

Paul Ernsts *Erdachte Gespräche* Zum Ausklingen einer beliebten Gattungstradition

Maurizio Pirro

Università di Milano

Um die Jahrhundertwende erlebt die Gattung Dialog in der deutschsprachigen Kultur Hochkonjunktur. Als eine Sonderart jenes essayistischen Schreibens, das im Grunde Brüche und Widersprüche der Moderne unter einheitlichen Paradigmen zu subsumieren und somit analytisch zu bewältigen versucht, zieht der Dialog mehrere Autoren an, unter denen Hugo von Hofmannsthal, Rudolf Kassner, Hermann Bahr, Rudolf Borchardt, Georg Lukács und Richard Schaukal zu erwähnen sind. 1900 erscheint eine Essaysammlung von Rudolf Kassner über englische Literatur und bildende Kunst im 19. Jahrhundert, die von einer Schrift in dialogischer Form abgeschlossen wird. Hier wird unter dem Titel "Stil" Kassners Anliegen thematisiert, eine platonische Linie innerhalb der westlichen Kulturgeschichte deutlich zu konturieren. Hofmannsthal veröffentlicht von 1902 bis 1907 einige *Gespräche* und *Unterhaltungen*, in denen seine Leseerfahrungen in einen differenzierten poetologischen Rahmen eingebunden sind (vgl. exemplarisch Hofmannsthal 1903)¹, während Hermann Bahr 1904 einen *Dialog vom Tragischen* auf den Markt bringt². Zwischen 1910 und 1911 schreibt Lukács eines der Meisterstücke in der kleinen Geschichte dieser faszinierenden Gattung, indem er ein Gespräch über Lawrence Sterne in *Die Seele und die Formen* aufnimmt. Darin wird neben der zur Debatte stehenden theoretischen Frage auch eine performative Funktion mit einbezogen, denn die beiden jungen Kontrahenten streiten nicht nur um einen literarischen Gegenstand, der mit der für den jungen Lukács charakteristischen

Polarisierung von Einheit und Mannigfaltigkeit zusammenhängt, vielmehr buhlen sie um die von beiden gleichermaßen verehrte Kommilitonin, die sich nach dem ermüdenden Wortgefecht schließlich für den brillanteren Rhetor entschließt. Insofern sind die *Erdachten Gespräche* von Paul Ernst, deren erste Ausgabe 1921 beim Müller-Verlag in München erscheint und Stücke enthält, die Ernst ab 1911 verfasst hatte, als späte Lese zu betrachten, die das Ende einer längeren Gattungstradition einleitet³. 1934 wird Eugen Gottlob Winkler, dem Frühvollendeten, der sich 1936 mit 24 Jahren unter nie wirklich geklärten Umständen das Leben nehmen wird, ein letzter Wurf im Verfassen dialogischer Abhandlungen gelingen, indem er in "Die Erkundung der Linie" die Beziehung von Bildlichkeit und Abstraktion kritisch darstellen, und somit eine am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt Paul Ernst vertraute Fragestellung wieder aufgreifen wird.

Die kulturgeschichtliche Brisanz des dialogischen Schreibens in der Klassischen Moderne ist eng mit einer für die ästhetische Diskussion dieser Zeit charakteristischen Tendenz verbunden. Gemeint ist die polare Struktur, die die Argumentationsverfahren prägt, die bei der Erörterung von Kategorien wie 'Kunst' und 'Leben' oder 'Geist' und 'Seele' ihre Anwendung finden. Dabei handelt es sich um kunsttheoretische Paradigmen, die zwar in ihrer gegenseitigen Widersprüchlichkeit betrachtet werden, an denen aber meist insofern synthetisch gearbeitet wird, als die jeweils entsprechenden Polaritäten mit Hilfe von vermittelnden Instanzen aufgehoben werden sollen. So erscheint 'Geist' bei Thomas Mann bekanntlich als Propädeutikum zur Kunst und zugleich als Anästhetikum, das Leichtigkeit und Unbekümmertheit der schöpferischen Persönlichkeit lähmt; als das Primäre des biologischen Lebens beeinträchtigender Störfaktor sowie als erkenntnisträchtiges Stärkungsmittel, das das Tiefgründige an der menschlichen Existenz im Zeichen des Morbiden und der 'Sympathie mit dem Tode' weiter intensivieren kann. Der oszillierende Gedankengang der Gattung Dialog, bei dem sich im Rhythmus des Wortwechsels Meinungen konstituieren und durch den permanenten Drang zur begrifflichen Klärung in ihrer Radikalität auch entschärfen lassen, reproduziert einen solchen gedanklichen Dualismus und inszeniert in performativer Art das ständige Schwanken der Argumentation zwischen unversöhnlichen Extremen und synthetisierenden Vermittlungspositionen.

Die Beliebtheit dieser kleinen Form im Rahmen der ästhetischen Reflexion der Moderne geht u. a. mit dem verstärkten Interesse einher, das mehrere Autoren Modellen der künstlerischen Zusammenarbeit entgegen-

bringen, die in ihrer gemeinschaftlichen Ausprägung eine kulturkritisch konnotierte Alternative zu den sozialen Strukturen dieser Epoche darstellen. Ersatzformen der Geselligkeit werden in Kreisen von Gleichgesinnten erprobt, die sich durch elitäre Praktiken gegenseitig in ihrem Sonderstatus bestätigen, dem eine Abwehrfunktion gegenüber symptomatischen Erscheinungen der Massengesellschaft zukommt. Kultische Pflege von ästhetisch orientierten Ritualen stabilisiert die Beziehungen innerhalb solcher bündisch konzipierten Vereine von Auserwählten, die im Modus des exquisiten Gesprächs über künstlerisch bedeutende Gegenstände ein Paradigma platonischer Herkunft wieder zur Geltung bringen, das Walter Pater in seinen einflussreichen *Lectures über Plato and Platonism* 1893 in ein neues Licht gerückt hatte (Paters Ausführungen werden 1904 von Hans Hecht im Diederichs-Verlag in deutscher Sprache vorgelegt). Der George-Kreis bietet ein deutliches Beispiel für die Ambivalenz der dialogischen Kultur innerhalb dieser nach außen hin streng abgegrenzten Gemeinschaftsstrukturen, da die für die soziale Dimension der Gruppe absolut konstitutive Praxis der öffentlichen Auseinandersetzung mit ästhetisch und kulturgeschichtlich relevanten Themen keine paritätischen Beziehungen unter den Gesprächspartnern voraussetzt, sondern auf der geistigen Überlegenheit des durch eine komplexe Herrschaftssymbolik gekennzeichneten 'Meisters' basiert.

In den *Erdachten Gesprächen* veröffentlicht Paul Ernst zuerst 44 Stücke, die zum großen Teil einen Umfang von bis zu 6-7 Seiten haben, in der zweiten Hälfte des Buches allerdings immer länger werden, so dass der abschließende Dialog ("Das Eigentum"), in dem der dramatische Charakter des Gesprächs einer erzählerisch aufgebauten Struktur weicht, 47 Druckseiten umfasst. Eine zweite Ausgabe erscheint 1931 in Ernsts *Gesammelten Werken* als sechster Band der den *Theoretischen Schriften* gewidmeten Abteilung. In diese nimmt Ernst 8 neue Dialoge auf. Diese Ergänzungen dürften gemäß der editorischen Notiz, die in den beiden Ausgaben dem Titelverzeichnis beiliegt, auf die Jahre 1921 und 1922 zurückgehen.

