

Marcus Jensen

Bewegung

Todesbilder im Frühwerk Ernst Jüngers

Wissenschaftliche Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades eines
Magister Artium der Universität Hamburg, eingereicht im Dezember 1996.

Erhältlich von 2004 bis 2007 als E-Book bei diplomarbeiten24, dann bis
Sommer 2017 als Download und auch als Druck beim Grin-Verlag (ISBN 978-
3638676076), seit Herbst 2017 als PDF-Download unter <http://mj67.de>.

© Marcus Jensen, alle Rechte vorbehalten.

Inhalt

1. Vorbemerkung	3
2. Einleitung	4
3. Der Erste Weltkrieg: "ganz persönlich"	7
3.1. Tod im Sinn	10
3.2. Sterben in der Bewegung	14
3.3. Leichenstillleben	17
3.4. Todesmetaphorik	21
3.5. Sterbeszenen	23
3.6. Todesangst	32
3.7. Sterben wofür?	36
3.8. Tötungsunschärfe	40
3.9. Vorgang des eigenen Sterbens	45
4. Todeserotik: "mit geheimer Wollust"	48
5. Im Zivilleben: "der urplötzliche Übergang"	55
5.1. Totenwacht: "lebendiger als die Lebenden"	60
5.2. Die andere Seite: "auch jenseits"	63
6. 1930-34: Mobilmachung des Körpers	65
6.1. Unsterbliche <i>Gestalt</i>	68
6.2. Entscheidung zur Unsterblichkeit?	72
6.3. Tötungsunschärfe des <i>Arbeiters</i>	75
6.4. Wende im <i>Schmerz</i> -Essay	79
7. Fazit und kurzer Ausblick	84
8. Literatur	87

1. Vorbemerkung

Zitate Ernst Jüngers richten sich nach den Erstausgaben, bzw. den zeitgenössischen Auflagen, jedoch wird bei textlicher Übereinstimmung auch, bzw. ausschließlich nach der zweiten Werkausgabe (Stuttgart, 1978-83) zitiert (Abkürzung Bandzahl, Seitenzahl) - so weicht diese etwa gegenüber der Erstausgabe (EA) der ersten Fassung des *Abenteuerlichen Herzens* und der des *Arbeiter*-Essays an den Stellen zum Thema dieser Hausarbeit lediglich in der Interpunktion ab.

Sturm wird allein nach der Werkausgabe zitiert.

Die Herkunft der Zitate anderer Autoren ist in Fußnoten angeführt.

Offenkundige Druckfehler wurden überall stillschweigend korrigiert.

Es gelten folgende Abkürzungen:

Sg22/26 = *In Stahlgewittern* (1920), 4. Aufl. 1922, 7. Aufl. 1926

KiE22/26 = *Der Kampf als inneres Erlebnis*, EA 1922, 2. Aufl. 1926

St = *Sturm* (1923)

Wä = *Das Wäldchen 125* (1924), 2. Aufl. 1926

FB = *Feuer und Blut*, EA 1925

AH1 = *Das Abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht* (1929)

tM = *Die totale Mobilmachung* (1930), zweiter Abdruck 1931

Siz = *Sizilischer Brief an den Mann im Mond* (1930), zweiter Abdruck in *Blätter und Steine*, EA 1934

A = *Der Arbeiter* (1932)

ÜdS = *Über den Schmerz*, Erstdruck in *Blätter und Steine*, EA 1934

Wegen der Beschränkung auf den Zeitraum bis 1933/34 werden von Sg nur die beiden unterschiedlichen Fassungen von 1922 (2.-4. Aufl.), bzw. von 1924-1931 (4.-13. Aufl.) berücksichtigt. Jüngers 1934 wiederum veränderte vorgelegte Fassung findet hier nicht mehr Eingang. Von FB wird nur die Erstausgabe, von Wä nur die erste Fassung zitiert, da Jünger wesentliche Veränderungen an diesen Büchern erst nach 1934 vornahm.¹⁾

¹⁾ Die Veränderungen in FB von der EA 1925 zur zweiten Auflage 1926 sind zumindest "denkbar gering" (Dempewolf (1992) 162).

2. Einleitung

"Warum bin ich 'umstritten'? Der Titel steht mir zu. Die Politik gibt nur den Anlaß, mein Verhältnis zum Tode den eigentlichen Grund. Er wirkt auf manche stimulierend, auf viele ärgerlich."
(*Siebzig verweht IV*, S. 319f)

"Denn ich schieße (...) wie ein ausgesprochener Stimmungsmensch." (Wä,111)

Das Verhältnis des Einzelnen zum Tod und zum Schmerz ("als ein Mahner des Todes"²⁾) wird in Ernst Jüngers Frühwerk als existenzielle und persönlichkeitsformende Bewährungsprobe dargestellt. Der im Grabenkrieg immer drohende willkürliche Tod, dem kein Soldat entfliehen kann, dient Jünger auch später im Zivilleben als Gradmesser für das Bestehen in der Gefahr schlechthin. Das Aushalten des Unabwendbaren und die Umkehrung dieses Aushaltens in ein Bejahen - diese Bewegung ist bezeichnend für Jüngers Frühwerk. Es ist eine Feier des Grauens, einem scheinbar schonungslos hinsehenden Realismus verpflichtet und zugleich auf höheren Sinn verweisend. "Wahres Leben schien Ernst Jünger findbar nur in Berührung mit dem ewigen Leben, mit dem Tod."³⁾

Jüngers optisch geprägte Todes-Ästhetisierung, durch die aus dem "Sterben der genialste Augenblick des Auges"⁴⁾ wird, gründet im phantastisch anmutenden Überleben des möglicherweise tatsächlich so "todesmutigen"⁵⁾ Stoßtruppführers Jünger und erhält schon dadurch eine Aura, die dieser auch bewusst stilisiert. Doch Jüngers "lebenslange Faszination"⁶⁾ gegenüber dem Tod, sein Verhältnis zum Schmerz und zum Töten erweist sich beim Vergleich von Rhetorik und Darstellung als eine oft stark distanzierte und manchmal

²⁾ Winkler (1935/36/1995) 43

³⁾ Dempewolf (1992) 112

⁴⁾ Rausch (1951/1995) 71

⁵⁾ Kaempfer (1981) 1

⁶⁾ Wolff (1995) 261

sogar gar nicht vorhandene Beziehung, die keinesfalls die erstrebte *elementarische* Sichtweise sein kann.

Jünger bezieht zwei Todesanschauungen dynamisch aufeinander: den vitalistischen Lebens- und Angriffswillen mit seiner Todesverachtung und das Stilleben der Ruhe im Tod mit seinem weit überwiegend versöhnenden Charakter, bei dem die Leidens- und Schmerz Aspekte des Todes in den Hintergrund geraten. Jünger stellt vor allem den schnellen Tod dar, er verwandelt das Sterben sehr oft in einen nur Sekunden währenden Übergang vom gesteigerten Leben zum Stilleben. Todesangst, Sterben und körperliches Leiden, das unmittelbare Grauen und Geschehen des Todes als dessen Anteile werden in der Entwicklung des Frühwerks zunehmend ausgeblendet, bzw. rhetorisch behandelt. Die Darstellung des Tötens zeigt eine starke Distanzierung von der individuellen Verantwortung. Der Autor Jünger scheut auffallend oft das Grauen im direkten Geschehen, der Tod entwickelt sich bei ihm zu einem Spezialtod. Nach seinen ersten beiden Kriegsbüchern, die das Sterben mitunter sehr genau abbilden, präsentiert Jünger den Tod als einen kaum merklichen, schnell und schmerzlos vor sich gegangenen, der bereits in dem Moment, wenn er angesprochen ist, seinen Schrecken schon verloren hat. Dieser Tod wird zunehmend in ästhetischer Distanz gehalten und dient als Bestätigung einer Heilsgewissheit, er folgt einem Sinn, er geschieht erst nach Erfüllung der Aufgabe des Einzelnen.

Seine frühe Werkphase umschreibt Jünger selbst in einem Brief (Paris, 21.9.42): "Die Bücher über den ersten Weltkrieg, den Arbeiter, die Totale Mobilmachung und zum Teil noch den Aufsatz über den Schmerz möchte ich als mein altes Testament bezeichnen - als Übergang zum Neuen betrachte ich die kleine Vision *Sicilischer Brief an den Mann im Mond*."⁷⁾

Diese Stelle zeigt, dass Jünger sich nicht nur eines Umbruchs im Jahr 1934 bewusst ist (im Frühwerk bis 1934 ist immer "ein Einschlag von persönlicher Beteiligung erkennbar"⁸⁾), sondern auch einen Text aus der Zeit vor diesem Umbruch zu einer nachfolgenden Phase zählt. Jüngers Frühwerk ist von den Mustern der Darstellungsweise des Weltkrieges geprägt. In den Kriegsbüchern sind Jüngers Verhältnisweisen zum Tod bis 1934 bereits vorskizziert, sie sind hinsichtlich dieses Themas verbindlich bis über den *Arbeiter* hinaus, sie geben

⁷⁾ Zitiert nach: Schwilk (1988) 187. Eine ganz ähnliche Stelle findet sich in der Erstausgabe der *Strahlungen* (S. 166), der dortige Eintrag vom 16.9.42 diente möglicherweise als Vorlage für diesen Brief.

⁸⁾ Kaempfer (1981) 35

den heroisierenden Aspekt der Selbstüberwindung genauso vor wie die Todes-Ästhetisierung im Zivilleben und die Unsterblichkeitsphantasien der *totalen* Phase. Der Essay *Über den Schmerz* bezeichnet eine Wende im Werk, das Ablassen von einem für den Menschen verbindlichen Lebens- und Todessinn.

