar dat hij Pytheas is. Hij beseft dat hij zijn "Sittlichkeit" enkel kan behouden door te sterven. Slechts op die manier bevestigt hij zijn vrijheid. Sterven is het loskomen van de noodlottige banden die hem aan het leven vastketenen.

Ich bin erlöst vom Leben, habe Dank (188).

Ook na hem zal een nieuwe koning komen. Er zal niets veranderen, tenzij de toeschouwer leert uit Demetrios' morele exempel. Ondanks zijn zoektocht naar een geschikte vorm om zijn koninklijke waardigheid uit te drukken, is het traditionele morele koningschap als vorm niet toereikend in een situatie, waarin relativisme en utilitarisme heersen.⁶⁴ Bijgevolg is Demetrios gedoemd te blijven steken bij zichzelf en zijn moraliteit.

4. SLOTBESCHOUWING: SPANNING TUSSEN "ZEITLOS" EN "ZEITBEDINGT"

In *Demetrios* wordt getoond hoe de morele inborst van de tragische held in botsing komt met de decadentie van het volk. De ironie van zijn tragische Schicksal manifesteert zich precies in het feit dat het ideaal van koning slechts in zijn tegendeel – namelijk als slaaf van de situatie – tot uitdrukking kan komen.

⁶⁴ Het is een wereld "der selbstsüchtigen Sonderinteressen und zerfallenden Ordnungen." Kutzbach, "Einführung". In: *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*, p. 39.

Im König schlägt die höchste menschliche Freiheit (über den Gesetzen stehen) zur höchsten menschlichen Unfreiheit um [...]: das ist die höchste Tragik.⁶⁵

De abstracte en vereenvoudigde vormtaal van dit stuk komt niet alleen tot uiting in de zich in een vacuüm ontwikkelende handeling.⁶⁶ Ook in het stiliserende en archaïserende discours wordt een idealistische en tijdloze abstractie volgehouden.⁶⁷ De jambische verzen, een bombastische beeldspraak, een gekunstelde syntaxis en dramatische structuren uit de klassieke tragedie geven het geheel veeleer een vervreemdend karakter en houden een ontkenning in van elk realistisch detail of van elke verwijzing naar een historische tijd of plaats. Bovendien vergroot de steriliteit van de dialogen – of monologen, zo men wil – het artificiële karakter van het stuk. Door het gebruik van aristotelische motieven, klassieke stijlfiguren en een pseudoklassieke verhaaltstof, lijkt de tragedie geconcipieerd als een moderne variant van de klassieke vorm. Desalniettemin is de poging om Demetrios als naar klassiek model gevormde tragedie te beschrijven, slechts gegrond vanuit Ernsts optiek dat tragedie alleen in een bepaald geestelijk klimaat als “cultuurstichtend” kan verschijnen. Het is immers niet Ernsts bedoeling de Griekse tragedie in het Duitsland rond 1900 te herintroduceren. Het komt er op aan de geestelijke structuur van deze tragedie – zijn “Form” – te herbeleven en op basis van de historische parallel met de klassieke oudheid nieuwe inzichten omtrent de toestand en toekomst van de Duitse cultuur te vergaren.⁶⁸ Net zoals Simmel, is ook Ernst van mening dat de Griekse tragedie een dusdanige perfectie heeft bereikt, waardoor ze tijdloos en niet te evenaren is,⁶⁹ maar voor hem is de spanning tussen vorm en functie niet onoverkomelijk. Ernst abstraheert daarom van de klassieke tragedie een Idee, een “zeitlos” of “überzeitlich” ideaal van “Sittlichkeit”, waarmee hij het tijdgebonden karakter van zijn vertwijfeling – of “tragisches Lebensgefühl” – wil overstijgen. Dit ideaal kan geen uitdrukking van reële of maatschappelijke verhoudingen zijn, want

in der Wirklichkeit gibt es keinen tragischen Helden; es gibt deshalb in der Wirklichkeit auch keine Tragödie; Tragödie und tragischer Held gehören vielmehr der vom menschlichen Stolz postulierten Welt an, die man ja [...] in das Reich des transzendentalen Idealismus verlegen mag.⁷⁰

⁶⁵ Ernst: “Das tragische Königsideal”. In: *Ibid.*: *Ein Credo*, p. 108.

⁶⁶ Pirro, Maurizio: “Dramentheorien im Rahmen der deutschen neuklassischen Bewegung um die Jahrhundertwende”. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch im Auftrage der Görres-Gesellschaft* 44 (2003), p. 267.

⁶⁷ Köhler, Karl-Heinz: *Poetische Sprache und Sprachbewusstsein um 1900. Untersuchungen zum frühen Werk Hermann Hesses, Paul Ernsts und Ricarda Huchs*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1977, p. 101.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁹ Ernst: “Die Trachinierinnen”. In: *Ibid.*: *Der Zusammenbruch*, pp. 57-58

⁷⁰ Ernst: “Der Prinz von Homburg” In: *Ibid.*: *Der Zusammenbruch*, p. 313.

Desalniettemin moet het als voorbeeld voor de empirische realiteit – zijn tijd – dienen. Bijgevolg balanceren zijn tragedies tussen een idealistische afwijzing van historicisme en naturalisme enerzijds en een – verdoken of ironische – vorm van maatschappijkritiek anderzijds. De (platonische) Ideeën in de hogere wereld fungeren, volgens Ernst, als vorm en scheppend voorbeeld voor alle dingen en begrippen in de lage werkelijkheid. Het is bijgevolg de morele opgave van de mens – zijn enige levensdoel – om zich vanuit de onvolkomenheid en “laagheid” van de empirische realiteit te verheffen naar deze ideale werkelijkheid.⁷¹ De tragedie is de weg ernaartoe.⁷²

⁷¹ Ernst: “Don Carlos”. In: *Ibid.: Der Zusammenbruch*, p. 260.

⁷² Lukács, Georg: *Die Seele und die Formen*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1971, p. 250