Thematisch kreisen die *Erdachten Gespräche* zunächst einmal um die Bestimmung einiger für den Begriff 'Persönlichkeit' konstitutiver Aspekte. Dabei rückt Ernst insbesondere den schöpferischen Habitus der in den Dialogen präsentierten Figuren in den Vordergrund⁴. Das Gestaltungsvermögen, das ihm als Steigerungsinstanz des Menschlichen schlechthin vorschwebt, wird von Ernst möglichst weit aufgefasst, und

lässt sich deutlich über die Grenzen ästhetisch definierter Tätigkeiten hinaus definieren. Die ausformende Kraft herausragender Persönlichkeiten wird sowohl mit der regulativen Wirkung einer strengen seelischen Kontrolle in Verbindung gesetzt, als auch mit der Ausführung eines formgebenden Willens, der sich auf sämtliche Bereiche menschlichen Handelns erstrecken kann. Kreatives Potential wird an seinen psychischen Voraussetzungen sowie an seiner Wirkbreite gemessen. Ernst scheint sich um eine auf Totalitätsvorstellung beruhende Begrifflichkeit zu bemühen, durch die ein pragmatisch orientiertes Verständnismodell davon erzielt werden soll, welche identitätsbildenden Faktoren die Außerordentlichkeit einer gestaltungsfähigen Persönlichkeit begründen und fördern, sowie welche hindernden Gegenkräfte sie stören, ihre Freiheit bedingen und sie von ihren Zielsetzungen abbringen. Ernsts Hauptanliegen in den Dialogen ist es, aus disparaten Beispielen und unterschiedlichen Fragestellungen ein homogenes Wissen um den Menschen als bildendes Wesen aufzubauen. Kulturkritisch ist ein solches Wissen insofern ausgerichtet, als es denjenigen Prozessen der Spezialisierung und Fragmentierung entgegenwirken soll, die Ernst als typisch für die Moderne betrachtet. Eine wie in mehreren anderen Stücken nur durch die Bezeichnung 'Dichter' lapidar präsentierte Figur, die offensichtlich mit autobiografischen Zügen ausgestattet ist, führt im Gespräch "Idealismus und Positivismus" Ernsts Standpunkt folgendermaßen aus:

Wenn ich einen Menschen sittlich nenne, so beurteile ich den gesamten Menschen von einem bestimmten Punkte aus. Alle Leute der Gegenwart, wie alle Leute jeder zivilisierten Gesellschaft, glauben, daß sie den Menschen in Teile zerlegen können, sie sagen: dieser Mensch hat Sittlichkeit, jener hat Kunst, und der dritte ist ein Trunkenbold. Aber jeder Mensch ist eine Einheit, er hat eine unteilbare Seele, und er handelt nicht vorkommendenfalls nach irgendeiner Norm, sondern er ist der, welcher er ist, und welcher vorkommendenfalls imstande ist, so und so zu handeln (262)⁵.

'Erdacht' wird in den *Gesprächen* vor allen Dingen ein anthropologisches Paradigma, dessen Gültigkeit durch die Anwendbarkeit des damit verbundenen Menschenbildes auf unterschiedliche Epochen bestätigt werden soll. Die Vielfalt der häufig anekdotischen biographischen Bezüge, die einer solchen Fiktionalisierung der Kulturgeschichte zugrunde liegen, verleiht Ernsts Anliegen weniger eine historische Prägung als vielmehr ein charakterologisches Interesse. Ernsts argumentative Verfahrensweise

zielt nicht darauf, kausale Zusammenhänge zwischen sachlich belegbaren Tatbeständen innerhalb nachprüfbarer zeitgeschichtlicher Konstellationen zu ergründen, sondern darauf, eine überzeitliche Genealogie von kongenialen Vorbildern und Eideshelfern aufzubauen, die sich in einer solchen Funktion durch geistige Souveränität legitimieren lassen. Tatkräftige Persönlichkeiten sollen im Lichte beeindruckender Charakterzüge heraufbeschworen werden. Sämtliche prägenden Eigenschaften dieser in ihrem Sonderstatus mit unerschütterlicher Willensanstrengung und handlungsstarker Leistungsfähigkeit versehenen Figuren verdichten sich im ihnen allen gemeinsamen Gestus der schaffensfreudigen Selbstwertung. In diesem Sinne lässt Ernst den sterbenden Schiller menschliches Leben über jede zeitliche Begrenzung hinaus nach der Intensität des Geschaffenen bemessen: "Wie könnte ich so ruhig sein, wenn mein Werk nicht getan wäre? Nur in unsrer beschränkten Anschauung verteilt sich das Leben auf Jahre, in Wahrheit ist das Leben unser Werk" ("Das Ende des Lebens" 80).

Von der Handlungskonstruktion her weisen die *Erdachten Gespräche* auf die Dominanz des Tragischen im Gesamtwerk von Paul Ernst hin. Die spärlichen Angaben zur Visualisierung des topographischen Kontextes verleihen den Dialogen einen bühnenhaften Charakter, aus dem sich das gesprochene Wort als das eigentlich Bedeutungsträchtige ergibt. Abstraktion und Linearität beherrschen die Art und Weise, wie das Handeln der Gesprächsakteure dargestellt wird. Kontrastierende Gesinnungen werden in bezugslosen, undefinierten Räumen artikuliert, in denen die wortgewandten Tiraden der jeweiligen Figuren eine proklamierende Evidenz erhalten, durch die eine Mystik der wertsetzenden Aussage zum Tragen kommt. Das Streben nach Monumentalität, das Ernsts Prosastücke durchzieht, greift ganz offensichtlich auf den Formwillen zurück, der für diejenigen neuklassischen Theorien ausschlaggebend war, an denen Ernst in einer der kreativsten Phasen seiner literarischen Karriere etwa um 1905 gearbeitet hatte (vgl. *Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf*). Damals hatte er die Überlegenheit der Tragödie gegenüber allen konkurrierenden Gattungen aufgrund ihrer Formbewusstheit erklärt. Anders als der naturalistische Roman, der auf der Ansammlung von disparaten Einzelercheinungen beharre, erhebe sich das Drama zu einer organischen Kultursynthese. Die Auseinandersetzung mit der Modernität habe im Roman nur auf thematischer Ebene stattgefunden, ohne ästhetische Gestaltungsverfahren wirklich zu beeinflussen. Aus der intensiven Beschäftigung mit den techni-

schen Errungenschaften, die das Bild der europäischen Gesellschaft Ende des 19. Jahrhunderts drastisch verändern, habe sich eine bemerkenswerte Erweiterung der Stoffe ergeben, die den Schriftstellern zur Verfügung stehen, ohne dass sich jedoch eine neue Kultur entwickelt habe. Diese sei nur auf der Basis einer mythenbildenden Vision möglich, die es schaffe, das Mannigfaltige an den Lebensformen der Gegenwart in einer allgemeingültigen Sprache zu vereinheitlichen.