Es kann hier nicht um die Todesangst, -sehnsucht oder -verachtung des Autors Jünger gehen, denn ob sein Verhältnis zum Tod auch durch etwas anderes (vor)geprägt sein könnte als durch den Ersten Weltkrieg, entzieht sich der Kenntnis, es liegt dazu kein biographisches Material vor, und in Jüngers Gesamtwerk gibt es nur zwei aussageschwache Hinweise⁹⁾ auf eine frühere Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod. Noch lässt sich über mögliche persönliche Voreinstellungen Jüngers nur spekulieren.

Wegen des begrenzten Rahmens wird hier nur am Rande untersucht, inwieweit von einem von Jünger behaupteten *Realismus* seiner Kriegsbücher die Rede sein kann. Jünger sagt, es gelte ihm, den Krieg "sachlich zu schildern" (Sg22,V), doch die Frage, ob "die heroisch-existentielle Haltung dem Krieg gegenüber (...) offensichtlich eher ein Resultat späterer Reflexionen und nicht so sehr des unmittelbaren Kriegserlebnisses selbst ist"¹⁰⁾, stellt sich bei dieser Textuntersuchung nicht. Jüngers Überarbeitung und Umstilisierung seiner Kriegsbücher¹¹⁾, seine Vermengung von Essay und Bericht, seine essayistisch typisierten Figuren und sein Perspektivwechsel vom Handelnden zum Beobachtenden legt im Titel die Bezeichnung *Todes-Bilder* nahe.

Diese Hausarbeit versteht sich als eine bildmotivische Untersuchung von Fiktionalem, Autobiographischem und Essayistischem zum Thema Tod in Jüngers Frühwerk bis 1933/34, textimmanent orientiert, was sich bei einem so "hyperindividualistischen"¹²⁾ Autor auch anbietet, zudem die Forschungsliteratur zu diesem Thema vergleichsweise wenig sagt. Es geht im möglichst engen Sinne um Jüngers Darstellungen von Todesschmerz, Sterben

⁹⁾ An einer Stelle in AH1 erscheint es dem Erzähler als Jugendlichen in seiner Beschäftigung mit Afrika "billig, daß der Tod (...) jeden zurückschreckte, der nicht ganz entschlossen war." (AH1 9,49) Eine Parallele zur *Blechsturz*-Szene in AH1 ist eine Erinnerung in *Subtile Jagden* von 1967: Jünger befürchtet, sein Bruder Friedrich Georg sei einen dunklen Schacht heruntergefallen, "von Plattform zu Plattform (...). Dem folgte Stille, und ich fühlte, wie sich die Hände von der glitschigen Sprosse lösen wollten, an die sie sich klammerten." (10,217) Das Sichlösenwollen könnte auf unwillkürlichen Todesdrang hindeuten.

¹⁰⁾ Siefert (1995) 135

¹¹⁾ Volmert (1985, S. 27) wirft Jünger "Mystifikation" vor, und "einen sehr großzügigen, um nicht zu sagen falschmünzerischen Umgang mit den 'authentischen' Materialien der Kriegstagebücher". Siefert (1995, S. 232 (Anm.)) warnt, Jüngers Werkausgaben seien "für historische Zwecke unbrauchbar!"

¹²⁾ Müller (1986) 211

und Tod des einzelnen Menschen. Das schließt zum einen die Untersuchung der jeweiligen Menschenbilder ein: Ist der Tod des Elite-Soldaten in der Materialschlacht ein anderer als der des gemeinen Soldaten, ist der Tod der *Arbeiter-Gestalt* ein anderer als der des Bürgers, ist er überhaupt einer? Die Entwicklung verläuft parallel und nichtkausalistisch zu Jüngers jeweils veränderten Menschenbildern. Zudem sind fast alle Todesbilder (mit Ausnahme der wenigen Darstellungen des nackten Leidens im Sterben) nicht von Jüngers platonisch-religiösen Anschauungen zu trennen. Gestorben wird unter einer Idee.

3. Der Erste Weltkrieg: "ganz persönlich"

"Kriege müssen von Zeit zu Zeit stattfinden, in ihnen drückt sich der Wille der Natur aus" (Wä,176), doziert Jünger. Der Tod erscheint in seinen Büchern¹³⁾ über den Ersten Weltkrieg als Begegnung mit dem *Elementaren*, in vielen Formen: im Wagnis des Angriffs, in der Schutzlosigkeit des Artilleriekrieges, als rauschhafte Verschmelzung mit dem Prinzip des *Lebens* schlechthin, mitunter als "Spiel mit der Gefahr und mit dem Tode"¹⁴⁾, auch als stille Verlockung von Schönheit, etwa in erleichternden Todesnähe-Erfahrungen oder im schon neidvollen Blick auf die friedlichen Gesichter von Gefallenen.

In entrückten Rauschzuständen ist der Tod kaum spürbar und ermöglicht Bilder des leichten Todes.

Der Soldat Jünger als Muster-Ich zeigt eine Ausrichtung zur Bewegung nach vorn, ist offensiv eingestellt, erlebt aber auch ein ohnmächtiges Ablassen und Sichüberlassen in dieser polarisierten Vorwärtsbewegung, die "begleitet wird von exaltierten psychischen Zuständen wie Heiterkeit und Wollust oder von völliger Gleichgültigkeit."¹⁵⁾

Vor allem in den Todesbildern der Texte seit *Sturm* gerät das langsame und schmerzhaftes Sterben in den Hintergrund, es handelt sich ab diesem Zeitpunkt weit überwiegend um Bilder eines leichten und schnellen Todes. Dieser erscheint selten als Gegenstand melancholischer Betrachtung (Ausnahme: FB,12ff 1,443ff), er wird auch nicht mit wirklich tiefer Angst besetzt. Jüngers Kriegsbücher sind geprägt von einem heroischen Aushalten der Angst unter

¹³⁾ Siefert (1995) spricht mit gutem Grund von Jüngers Tagebüchern als von "Kriegsromanen" (S. 140).

¹⁴⁾ Kaempfer (1981) 60

¹⁵⁾ Volmert (1985) 49

dem Gefühl eines höheren Sinnes, seine Idealsoldaten sind Überwinder der Todesangst, welche keineswegs etwa geleugnet, sondern sogar in einen Antrieb verwandelt wird. "Jünger hat die Wirklichkeit des Krieges weder verharmlost noch dramatisiert, aber er hat ihr eine heroische Interpretation verliehen."¹⁶⁾

Die Angst wirkt in Jüngers Frühwerk nicht nach: "Die menschliche Natur ist eben unverwüstlich." (Sg22/26 139/164) Durchgängig selten sind Leidensäußerungen von Soldaten, nur einmal weint ein Kamerad um einen gerade gefallenen (FB,132 1,504), und zwar mitten im Kampfgeschehen. Geweint wird sonst vor Ergriffenheit (in der Offensive), die "Tränen" sind solche des Glücks (FB,114 1,492). Der Tod ist in Jüngers subjektivistischer Darstellung aufgefangen in einer Sinn-Gewissheit des Kampfes, die ein sicheres Jenseits andeutet. "Ästhetisierung und Sinn werden unschuldig-terroristisch in eins gesetzt."¹⁷⁾

Jünger strebt eine Darstellung an, in der innerhalb der eigentlich desillusionierenden Materialschlacht immer noch ein individuelles und zeitloses Heldentum möglich sein soll. Er betont zwar, der Tod komme im modernen Kriege anonym ("Man schleuderte sich den Tod zu, ohne sich zu sehen; man wurde getroffen, ohne zu wissen, woher es kam." (St 15,16)), und unter der drückenden Willkürlichkeit der Granateinschläge sei man "bisher dem Tode nur durch ein wunderbares Glück entschlüpft" (FB,60 1,464), aber er beklagt, der Tod sei "im Vergleich zu früheren Kriegen sehr formlos, sehr einsam" (Wä,136 1,383) geworden, er schwärmt von "jener Eleganz dem Tode gegenüber in uns" (Wä,136), die es einmal gegeben habe und die der ideale Soldat wiederfinden solle. "Früher wurde der Krieg von Tagen gekrönt, an denen Sterben Freude war" (KiE22/26,24 7,30).

Jüngers Held steht seinem Tod gleichmütig gegenüber, als zeitloser Mensch. Generell "bietet die traditionelle Einstellung zum Tode den Eindruck eines Walles von Trägheit und Kontinuität" und "steht in schroffem Gegensatz zur unsrigen, für die er so angsteinflößend ist, daß wir ihn kaum beim Namen zu nennen wagen."¹⁸⁾

Im Heldsein, das sich bei Jünger im Aushalten der Angst, im Sinngefühl und im Bewegtsein widerspiegelt, verliert der Tod seinen Schrecken. Dazu ist eine spezialisierte Darstellung der Kriegswirklichkeit nötig: Niemand stirbt in Jüngers Krieg an Krankheiten oder nichtmilitärischen Unfällen, und es gibt nur wenige

¹⁶⁾ Müller (1986) 223

¹⁷⁾ Kaempfer (1981) 12

¹⁸⁾ Ariès (1980) 42

Beispiele eines Todes jenseits der Frontlinie: in einer Lazarettbeschreibung. Die Todesbilder im Krieg konzentrieren sich auf den Bereich möglichen Heldentums, auf die unmittelbare Einwirkung von Geschossen, Explosionen und Kampfgas. Jüngers Darstellung der Schlachten wird allgemein als besonders direkt und schonungslos bewertet: "Jüngers literarische Fähigkeiten in der Schilderung des Grauens, der unerträglichen Bilder vom Töten und Getötetwerden", die "Beschreibungen der Brutalitäten, des unfaßbaren Leidens und Sterbens hilfloser Verwundeter"¹⁹⁾ werden herausgehoben, aber sie bezeichnen von Jünger ausgewählte Szenen. Das *Elementarische* ist oft nur die einrahmende Rhetorik, die dann im Todesbild selbst nicht eingelöst wird. Zwischen Behauptungen und entsprechenden Beschreibungen gibt es Widersprüche, erkennbar an Jüngers Versuchen, dem Tod nachträglich einen (sehr oft nationalistischen) Sinn zu verleihen, und auch beim Verhältnis Jüngers und dem seiner Figuren aus *Sturm* zu ihrem Töten von Gegnern.

