

Jünger-Debatte  
Herausgegeben von Thomas Bantle,  
Alexander Pschera und Peter Trawny

Ernst und Friedrich Georg Jünger  
Gesellschaft e.V.

Vittorio Klostermann

# Jünger Debatte 2021

# 4

Die Idee  
des Autobiografischen



## Herausgeber

Thomas Bantle (Hamburg)  
Alexander Pschera (München)  
Peter Trawny (Wuppertal)

In Verbindung mit der  
Ernst und Friedrich Georg  
Jünger-Gesellschaft e.V.

## Wissenschaftlicher Beirat

Helmuth Kiesel (Heidelberg)  
Julien Hervier (Paris)  
Alexander Michailowski (Moskau)  
Wojciech Kunicki (Breslau)

## Redaktion

Alexander Wagner

© 2021 Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung.  
Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile  
in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter  
Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu  
verbreiten.

Gedruckt auf Eos Werkdruck der Firma Salzer,  
alterungsbeständig und PEFC-zertifiziert.

Satz: Marion Juhas, Frankfurt am Main  
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

ISSN 2511-7505

ISBN 978-3-465-04554-0

VORWORT 7

THEMENSCHWERPUNKT

**DIE IDEE DES AUTOBIOGRAFISCHEN**

WOLFGANG RIEDEL

Ins Herz der Finsternis

Sinn und Form in Jüngers *Stahlgewittern* 9

MALTE OPPERMANN

Was ist Désinvolture? 27

ALBERT C. EIBL

»Trollgarn« und »Netzverfützung«

Poetologische Anmerkungen zu Jüngers *Briefen aus Norwegen* 37

MANUEL MACKASARE

»Auch die genaueste Chronologie sagt über das Geschehen nichts aus«

Friedrich Georg Jüngers Erinnerungskonzept in *Gedächtnis und Erinnerung* (1957) 49

**FREIE AUSSPRACHE**

VEIT BECKER

Das Schreiben in die Welt hinein

Essayistische Anmerkungen zur anästhesierenden Ästhetik Ernst Jüngers 61

HELMUTH KIESEL

Einige Anmerkungen zu Ernst Jüngers lyrischen Versuchen, insbesondere zu dem Gedicht *Zu Kubins Bild »Der Mensch«* (1921) 89

HELMUTH KIESEL

»Wegbereiter und eiskalter Genüssling des Barbarismus?«

Thomas Manns »second hand«-Urteile über Ernst Jünger 97

VOLKER WEISS

Zur Kritik an Falko Korths Jünger-Dokumentation *In den Gräben der Geschichte* 113

BOTHO STRAUSS

Jünger oder Die Fliegen des Geistes 123

## AUS DEM ARCHIV

ALEXANDER PSCHERA

Denken in Jahren. Ernst Jüngers »Geheimes Tagebuch« 1927–1986  
Eine mikrobiografische Spurensuche 127

ROLAND KUNZ

Korrigenda zu Jüngers entomologischer Korrespondenz 191

## REZENSIONEN

Albert Eibl, *Der Waldgang des Abenteuerlichen Herzens*. Zu Ernst Jüngers *Ästhetik des Widerstands* im Schatten des Hakenkreuzes. (rezensiert von Jan Robert Weber) 195

Ernst Jünger, *Geheime Feste*. *Naturbetrachtungen*. Hg. v. Alexander Pschera (rezensiert von Malte Oppermann) 197

Neue Jünger-Literatur (rezensiert von Alexander Pschera) 199

## ANHANG

SIGLEN UND BILDNACHWEISE 203

AUTOREN UND HERAUSGEBER 205

JÜNGER-DEBATTE

KONZEPT UND VORSCHAU 208

## Vorwort

Jüngers Schreiben ist stark von der Idee des Autobiografischen beeinflusst. Das eigene Leben ist der Stoff, aus dem viele Texte Jüngers gewoben sind. Das gilt nicht nur für die Tagebücher, sondern auch für viele Prosaarbeiten und Essays des Autors. Diese Nähe zwischen Leben und Literatur hat zwangsläufig dazu geführt, dass Jüngers Texte vor allem als künstlerische Ausgestaltungen der eigenen Erfahrungen gelesen und gedeutet wurden. Doch hat die Forschung immer wieder auch Momente der Fiktionalisierung und der Entfremdung in den autobiografischen Texten Jüngers nachweisen können.

Die mittlerweile vierte Ausgabe der *Jünger-Debatte* untersucht das komplexe Spannungsfeld von Leben und Literatur im Schreiben der Brüder Jünger. Wolfgang Riedels großer Arbeit zu den *Stahlgewittern* gelingt dabei der Nachweis, dass sich Jüngers erster autobiografischer Text stark an den ästhetischen Regeln der Weimarer Klassik orientiert und solchermaßen das eigene Erleben paradigmatisch künstlerisch überhöht. Malte Oppermann unternimmt es in seinem essayistischen Beitrag, dem Phänomen einer typisch Jüngerschen Lebenshaltung – der *Désinvolture* – sprachlich und stilistisch auf die Spur zu kommen. Albert Eibl arbeitet in seinem Aufsatz seine These von der »verdeckten Schreibweise« Jüngers weiter aus und zeigt an einer genauen Lektüre von *Myrdun*, wie Jünger sich dem politischen Druck durch eine raffinierte Ästhetik der Mehrdeutigkeit entzog. Manuel Mackasare schließlich fragt nach dem Erinnerungskonzept, das Friedrich Georg Jüngers Memoiren zugrunde liegt. In den Kontext der vielschichtigen Lesbarkeit der Jüngerschen Biografie reiht sich auch die Arbeit Alexander Pscheras ein, der zum ersten Mal Ernst Jüngers sogenanntes »Geheimen Tagebuch« aus den Jahren 1927–1986 ediert.

In den anderen Rubriken dieser *Jünger-Debatte* 4 findet sich unter anderem eine Analyse von Jüngers schmerzlosem Schreibstil aus der Perspektive eines Mediziners und eine Betrachtung Helmuth Kiesels über die Art und Weise, wie Thomas Manns Urteile über Jünger zustande kamen. Schließlich setzt sich der Historiker Volker Weiß auf diesen Seiten auch mit der teilweise kritischen Rezeption des Arte-Films *In den Gräben der Geschichte* auseinander.