Diese Bedingungen seien von der Gattung Tragödie insofern erfüllt, als das Tragische durch Komprimierung die Grundtendenzen einer Zeit in abstrakten, vereinfachten geometrischen Verhältnissen durchschaubar macht. Die Aktualität der klassischen Tragödie sieht Ernst insbesondere durch die Anwendbarkeit des Schicksalsbegriffs auf die soziale Situation der Moderne begründet. In der kapitalistischen Gesellschaft manifestiert sich die Macht der Notwendigkeit in einer Form, die den Menschen alle Selbstdeterminierung entzieht. Die Omnipräsenz des Geldes als universale Codierungsform sozialer Beziehungen fesselt die Menschen an eine überpersönliche Gewalt, die sich jedem Versuch entgegensetzt, frei nach einem Selbstbestimmungsprinzip zu handeln. Aus der polaren Logik der griechischen Tragödie, die Ernst im Lichte einer grundsätzlichen Opposition von Subjektivität und Objektivität auffasst, erhält die Machtstruktur deutliche Konturen, die die Existenzverhältnisse in der Gegenwart bedingt. Eine solche konfliktbeladene Dialektik versteht Ernst wohlgerne nicht im Zeichen vorgeprägter, unwandelbarer Positionsbestimmungen, sondern vielmehr als bewegten Kampf zwischen zwei widersprüchlichen Instanzen, die sich in immer neuen Erscheinungsweisen zu erkennen geben und unterschiedliche Grundformen des menschlichen Lebens zum Ausdruck bringen. In einer programmatischen Schrift aus dem Jahr 1904, die die Bestrebungen nach einem neuklassischen Theater theoretisch unterstützen sollte, fokussiert Ernst die sozialkritische Signifikanz der Kategorien, die dem tragischen Diskurs zugrunde liegen:

Je höher also der Mensch steht, desto häufiger sieht er sich im Mittelpunkt mehrerer Notwendigkeiten. Steht er dann im Konflikt, so muß er handeln mit der Freiheit, welche uns Menschen zugemessen ist, und kann nicht bloß leiden, wie der Proletarier, welcher nur einer Notwendigkeit folgt. Dann haben wir aber neben dem unerbittlichen Schicksal und der Zermalmung auch den Konflikt und die Erhebung; und die Möglichkeit der klassischen Tragödie ("Die Möglichkeit der klassischen Tragödie" 125).

Ernst plädiert also für die Wiederbelebung der Tragik als Mittel zur

Darstellung von sozialen Praktiken. Wurde die Neuklassik in ihrer Orientierung an einem vormodernen Tragödienverständnis kurzerhand als das elitäre Experiment von wenigen Formbesessenen abgewertet, so ist eine solche Vorstellung dadurch auszugleichen, dass das neuklassische Hauptanliegen eigentlich ein politisches ist (vgl. Žmegač und Sommer). Die Darstellung von sozialen Konflikten und die Erarbeitung differenzierter Herrschaftskonzepte stehen im Mittelpunkt der neuklassischen Ästhetik und beeinflussen das Werk von Paul Ernst auch dann noch, als die Kooperation mit den anderen Mitstreitern der Neuklassik-Bewegung (etwa Wilhelm von Scholz, Hans von Müller, Karl Scheffler, August und Ernst Horneffer) längst abgeschlossen ist. Die Semantik der Macht, die in den *Erdachten Gesprächen* entwickelt wird, steht in einer durchaus engen Beziehung dazu.

Das ideale Menschlichkeitsmodell, das in den Dialogen geschaffen wird, ist von der Reflexion über die Natur von Macht und Machtverhältnissen nicht zu trennen. Durch die meistens in einem entspannten Ton und im Gestus der gegenseitigen Verständigung ausgeführten Konfrontationen zwischen den dialogisierenden Figuren beschwört Ernst einen Zustand der geistigen Erlesenheit herauf (vgl. Laser 126), der sich unter zwei Perspektiven rekonstruieren lässt. Dabei handelt es sich erstens um eine in konkreten, körperlich erlebten Formen der sozialen Beziehung zum Ausdruck kommende Verhaltensweise, die sich auf Disziplinierung der Affekte und Bändigung von Trieben stützt, und zweitens um die Fähigkeit, diese psychische Veranlagung durch künstlerische, politische oder intellektuelle Leistungen zu intensivieren, daraus also ein komplexes Wissen um Gestaltung als allgemeingültiges menschliches Prinzip zu gewinnen. Die kulturgeschichtliche Relevanz der dargestellten Figuren wird durch die Fokussierung auf Momente der Infragestellung durch anders gesinnte Gesprächspartner und der Selbstbestätigung gegenüber mehr oder weniger freundlich eingestellten Kontrahenten um eine ethische Komponente ergänzt.

Dem Geschichtsschema, aus dem sich die *Erdachten Gespräche* speisen, liegt eine auf die Dominanz von Einzelmenschen angelegte Hermeneutik zugrunde. Diese sind mit überdurchschnittlichen Eigenschaften ausgestattet und wissen sich über alles Einengende zu erheben, durch das ihre Umgebung sie an der Vollendung ihrer Aufgabe zu hindern trachtet. Historisches Verständnis setzt dabei eine grundsätzliche seelische Verwandtschaft zwischen diesen herausragenden Figuren und dem

Geschichtsschreiber voraus, der in seiner fiktionalen Evozierung von geistig bedeutenden Menschen aus den verschiedensten Zeiten die Landschaft der Kulturgeschichte von einem Gipfel zum nächsten durchwandelt, ohne sich um die Geschehnisse unterhalb dieser gehobenen, allem entheiligenden Kontakt mit der Profanität der Ebene entrückten Sphäre sonderlich zu kümmern. Dass die Verdienste dieser überdurchschnittlich begabten Persönlichkeiten häufig genug in keinem Verhältnis mit der Anerkennung der Zeitgenossen stehen, die nicht nur verweigert wird, sondern vielmehr Misstrauen und barem Spott weicht, relativiert keinesfalls den elitären Anspruch einer solchen Vorstellung. Mangelnde Sympathie seitens der eigenen Zeit soll im Gegenteil gestaltungsfähige Geister in Gültigkeit und Effektivität ihrer Bemühungen bestätigen, denen keine Akzeptanz in der Gegenwart beschieden ist, gerade weil sich ihre Wirkung erst langfristig und nicht nach zeitbedingten Kriterien bemessen lässt.