Er bietet seine idealisierte Darstellung wie selbstverständlich als Vorbild an. Der Autor/Soldat Jünger ist stolz darauf, dass seine Sicht zwar "ganz persönlich war", aber dabei breite Zustimmung "bei jenem Schlag männlicher Naturen" (KiE26,XIlf) gefunden habe. Der Autor Jünger setzt sein Soldaten-Ich als "exemplarische Existenz" und erhebt "Repräsentanzanspruch"²⁰⁾. Seine Kriegsbücher stellen "die subjektive Disposition des *Frontoffiziers* als die objektive des Zeitgeists"²¹⁾ dar. Seine Schilderungen sind "in letzter Linie privativ und narzißtisch" und "überwiegend die sekundäre Illustration eines primären *inneren Erlebnisses* gewesen"²²⁾. Besonders in den Kriegsbüchern "dreht sich alles um die Person des Ich-Heroen. Alle anderen Figuren erscheinen als Statisten (...), die kein Eigenleben entfalten."²³⁾

Allerdings lässt auch das Ich der Kriegsbücher fast nichts von seinem Privatleben einfließen. Zur Vereinfachung werden in dieser Hausarbeit alle Ichs des Frühwerks mit dem Autor Jünger gleichgesetzt, unter allen Vorbehalten. Es gibt zumindest keinen Grund, diese Ichs voneinander zu unterscheiden, Jüngers Selbststilisierung ist durchgängig, höchstwahrscheinlich auch seine

¹⁹⁾ Volmert (1985) 46. Meyer (1990) schreibt auf S. 24: "Die Nähe an den Dingen (...) kippt ins Grauen, wo der Krieg sein 'Antlitz' wirklich zeigt." Er zitiert (S. 109) Goebbels mit dem zeitgenössischen Satz über Sg, das Buch sei "grauerregend in seiner realistischen Größe."

²⁰⁾ Dempewolf (1992) 27, 40, und ähnlich Volmert (1985) 78

²¹⁾ Kaempfer (1981) 1. Das gelte auch im phänomenologischen Sinne: "Bei Edmund Husserl wie bei Jünger besteht eigentlich kein Unterschied zwischen Ich und Welt, Subjekt und Objekt," (S. 115)

²²⁾ Kaempfer (1981) 6, 15

²³⁾ Volmert (1985) 23

Identifizierung, obwohl oder gerade weil diese Ichs kaum einmal persönlich ausgemalt werden.

3.1. Tod im Sinn

Inmitten der Schlacht ("wie ein berauschendes Morphinum" (Sg26,187)), in der denkbar höchsten Ausformung der Lebenskraft wie der denkbarsten Todesnähe soll eine ekstatische Angleichung von Tod und Leben stattfinden, die unausweichliche Drohung des Todes bewirke eine Erhöhung des Lebens: "Unter dem ständigen Donner der Geschütze, unter dem Schicksal, das sich ständig drohend über dem Bewußtsein wölbte, bot das Leben seine wenigen Freuden in einem bisher ungeahnten Glanz. Die Farben wurden inniger und der Wunsch, sich durch Genuß an das Dasein zu knüpfen, heißer, denn bei allem schlich sich der Gedanke ins Hirn: Vielleicht ist dieser Frühling der letzte, den du siehst." (Sg26,60)

Der Tod erscheint "aus allen Genüssen heraus am wenigsten schrecklich" (Wä,81 1,358), und so gibt es zahlreiche Beschreibungen von Besäufnissen vor einem anstehenden Angriff, die nicht nur die Angst wegspülen, sondern auch den Lebensgenuss an sich steigern sollen (vgl. etwa Wä,135 1,383 oder FB,43ff 1,457ff). In diesen Momenten ist vom Ideellen wenig zu spüren, im Gegenteil, hier "verlangt die Persönlichkeit nach Durchbrüchen und nach Augenblicken, in denen sie ganz sich selbst angehört." (FB,43)

Die Bewältigung dieser Extreme ist eine Forderung an das Individuum, sie findet statt im "Widerspiel zwischen Aufgabe und Persönlichkeit, Individualität und Unsterblichkeit, Leben und Tod." (FB,50) Das Endziel dieser Bewältigung wird mit Sinn belegt: "Nicht einer ist umsonst gefallen." (KiE22,48)

Und dieses Endziel, daran lässt Jünger keinen Zweifel, sei ein über-individuelles. Überwunden werden solle "die Wertlosigkeit der vergänglichen Existenz, vor dem, was sich als höheres Gesetz unerbittlich erhebt." (FB,94) Der Wert des individuellen Lebens wird relativiert, "weil Kampf und Gefahr allein schon einen Wert darstellen. Diese beiden Valeurs haben ihre unmittelbare Vorlage im Werk Nietzsches."²⁴⁾ Jünger ist von Nietzsche "durch psychologische und erkenntniskritische Perzeption beeinflusst, ohne ständig den Namen des Erfinders im Munde zu führen"²⁵⁾.

²⁴⁾ Bohrer (1978) 115

²⁵⁾ Bohrer (1978) 116. Sinngemäß auch Meyer (1990) 32

Auch bei Jünger kommt in der Lebenssteigerung das Individuelle zu einer Panikblüte, um sich dann in rauschhafter Hingabe in den organisch erscheinenden Tod zu stürzen: "All diesen Männern war des Hoffens letztes Segel in rotem Meere ertrunken, gierig bäumte sich der Tod vor ihnen auf. Sie standen vorm Letzten und mußten in der kurzen Zeit noch einen Abschluß finden. Noch einmal drängte sich Allereigenstes, das Individuum in ihnen zusammen (...). Überwinder waren es (...). Nichts Tathafteres als Sturm auf Feldern, über denen des Todes Mantel flattert (...). Das ist Leben im Katarakt." (KiE22,50) Angesichts der Feier des Vitalen erscheint der Tod als ein Fest für das, was im Fest selbst verlöschen soll. Jünger sagt, seine Generation würde "dem einsamen Nietzsche (...) fast alles verdanken, was uns am stärksten bewegt" (Wä,154), er lässt den dichtenden Philosophen, der nie im buchstäblichen Sinne Frontkämpfer gewesen ist, sogar selbst als Soldaten-Vorbild auftreten (Wä,190f). Nietzsche "hat das Denken einer ganzen Generation folgenschwer bestimmt. Jünger hat diesem Denken nur die schärfste, atavistische und zugleich modernste Form gegeben."²⁶⁾

Die Bedeutung Nietzsches für die radikalkonservativen Kreise der Weimarer Republik ist zeittypisch, aber man muss unterscheiden zwischen einem emotionalisierten und einem intellektuellen Nietzsche-Verständnis: "Nietzsches prägende Wirkung auf Stilgesten und Sprache der Kriegsbücher Jüngers"²⁷⁾ scheint zwar überall im Erlebenwollen und in der Willensmetaphorik durch – dass "die eigentliche Erfüllung des Menschseins aber nach Nietzsche im Kind liegt," wie es im *Zarathustra* beschworen wird, findet sich bei Jünger schon nicht mehr.

Leben ist in seinem Frühwerk ausschließlich mit Intensität, Rausch und Steigerung zu Höherem verbunden, Regression ins Kindliche gibt es (mit einer einzigen Ausnahme) nicht bei Jünger und stellt ihn in einen Gegensatz zu Nietzsche, weil sich bei diesem gerade "die höchste Lebensbejahung darin entfaltet, dass auch das Kleine und Niedrige am Menschen endgültig bejaht wird. (...) Kommt nämlich alles wieder, dann auch dieses Verächtliche am Menschen."²⁸⁾ Einen verächtlichen Tod oder ein verächtliches Sterben stellt Jünger aber nicht dar. Die "Regressionsphantasien"²⁹⁾ etwa Sturms oder seiner

²⁶⁾ Bohrer (1978) 104f. Zu Nietzsches dominantem Einfluss auf Jünger siehe vor allem S. 116ff und 333ff.

Meyer (1990) betont, dass Jüngers Rezeption des *Übermensch*-Gedankens für seine Menschenbilder nicht mehr Nietzsche entspricht (S. 168).

²⁷⁾ Bohrer (1978) 118

²⁸⁾ Scherer (1979) 187, 188

²⁹⁾ Müller (1986) 271. Warm "durchsprüht von Sehnsucht nach Helle, Wärme, Liebe" zeigt sich

Figur Falk beziehen sich auf Tier, Pflanze und Erdhaftes, stehen nie unter kindlichem Aspekt.

Nietzsches ewige Wiederkehr des Immergleichen übernimmt Jünger, in seiner Umstilisierung der antiken und mythischen Heldenlegenden zu Vorbildern des modernen Soldaten. Jüngers Kriegsauffassung als eine sinngebende Naturnotwendigkeit sucht Ursprüngliches und Archaisches als Vorbild, dabei führt er oft unterschiedslos antike Helden und vorgeschichtliche Mythen an (vgl. KiE22,49,55 oder KiE26,XV,55 oder Wä50f,81, 121,143,150,167,190,194 1,357 oder FB,27,53 1,450), die das Zeitlose der Situation illustrieren sollen (vgl. auch Paragraph 1 der tM). "Der kämpfende und sterbende Soldat verklärt sich zu einem einfachen, ewigen Typus", ihn umgebe "eine ewige Situation: die Selbsterfahrung, Steigerung und Bündelung des Lebens angesichts des Todes."³⁰⁾ In vergleichbaren Lagen hätten sich bereits andere befunden: zeitlose Helden. Die abendländischen Menschen vor der Epoche der Aufklärung fürchteten nicht "die Angst vor dem Tod, die wahre Angst. Denn bis dahin, wage ich zu sagen, haben die Menschen, wie wir sie in der Geschichte ausmachen, niemals wirklich Angst vor dem Tod gehabt. (...) Sie wurde in befriedigende Worte übersetzt und in vertrauten Riten kanalisiert."³¹⁾

Jünger tut etwas Ähnliches. Er unternimmt den "Versuch, über ein jegliche Vorstellungskraft sprengendes Kriegsgeschehen in einer Medienform zu berichten, die schon mit der retrospektiven Transformation (...) auf das Ziel einer Sinn-Kommunikation (...) eingestellt ist"³²⁾ und so das erzählende Ich oder die Figur Sturm gegenüber der behaupteten Umwälzung des Weltkrieges souverän macht.