Ganz besonders freuen sich die Herausgeber darüber, dass Botho Strauß uns einen bislang unveröffentlichten Text über Ernst Jünger zur Verfügung gestellt hat.

Die Herausgeber danken allen Autoren für Ihre Mitarbeit, dem Verleger Vittorio Klostermann und Anastasia Urban für die gute Kommunikation, dem Verlag Klett-Cotta und den Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen des Deutschen Literaturarchivs Marbach für die unbürokratische Hilfe und vor allem Alexander Wagner für die wie immer reibungslose redaktionelle Betreuung dieses Bandes.



Wolfgang Riedel

## Ins Herz der Finsternis

Sinn und Form in Jüngers *Stahlgewittern*

### I. Erlebnis und Erzählung

Der folgende Versuch nähert sich Ernst Jünger und seinem schriftstellerischen Debüt von außen. Sein Verfasser ist weder Jünger-Experte noch Fachmann für den Ersten Weltkrieg. Doch das muss kein Schade sein. In *Stahlgewittern* (1920), nach einem Jahrhundert noch immer das bekannteste Werk Jüngers, ist heute auch das besterforschte. Schon zu Lebzeiten des Autors hatte das Buch seine Fata erlebt und in sechzig Jahren sechs Bearbeitungen, also sieben Fassungen durchlaufen (I/1920, II/1922, III/1924, IV/1934, V/1935, VI/1961, VII/1978). Der Autor konnte von seinem Erstling, der begründet hatte, was er wurde, nicht lassen. Teils griff er in den Text nur redaktionell und stilistisch, teils aber auch stärker ein, jedoch nie in die Struktur, sondern immer nur in die Semantik. Wendepunkte der Textgeschichte stellen die ›nationalistische‹ Fassung III/1924, ihr Rückbau in Version IV/1934 und die ›humanistische‹, auch mehr Töne des Mitleids und der Trauer aufnehmende Ausgabe VI/1961 dar. Auf dieser basiert dann die kaum noch geänderte Fassung letzter Hand (VII/1978) im ersten Band der *Sämtlichen Werke*, die seither allen Neuausgaben zugrunde liegt. 2013 hat Helmuth Kiesel eine historisch-kritische Ausgabe vorgelegt, die es ermöglicht, die wechselvolle Editions-geschichte der *Stahlgewitter* vergleichend nachzuvollziehen. Damit ist in diesem Punkt größtmögliche philologische Transparenz geschaffen.<sup>1</sup>

Aber auch über die biografischen, heißt hier auch: die militärischen und kriegshistorischen Fakten und Umstände sind wir heute besser informiert als etwa noch zu Lebzeiten Jüngers. Gleich zwei umfangreiche Biografien (2007) sowie ein *Jünger-Handbuch* (2014) warten mit einlässlichen Darstellungen zu Jünger im Ersten Weltkrieg, zur Entstehung der *Stahlgewitter* und überhaupt zur im Kriegserleben gegründeten Autorschaft Jüngers auf.<sup>2</sup> Auch die den *Stahlgewittern*

<sup>1</sup> Ernst Jünger, *In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe*. Hg. von Helmuth Kiesel. Fassungsvergleich und Variantenverzeichnis von Luisa Wallenwein. 2 Bde. Stuttgart 2013 (im Folgenden in runder Klammer mit der Sigle HKA zitiert). Zu Jüngers Bearbeitungstendenzen hier S. 109–118 (S. 113f. zu III/1924, S. 114f. zu IV/1934 & S. 116f. zu VI/1961). Grundlegend schon: Wojciech Kunicki, *Projektionen des Geschichtlichen. Ernst Jüngers Arbeit an den Fassungen von »In Stahlgewittern«*. Frankfurt/Main u. a. 1993; zuvor bereits Eva Dempewolf, *Blut und Tinte. Eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980*. Würzburg 1992. – Mit Ausnahme der notwendigen Rückgriffe auf die HKA werden die *Stahlgewitter* im Folgenden nach SW 1, mit Seitenangaben in Klammern, zitiert; siehe auch Anm. 17.

<sup>2</sup> Helmuth Kiesel, *Ernst Jünger. Die Biographie*. München 2007, S. 75–261, Tl. II–III; Heimo Schwilk,

zugrundeliegenden ›Ego-Dokumente‹ liegen in kommentierten respektive annotierten Ausgaben vor, Jüngers *Kriegstagebuch* (2010) und seine *Feldpostbriefe* (2014).<sup>3</sup> Zumal der detaillierte Kommentar zum *Kriegstagebuch* bietet die Grundlagen, das von Jünger individuell Erlebte und Notierte durch Überprüfung und Abgleich von Daten, Namen, Örtlichkeiten, militärischen Zusammenhängen und kriegsgeschichtlichen Fakten zu verifizieren, respektive es zu objektivieren durch Abgleich mit historisch recherchierten Informationen und Kenntnisständen, die Jünger selbst weder in actu noch großenteils danach, als er in *In Stahlgewittern* schrieb, zur Verfügung standen.<sup>4</sup> Auch hier ist vorderhand die wesentliche Arbeit getan.<sup>5</sup>

Mein Zugang ist jedoch ein anderer. Ich gehe vom publizierten Buch aus und befrage es rein literaturimmanent, und zwar, da es als autobiografisches Erinnerungswerk dem epischen Gattungskomplex zugehört, nach seiner narrativen Struktur oder erzählerischen ›Dramaturgie‹ sowie nach der Rolle bedeutsamkeitserzeugender Motive, Topoi und Muster (hier auch im Sinne von ›archetypal patterns‹), die im Text zu finden sind, die ihn anschließen an den Kosmos der literarischen Überlieferung, auch dessen semantische Energien anzapfen und so zugleich, meist assoziativ-unterschwellig, die Lektüre steuern. Die Frage, ob es sich dabei um bewusst eingesetzte Kompositionsmittel handelt oder nicht, lasse ich offen; ob sie überhaupt zu beantworten wäre, entzieht sich meinem Urteil. Erst in Kapitel IV werde ich versuchen, zwischen Literatur und Leben die Brücke zurück zu schlagen und das in Schrift und Werk Entäußerte rückzubinden an die Autorperson hinter dem Erzähler-Ich.

Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben. Neuausg. Stuttgart 2014 [zuerst München 2007], S. 99–206, Kap. 3–7; Matthias Schöning (Hg.), *Ernst Jünger-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2014, darin: Ders., *Kriegserfahrung und politische Autorschaft*. S. 5–29, sowie Helmuth Kiesel, »In Stahlgewittern« (1920) und *Kriegstagebuch*. S. 41–59, weiterhin ders., *Einleitung*. In: HKA 2, S. 7–122.

<sup>3</sup> Ernst Jünger, *Kriegstagebuch 1914–1918*. Hg. von Helmuth Kiesel. Stuttgart 2010; *Feldpostbriefe an die Familie 1915–1918*. Hg. von Heimo Schwilk. Stuttgart 2014. Ferner ist kritisch ediert: *Krieg als inneres Erlebnis*. Schriften zum Ersten Weltkrieg. Hg. von Helmuth Kiesel. Mitarbeit: Friederike Tebben. Stuttgart 2016.

<sup>4</sup> *Kriegstagebuch* (Anm. 3), S. 465–556, Kommentar u. Anhänge; mitediert: Jüngers entomologisches Fundbuch, S. 435–459, *Käferbuch* [1916]; komment. von Isolde Kiesel, S. 460–464. Vgl. auch Nils Fabiansson, *Das Begleitbuch zu Ernst Jünger ›In Stahlgewittern‹*. 2. Aufl. Hamburg u. a. 2010.

<sup>5</sup> Wie überhaupt die Jünger-Philologie seit 30 Jahren enormen Aufschwung genommen hat. Schwilk, *Ernst Jünger* (Anm. 2), S. 18ff., datiert den Beginn mit Martin Meyer (*Ernst Jünger*. München, Wien 1990) und Helmut Lethen (*Verhaltenslehren der Kälte*. Frankfurt/Main 1994). Es waren dann, vor der editorischen Welle (Pioniertitel: Ernst Jünger, *Politische Publizistik 1919 bis 1933*. Hg. von Sven-Olaf Berggötz. Stuttgart 2001) und den großen Biografien zum 10. Todesjahr, vor allem Sammelbände, die das erhöhte wissenschaftliche Interesse an Jünger belegten: Günter Fugal/Heimo Schwilk (Hg.), *Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum Hundertsten*. Stuttgart 1995; Lutz Hagedstedt (Hg.), *Ernst Jünger. Politik-Mythos-Kunst*. Berlin, New York 2004; Natalia Žarska u. a. (Hg.), *Ernst Jünger. Eine Bilanz*. Leipzig 2010. Lehrbuch (Steffen Martus, *Ernst Jünger*. Stuttgart, Weimar 2001), Bibliographie (Nicolai Riedel, *Ernst Jünger-Bibliographie 1928–2002*. Stuttgart, Weimar 2003) und Forschungsbericht (Ernst Keller, *Spuren und Schneisen. Ernst Jünger: Lesarten im 20. Jahrhundert*. Bielefeld 2012) verdichteten das Bild. Das *Jünger-Handbuch* von 2014 (Anm. 2) markierte dann als Referenzformat den Abschluss von Jüngers Etablierung in der Mitte der Germanistik.



So sehr also auch die *Stahlgewitter* – wie jeder autobiografische Text – bestrebt sein mögen, die Differenz zwischen Erlebnis und Erzählung für das Leserauge verschwinden zu machen, so sehr muss die analytische Lektüre darauf dringen, diesen Hiatt festzuhalten, ja ihn deutlich zu markieren. Denn einmal in ein Buch verwandelt, wird alles Erlebte zu Literatur, und ob gute oder schlechte, es ist ein irreversibler Prozess. Schon bei der ersten Niederschrift, noch unter dem Eindruck der akuten Erfahrung, nimmt das Reale die Form der Reminiszenz an, und jeder weitere Schritt auf dem Weg zur Publikation vergrößert diesen Abstand. Bei den *Stahlgewittern* liegt der Fall relativ einfach, wir haben es mit zwei klar unterscheidbaren Entstehungsphasen zu tun, einem ›primären Protokoll‹ im Krieg selbst und einer ›sekundären Bearbeitung‹ danach.<sup>6</sup> Die späteren Eingriffe ab 1924 stellen ein eigenes Thema dar und spielen für unsere Fragestellung keine Rolle.

Die ›primären‹ Aufzeichnungen im Tagebuch, teils noch am selben Tag, teils mit Verzögerung und in entsprechend gebündelten Aufschrieben geführt, sind ganz aus der Aktualität geboren und auch in der Perspektivierung des Notierten dem Hier und Jetzt verhaftet. Die ›sekundäre‹ Bearbeitung hingegen verfügt zum einen bereits über den abständigen Rückblick auf das Ganze der Ereignisse, zum andern steht sie im Unterschied zum privaten Tagebuch auch schon ganz unter dem Gesetz des intendierten Adressatenbezugs und will, dass ihr Ergebnis von dritten verstanden wird. Beides entfaltet ›ordnende Kraft‹ und reguliert die Formung des ›Rohmaterials‹ zur Gesamterzählung. Wie der primäre Schreibakt von der raum-zeitlichen Nähe zum Ereignis zehrt und lebt, so der sekundäre von der raum-zeitlichen Distanz dazu. Und im Falle Jüngers realisiert sich dies geradezu exemplarisch: Zuhause in Hannover, von Oktober/November 1918 bis in den Sommer 1919 hinein, schreibt er sein Buch, zweimal post festum also: nach Abbruch seines Fronteinsatzes am 26. August 1918 und zugleich nach Kriegsende am 11. November.