Die Einsamkeit eines schöpferischen Lebens wird z. B. in dem "Der Ruhm" betitelten Dialog thematisiert. Dort wird Friedrich Hebbel von zwei jungen Literaten besucht, die sich von ihm ein Wort der Ermutigung für ihre Karrieren in der Kunst erhoffen. Eine solche Erwartung wird auf freundliche aber unnachgiebige Weise enttäuscht, weil Hebbel das Dilettantische an den ästhetischen Anschauungen der beiden angehenden Schriftsteller sofort entlarvt. Sowohl die naive Hingabe des reichen Jünglings zur unreflektierten Lebenslust, von der er sich eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für seine literarischen Versuche verspricht, als auch der asketische Rückzug des armen Freundes, der allem Weltlichen entsagen möchte, um in mönchischem Gewand von seinen Mitmenschen als inspiriertes Genie anerkannt zu werden, prangert Hebbel als Ausdruck von Unzulänglichkeit des Talents und Mangel an innerem Gleichgewicht an. "Das Allerherrlichste sind doch die dankbar leuchtenden Augen der Frauen», so schwärmt der eine Besucher im Gedanken an die suggestive Wirkung seiner poetischen Hervorbringungen innerhalb eines leicht zu beeinflussenden Zuhörerkreises: «ich habe das Glück einmal erlebt, in sie zu sehen, als ich in einem kleinen Kreise edler und schöner Menschen meine Gedichte vorlas" (12). Mit geduldiger Miene gibt Hebbel ihm zu bedenken, dass Kunst hohen Niveaus unermüdlichen Fleiß und diejenige absolute Genauigkeit in der Gestaltung erfordert, die dem selbstverliebten Ästheten nur versagt bleiben kann. Und als sich der andere Gast aus seiner Unbeholfenheit durch humanitäres Pathos zu helfen versucht ("Ich will aus meinen kleinlichen Verhältnissen heraus, ich will den

Menschen etwas geben!“, 14), moniert Hebbel, dass wahre Wirkung nur durch Selbstbeherrschung und Disziplinierung der eigenen Phantasien erzielt werden kann. Die ethische Norm, der sich der wirklich schöpferische Geist verpflichtet weiß, nimmt einen therapierenden Charakter an, indem der Künstler durch die Anbindung an einen höheren ästhetischen Horizont alles Subjektive aus seinem Schaffen tilgen kann. Dadurch erhält sein Werk einen Absolutheitsanspruch, der es von dem Zwang befreit, auf die Zustimmung des zeitgenössischen Publikums angewiesen zu sein. Die moralische Überlegenheit vom Künstler hohen Stils gegenüber allem ästhetizistischen Schönheitskult liegt in seiner Unabhängigkeit von den Schwankungen im Geschmack seiner Zeit begründet. Dies lässt wiederum seine Souveränität im Umgang mit den eigenen Geltungswünschen zum Herrschaftsmittel im Umgang mit seinen Mitmenschen werden, denen mit der Verbindlichkeit ihres ästhetischen Urteils ein typisches Machtinstrument in der Beziehung zwischen Künstlern und Publikum entzogen wird. Erwartungsgemäß sind die beiden jungen Schriftsteller einer solchen Standhaftigkeit gar nicht gewachsen, und sie scheiden vom mahnenden Hebbel, indem sie Enttäuschung und Befremden nur mühsam verbergen können: „Hebbel ist eine kalte Natur“, so gibt der eine durch eine stereotype Bewertung seinem Unverständnis Ausdruck. „Es fehlt ihm Empfindung, Phantasie, vor allem fehlt ihm Gemüt; und dann dieser Größenwahn!“ (16).

Selbstgenügsamkeit erweist sich als ästhetische Legitimationsquelle auch in einem weiteren Stück, in dem Homer und ein Hirte als dialogisierende Hauptfiguren erscheinen. Der alte Dichter, der sich seinem Gesprächspartner zunächst einmal als ein Bettler zu erkennen gibt, vertritt eine idyllisch gefärbte Lebensauffassung, die im Zeichen von Entsagung und Abstinenz steht, und bei der es darauf ankommt, „ein wesentlicher Mensch“ („Die Macht“ 34) zu werden, wie er selbst sein Ideal beschreibt. Als der Hirte erfährt, dass der Greis der Urheber derjenigen Epen ist, die ihm ein verzaubertes Weltbild vermittelt haben, lässt er sich zu einigen Aussagen hinreißen, die die charismatischen Seiten des dichterischen Berufs beleuchten:

Ich habe mir schon oft gedacht, daß ein solcher Mann eine Macht ausübt, die er nicht ahnt. Denn, weißt du, ich bin doch ein Mann aus dem Volke, ich kenne das; was befohlen wird von dem Herrn, das tut man ja wohl, weil man es tun muß, aber wenn der Herr fortgeht, und man hält es für dumm, was es ja denn auch oft ist, so tut

man es nicht mehr. Aber ein solcher Sänger weiß das, was er will, daß wir sollen, uns so schön vorzustellen, daß wir uns einbilden, wir wollen es selber, und dann es mit Freuden tun (36).

Homers Wesentlichkeitsvorstellung, die eine Programmatik der Totalitätsstiftung voraussetzt, spiegelt sich in den Worten seines Kontrahenten wider, der die künstlerische Wirkung als Ausdruck der Fähigkeit betrachtet, die Herrschaft über sich selbst in eine Herrschaft über all diejenigen zu steigern, die ästhetischen Effekten ausgesetzt sind⁶. Kunst läuft also auf Machtausübung hinaus, die in der geistigen Diätetik begründet ist, durch die gestaltungsfähige Persönlichkeiten die eigenen Leidenschaften zu bewältigen wissen.

Mit dem Zusammenhang von Kunst und Macht, auf den Ernsts *Erdachte Gespräche* hinweisen, ist eine Frage verbunden, der eine entscheidende Bedeutung in der ästhetischen Diskussion um die Jahrhundertwende beizumessen ist und mit der sich Ernst mehrfach auseinandersetzt. Ob Fiktionalität das Elementare am subjektiven Erlebnis gewaltig unterdrückt, oder doch in eine höhere Dimension steigert, darüber diskutieren Gustave Flaubert und Guy de Maupassant in einem der schönsten Stücke der Sammlung. In "Das Land der Dichtung" prüft jeder der beiden Schriftsteller in Flauberts Arbeitszimmer den eigenen Werdegang auf die Lebens- und Kunstansichten des jeweils anderen hin. Maupassants Glaube an die freie Erfindung eines Originalstoffes als unentbehrliche Voraussetzung für ästhetisches Schaffen stellt Flaubert das entgegen, was Thomas Mann bei seinen Überlegungen zum Wesen der künstlerischen Leistung als die "Beseelung"⁷ einer bereits vorhandenen Materie bezeichnet hatte. "Das Leben ist armselig", so Flaubert zur Ernüchterung seines den Wert der direkten Erfahrung über alle Maßen preisenden Gesprächspartners; "die Wirklichkeit ist gemein, ein Ding ist wie das andere, und eine Empfindung gleicht der anderen" (45). Gegenüber der Bedeutungslosigkeit und Austauschbarkeit des Faktischen setzt sich Kunst als Wahrheitsprinzip durch, das aus menschlichen Begebenheiten das Zufällige auslöscht, und das Zerstreute am historischen Geschehen sinnstiftend bündelt.