Praktisch niemand kann bei Jünger für ein Nichts sterben. Sein Idealsoldat kämpft im Bewusstsein eines höheren Sinnes, den Jünger allerdings verschiedentlich einkleidet. Dieser Mensch (entweder *Kämpfer* oder *Krieger*

bei Jünger kein Soldat, auch "Knabenträume, Heide im Mittag, Mutterlächeln und die geschlossenen Augen geliebter Frau" (KiE22,20) tauchen nur an dieser einen Stelle auf, als nicht-persönlicher Gedanke. "Ohnmachtsgefühle des Kindes in dunkler Nacht" und den "Ruf nach der umhüllenden, wärmenden Mutter" (Volmert (1985) 53) können bei jedem Angstgefühl vermutet werden, sie gibt es aber im Text selbst nicht, mit einer Ausnahme, in *man*-Form: "Ja, wenn man auf so tellerflachem Felde liegt mit der Gewißheit, daß man gleich zu holzsteifer Puppe verzucken und die Zähne auf dem letzten Mundvoll Dreck knirschen hören wird, dann ist man weich und ganz erbärmlich klein. Da hat man manchen 'Mutter' rufen hören, von dem man es nie gedacht." (KiE22,45)

Das eigentlich Kindliche spielt in Jüngers Gesamtwerk eine ebenso geringe Rolle wie Humor, Erotik, Musik und Theater. Auch in *Siz* gibt es nur eine Sehnsucht nach der "Jugend" (*Siz*,113 9,15). Jünger als "das Kind" unterm Mondschein "empfand keine Angst" (*Siz*,108f 9,12f).

³⁰⁾ Siefert (1995) 137, 139

³¹⁾ Ariès (1980) 515

³²⁾ Segeberg (1995) 100

genannt) mit seinem "Nimbus virtueller Unbesiegbarkeit"³³⁾ ist Teil einer "selbstbewußten Elite"³⁴⁾, tritt als "die reflexionslose Unschuld des Lebens"³⁵⁾ selbst auf und stellt keinerlei taktische Berechnungen an, er soll *elementarisch* in seinem Sinn aufgehen und so den Sprung vom Individuellen zum Überindividuellen wagen, er sei "Kriegsmann und Mönch zugleich." (St 15,31) Jünger feiert niemals den Tod als Beendigung des Lebens, sondern immer als Übergang zu höherem Dasein. In der von Nietzsche "aufs schärfste zurückgewiesenen metaphysisch-christlichen Auffassung von der Unsterblichkeit des Menschen in einem Jenseits"³⁶⁾ zeigt sich eine wesentliche Abweichung Jüngers. Im Frühwerk wählt er die Fassung eines nicht-individuellen Jenseits, und in den Kriegsbüchern selbst deutet er eine Gewissheit nur an, auf die Gefallenen wird kaum reflektiert. Der Tod ist hier noch nicht sogleich automatisch mit einem Jenseits verknüpft – vermutlich als Tribut an die *Hinterwelten*-Verachtung Nietzsches: "Aber es ist schwierig, nach einer geistigen Einstellung, wie wir sie hinter uns haben, Gedanken wie den der Unsterblichkeit zu den bewegenden zu machen." (Wä,168) Auch Briefe Jüngers von 1922 an seinen Bruder lassen vermuten, dass er gegenüber jenseitigen Spekulationen zu diesem Zeitpunkt vorsichtig eingestellt war oder sie für sich behielt.³⁷⁾

Dass der Soldat an der Grenze zum Tod schon "Kontakte mit dem Jenseitigen" oder "Einblicke ins Jenseits"³⁸⁾ hat, ist angesichts der Kriegsbücher eine interpretierende Behauptung. Jünger beschreibt an der Schwelle höchstens eine unbestimmte Erleichterung, er spricht weniger von Unsterblichkeit als von höherem Sinn für das Leben selbst, er hat nicht nur "einen gänzlich säkularisierten, letztlich ästhetischen Gottesbegriff"³⁹⁾, sondern lässt auch sich an den Tod anschließende Jenseitsvorstellungen in den ersten Fassungen der Kriegsbücher undeutlich: Die "Verblutenden" gingen "in das große Schweigen" (KiE22/26,29 7,34) über. "Irgendwie drängt sich auch dem ganz einfachen Gemüt die Ahnung auf, daß seine Existenz in einen ewigen Kreislauf geschaltet, und daß der Tod des einzelnen gar kein so bedeutungsvolles Ereignis ist." (Sg26,131) Man sei "einer tieferen Verbindung unterworfen,"

³³⁾ Kaempfer (1981) 69

³⁴⁾ Meyer (1990) 40

³⁵⁾ Müller (1995) 28

³⁶⁾ Scherer (1979) 183

³⁷⁾ Vgl. Mohler (1955) 73f

³⁸⁾ Volmert (1985) 31, 32

³⁹⁾ Müller (1986) 245

(FB,33) nur schwammig wird Jenseitiges angesprochen: "Untergehen und Rückkehr aus der Zeit in die Ewigkeit, aus dem Raum in das Unendliche, aus der Persönlichkeit in jenes Große, das alles im Schoße trägt. Ja, der Soldat in seinem Verhältnis zum Tode, in der Aufgabe der Persönlichkeit für eine Idee, weiß wenig von den Philosophen und ihren Werten. (...) Tod für eine Überzeugung ist das höchste Vollbringen." (KiE22/26 112/109f 7,100)

Die Aktion ist wesentlicher als die Reflexion, die Sinn-Geborgenheit ist bei Jünger keine intellektuelle, sondern: "Der Kampf als solcher *ist* vielmehr Sinn schlechthin"⁴⁰). Das Jenseits spielt in den Kriegsbüchern keine konkrete Rolle bei Todesbewältigung oder -verachtung, es wird nicht als kräftigender Trost für irgendeinen Soldaten dargestellt.

Jünger aktiviert es erst nach der Phase der Kriegsbücher, beispielsweise in seinem Artikel *Das Unzerstörbare* in *Das Reich* (1. Jg., Nr. 1, Berlin 1930/31), wo er lange nach dem Kriegserlebnis sagt, "gerade die gewaltsame Zerstörung der sichtbaren Form des Lebens, des Leibes in der Schlacht galt als der sicherste Zugang in ein unvergänglicheres Land. (...) Dies ist der Unterschied zwischen dem gewöhnlichen und dem heroischen Leben, daß das eine den Maßstab der Not, das andere den der Unsterblichkeit anerkennt."

Als könnte er sich selbst nach dem Tod "im besseren Jenseits" (Sg22/26 188/217 1,232) beurteilen, sagt er: "In meinem Tagebuch[e] finde ich die kurze, aber vielsagende Notiz: 'Urlaub sehr gut verbracht, brauche mir nach meinem Tode keine Vorwürfe zu machen.'" (Sg26,117 1,139) Im intensiven Leben liege bereits Sinnerfüllung.

3.2. Sterben in der Bewegung

Nach einer schweren Verletzung, auf dem Rückweg von der Front ins Lazarett, geht Jünger mit einem Begleiter an einer brennenden Handgranatenkiste vorbei und fürchtet eine Explosion: "Das wäre jetzt, wo wir es fast geschafft haben, kein rühmlicher Tod." (FB,187) Denn es wäre ein Tod außerhalb der angreifenden und sinnstiftenden Vorwärtsbewegung. "Der menschliche Körper ist zerbrechlich, aber das, was ihn treibt, kann keine Granate zerfetzen." (KiE22,48)

⁴⁰ Krockow (1958) 46

Ein Aspekt des schnell eintretenden Todes ist die äußere wie innere Bewegung des Soldaten: "Reiz und Reaktion sind auf ein temporales Minimum zusammengedrängt."⁴¹⁾ Vor allem seit 1923 wird das Sterben bei Jünger drastisch verkürzt, in *Sturm* hat der Tod bereits keine Macht mehr über das Bewusstsein der Kämpfenden, hier kommt er ausschließlich schnell: Er "zerschlug", Soldaten wurden "zerstampft" oder "noch vom Luftdruck erschlagen" oder "waren sofort tot" (St 15,12,15,50,48), hier wird kein einziger Soldat als sterbend gezeigt, alle werden schon tot aufgefunden, oder sie wurden nur vorübergehend leicht verwundet ("einige klagten" (St 15,42)). Die bildmotivische Teilung in sofort Tote und klar Überlebende, in Stilleben und Bewegung entschärft den Tod dadurch, dass er idealerweise in einem Augenblick eintritt, in der rausch- und traumhaften und eben auch inneren Bewegung.

Stark ästhetisierend schwärmt Jünger davon, dass kaum ein Soldat "durch das unbedeckte Auge geschossen wird." Es finde hinter dem Lid auch zuletzt "noch ein inneres Geschehen" statt, man bleibe "mit dem Wunderbaren in Berührung" (Wä,137). Es ist das Idealbild des Fallens im Erleben.