Es ist dieser Abstand, in dem entsteht, was ich hier ›Werk‹ nenne, nämlich etwas, das über den hier intendierten Zweck der präzisen Tatsachenschilderung<sup>7</sup> hinaus einen, für den Autor selbst möglicherweise sogar emergenten und unerwarteten, Überschuss enthält, ein ›poetisches Surplus‹, das die biografische Dimension und ihre kontingente, individuell und subjektiv begrenzte Perspektive transzendiert. Mit dem Ergebnis (und das kann man sich als Autor nicht vornehmen, das kann nur gelingen, oder eben nicht), dass in der Repräsentation des Konkreten eine valide Repräsentanz des Allgemeinen glückt, oder emphati-

<sup>6</sup> Die Nähe zur psychoanalytischen Unterscheidung von mentalem Primär- und Sekundärprozess ist gewollt, aber nicht zu dogmatisch zu nehmen; vgl. Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/Main 1972 [zuletzt Berlin 2012], S. 396–399, *Primärvorgang/Sekundärvorgang*. Zu Jüngers Bewusstsein von »Unterschied von Tat und Literatur« (HKA 1, S. 23, Zur 5. Auflage [1924]) und Erfordernis sekundärer »Bearbeitung«: Kiesel, Ernst Jünger (Anm. 2), S. 174f.

<sup>7</sup> Vgl. Jüngers Vorwort zur Erstausgabe: HKA 1, S. 18–21, hier S. 20.

scher gesagt, eine ›Vera Ikon‹ – hier des schlechthinnigen Grauens.<sup>8</sup> Nun verrät allerdings schon das Vorwort zur Erstausgabe die Ambition des Autors auf objektive Geltung des Dargestellten. Das Stichwort heißt »Sachlichkeit« (HKA 1, 20); es betritt hier die Bühne der literarischen Moderne, fünf Jahre bevor es sich mit der Mannheimer Ausstellung *Die Neue Sachlichkeit* im Kunst- und Literaturdiskurs der 1920er Jahre etablierte.<sup>9</sup> Eine geradezu Rankesche Selbstverpflichtung auf interesselose Objektivität wird darin ausgesprochen: Keine Legenden, keine Legitimationshistorien, keine Aburteilungen des Ereigneten aus höherer moralischer Warte, sondern: »bloß sagen, wie es eigentlich gewesen«. <sup>10</sup> Mit Jüngers eigenen Worten: Keine »Idealisierung« und »keine Helden-Kollektion«, aber auch keine Schuldzuweisung (»Iliacos muros peccatur intra et extra<sup>11</sup>): »Der Zweck dieses Buches ist, dem Leser sachlich zu schildern [...] wie es war« und im »nüchternen« »Bild des Krieges« (= »Irrsinns«) seiner Opfer (= »Krieger«) zu gedenken, zumal der »Gefallenen« (HKA 1, 14–21). Es will im Teil das Bild des Ganzen geben und folgt damit einer Grundform erzählender und berichtender Darstellung, dem literarisch-rhetorischen Tropus der Synekdoche, hier in Gestalt des *pars pro toto*.<sup>12</sup> Die antike Rhetorik nannte solch einen Sprung vom Teil aufs Ganze, vom Konkreten ins Allgemeine (oder umgekehrt) *intellectio*, Einsicht.<sup>13</sup> In ihr steckt eine Abstraktionsleistung, wie sie in aller Regel eher in Phasen der Distanz als des erhöhten Stressdrucks erbracht werden kann. Sie erzeugt Struktur, oder umgekehrt gesagt, diese setzt mentale Arbeit voraus – die Arbeit der epischen Integration, die ich oben ›sekundäre Bearbeitung‹ genannt habe. So trivial sich das anhört, für die Genese eines Werkes wie *In Stahlgewittern* ist dieser konstruktive Aspekt, sein Artefaktcharakter, erst einmal klar ins Auge zu fassen. Nicht nur Gedichte ›werden gemacht‹,<sup>14</sup> auch autobiografische Texte, jedenfalls, wenn sie Literatur sind.

<sup>8</sup> Für die Bestätigung dessen mag die Rezeptionsgeschichte stehen; vgl. Kiesel, *In Stahlgewittern* (1920). In: Schöning (Hg.), *Jünger-Handbuch* (Anm. 2), S. 57f., sowie Walter Delabar, *Die intellektuelle Wahrnehmung bis 1945*. In: Schöning (Hg.), *Jünger-Handbuch* (Anm. 2), S. 397–401.

<sup>9</sup> *Die Neue Sachlichkeit. Deutsche Malerei seit dem Expressionismus*. Kunsthalle Mannheim, 14.6.–18.9.1925. Kurator war der Kunsthistoriker und damalige Kunsthallendirektor Gustav Friedrich Hartlaub.

<sup>10</sup> Leopold Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535*. Leipzig, Berlin 1824, S. VI.

<sup>11</sup> Nach Horaz, *Epistulae*, I,2,54 (»Gesündigt wird auf beiden Seiten der trojanischen Mauer«).

<sup>12</sup> Vgl. Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*. 4. Aufl. Stuttgart 2008, §§ 572ff., *Synekdoche*, hier § 573. Zur Bedeutung dieser Trope für die Historiographie Hayden White, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen*. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses. Stuttgart 1986, S. 7–36, *Tropologie, Diskurs und die Formen des menschlichen Bewußtseins*, hier S. 9f.

<sup>13</sup> »*Intellectio est, cum res tota de parte parva cognoscitur aut de toto pars*« (*Rhetorica ad Herennium*, IV,33,44).

<sup>14</sup> Nach Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik* (1951). In: *Sämtliche Werke*. Hg. von Gerhard Schuster u. a. 7 Bde. Stuttgart 1986–2003, Bd. 6, S. 9–44, hier S. 10: »Ein Gedicht entsteht überhaupt sehr selten – ein Gedicht wird gemacht«.