Das Semantisierungsverfahren, das Flaubert der gestaltenden Tätigkeit des Künstlers in Ernsts Worten zugrunde legt, erfolgt durch mühevollen Arbeit am Detail und geduldige Reproduktion des Erlebten. Dabei wird aber gar keine realistische Praxis intendiert, sondern eine transfigurierende Darstellungsweise, die dem Objekt zu einer Art Neugeburt ver-

helfen soll. Die kunstreligiöse Substanz einer solchen Vorstellung nimmt durch eine komplexe Strategie der Entsagung konkrete Konturen an, aus der sich die Programmatik einer im Zeichen von radikaler, unerbittlicher Machtausübung durchzuführenden Ausschaltung des Ursprünglichen und Primitiven ergibt. Ästhetische Moral gibt sich bei Flaubert als affirmativer Lebensdiskurs zu erkennen, dem eine autoritäre Komponente durchaus nicht fremd ist. Der Drang zur Regulierung derjenigen Erscheinungen, die sich der normierenden Kraft des Formwillens zu entziehen trachten, schlägt in die Entwertung alles Vitalen um, was wiederum das Erkenntnispotential der Ästhetik und damit eine entscheidende Grundlage zur Legitimation der Kunst zu schwächen droht. Künstlerische Ausformungspraktiken sind also der Gefahr der Verselbstständigung ausgesetzt, die das harmonische, therapierende Verhältnis von Kunst und Leben durch die Reduzierung der Form auf ein selbstbezogenes Konstrukt zerstören kann. Bei seinem wortgewandten Plädieren für ästhetische Autonomie drängt Flaubert Kunst mehr oder weniger unbemerkt ins Prokrustesbett der lebensfremden Eigengesetzlichkeit: "Wir sind die Reichen, denn weil wir arm sind, so können wir den Reichtum in der Vorstellung genießen, wir sind die Glücklichen, denn weil wir unglücklich sind, so genießen wir das Glück in der Sehnsucht. Vorstellung und Sehnsucht sind ja das einzig Wirkliche, das Tatsächliche ist nur ein Selbstbetrug des Philisters" (47).

Dass eine machtbezogene Dimension von den *Erdachten Gesprächen* keinesfalls wegzudenken ist, wird durch die Art und Weise bewiesen, wie der stets auf Geselligkeit angelegte Erzählmodus durch konfliktbeladene Eingebungen gebrochen wird. Dabei handelt es sich nicht nur um die Positionierung der Kontrahenten innerhalb der dialogischen Konfrontation mit dem Zweck, den eigenen Thesen die Oberhand über die Gegenargumente der anderen Partei zu sichern, sondern darum, dass ganze weltanschauliche Komplexe entgegengesetzt und aufeinander hin geprüft werden. Schon vom rhetorischen Aufbau der Dialoge her wird dem Leser klar, dass Ernst weniger auf Synthese setzt, als dass er sich vielmehr um die Gegenüberstellung von grundverschiedenen und miteinander nicht in Eintracht zu bringenden Ansichten bemüht. Das Menschenbild, das aus den Gesprächen hervorgeht, lässt sich insofern ontologisch definieren und stellt nicht das Ergebnis der dialektischen Überwindung von Gegenpolen dar. Das die Essaytradition prägende Vermittlungsverfahren, durch das Polaritäten objektiviert und aufgehoben werden, wird in Ernsts Dialogsammlung durch eine affirmative Gedankenführung überboten, aus der sich subjektive Wertsetzungen

bilden, die die synthetische Auflösung von entgegengesetzten Instanzen und die Entstehung einer einheitlichen Totalität unmöglich machen. An einer solchen Steigerung der weltanschaulichen Intention brechen die Topoi des essayistischen Diskurses. Das geduldige Erproben widersprüchlicher Paradigmen weicht der Eindeutigkeit der suggestiven Aussage. Die Einheit der Welt Darstellung erfolgt aus der forcierten Ausblendung der aporetischen Implikationen, die Ernsts Denken prägen und durch einen Impuls zur Sinnstiftung überwunden werden⁸. Die Anatomisierung der Gegenposition, die etwa in Lukács' "Zwiegespräch über Lawrence Sterne" die beiden Dialogfiguren als eine gekonnte Positionierungsstrategie ausführen⁹ und als Grundhaltung essayistischer Reflexion im Zeichen der "Sekundarität" (Stanitzek 337) gleichsam inszenieren, macht in den *Erdachten Gesprächen* erstarrten Kontrastvisionen Platz, die mit dialektischen Mitteln kaum mehr zu bewältigen sind. Die Verabsolutierung des eigenen Rechts lässt keinen Spielraum für Versöhnungsversuche. Die Relativierung der subjektiven Weltbilder, die Thomas Mann in den *Betrachtungen eines Unpolitischen* im Zeichen der "konservativen Ironie" als den für den Essayisten wesenseigenen Gestus sowie als die Grundvoraussetzung urbaner Kultur auffasst (vgl. Müller und Tucci), wird durch eine autoritäre Semantik der Herrschaft ausgelöscht, die entweder dialektischen Überbrückungen den Boden entzieht oder jede Konfrontation in die rhetorische Übung von taub aneinander vorbeiredenden Meinungsträgern geraten lässt. In einer Gartenkulisse unterhalten sich ein Dichter, ein Staatsmann und ein Philosoph im Gespräch "Das Handeln des Dichters" über ihre jeweiligen Sitten. Ihre Diskussion ergibt die Feststellung, dass die Vorstellungen, die sie pflegen, nicht nur in ihrer grundsätzlichen Ausrichtung auseinandergehen und keine bindenden Gemeinsamkeiten aufweisen, sondern vielmehr mit Zukunftsprojektionen behaftet sind, die ihnen allen eine solide Beziehung zu den bestehenden Realitätsverhältnissen versagen. Die etwas umständlichen Betrachtungen des Philosophen prangern die Weltferne seiner beiden Freunde an, denen die Wahrnehmung der Gegenwart durch die trügerische Vorahnung einer alternativen Ordnung der Dinge geblendet wird:

Nun, die Dichter machen doch durchaus nicht die Lobredner der Vergangenheit, sondern sie sind die Verkündiger der Zukunft. Auch du bist es. Aber ihr seht nie die nächste Zukunft: die ist nur dem Blick des Staatsmannes erschlossen; ihr seht über die nächste Zukunft hinweg in Etwas, das man die weitere Zukunft nennen könnte; indem man nämlich, wie das ja bei dem Blick der leiblichen Augen ist, dieses Weitere

nur in seinen großen Formen sieht, in seinem natürlichen und notwendigen Wesen ohne die kleinen Zufälligkeiten, welche es nachher in der Nähe hat. So aber sieht ihr auch die Vergangenheit; ihr wißt das nur nicht. Nun, jene kleinen Zufälligkeiten, welche man in der Nähe sieht, die machen die schlechte Wirklichkeit aus, denn sie überwuchern oft genug die großen Formen des natürlichen und notwendigen Lebens, welche allein die gute Wirklichkeit ausmachen. Ein Freund hat gesagt, die Dichter schaffen Sagen. Das ist ein guter Ausdruck für diesen Vorgang. Und indem Ihr so in Vergangenheit und Zukunft die Sage seht, habt Ihr die Verbindung Beider im Gefühl, die wir Andern, welche in der Gegenwart leben, durch den Euch verbrecherisch erscheinenden Verstand suchen müssen, und dadurch, daß wir durch ihn die Gegenwart mit der nächsten Zukunft verknüpfen ("Das Handeln des Dichters" 204-205).