Paradox und zugleich typisch ist: Es werden zwar Räume beschossen, muss Jünger zugeben, "der Tod kam als anonyme Granate aus dem Nichts"⁴²⁾, getroffen also werden Menschen von nicht auf sie gezielt abgefeuerten Geschossen, unwillkürlich, doch bei Jünger sterben diese Menschen trotzdem in einer inneren Anspannung und Bewegung, weil zum *elementaren* Krieges-Leben an sich eine pausenlos vitale Ausrichtung des Bewusstseins gehöre. Insofern liegt eine "Ritualisierung des Todes"⁴³⁾ vor: Die Spezialsituation des schnellen Todes wird zunehmend als selbstverständliches Muster vor- und dargestellt.

Im idealen Soldatengesicht finde sich "jener starre Ausdruck einer aufs allerletzte überspannten Energie" (Sg26,99). "Besser ist es, unterzugehen wie [ein] zersprühender[s] Meteor, als zitternd [zu] verlöschen." (KiE22/26 60/62 7,61) Der ideale Tod ist der in der Anspannung, und diesem fehlt das Tragische.

Jünger kommentiert ein Begräbnis: "Oft haben wir auf irgendeinem Schlachtfelde die zehnfache Zahl von Kameraden liegen lassen müssen und waren von dem Verlust doch nicht so tief gepackt, wie hier vor den offenen Gräbern" (Sg22/26 60/77f) – also im Innehalten. Ein Graben wird vertieft, "damit es keine

⁴¹⁾ Meyer (1990) 30

⁴²⁾ Sieferle (1995) 134

⁴³⁾ Bohrer (1978) 136

unnötigen Kopfschüsse gibt," (Wä,24 1,319), was mögliche nötige Kopfschüsse andeutet. Solche Kopfschuss-Opfer wären dann Soldaten, die sich nicht im Angriff oder in Anspannung befanden, sondern sich verhältnismäßig sicher fühlten. Die "mehr als ärgerliche Weise" (Wä,53 1,338) eines solchen Todes aus der Ruhe heraus bezieht sich für Jünger auf den Ausfall ungenutzter Kraft, auf die lediglich statische und nicht nach vorn gerichtete Energie eines Willens.

Auch in ausweglosen Schlachtsituationen gibt es keinen Gedanken ans Aufgeben, nur das bewusste Annehmen des hohen Risikos eines Ausbruchs oder Endkampfes, den Entschluss, alles Gefährliche in direkter Aktion, im Angriff zu erleben, sich nie zu ergeben. Rückzüge beschreibt Jünger lediglich kurz und selbst dann als rein taktisch bedingt, es gibt nirgendwo konkrete Fluchtgedanken nach hinten, das Vorwärts bestimmt alles. "Die nahezu ununterbrochene Ereigniskette der *Stahlgewitter*"⁴⁴⁾ und die bloß erwähnende Abhandlung von ereignislosen Zeiten zwischen dem Beschuss und den Schlachten sollen einen Bewegungssog erzeugen. Jünger drängt es, der Todesdrohung allein ihren dynamischen Aspekt abzugewinnen, in der dauernden "Anspannung aller Sinne," im unaufhörlichen "Gefühl, im Kampfe zu stehen, Kämpfer zu sein." (KiE22/26 23f/22f 7,28f) Wille und Begeisterungsfähigkeit erzeugen dieses Bewegtsein. Es "scheint dort der eigentliche Sinn des Lebens zu liegen, in der Bewegung durch einen mit tausendfältigen Gefahren erfüllten Raum," (FB,54 und ähnlich 1,461) Im ersten Satz von FB ist die Rede vom "unaufhörliche[n]m Werden, das uns umgibt" (FB,9 1,441).

Auch schon in Jüngers erstem Zeitschriftenartikel *Skizze moderner Gefechtsführung* im *Militär-Wochenblatt* (Nr. 105, Berlin 1920) erscheint das Bild eines schnellen, kaum spürbaren Soldatentodes im Angriff: Lediglich "Verwundete humpeln zurück." Dann: "Einer bricht mitten auf der Strecke zusammen; ein Volltreffer klappt ihn auseinander wie Kinderspielzeug". Bereits hier gibt es neben leichter Verwundung und sofortigem Tod nichts drittes.

Soldaten, "bis zur letzten Sekunde fechtend" (Sg22/26 79/97), sterben so gesehen von einer Sekunde auf die andere, als seien sie aus der Raserei, dem vitalsten Bewegtsein heraus, direkt in die Totenruhe übergegangen.

"Es gab Soldaten, die trotz schwerster Verwundungen ohne Schmerzen und Angst und nur von Kampfbegeisterung beseelt bis zum Ende der Schlacht weiterkämpften. Erst dann brachen sie zusammen oder starben sogar. Bei

⁴⁴⁾ Kaempfer (1981) 11

solchen Erscheinungen ist sehr viel mehr im Spiel als der vielbeschworene Adrenalinstoß, der Reserven für den Kampf oder die Flucht mobilisiert."⁴⁵⁾

In Jüngers euphorischer Stimmung am Beginn der Frühjahrsoffensive 1918 heißt es: "Jeder Einzelne ist geladen und gerichtet" (FB,105 1,487) und verkörpert somit das Ideal. Die Phasen des Nachlassens, der Erschöpfung, sind auf ein Mindestmaß verkürzt, der Tod trifft so die Soldaten allgemein im wachsten Zustand.⁴⁶⁾

Schwächend wirken die ruhigen Phasen. Allein hier ist von einer "großen Müdigkeit" und "Unzufriedenheit" (Wä,28) die Rede, auch von tödlicher Erschöpfung (vgl. Wä,70 1,351), Mattheit gibt es auch in FB bis zum Anlaufen der Offensive, aber nur sehr selten heißt es etwa während einer Beschießung: "Die Stimmung ist dumpf und entmutigt", gefolgt von der Beschreibung eines vollgedrängten Stollens mit verzweifelten und bibbernden Soldaten (Wä,224f 1,415f). Fehlende Begeisterung bei Kameraden teilt Jünger kaum einmal mit, selbst 1918 stehe die zum Teil als erschöpft dargestellte Mannschaft immer noch "auf der Höhe ihrer Kraft" (FB,40 1,456).

Eine Schwäche Jüngers ist eine Ausnahme, etwa in der friedlich-ruhigen Etappe: "Ich bin so müde, so überdrüssig, daß ich wünsch[t]e, tot zu sein." (KiE22/26 68/70 7,67) Es sind nur kurze Anfälle von Passivität. Die Energie hat dem Kampf nach außen hin und nach vorne zu gelten. Die Kampf-Ausrichtung nach innen hin, der Selbstmord, ist in den Kriegsbüchern praktisch ausgeblendet oder deutlich verpönt (etwa in *Sturm*), ihm wird "nur Verachtung gezollt"⁴⁷⁾, und er gehört für Jünger zu diesem frühen Zeitpunkt überhaupt zu den "düstere[n] Themen"⁴⁸⁾.

3.3. Leichenstillleben

Den Bildern, die in der Angriffsspannung verzeichnet werden, stehen andere gegenüber, die nach einem abrupten Nachlassen der Bewegung entstehen, dranglose Bilder, innere Etappen, in Gefechtpausen etwa oder nach einem

⁴⁵⁾ Nuland (1994) 200

⁴⁶⁾ Jüngers Bewunderung der Flieger in der technischen Symbiose mit dem Flugzeug gründet vermutlich auch darin, dass deren Tod fast immer ein schneller ist (vgl. Wä,80 1,357), ein ästhetischer, denn "eine kurze, wilde Zusammenfassung" (Wä,62) liegt im Volltreffer oder Absturz. Die "Maschine" bringe "den Tod in der Konzentration, den Tod, wie er uns erst seit gestern zur Verfügung steht." (Wä,116) Einen schnellen Tod.

⁴⁷⁾ Bohrer (1978) 134

⁴⁸⁾ So in einem Brief an seinen Bruder Friedrich Georg vom 6.9.1921, zitiert nach: Mohler (1955) 72

Gefecht, Tableaus von Gefallenen. Es gibt eine Polarisierung von dynamischem Drang und kontemplativem Stillleben: "Das Motiv der empfindungsmäßig verlängerten oder verkürzten Spanne (...) taucht schon in den Kriegstagebüchern auf."⁴⁹⁾ Im Moment des Umschlagens in die Ohnmächtigkeit des Soldaten, wenn der Kampfeswille plötzlich abreißt, weil er abreißen darf, z.B. nach einer erfolgreichen Eroberung, geht sogleich eine andere Perspektive auf. Typisch für Jüngers Schilderung des Grauenhaften im Frühwerk ist das nachträgliche Flanieren des überlebenden Bildersammlers durch den quasi noch rauchenden Graben oder über das Schlachtfeld. Nach dem Ablassen (nicht: Nachlassen) der Willensanstrengung folgt oft ein geradezu benommenes Abgehen der Leichenstrecke. Es ist immer nur ein "Augenblick scheinbarer Entspannung"⁵⁰⁾, denn die ästhetische Todesreflexion ist eine kurze Einkehr in Kampfpausen, immer noch auf den behaupteten Kampfesinn bezogen, den sie auf andere Weise bestätigt.

Diese Tableaus des Schreckens "gehören offenbar zum Essentiellen der literarischen Botschaft."⁵¹⁾ Es gibt unzählige Leichenbeschreibungen, manieristisch gestaltete Ensembles frischer Leichen (vgl. Sg22/26 100f/122f 1,144) und halbverweste (vgl. Sg22/26 16f/19ff 1,30ff oder KiE22/26 65/66 7,64 oder dort im Kapitel *Grauen*).