## II. Pyramidalstruktur

Dass über Kompositionsfragen bei Jünger bisher weit weniger nachgedacht wurde als über das Autobiografische, spricht denn auch für sich.<sup>15</sup> Zumal im Fall der *Stahlgewitter* findet sich das Wesentliche, gegründet auf Überlegungen von Wojciech Kunicki, auf wenigen Seiten zusammengefasst bei Kiesel, sowohl in der Biografie wie im Kommentar der historisch-kritischen Ausgabe, und auch im *Handbuch*-Artikel.<sup>16</sup> Danach folgt die epische Dramaturgie der *Stahlgewitter* dem Wechselschema von Spannung und Entspannung, meist gekoppelt an den Wechsel von Vordergrund- und Hintergrundgeschehen oder von Fronteinsatz und Ruhestellung, sie folgt also, wie ich es hier nennen möchte, einem Rhythmus von ›heißen‹ und ›kalten Phasen‹. Leicht modifiziert folge ich diesem Schema. Da Jüngers spätere Bearbeitungen wie schon gesagt nicht in die Struktur eingriffen, zitiere ich, von gekennzeichneten Ausnahmen abgesehen, den Text nach der Ausgabe letzter Hand.<sup>17</sup> Die ›heißen Phasen‹ bilden naheliegenderweise die fünf großen Schlachten sowie Jüngers letzter Kampfeinsatz: (I) April 1914 – *Les Eparges* (28–39); (II) Juni 1916 und August 1916 – *Der Auftakt zur Somme-Schlacht* (73–98), *Guillemont* (98–119); (III) Juni 1917 – *Langemarck* (165–189); (IV) November–Dezember 1917 – *Die Doppelschlacht bei Cambrai* (213–228); (V) März 1918 – *Die große Schlacht*, die sogenannte Michaelsoffensive (233–267); (VI) August 1918 – *Mein letzter Sturm* (285–293).

In diesen Kapiteln verdichtet sich das Geschehen jeweils, es wird schnell, komplex und gefährlich; Todesdrohung, Anspannung, Handlungs- und Reaktionszwang steigen aufs Äußerste. Verglichen damit geschieht in den Kapiteln dazwischen wenig oder nichts. Der Protagonist und mit ihm die Erzählung werden aus dem Kampfgebiet abgezogen in die Rückräume der Etappe, Lazarette und Heimataufenthalte. Die Handlung ist auf Erholung, Rekonvaleszenz und Muße, aber auch Eintönigkeit und Langeweile herabgestimmt, und dementsprechend beruhigt sich auch das Erzähltempo. Auf's Ganze gesehen, liegt das Verhältnis von ›heißen‹ und ›kalten‹ Phasen in etwa bei eins zu eins. Jedoch ist dieser Wechseltakt nur scheinbar ein gleichmäßiger. Denn er wird überlagert von einer Dynamik der »Steigerung« oder »Kulminierung«,<sup>18</sup> die sich im Ganzen linear und stetig steigend, aber im Einzelnen sprunghaft, in von Schlacht zu Schlacht hochschnellender Kurve durch die ›heißen Phasen‹ der Frontkapitel zieht. Die

<sup>15</sup> Vgl. aber Peter Uwe Hohendahl, *Erfundene Welten. Relektüren zu Form und Zeitstruktur in Ernst Jüngers erzählender Prosa*. München 2013.

<sup>16</sup> Kiesel, *Ernst Jünger* (Anm. 2), S. 186–188, *Tektonik der Stahlgewitter*; ders. in: HKA 2, S. 86–88, *Tektonik*; ders., »In *Stahlgewittern*« (Anm. 2), S. 48; jeweils gründend auf Kunicki, *Projektionen des Geschichtlichen* (Anm. 1), S. 266f. – Weitere Literatur bei Kiesel, »In *Stahlgewittern*« (Anm. 2), S. 49 & 58f.

<sup>17</sup> Ernst Jünger, *Sämtliche Werke*. 22 Bde. Stuttgart 1978–2003 [= SW], Bd. 1 [1978], S. 9–300. Zitatnachweise daraus, nur mit Seitenzahlen, oben in Klammern; alle anderen Verweise auf SW mit Bandangabe in den Fußnoten.

<sup>18</sup> Kunicki, *Projektionen des Geschichtlichen* (Anm. 1), S. 266f.; Kiesel, *Ernst Jünger* (Anm. 2), S. 188; ders. in: HKA 2, S. 88; ders., »In *Stahlgewittern*« (Anm. 2), S. 48.

Kämpfe werden immer heftiger, ihre Bedrohlichkeit größer, die Verwundungen gefährlicher. Immer tiefer gerät der Held der *Stahlgewitter* hinein ins ›Herz der Finsternis‹.<sup>19</sup>

Soweit, so richtig, und soweit auch beschrieben und hinreichend bekannt. Ich meine jedoch, in die Strukturbeschreibung einen zusätzlichen Faktor aufnehmen zu müssen, und zwar einen von Jünger selbst nahegelegten. Denn sie bezieht sich in ihrer jetzigen Form allein auf die Ebene der erlebten Ereignisse, des ›äußeren‹ Geschehens. Im Vorwort zur Erstausgabe heißt es jedoch, das Buch schildere, was sein Protagonist »während des großen Krieges [...] erlebt, und was er sich dabei gedacht hat« (HKA 1, 20). Neben der Ereignisebene ist also auch eine des ›inneren‹ Geschehens, die der Gemütslagen und Reflexionen zu berücksichtigen. Und dann stellt sich die Dynamik durchaus anders dar. Blicken wir daher noch einmal von Anfang an auf die Erzählung. In der Erstfassung begann sie noch mit der »Mobilmachung« und dem Truppentransport »nach dem Westen« (HKA 1, 26). In allen späteren Ausgaben fehlt dieser buchstäblich ›hinführende‹ erste Absatz jedoch und der Text beginnt sogleich mit der Ankunft in der Champagne – er springt *medias in res*. Und er springt auch sofort in eine erste und sogleich maßgebliche ›innere‹ Erfahrung, eine schlagartige Desillusionierung: Eine Granate explodiert mitten im Dorf, dreizehn Personen fallen ihr zum Opfer, und die »Kriegsbegeisterung« der just eingetroffenen Freiwilligen erhält den denkbar schwersten Schlag, auch bei Jünger selbst. Die plötzliche Verwüstung, das Blut, die Leichen bewirken eine »tiefe Veränderung« in ihm; das Wunschbild des Krieges zerbricht und hervor tritt seine Realität: Tod, Grauen, blankes Entsetzen – »Der Krieg hatte seine Krallen gezeigt« (13). Kaum angekommen, ist so der erste Umschlag im Gemüt des Helden schon passiert – *Illusions perdues*: »hatten wir gründlich die Illusionen verloren, mit denen wir ausgezogen waren« (19).