Dichter und Politiker, so die Hauptthese des Sprechenden, seien an objektiven Erkenntnissen durch die Neigung gehindert, den Zeitablauf prophetisch zu antizipieren. Ein solcher Drang in die Zukunft beruhe auf einer sinnstiftenden Absicht, die jedoch gerade durch die Ausblendung der Gegenwart, die ihr eigen sei, zu keiner Verwirklichung gelangen könne. Der apodiktische Anspruch auf eine höhere Wahrheit droht, in eine unproduktive Realitätsflucht umzuschlagen. Der Geist setzt sich umso mehr der Abstraktion aus, je inniger er sich vorstellt, die Welt beherrschen zu können. In den *Erdachten Gesprächen* wird eine solche Aporie in desillusioniertem Ton als unabwendbare Gefahr dargestellt, oder ihr wird doch durch die religiöse Intensivierung des Machtwillens entgegengearbeitet, der das Verhalten des um Geltung und Anerkennung ringenden Menschen bestimmt.

Über die Gesprächspartner erhebt sich zwar an manchen Stellen die von Ernst in bewegtem Ton heraufbeschworene Vision einer über alle Unterschiedlichkeit des Seins hinausgehenden Freundschaft, die sich durch Empathie und Verständigung zu erkennen gibt. In einer Pause ihrer Auseinandersetzung bekommen der Dichter und der Philosoph in "Idealismus und Positivismus" z. B. den Eindruck, "als ob [sie] durch die Blume des Weins aufgelöst seien wie die unendlich vielen, unendlich kleinen Stoffteilchen, welche sich vom Wein losgelöst hatten und nun in der Luft schwangen, als ob der Irrtum des Einzeldaseins verschwunden sei" (268). Dieses Ideal wird jedoch durch die Einsicht in die grundsätzliche Unverträglichkeit der philosophischen und der dichterischen Weltanschauung konterkariert und nichtig gemacht. Ernst sieht den philosophischen Geist durch die unfruchtbare Neigung kompromittiert, die

Welt analytisch zu zerteilen (vgl. Bastianelli). Ein solcher Habitus münde in nihilistische Wahrheitsindifferenz. Gerade in dem Moment, als er sich einbilde, das menschliche Dasein bis in seinen tiefsten Kern durchdrungen zu haben, besitze der Philosoph nichts als trügerische Scheinvorstellungen. Dem differenzierten Denken des Philosophen, dessen Profil nach der Rekonstruktion von Else Ernst aus der Auseinandersetzung mit Leopold Ziegler entsteht, setzt der Dichter im Gespräch *Gott* eine ungebrochene Totalitätsvorstellung entgegen, die sich nicht auf kategoriale Paradigmen, sondern auf die belebende Kraft des Schauens stützt: “Sie befinden sich auf der Ebene, wo man durch Gedanken und Schlussfolgerungen zu festen, begreiflichen Ergebnissen kommt; ich befinde mich auf einer Ebene, wo man Alles, das ist, in einem Bilde schaut” (“Gott” 285)¹⁰.

Dass die Wesensschau um die Jahrhundertwende von einem philosophischen Begriff zu einer der Hauptbedingungen dichterischer Existenz avanciert, ist hinlänglich bekannt. Friedrich Gundolfs George-Interpretation basiert eben auf dem Gedanken, die geistige Überlegenheit des Dichters speise sich daraus, wie effektiv dieser in der Lage sei, die Welt nicht im Lichte des Vergänglichen und Kontingenten, sondern des Bestehenden und Wesenhaften darzustellen (vgl. Braungart 1993, 1996-1997 und 1997). In seinen Dialogen kümmert sich Ernst allerdings um eine weitere Legitimationsgrundlage für die privilegierte Position des Dichters gegenüber konkurrierenden Formen der Weltwahrnehmung, und sucht sie im religiösen Bereich. In der Religion sieht Ernst die Bindung des Einzelnen an die Gesamtheit menschlichen Daseins durch ein Gefühl der gegenseitigen Zugehörigkeit von Ich und Welt verwirklicht. Dabei kommt es weniger auf historische Glaubensformen an, als vielmehr auf die Intensität mystischer Affekte. Unabhängig von normierten Religionsbekenntnissen strahlt der glaubende Mensch von seiner Seele her eine Regenerationskraft aus, die aus Ernsts Perspektive genauso wie die Kunst Ausdruck von Gestaltungspotential ist. “Erst der Mensch gibt seinem Gott den Wert, aller Wert liegt nur in deiner eigenen Brust” (282) – so fasst der Dichter in “Idealismus und Positivismus” seine Skepsis gegenüber den allzu feinen Spekulationen des Philosophen über die Natur des Göttlichen zusammen. Dem Essayismus als Spekulationsmethode wohnt bei Ernst keine die Grenzen der rationalen Erkenntnis transzendierende Kraft inne, wie sich diese in Musils Essay-Begriff ankündigt (vgl. Nübel). Der Essay gilt ihm vielmehr als diskursive Projektionsfläche, auf der unterschiedliche Modelle der Weltwahrnehmung ausprobiert, ausgeübt und

gegeneinander ausgespielt werden, bis ein religiöses Steigerungsprinzip sie alle an einen prälogischen Horizont anbindet und gleichsam intuitiv aufhebt. Diskursivität ist dabei als Vorstufe des Verstehens zu betrachten, nicht als Voraussetzung und Hauptmittel des Verstehens selbst.

Als religiös erweist sich in den *Erdachten Gesprächen* der Einblick in die unendliche Verknüpfung alles Seienden. Ausgehend von einer solchen Art des Glaubens werden christliche Gottesvorstellungen hinterfragt und durch den Vergleich mit orientalischen Religionen in ihrer historischen Bedingtheit gezeigt. Offensichtlich betrachtet Ernst den Bezug auf eine mit personalen Attributen versehene Instanz als die Reduzierung des Göttlichen auf einen anthropologisch definierten Maßstab. Das Relativierende, das darin steckt, wird im Dialog "Das Gebet" durch die leidenschaftliche Konfrontation von Martin Luther mit dem im Sterben liegenden Philipp Melancthon thematisiert. Dabei hält Luther mit unbeweglicher Beständigkeit an dem Referenzcharakter seiner religiösen Vorstellung fest und plädiert für das Gebet als lebenserhaltende Praxis, als einzig mögliche Therapie gegen die unerträgliche Beschränktheit des menschlichen Daseins sowie als Mittel zur Überbrückung der Distanz zwischen Göttlichem und Weltlichem. Dem setzt Melancthon das Vertrauen in das Göttliche als omniprésente Durchdringungskraft entgegen, die Menschliches und Übermenschliches miteinander aufs Engste verbindet, und allem Existierenden eine elementare Lebhaftigkeit verleiht, die keine Steigerung durch die Fixierung auf einen höheren Horizont benötigt. Luther sieht sich schließlich gezwungen, Religion als dem Selbstopfer und dem Selbstverlust ausgesetzte Form der Anhänglichkeit gegenüber einem keine Art der Gewalt scheuenden Herrscher zu rechtfertigen: "Ist es denn nicht das höchste Glück, das es geben kann, einen Höheren zu finden, dem man dient? Ich habe lange gesucht in meinem Leben [...]. Nun habe ich Gott gefunden; er ist der Höchste, ihm kann ich mich ganz hingeben. Mag er mich verbrennen in seinem Ofen, ich war doch da für ihn" (129).