Charakteristisch ist hier "die synästhetische Schilderung des Situationserlebens: Optisch-akustische Impressionen werden zusammen mit olfaktorischen und sensorisch-taktilen Eindrücken zu einem ästhetischen Gesamtgemälde verschmolzen."⁵²⁾ Die laut zerfallenden, die stinkenden und die entstellten Leichen sollen die Unerschrockenheit der Optik Jüngers demonstrieren. Formell beschreibt er die Gefallenen meist naturwissenschaftlich als weiche Gegenstände, ob Freund oder Feind, auch die Toten, die unter Gasblasen laut verwesen, oder auf die man tritt. Schon nebenbei gehören sie dazu wie eine Dekoration: "Um uns ruhten in aufgetürmten Lehmwällen die Leichen gefallener Kameraden" (Sg22/26 31/41 1,57). Nur selten sagt Jünger das Gegenteil, nämlich dass weder er noch die Kameraden sich wirklich an plötzliche Tote gewöhnen können (vgl. Wä,139f 1,384). Öfter ist von Abstumpfung gegenüber dem Grauen die Rede: "Wir würden es schon morgen vergessen haben." (KiE22/26 84/85 7,80)

⁴⁹⁾ Meyer (1990) 109

⁵⁰⁾ Volmert (1985) 22

⁵¹⁾ Volmert (1985) 48

⁵²⁾ Volmert (1985) 31

Die materielle Betrachtung von Leichen wird aber auch manchmal von einer beseelenden abgelöst, in stillen Momenten, in denen es eine Konzentration auf einzelne Leichen gibt. Hier erwachen diese zum Ausdruck. Außerhalb einer direkten Kampfhandlung wird ein Toter gefunden, "mit verkrampften Händen auf blutgetränktem Schnee", und obwohl er "einen schnellen, unvermuteten Tod" gestorben sei, könnte man diese Verkrampfung als Leidenshaltung sehen, diese Leiche wird mit einer Empfindung belegt. (Vielleicht rührte die Haltung daher, dass dieser Soldat "sich bereits in Sicherheit wähnte" (Sg22/26 40f/52 1,69)?) Ein anderer stirbt an einem verirrten Geschoss, "und der ruhige Gesichtsausdruck des Gefallenen bewies, daß es sofort zu Ende gewesen sein mußte." (Wä,84) Der Idealtod ist in jeder Hinsicht ein schöner.

Ein "vom Tode verkrampftes Gesicht" (Sg22/26 91/111) ist die Ausnahme, oder auch solche Leichen: "Ihre angstverzerrten Gesichter wiesen furchtbare Verletzungen auf." Aber gleich darauf: "Man kam dazu, den Menschen nur noch als Sache zu betrachten." (Sg22/26 231/262) Sachlich sind solche Beschreibungen nicht, hier wird etwas in die Gesichter hineingelegt. Das Kapitel *Grauen* im KiE zeichnet einen hässlichen Leichenzustand von Verwesung und Entstellung. So gebe es Gefallene, "die an die grausige Realistik alter Kreuzigungsbilder erinnerten." (KiE22/26 15/14 7,21) Andere "Gesichter (...) sind verzerrt und die Augen weit aufgerissen wie vor einem Verderben, aus dem kein Ausweg mehr zu sehen war. Das Entsetzen ist auf ihnen zu einer Maske erstarrt, die keine Phantasie ersinnen könnte." (Wä,232) Und es seien genau "diese Toten, die sich noch eben in der wütendsten [wildesten] Steigerung des Lebens befanden und jetzt daliegen wie von einem Zauberstabe berührt", bei denen "man sich vergewissern möchte, ob sie auch wirklich ganz still auf ihren Plätzen liegen und keine Bewegung machen." (Wä,234 1,423) Diese Schilderung findet wie die anderen in einer Kampfpause statt. Dieselben Leichen wurden zuerst verzerrt gezeigt, als im Verderben sterbend, dann als schlafend Verzauberte. Jünger zieht sich aus der unmittelbaren Einwirkung zurück, und die Bilder des Schreckens verwandeln sich mit der Beruhigung im Text in harmonische.

Vorrangig in den Fällen der statischen Betrachtung von Leichen ist aber der Neid auf die Gefallenen. Die Betrachtung dieser Gesichter ergibt das Bild des schönen, friedvollen Todes: "Die im Tode vereint liegenden Kameraden hatten das Aussehen friedlicher Schläfer." (Sg22/26 86/105) Oder über halbbedeckte Leichen: "Tausende schlummern so" (Sg22/26 161/188 1,205). Über einen

leise sterbenden Kameraden: "Er schlief mit einem kindlichen Lächeln in den Tod hinüber." (Sg22/26 214/244 1,259) Was Jünger sich hier zu eigen macht, ist die "archaische Vorstellung des Schlafes, der *requies*, der Ruhe während einer (...) Wartezeit"⁵³⁾ zwischen Tod und Jenseits. Dass die Toten schlafen, ist vermutlich das älteste und beständigste Jenseitsbild überhaupt⁵⁴⁾, dies wird jedoch von Jünger in den Kriegsbüchern nur angedeutet und nicht ausgeführt. Andere Autoren als Jünger geben in ihren Kriegsbüchern "Hinweise auf die den menschlichen Körper entstellende, die sinnliche Identität zerstörende Art dieses Sterbens." Sie erfassen im Gegensatz zu Jünger "die Banalität des täglichen Todes."⁵⁵⁾

Aber auch "die Gräßlichkeit des Sterbens", die "suggestiven Schilderungen des Grauenhaften"⁵⁶⁾, alle Aspekte des hässlichen Todes finden bei Jünger Eingang, nur ist die Hässlichkeit des Todes kein Reflexionsgegenstand für sich. Typisch ist dafür, dass zuvor namentlich genannte Kameraden, wenn sie denn schnell und schmerzlos gefallen sind, niemals als entstellte Leichen auftauchen wie sonst andere Kameraden oder Gegner. "Schmidtchen ist durch einen Blindgänger zerschmettert worden," (FB,108 1,489) weiß Jünger im Graben zu Beginn der 1918er Offensive, er scheint die unansehnliche Leiche gesehen zu haben, aber beschreibt sie mit keinem Wort. Alle hässlichen Toten sind namenlose.

"Der frühe Erzähler hat entweder 'kaum einen Blick' für den von Handgranaten getöteten (oft: 'zerrissenen') Gegner, oder er delectiert sich an den mit Gefallenen bedeckten Trichterfeldern (...). Das Angriffsrasen, bei dem dem *Kämpfer* 'ein blutiger Schleier vor den Augen wallt', und die faszinierte, aber passive, gelähmte Betrachtung der Körper Sterbender und Toter sind zwei Zustände des soldatischen Mannes, die im Frühwerk Jüngers als absolut unvereinbar erscheinen. (...) Dieses Bild (...) steht in auffälligem Widerspruch

⁵³⁾ Ariès (1980) 561

⁵⁴⁾ vgl. Ariès (1980) 35ff, 317ff, 341, 776f

⁵⁵⁾ Bohrer (1978) 144, 145 (Remarque und Renn). Bohrer kritisiert aber Remarque darin, dass er "die Verdrängung bejaht" (S. 145), und er wirft Renn vor, das Grauen nicht wie Jünger "metaphorisch entwickelt" zu haben. Es gipfelt in der Behauptung: "Remarques und Renns 'Realismus' enthält also nicht authentischeres Material als Jüngers bereitwillige 'Phantasie'." (S. 146) Bohrer wertet die subjektive Grauensmetaphorik, die "Entfaltung dieses psychisch wie kognitiv entscheidenden Elements des modernen Krieges" (S. 146) so hoch, dass er Jüngers essayistische Behauptungen als Kriegsdarstellungen gleichwertig behandelt und in seinen Rahmen der literarischen Moderne setzt, aber er untersucht kaum dessen engere Bildlichkeit, welche ein weitgehend heiles Bild von Soldaten zeigt, die praktisch ungebrochen bleiben. Bohrer betrachtet die Ästhetisierung für sich. Charakteristisch ist, dass er trotz seines Themas 'Schrecken bei Jünger' zum Thema 'Tod bei Jünger' sehr wenig sagt.

⁵⁶⁾ Schwilk (1988) 300

zu den Wahrnehmungen des Grauens, auf denen der Blick des Erzählers sonst wie gebannt ruht."⁵⁷⁾

Das ist nicht unbedingt ein Widerspruch, denn Jünger stilisiert sich als ein Registrator, der allein von seinen Gegenständen und dem ihnen anhaftenden Sinn mitgerissen wird. Wenn seine Anspannung abreißt, ist, unabhängig von seinem subjektivistischen Ausschnitt der Kriegswirklichkeit, die Zeit für "gelähmte Betrachtung" eben gekommen, denn das Extreme ist ihm vorrangig. Im Abschreiten der Leichenberge liegt nur sehr bedingt eine "Lust, die permanent in den unmittelbaren ästhetischen Genuß umzuschlagen hofft"⁵⁸⁾, das ist ein problematischer Begriff, denn der Autor Jünger bewertet zwar nahezu alles, was geschieht, letztlich positiv, doch er erhofft nicht, Bilder des Grauens zu sehen, und der Soldat Jünger tut nichts dafür (wie auch seine Tötungshemmung zeigt, s.u.), seine Lust erhofft nicht.

Jünger belegt die *erlegten* Gegner mit denselben Attributen und Wertungen wie seine gefallenen Kameraden, dem Gegner wird stets "sportsmännische Achtung" (Sg22/26 36/46) gezollt. Das *Delektieren* ist nie mit einem Triumphgefühl verbunden, eine Freude des überlebenden Jünger an seinem Überleben selbst ist im Text nicht nachweisbar. Gäbe es hier eine aktive Schaulust Jüngers, so müssten bestimmte Anblicke von ihm aufgesucht werden, was aber nicht geschieht.

So verhält es sich auch mit der Todessehnsucht, die abseits reflektiert wird, aber kein bewusstes Aufsuchen des Todes bedeutet.