Dieser brutalstmögliche Einstieg gibt den Ton für die heißen Phasen vor. Mit dem ersten Kampfeinsatz in *Les Eparges* (I) wird es »Ernst«: »Trommelfeuer«, zerfetzte Leichen, »fliehende Verwundete«, der »erste Tote« der Kompanie (28–30), und zugleich die erste Verwundung (36f.), inklusive »Nervenzusammenbruch«<sup>20</sup>. Dazu die ernüchternde Einsicht, dass dieses Kriegsgeschehen in keiner Weise mehr der hergebrachten Vorstellung von Kampf und Schlacht (›Mann gegen Mann‹) entspricht, denn man kämpfte, »ohne einen Gegner zu Gesicht bekommen zu haben« (39). Der Gegner, das waren Maschinen in der Ferne, die dem Infanterieangriff entzogene feindliche Artillerie. Der Begriff für diese neue, technologische Gestalt des Krieges, »mechanische« oder »Materialschlacht«, fällt freilich erst später (75f.), im Auftaktkapitel zur nächsten, zur *Somme-Schlacht* (II). Über ihren »Brennpunkt«, *Guillemont*, setzt Jünger ein geflügeltes Kennwort, das klarmacht, wohin man ab jetzt gerät, die Inschrift über dem Höllentor aus Dantes

<sup>19</sup> Nach Joseph Conrads Erzählung *Heart of Darkness* (1899); dazu später.

<sup>20</sup> Der Ausdruck »Nervenzusammenbruch« nur in der Erstausgabe: HKA 1, S. 82.

*Inferno*: »Laßt jede Hoffnung hinter euch!« (99).<sup>21</sup> Höllenmetaphorik durchzieht denn auch das ganze Kapitel (103, 109). Das »Grauen« (100) nimmt ungeahnte Ausmaße an, ein Amalgam aus Lebenden, Toten und Leichenteilen bestimmt die Szene (103), Jünger selbst, sich im trancehaft-kontrafaktischen »Gefühl der Unverletzbarkeit« (107) den Irrsinn von der Seele haltend, wird erneut verwundet, am Unterschenkel: »Heimatschuß« (112), spricht Lazarett und Urlaub (113ff.). Langemarck (III) steigert das Feindfeuer noch einmal (167, 175, 177), die Übermacht des Gegners wird erdrückend, die Verluste sind gewaltig, jeder Einzelne ist, wie die Grabenkohorte im Ganzen, als Zielobjekt des Dauerfeuers »auf das Ende gefaßt« (180); mehr als sich aus dieser Hölle »herauszuhauen« (178) oder die Frontlinie gerade so zu halten (183), ist nicht mehr möglich.

*Cambrai* (IV) bringt neue Erfahrungen. Offensive, wenn auch punktuelle Bewegungen kleiner Stoßtrupps hüben wie drüben und folglich die unmittelbare Konfrontation mit gegnerischen Einheiten stellen auch die innere Dynamik um. Sie forcieren das »Auslassen« der Affekte, ihre Umsetzung in ungehemmte, »entsicherte« Aggression: »Furor«, »Berserkergang«, »Tötungs-« »Taumel« (223–225). Wieder wird Jünger getroffen (227), aber die Kompanie hatte »ein langes Grabenstück erobert« und die Hoffnung keimt, den »Stellungskrieg« durch »neue Methoden«, durch abschnittsweise, bewegliche Infanterieangriffe zu »überwinden« (228). Aber auch die Verluste sind verheerend (226f.), und Skepsis ist von Anfang an dabei (214). Dennoch zieht man voll Hoffnung (232) und »in bester Stimmung« (236) in die *Große Schlacht* der Michaelsoffensive (V). Doch kaum beginnt der Einsatz, wird die Kompanie durch Granatenschlag auf ein Drittel dezimiert, Jünger erlebt eine zweite Panikattacke, die Verantwortung für seine Leute zwingt ihn diesmal zwar sofort zurück (234), aber die Affekte sind allenthalben losgelassen: »Wut«, »Zorn« und »Tränen«, der »übermächtige Wunsch zu töten«, »keiner mehr bei klarem Verstande« (241f.), »ein blutiger Schleier vor dem Auge« (250), so stürzen sie sich in die Gefechte, erst mit Erfolg, dann fährt die eigene Artillerie mit »friendly fire« dazwischen, dann wieder Erfolg, am Ende aber erneute Verwundung (262f.) und die Einsicht in »das Sinnlose« eines solchen »Frontalsturmes« (256) sowie die Gewissheit, dass die neue Methode, so gegen einen an menschlichen und materiellen, technischen Ressourcen weit überlegenen Gegner vorzugehen, »strategisch gesehen, gescheitert war« (266). Jünger erlebt dies »auch in [s]einem Inneren« als »Wendemarke« und hält »von nun an den Verlust des Krieges für möglich« (267). In dieser nun tatsächlich von jeder Hoffnung verlassenen Stimmung geht er in seinen *Letzten Sturm* (VI). Und nicht nur bei ihm, mehr oder weniger »bei allen [hatte sich] die Erkenntnis herausgebildet, daß wir uns auf abschüssiger Bahn befanden [...] Jeder wußte,

<sup>21</sup> »Lasciate ogni speranza, voi ch' entrate!« (Dante: *La Divina commedia*, I,3,9). Der Dante-Bezug war (wie die vergleichbaren Bezüge auf Grimmelschausens *Simplizissimus*, Ariosts *Orlando furioso* und Sternes *Tristram Shandy*) schnell in seiner Bedeutung erkannt; vgl. Kiesel, *Ernst Jünger* (Anm. 2), S. 192f., *Literarische Muster*.

daß wir nicht mehr siegen konnten« (288). Derart begleitet von einem aus böser Erfahrung gespeisten »Gefühl der Aussichtslosigkeit« (292), trifft ihn ein Lungenschuss, der ihn endgültig aus dem Geschehen zieht (293).