Das Ausformende an der religiösen Erfahrung steht bei Ernst in unmittelbarer Verbindung mit der sinnlichen Kraft der Menschenseele. Ernsts kunstreligiöses Anliegen ist in einer Vorstellungsfähigkeit begründet, die es dem fühlenden Menschen ermöglicht, sich ein Bild des Göttlichen unabhängig von Gottes Existenz zu machen¹¹. Der Wesentlichkeitsbegriff, der den *Erdachten Gesprächen* zugrunde liegt, ist nicht in der realen Präsenz einer höheren Instanz verwurzelt, sondern in der Lebhaftigkeit subjektiver Einbildungskraft und in der Verinnerlichung einer *imago dei*, die sich

paradoxerweise umso anschaulicher definiert, je weniger sich ein Gott im weltlichen Leben manifestiert. Aus der Tiefe einer entzauberten Welt, von der sich das Göttliche zurückgezogen hat, erwächst die Vorstellung Gottes als ästhetische Schöpfung, die auf das Gestalterische im Menschen als das eigentlich Göttliche hindeutet. Ein beeindruckender Dialog findet während einer Kriegspause zwischen zwei Offizieren in den Schützengräben an einer der Fronten im Ersten Weltkrieg statt. In die apokalyptische Zerstörung aller zivilisatorischen Bindungen geraten, unterhalten sich die beiden Männer mit lächelnder Gelassenheit über das Verbleiben des Göttlichen. Das Übermenschliche wird als Referenzobjekt eines elementaren, affektbeladenen Impulses in der menschlichen Psyche wahrgenommen. Vor dem abwesenden Gott steht der allein gelassene Mensch in seiner ungeschützten Kreatürlichkeit nicht anders da als das harmlose Tier: "Wenn das Pferd mich sieht, weiß es darum denn etwas von mir? oder gar von meinen Absichten und Zwecken? Es fühlt nur. Und wenn wir unsern Gott nicht vor Augen haben, wissen wir darum weniger von ihm, wie das Pferd von uns? Beide wissen gleich viel – du kannst auch sagen: gleich wenig. Und auch wir fühlen unsern Gott" ("Was kommt dann?" 179). Insofern braucht der Mensch keine Gewissheit über die Existenz eines Gottes, denn Formgefühl und Gestaltungsvermögen erfüllen eine Ersatzfunktion, die eine solche Gewissheit sogar überflüssig macht: "Ich habe lange gedacht: Es ist ja gar nicht nötig, daß es Gott gibt. Es ist nur nötig, daß ich an ihn glaube. [...] wir sind Menschen; und wenn wir sein wollen, was wir sein müssen, so müssen wir den Gott fühlen, den es nicht gibt" (ebd.)¹². Gottes Schweigen wird durch eine verselbstständigte Religiosität ausgeglichen, die den mitten im Zivilisationsbruch abgetreten Gott in einer säkularisierten Form als Projektion des Menschlichen wieder auferstehen lässt und das Glauben als spekulative Option ohne Rückbindung an die sinnliche Erfahrung denkbar macht.



- 1 Dazu unter Berücksichtigung gattungsbezogener Fragestellungen Jander 185 ff. sowie jüngst Rispoli 148-162 und im Hinblick auf Grundeigenschaften von Hofmannsthals dialogisierendem Schreibstil Heise.
- 2 Vgl. dazu Werner Fricks knappe, einleuchtende Kontextualisierung (61-65).
- 3 Zu den Funktionen des Dialogischen im essayistischen Schreiben um die Jahrhundertwende vgl. Burdorf.
- 4 Einige Themenkomplexe, die ich im Folgenden anschneide, habe ich mit anderen Akzentsetzungen bereits 2016 in einem Aufsatz behandelt.
- 5 In dieses Gespräch soll Ernst Georg Lukács als Vorlage für die Figur des Philosophen aufgenommen haben (vgl. Kutzbach XXXII).
- 6 Herrschaftskonzepte bei Paul Ernst stehen im Mittelpunkt der Untersuchung von Dainat.
- 7 “Die Beseelung... da ist es, das schöne Wort! Es ist nicht die Gabe der Erfindung – die der Beseelung ist es, welche den Dichter macht” (Mann 100-101).
- 8 Zur Problematik monistischer Sinnkonstituierung in der Kultur der Moderne vgl. Schneider.
- 9 Insofern ist Peter V. Zima zuzustimmen: Bei Lukács erzwingt dieses argumentative Verfahren eine geschlossene Totalität, weil die Bewältigung des Widersprüchlichen mittels eines sublimierten Formbegriffs “die weltanschauliche Vereinheitlichung des Lebens” bewirkt (145). Zur selbstreflexiven Substanz von Lukács’ Spekulationsmethode in *Die Seele und die Formen* vgl. Müller-Funk 257-260.
- 10 Wertvolle Überlegungen zur Art und Weise, wie sich Ernst von einem dualistischen Weltbild zugunsten monistischer Vorstellungen loslöst, finden sich in Ghyselinck 113 ff.
- 11 Aus kunstreligiöser Perspektive bewertet Zupancic auch Ernsts Bearbeitung des Nibelungen-Stoffs, bei der es sich um den Versuch handele, Säkularisierungsprozessen durch die Entepisierung der Sage entgegenzuwirken.
- 12 Ebd. Ernsts «neue Religion» als Grundvoraussetzung einer «nachbürgerlichen Gesellschaft» untersucht Châtellier 209 ff.