3.4. Todesmetaphorik

Jünger stützt sein vitalistisches Naturbild vom Krieg entsprechend metaphorisch, der Anblick der explodierenden Granaten in der Schlacht "scheint gewaltig wie ein kosmischer Vorgang, wie ein glühendes Werden und Vergehen, vor dem die Menschen (...) eine winzige und bedeutungslose Rolle spielen." (Wä,209) Einzig Jünger selbst stellt sich als der Beobachter dieses naturhaften Schauspiels dar, allein er genießt solche Assoziationen. Meist ist seine Schlachtenbeschreibung "ein künstlich inszeniertes, faszinierendes audiovisuelles Kriegs-Schauspiel"⁵⁹⁾, in dem Naturvergleiche vorherrschen: "Blutige Zeug- und Fleischfetzen" liegen herum, was "an den rotrückigen

⁵⁷⁾ Volmert (1985) 34

⁵⁸⁾ Kaempfer (1981) 70

⁵⁹⁾ Segeberg (1991) 344

Würger denken ließ" (Sg26,17f 1,29). Es gibt Zünder "mit eigenartigem, an Kanarienvogel erinnerndem Gesang" (Sg26,23 1,33), Minen haben "etwas von persönlicher Gehässigkeit. Es sind heimtückische Wesen." (Sg22/26 27/35 1,52) In "diesem stählernen Meer" (FB,109 1,490) sind Geschosse "Schwärme von tödlichen Glühwürmchen", und ein Flugzeug unter Beschuss ist "ein zierlicher Schmetterling zwischen den Feuerblumen" (Wä,8f 1,308), andere Flugzeuge werden mit "Aasgeiern" (FB,23 1,448) verglichen, es erscheinen "Schrapnellwolken wie [weiße] Wattebäusche" (Wä,34 1,324), eine schwere Granate ist "ein Vogel Greif" (Wä,211 1,404), die Natur des Krieges sei "wie ein gefährliches Tier." (FB,51) Der Soldat wechselt in seiner Rolle vom Wild zum Jäger und zurück, auch Jünger selbst lebe im Gefecht "in ständiger Erwartung eines Treffers. Der Tod hielt eine Hetzjagd ab." (Sg22/26 118/141 1,162) Seine Naturmetaphern zeigen eine "sichtlich nietzscheanisch beeinflusste (...) Raubtier- und Umwelt-Anthropologie."⁶⁰⁾

Die Naturbilder und der archaische Jagd-Vergleich sind die einzige durchgehaltene Metapherenebene. Jüngers "Darstellung des Krieges als Spiel und Sport"⁶¹⁾ geht längst nicht so in die Breite: Der Krieg sei etwa "ein prächtiges, blutiges Spiel" (KiE26,XV), und die wahren Kämpfer seien "Jongleure des Todes" (KiE22/26 32/33 7,37), oder "Schrapnells platzten zu Dutzenden, zierlich wie Knallbonbons" (Sg26,73 1,87). Fast alles kann zur Projektion und Ausmalung dienen, auch der Tod selbst tritt als Person auf, als "hochragender, höhnischer Herr." (KiE22,98) Es "pfeifen die Peitschenschwünge des Todes" (FB,170 1,526), es winkt "des Todes geballte Knochenfaust über den Wüsteneien." (KiE22/26 20/19 7,27 und ähnlich FB,100 1,483) "Auf dieser Granate hat der Tod gehockt, er ist mitten ins volle Leben hineingesprengt." (FB,80 1,473) Er kommt daher als "roter Ritter mit Flammenhufen durch wallende Nebel" (Sg22,III f), man lebe "unter dem Schlagschatten des Todes", er sei ein "mahnender Pfortner" (Sg26,3f 1,14), es gibt einen "Mahnruf des Todes" (Sg22/26 14/17 1,28), und wenn "der Tod mit stählerner Keule auf die Gräben loskolbte" (Sg22/26 32/41 1,57), "griff sich das Schicksal jeden Tag" (Sg26,49 1,66) seine Opfer.

Dieser apokalyptische Reiter "inmitten der rotglühenden Landschaft eines Jüngsten Gerichts" (FB,105 1,487) und seine "tödliche Sense" (FB,127 1,501)

⁶⁰⁾ Dempewolf (1992) 158, ähnlich Müller (1995) 25 und (1986) 240ff

⁶¹⁾ Dempewolf (1992) 121. Zwei Seiten darauf bewertet Dempewolf dies als "eine bewußte Verfälschung von Fakten: der Krieg ist weder Sport noch Spiel und auch keine Jagd!" Doch selbstverständlich können diese Aspekte im Krieg einem Soldaten so erscheinen, sie gehören zu einem subjektivistischen Ausschnitt der umfassenden Kriegswirklichkeit.

werden als Bilder aber nie länger ausgeführt, und nur teilweise folgt Jünger der traditionellen, "letztlich doch tröstlichen Ordnung der sehr volkstümlichen Totentänze"⁶²⁾ und ihrer mittelalterlichen bis barocken Skelett-Darstellung (mit Stundenglas oder Sense).

Auch nicht in den Höllenmetaphern: "Die Artillerien kämpfen atemlos gegeneinander an wie zwei Höllenrachen, die einander in immer sich steigender Wut zu verschlingen trachten." (Wä,223 1,414) Es drohen "die schwarzen Riffe des Todes" (KiE22/26 34/35 7,39 und genau so FB,54 1,461). Die Soldaten, die "kopfüber in einen speienden Krater oder in einen flammenden Hochofen stürzen sollten" (FB,22 1,447f), seien "doch immer wieder zitternde Fremdlinge vor den Toren des Todes" und erlitten ihre "fürchterlichen Stunden im glühenden Fegefeuer des Materials" (FB,28). Der "höllische Tanzplatz des Todes" (KiE22/26 14/13 7,21) ist erfüllt von explodierenden Granaten, die mal "tückische, tastende Fäuste der Hölle" seien, dann "rauschende Eisenvögel" sowie "gierige Bestien" (KiE22/26 97/94f 7,88).

Hier fliegen auf engem Raum verschiedenste Metaphern typischerweise quer durcheinander, das geht bis zu konzentriert windschiefen Bildern, in denen "die rote Glut wie aus einem brennenden Ozean am nächtlichen Himmel" (FB,22 1,447) wirkt. Diese Metaphorik in expressionistischer Manier dient rein zur Ausmalung der Schlachten. Kennzeichnend ist für alle Jüngersche Todesmetaphorik, die über den Naturvergleich hinausgeht, dass sie im engeren Kontext isoliert bleibt, da sie über die poetische Erhöhung oder Verfeinerung der Situation hinaus keine spezielle Ästhetik für sich bildet.

3.5. Sterbeszenen

Eine "Immunisierung gegenüber Verwundung, Schmerz und Tod"⁶³⁾ haftet Jünger und seinen Kameraden äußerlich an und muss auch auf Jüngers Bildauswahl bezogen werden. Tendenziell fällt man leicht, fällt der Tod leicht. "In unserer Nähe erhält ein Mann einen knallenden Schuß durch den Helm." (FB,143 1,509) Jemand "wurde getroffen und nie wieder gesehen" (Sg22/26 9/10 1,21). Ein getroffener Kamerad "verblutete in Sekunden" (Sg22/26 15/18 1,30), unter völlig undramatischen Umständen. Realistisch müsste man für den weitaus größten Teil aller Todesfälle feststellen: "Im großen und ganzen ist das

⁶²⁾ Ariès (1980) 151

⁶³⁾ Meyer (1990) 33

Sterben mühsam.⁶⁴⁾ Doch Jünger verkürzt solche Vorgänge gerne drastisch. Jemand wird "durch einen herabfallenden Splitter tödlich am Halse getroffen." (Sg22/26 99/120 1,142). Man muss und soll hier annehmen, dieser Soldat sei sofort gestorben.

Bildlich herausragend ist der blitzschnelle Tod. Ein anderer Soldat "starb augenblicklich" (Sg22/26 32/42 1,58), ein weiterer stirbt auch sofort, weil ihn ein Geschoss "tot auf die Grabensohle warf" (Sg22/26 33/43 1,61), Jünger beschreibt verhältnismäßig wesentlich mehr Soldaten, die innerhalb von "drei Sekunden" (FB,107) aus dem gesunden Leben heraus abrupt "zu Boden gestreckt" werden und unmittelbar eine "Leiche" (FB,107 1,488) sind. Der "Todesfall, der uns einen (...) Kameraden entriß" (Sg22/26 40/52 1,68), ist ein augenblicklicher. Ein Soldat fällt "plötzlich" hin und ist einfach tot (Sg22/26 54/24 1,84). "Jeder Treffer, den ich sah, war tödlich." (Sg22/26 214/245) Typisch ist auch der "Freund, der noch vor wenig[en] Wochen beim großen Sturm auf das Gesicht gestürzt und für immer liegen geblieben ist." (Wä,8 1,307)

Schilderungen des sofortigen Todes können auch immateriell wirken: "Plötzlich fiel drüben ein Schuß, der einen unserer Leute tot im Schlamm versinken ließ" (Sg22/26 36/45 1,63). Oder ungewollt grotesk: "Unsere Toten stürzen neben die schottischen." (FB,170 1,526) Der Tod "erschlug" seine "Opfer" (Sg22/26,3 1,13) im Idealfalle. Die Beispiele für den blitzartigen Tod überwiegen die Szenen, in denen entweder eine Verletzung offenkundig zum baldigen Tod führen muss, oder in denen ein Sterben beschrieben wird.

Die Wirkung von treffenden Geschossen auf Soldaten zeigt Jünger nur in wenigen Fällen: "Selten genug 'wird' jemand 'getroffen', wobei selbst in einer solchen Passivkonstruktion der Mensch ja noch das erleidende Objekt wäre."⁶⁵⁾ Auch diese Szenen bezeichnen dann einen leichten, schmerzlosen Tod: "Ich blicke gerade zu ihm empor, als ein Schuß in seinen Schädel knallt, laut und krachend wie in ein dickes Brett. Und nun sehe ich, wie er langsam in den Kniekehlen einknickt" (FB,172 1,527).