Ein ganz anderes Verlaufsschema zeichnet sich so ab, ein nicht minder elementares und literarisch ebenfalls, allerdings aus anderem Gattungskontext, allbekanntes, das Strukturmodell der klassischen Tragödie, und zwar ziemlich genau so, wie es auch für die deutsche Literaturtradition durch die aristotelische *Poetik* kanonisiert und speziell für das späte 19. Jahrhundert durch Gustav Freytag schematisiert und popularisiert worden war. Es genügt für unsere Zwecke, die wesentlichen Kennzeichen in Erinnerung zu rufen. Nach Aristoteles muss die dramatische Handlung »ein Ganzes« sein, also etwas, das »Anfang, Mitte und Ende hat«. <sup>22</sup> Sie beginnt mit einer Exposition und endet im Fall der Tragödie mit einer Katastrophe, dem Untergang oder »schweren Leid« (»pathos«) des Helden; dazwischen findet die Peripetie statt, der Glückswechsel oder »Umschlag vom Glück ins Unglück«. <sup>23</sup> Hieraus ergeben sich zwei Handlungslinien, bis zur Peripetie eine steigende und danach die fallende. Dieser Ablauf wird durch retardierende Akte oder Szenen verzögert, ein Kunstgriff, um die Spannung zu erhalten. Mehr oder weniger direkt mit der Peripetie verbunden ist die sogenannte Anagnorisis (Erkennung), der »Umschlag von Unkenntnis in Erkenntnis«, <sup>24</sup> und zwar als Selbsterkenntnis und/oder als Erkenntnis der Lage. All dies finden wir in Jüngers Buch: Im Ankunfts-kapitel die Exposition, zudem mit klarem Menetekelcharakter, und im Schlusskapitel den Untergang des Helden. Die steigende Handlung reicht von *Les Eparges* bis *Cambrai*, hier kündigt die Peripetie sich an; in der *Großen Schlacht*, beginnend mit einer geradezu buchstäblichen Erfüllung jenes Menetekels (234), vollzieht sie sich. Anschließend führt die fallende Handlung hinab in die Katastrophe des letzten Treffers; als Retardierungen dienen die »kalten Phasen«. Die Anagnorisis schließlich findet *comme il faut* in unmittelbarer Nähe zur Peripetie statt, bei der »inneren Wendemarke« der Einsicht in die Sinn- und Chancenlosigkeit des eigenen Tuns sowie der gesamten Kriegsführung auf deutscher Seite.

Die aristotelische Tragödienstruktur lässt sich so dem Gesamtgeschehen der *Stahlgewitter* mühelos unterlegen. Man wird freilich fragen: Wieso Tragödie? Der Held überlebt doch! – Aber die Katastrophe muss auch keineswegs zwingend im Tod des tragischen Helden bestehen. Ödipus, Protagonist der bekanntesten griechischen Tragödie, die auch Aristoteles zum Exempel diente, stirbt beispielsweise auch nicht. Aber er ist schwer gezeichnet – und das ist der Held der *Stahlgewitter* auch. Wir kommen noch darauf zurück. Unabhängig davon aber sind

<sup>22</sup> Aristoteles, *Poetik*. Gr.-dt., hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1989, S. 25 (1450b); vgl. Gustav Freytag, *Die Technik des Dramas*. Leipzig 1863, 12. Aufl. 1912 (ND Darmstadt 1965 u. ö.), hier vor allem das Schema »steigend«/»fallend« – »pyramidal«.

<sup>23</sup> Aristoteles, *Poetik* (Anm. 22), S. 37 (1452b), 35 (1452a) & 27 (1451a).

<sup>24</sup> Ebd., S. 35 (1452a).

Untergang und »schweres Leid« ohnehin das stehende Thema des Buches. Der Krieg ist für alle Beteiligten, von denen es erzählt oder die es auch nur erwähnt, eine Katastrophe, sei es im Großen für das schwer dezimierte Regiment und die beinahe aufgeriebene Kompanie oder im Kleinen für das persönliche Nähefeld, in dem ununterbrochen gestorben wird, oft auf entsetzlichste Weise, als schieres Krepieren. Wir gehen mit dem Erzähler durch eine einzige Folge permanenter Untergänge. Selbst dort, wo einmal punktuelle Siege errungen werden, liegt über ihnen der Schatten einer »tragischen Ironie«,<sup>25</sup> der sie ins Fatale zieht; entweder waren sie viel zu teuer erkaufte oder sie schlugen bei der nächsten Aktion ins Gegenteil um. Ob sie im Einzelnen als Erfolg oder Misserfolg zu verbuchen waren, darüber mochte man an und hinter der Front verschiedener Meinung gewesen sein, was sie jedoch immer wieder gleich und mit absoluter Zuverlässigkeit bewirkt hatten, war die Vermehrung der Toten und die Erhöhung der Leichenstapel, auf denen der nächste Sturm durch die Gräben lief (104–106).