Opere citate, Œuvres citées,
Zitierte Literatur, Works Cited



- Bahr, Hermann. *Dialog vom Tragischen*. Berlin: Fischer, 1904.
- Bastianelli, Marco. "Wörter als Fetische. Grenzen der Sprache und Sprachskeptizismus bei Paul Ernst". *Der Wille zur Form* 3. Folge, Heft 7 (2016): 41-65.
- Braungart, Wolfgang. "Gundolfs George". *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 43 (1993): 417-442.
- . "«Durch Dich, für Dich, in Deinem Zeichen». Stefan Georges poetische Eucharistie". *George-Jahrbuch* 1 (1996-1997): 53-79.
- . *Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Burdorf, Dieter. "Gespräche über Kunst. Zur Konjunktur einer literarischen Form um 1900". In *Jugendstil und Kulturkritik. Zur Literatur und Kunst um 1900*. Hrsg. v. Andreas Beyer – Dieter Burdorf. Heidelberg: Winter, 1999: 29-50.
- Châtellier, Hildegard. *Verwerfung der Bürgerlichkeit. Wandlungen des Konservatismus am Beispiel Paul Ernsts (1899 – 1933)*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002.
- Dainat, Holger. "Die Herrscher, das Reich, die Dichter. Vorstellungen sozialer Ordnung eines konservativen Revolutionärs: «Das Kaiserbuch» von Paul Ernst". In *Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse*. Hrsg. v. Horst Thomé. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002: 101-132.
- Ernst, Else. "Erinnerungen an Paul Ernst". *Der Wille zur Form* 2. Folge, Heft 12 (1990): 32-73.
- Ernst, Paul. "Die Möglichkeit der klassischen Tragödie" [1904]. In *Der Weg zur Form. Ästhetische Abhandlungen vornehmlich zur Tragödie und Novelle*. Berlin: Hyperionverlag, 1915: 113-126.
- . "Das Ende des Lebens". In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 79-82.
- . "Das Gebet". In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 126-130.
- . "Das Handeln des Dichters". In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 199-206.
- . "Das Land der Dichtung". In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 44-49.

- . “Der Ruhm”. In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 12-17.
- . “Die Macht”. In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 33-37.
- . “Gott”. In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 285-295.
- . “Idealismus und Positivismus”. In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 261-284.
- . “Was kommt dann?”. In *Erdachte Gespräche*. München: Langen – Müller, 1931: 175-180.
- Frick, Werner. «*Die mythische Methode*». *Komparatistische Studien zur Transformation der griechischen Tragödie im Drama der klassischen Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1988.
- Ghyselinck, Zoë. *Form und Formauflösung der Tragödie. Die Poetik des Tragischen und der Tragödie als religiöses Erneuerungsmuster in den Schriften Paul Ernsts (1866-1933)*. Berlin – Boston: De Gruyter 2015.
- Heise, Tillmann. “Das «erfundene Gespräch» als transatlantischer Dialog. Gattungsvariationen und Gedankenexperimente in Hofmannsthals Gesprächsfragment «Brief ans Dial»”. *Hofmannsthal. Jahrbuch zur europäischen Moderne* 29 (2021): 259-280.
- Hofmannsthal, Hugo von. “Das Gespräch über Gedichte” [1903]. In *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Hrsg. v. Bernd Schoeller, Bd. 7: *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe. Reisen*. Frankfurt am Main: Fischer, 1979: 495-509.
- Jander, Simon. *Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn*. Heidelberg: Winter, 2008.
- Kassner, Rudolf. *Die Mystik die Künstler und das Leben. Über englische Dichter und Maler im 19. Jahrhundert*. Leipzig: Diederichs, 1900.
- Kutzbach, Karl August. *Paul Ernst und Georg Lukács. Dokumente einer Freundschaft*. Emsdetten: Lechte, 1974.
- Laser, Alfred. *A Critical Study of Paul Ernst's «Erdachte Gespräche»*. Diplomarbeit: University of Manitoba, 1974.
- Lukács, Georg. “Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne”. In *Die Seele und die Formen* [1911]. Neuwied – Berlin: Luchterhand, 1971: 179-217.
- Mann, Thomas. “Bilse und ich” [1905]. In *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Hrsg. v. Heinrich Detering u. a., Bd. 14/1: *Essays I. 1893-1914*. Hrsg. v. Heinrich Detering, Frankfurt am Main: Fischer, 2002: 95-111.
- Müller, Baal. “Konservatismus als erotische Ironie – Zur Poetik der Differenz in Thomas Manns «Betrachtungen eines Unpolitischen»”. In *Paradoxien der*

- Wiederholung. Hrsg. v. Robert André – Christoph Deupmann. Heidelberg: Winter, 2003: 119-136.
- Müller-Funk, Wolfgang. *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie Verlag, 1995.
- Nübel, Birgit. “«Eine ganz und gar offene, moralisch im Großen experimentierende und dichtende Gesinnung». Essayismus und Experimentalismus bei Robert Musil”. In *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Hrsg. v. Stefanie Kreuzer. Bielefeld: Transcript, 2012: 49-87.
- Pater, Walter. *Plato and Platonism. A Series of Lectures*. New York – London: Macmillan & Co., 1893 (deutsche Übersetzung von Hans Hecht: *Plato und der Platonismus. Vorlesungen*. Jena: Diederichs, 1904).
- Paul Ernst am Schauspielhaus Düsseldorf und die neuklassische Bewegung um 1905. Hrsg. v. Karl August Kutzbach. Emsdetten: Lechte, 1972.
- Pirro, Maurizio. “Mistica della creatività negli «Erdachte Gespräche» di Paul Ernst”. In *Piani del Moderno. Vita e forme nella letteratura tedesca del «fine secolo»*. Milano – Udine: Mimesis, 2016: 173-201.
- Rispoli, Marco. *Hofmannsthal und die Kunst des Lesens. Zur essayistischen Prosa*. Göttingen: Wallstein, 2021.
- Schneider, Jens Ole. *Aporetische Moderne. Monistische Anthropologie und poetische Skepsis 1890-1910*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2020.
- Sommer, Loreen. “Krisen- als Formbewusstsein. Das Programm der «Neuklassik» oder Die Überführung einer Weltanschauung in Poetik”. In *Weltanschauung und Textproduktion. Beiträge zu einem Verhältnis in der Moderne*. Hrsg. v. Anna S. Barsch – Christian Meierhofer. Berlin – Bern – Wien: Lang, 2020: 157-181.
- Stanitzek, Georg. “Geist und Essay um 1900. Typografische Beobachtungen”. In *Der Essay als Universalgattung des Zeitalters*. Hrsg. v. Michael Ansel – Jürgen Egyptian – Hans-Edwin Friedrich. Leiden – Boston: Brill – Rodopi, 2016: 321-337.
- Tucci, Francesca. “Der Künstler, der Literat und die Widersprüchlichkeit des Deutschtums. Thomas Manns Essayistik 1893–1919”. In *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900-1920)*. Hrsg. v. Marina Marzia Brambilla – Maurizio Pirro. Amsterdam – New York: Rodopi, 2010: 175-196.
- Winkler, Eugen Gottlob. “Die Erkundung der Linie” [1934]. In *Dichtungen, Gestalten und Probleme. Nachlaß*. Hrsg. v. Walter Warnach. Pfullingen: Neske, 1956: 81-112.
- Zima, Peter V. *Essay / Essayismus. Zum theoretischen Potenzial des Essays. Von Montaigne bis zur Postmoderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.

- Žmegač, Viktor. "Text und Kontext in der Gattungspoetik von Paul Ernst". In *Paul Ernst. Außenseiter und Zeitgenosse*. Hrsg. v. Horst Thomé. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2002: 11-24.
- Zupancic, Matteo. "Caduta dell'epos e rinascita della tragedia: Paul Ernst e il «Nibelungenlied»". *Studi germanici* 11 (2017): 91-103.