### III. Archetypus *Nekyia*

Der Ich-Erzähler bewegt sich so in einer riesigen Katastrophenmaschine, und damit nicht nur in einer Todeszone, sondern in einem Totenreich: Überall Tote, von soeben Gestorbenen bis zu längst Verwesenden. Die Gräben sind voll von ihnen, die Schussfelder davor ebenfalls. Zugespitzt gesagt: Es gibt eigentlich nur Tote hier, die bereits Gefallenen von gestern oder vor Wochen, die jetzt in diesem Moment Fallenden und die, die morgen oder demnächst fallen werden. Denn dass ein gewisser Prozentsatz fallen wird, steht ja statistisch schon fest, offen ist nur, wer. Und das hat zur Folge, dass jeder noch Lebende sich und die anderen um sich herum als potentielle Tote sehen muss, als Kollektiv von – in diesem Sinne – »living dead«. Auch darin klingt ein altes literarisches Motiv, ein Erzähltypus an, die Unterwelt- oder Hadesfahrt der antiken Mythologie, der Abstieg (>katabasis<, >descensus<) ins Totenreich, oder mit dem Nebentitel des elften Gesangs der *Odyssee*: die *Nekyia*. Schon im Dante-Zitat klang das Motiv an; das erste Buch der *Divina commedia* nimmt diesen Erzähltypus explizit auf. Er gehört zum festen Repertoire der antiken Heroenerzählungen, der Heldenreise. Dante dürfte an sein Vorbild Vergil gedacht haben, der im sechsten Buch der *Aeneis* seinen Helden nach homerischem Vorbild ebenfalls in den Hades absteigen lässt.<sup>26</sup> Aber auch Orpheus, Theseus und vor allem Herakles unternehmen ihre Hadesfahrten.

<sup>25</sup> Hier nicht im romantischen, sondern technischen Sinn, als Diskrepanz von Protagonisten-sicht auf das Geschehen und Zuschauerwissen (nach John Connop Thirlwall, *On the Irony of Sophocles*, 1833); vgl. Ernst Behler, *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt 1972, S. 148ff.

<sup>26</sup> Homer, *Odyssee*, XI, 37–332 & 385–640; Vergil, *Aeneis*, VI, 584–627. Vgl. Marquard Herzog (Hg.), *Höllen-Fahrten. Geschichte und Aktualität eines Mythos*. Stuttgart 2006; Joachim Hamm/Jörg Robert (Hg.), *Unterwelten. Modelle und Transformationen*. Würzburg 2014, hier Irmgard Männlein-Robert, *Vom Mythos*

Die Bedeutung dieses Abstiegs zu den Toten für die Heroensagen besteht (neben den konkreten Zielen wie jemanden wiederzusehen, herauszuholen oder auch Weissagungen zu erhalten) strukturell und also essentiell darin, dass der Held aus dem Totenreich wiederkehrt, ins Leben zurückgelangt, also ›den Tod überwindet‹. In diesem Sinn wird das Motiv schließlich, vermittelt durch freilich recht undeutliche Stellen des Neuen Testaments wie etwa des Ersten Petrusbriefs, im christlichen *Credo* auch auf Christus übertragen: »descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis«. <sup>27</sup> Um diese Rückkehr also geht es, sie könnte geradezu zum Definiens des antiken Heros dienen.

Exemplarisch erweist dies die Herakles-Sage. Die *Zwölf Arbeiten*, die ihm sein Vetter Eurystheus anweist und die er auf Geheiß der Götter bewältigen muss, sind eine wie die andere geeignet, seinen Tod herbeizuführen – ganz im Sinne des Eurystheus, der ihn deshalb mit der zwölften Aufgabe schließlich ins Totenreich selbst hinunterschickt, um den Höllenhund Kerberos heraufzuholen. Es sind die typischen Heroentaten gegen übermächtige Gegner, denen die natürlichen Kräfte des Menschen nicht gewachsen sind, weshalb sie, ob Bestie oder Monstrum, mythologisch-literarisch die ultimative Todesdrohung, ja den Tod selbst repräsentieren: wilde Tiere wie Löwe und Stier, Mächte der Vorwelt wie Riesen und Titanen, Ungeheuer wie Hydra und Kerberos. <sup>28</sup> Herakles jedoch kommt jedesmal lebend aus dem Kampf zurück. Und nicht nur hat er so (aber dieser Aspekt spielt im Moment noch keine Rolle) seine Rolle als Zivilisationsheros erfüllt, sondern er hat zugleich, und nur darauf kommt es uns jetzt an, jedesmal wieder ›den Tod besiegt‹. Dieser Zentralaspekt der Heroenleistung wird mit der als Kulminationspunkt gesetzten zwölften Arbeit noch einmal überklar herausgestellt. Denn nicht um einer Prophezeiung willen steigt Herakles in den Hades hinab, sondern um dessen unüberwindlichen Grenzwächter heraufzuholen, der sowohl verhindern soll, dass Lebende eindringen, wie auch, dass wieder herauskommt, wer einmal darin ist, was nichts anderes bedeutet, als selbst aus dem ›Reich ohne Wiederkehr‹ wieder zurückzukehren.

Wir sehen bereits, was das mit dem Helden der *Stahlgewitter* zu tun hat. Dieser kämpft zwar nicht gegen Monster und Riesen, aber auch er steckt mitten in einer Gigantomachie und sieht sich als kämpfendes Individuum (zwar in einer Kohorte, aber das tut hier nichts zur Sache) mit übermenschlichen Gegnern konfrontiert, den technisch-industriellen Giganten der schweren Artillerie, aber auch

zum *Logos*? Hadesfahrten und Jenseitsreisen bei den Griechen. S. 31–58, sowie Thomas Baier, *Vergils Unterwelten als Seelenlandschaft*. In: ebd., S. 59–80.

<sup>27</sup> Heinrich Denzinger/Peter Hünemann (Hg.), *Enchiridion symbolorum. Kompendium der Glaubensbekenntnisse und kirchlichen Lehrentscheidungen*. 43. Aufl. Freiburg/Br. u. a. 2010, S. 30, Nr. 30, *Glaubensbekenntnis* [*Ordo Romanus*, 9./10. Jh.], V. 4–5; vgl. 1 Petr. 3,19.

<sup>28</sup> Hyginus, *Fabulae*, Nr. 30, *Herculis athla duodecim ab Eurystheo imperata*; Ps.-Apollodor, *Bibliothèque*, II,72–133. Bei Schwab werden die *Zwölf Arbeiten* im 4. Buch, *Aus der Heraklessage*, erzählt: Gustav Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Nach der Ausg. letzter Hand von 1846 hg. von Manfred Lemmer. 2 Bde. Leipzig 1977 [Erstausg. 1838–40; 33. Aufl. 1909], Bd. 1, S. 164–184.