Bilder vom nackten Leiden und Dahinsterben sind vergleichsweise selten. "In dieser Wüstenei, umgeben von Toten und halbverdurstet, kämpften Männer tage- und wochenlang mit dem Bewußtsein, im Falle einer Verwundung rettungslos dem Tod des Verschmachtens preisgegeben zu sein." (Sg22,81) Dargestellt wird so ein langes Leiden aber nicht. Es soll laut einem Vorwort die

⁶⁴⁾ Nuland (1994) 217

⁶⁵⁾ Dempewolf (1992) 29

"brechenden Augen" (Sg22,VI) von Kameraden gegeben haben, aber offenkundig Sterbende finden sich in den Todesszenen wenige: "Ein junger Mensch wälzte sich in einem Trichter (...) und wurde still." (Sg22/26 15/18 1,29) Dieser wird unausweichlich als Sterbender gesehen, in einem völlig unheroischen Zusammenhang, hier bleibt dieses Bild einmal ohne Sinnbefrachtung für sich bestehen.

Auch die bloße Erwähnung von gefühltem Schmerz ist eher selten, "von dem schrillen Geschrei der Verwundeten" (Wä,224 1,415) stellt Jünger nicht viel dar. Es gibt bei den Verwundeten und Sterbenden wesentlich weniger "stöhnende Menschen" (Sg22/26 59/77 1,91) als solche, die ihre zum Teil schweren Verwundungen lautlos und gleichmütig hinnehmen. Ein Verwundeter, der "unaufhörlich ein heiseres 'Zu Hilfe!' hervorstieß", wird "in ein Haus getragen" (Sg22/26,2f 1,12f) und damit aus dem Bild, wie eine Traumerscheinung. "Verwundete schlugen mit unbeachtetem Hilfeschrei rechts und links" hin (Sg22/26 70/88 1,104), oder: "In eintöniger Wiederholung stiegen und fielen die Schreie der Verwundeten, die (...) langsam verloschen." (KiE22/26 29 7,34 und ähnlich auch KiE22/26 98/95 7,88 und ähnlich Wä,246 1,431) Hier sind die gehörten Schreie, die verlöschen, tatsächlich ein *inneres Erlebnis*, da Jünger "vom äußeren so absah, daß es für die (positive) Projektion des inneren aufnahmefähig blieb." Die scheinbar schonungslose Beschreibung des Krieges entpuppt sich bei genauem Hinsehen als eine, die sich zu einem großen Anteil "gegen Erfahrung (...) abzudichten trachtet."⁶⁶⁾

Auch der Tod des Gegners wird selten als ein schwerer dargestellt, getroffene Feinde sind nahezu immer sofort tot, selbst nach offenkundigen Qualen: Diejenigen Kameraden aus *Sturm*, die erzählen, wie sie eine französische Schachanlage unter Gas setzen, sind gar nicht dabei, als das Gas auch wirkt, sie ziehen sich aus ihrem sicheren (!) Tunnelstück zurück, hören keine Schreie oder Vergleichbares. Dass diese Franzosen elendig umgekommen sein müssen, "erfuhren wir später" (St 15,52 und ähnlich die Szene in Wä,98f 1,368f).

Ein Soldat "starb einige Monate später im Lazarett. Bei diesem Falle wie bei manchem anderen empfand ich es besonders schmerzlich, daß der Getroffene nicht reden konnte und seine Helfer nur mit ratlosen Augen anstarrte wie ein gequältes Tier. Man kam sich dann dem fremden Leiden gegenüber immer ganz besonders machtlos vor." (Sg26,48) Das bloße Zugeben von

⁶⁶⁾ Kaempfer (1981) 78

Machtlosigkeit angesichts des Sterbens geht schon sehr weit, diese Szene ist kurz aus der Rückschau beschrieben, nicht direkt.

Eine der Figuren Sturms erlebt das Lazarett als schnellen Durchgang, er nimmt keine Amputierten oder Krüppel, keine Schmerzen oder hoffnungslosen Fälle wahr (vgl. St 15,70). Bei Jünger werden im Lazarett aus Verwundeten eher selten Tote und kaum einmal Krüppel oder Versehrte. Die Lazarette wirken, von einer krassen Ausnahme abgesehen (vgl. Sg22/26 86f/105f 1,124f), eher wie dem Tod entrückte Lager, auch wenn die Verwundung schwer ist und die Lazarette gewechselt werden (vgl. Sg22/26 219/250). Zum ästhetischen Moment der Todesdarstellung gehört, dass gegen den Tod an sich kein Kampf stattfindet, nicht mal im Lazarett, auch dann nicht, als Jünger selbst mit hohem Fieber dort liegt.

Es gibt im Frühwerk eine Tendenz zum sehr schnellen Sterben. Die nackten Sterbeszenen, die Tode ohne Sinn-Rahmen, finden fast nur in Sg und KiE Platz, den Büchern vor der nationalistischen Phase, und in Jüngers Überarbeitungen wurde das direkte Grauen hier noch beibehalten und nicht etwa gestrichen oder abgeschwächt.

In *Sturm* von 1923 dominiert bereits klar der schnelle und leichte Tod, etwa im Tod der Hauptfigur: Es "nahm ihm ein Schlag vor die linke Brustseite Licht und Gehör. Sein letztes Gefühl war das des Versinkens im Wirbel einer uralten Melodie." (St 15,74) Zwischen kurzem Schock und letztem Hochgefühl liegt nichts. Kann man diesen "dionysischen Tod"⁶⁷⁾ als das "Ziel der langersehnten Entgrenzung des sich nur unter großen Qualen erhaltenden Ichs" bezeichnen, als eine "langersehnte Selbstaufgabe, ein Verschmelzungserlebnis"⁶⁸⁾?

Jüngers Motiv der "Todessehnsucht"⁶⁹⁾ taucht nur in theoretisierenden Abschnitten auf, ist eine Ästhetisierung, im Kampf selbst herrscht Lebenssteigerung und Lebenszwang vor, zwar kein eigentlicher Wille zum Leben, aber ein Wille zum Erleben, ohne besondere Rücksicht auf das Überleben. Niemals wirft sich bei Jünger ein Soldat bewusst in einen Kugelhagel, um zu sterben, niemand sehnt eine passende Granate herbei. Hier kann man nur auf unterbewusste Motive spekulieren. Sturm schützt sich unter Beschuss mit dem instinktiv vorgehaltenen Arm (St 15,40f), er rennt dem Tod an sich genauso wenig entgegen wie Jünger in den anderen Kriegsbüchern, dieser nennt das Heraustreten ins Feuer "eine gewaltige Selbstüberwindung"

⁶⁷⁾ Müller (1995) 34 und (1986) 272

⁶⁸⁾ Konitzer (1993) 22f

⁶⁹⁾ Müller (1986) 273

(Sg26,78), Todesmut oder -verachtung darf nicht pauschal mit Todessehnsucht gleichgesetzt werden, in den Handlungen ist eine solche nicht nachzuweisen, nur in einrahmenden Kommentaren, es ist eine "regressive Todessehnsucht"⁷⁰⁾ oder vielmehr eine "Lust (...), sich gleichsam mit Todesverachtung einen neuen Handlungsspielraum zu erschließen."⁷¹⁾

Der Unterschied liegt darin, dass das Todesrisiko im Krieg zum Vitalistischen gehört, aber nicht selbst bewusst gesucht werden soll. Denn gerade der von Jünger und seinen Protagonisten gesuchte Sinn des Krieges verhindert eine Todessehnsucht: Es soll gekämpft, nicht gestorben werden. Man kann in Jüngers Soldaten keine "begeisterten Todeskandidaten"⁷²⁾ nachweisen.

Der Tod zeigt im Frühwerk seinen lustvollen Aspekt erst beim Betreten seiner Schwelle. Die tendenzielle Spaltung in gesundes Leben und Tod unter Ausblendung von Totenkampf und Schmerz führt zu Bildern, in denen ein Geschoss entweder leicht verwundet oder gleich tötet. "Zwischen den lebenden Verteidigern lagen die toten." (Sg22/26 72/90 1,105) Einmal beobachtet Jünger bei einem Trupp Kameraden, wie "ein Treffer zwischen sie fährt[,] und dass einige von ihnen sich nicht mehr erheben. Die Überlebenden stürzen aufgelöst heran." (FB,148 1,512)

"Das Grauen, der Schock (...) haben in diesem Gemälde notwendigerweise keinen Platz. (...) Hervorstechendes Merkmal dieser frühen Fertigbauteile ist die Sauberkeit, die Handlichkeit, die Funktionalität."⁷³⁾

Angesichts der unzähligen lakonischen Erwähnungen schwerster Verwundungen verhalten sich die allermeisten Getroffenen bei Jünger im allgemeinen "gefaßt" (Sg22/26 75/92 1,108). Typischerweise sind sie ruhig, wenn sie sich überhaupt verhalten. Ein Engländer verblutet stumm "mit stoischer Ruhe" (Sg22/26 92/112 1,124), Jünger bewundert dies und hat hier "den erfreulichen Eindruck kühner Männlichkeit" (Sg26,112 1,134). Ein Kamerad wird ohne Beschreibung seines weiteren Sterbens quasi aus dem Bild entfernt: "Obwohl ihm das Gehirn bis zum Kinn über das Gesicht lief, war er noch bei klarem Verstand[e], als wir ihn in den nächsten Stollen trugen." (Sg22/26 178/207 1,222)

Die Überzahl dieser Verwundeten vermittelt den Eindruck von Laut- und Schmerzlosigkeit, die Erwähnung "ächzender Schwerverwundeter" (Sg22/26 129/153 1,173) beschränkt sich meist auf so eine kurze Mitteilung, es ist auch

⁷⁰⁾ Baron (1990) 94

⁷¹⁾ Krull (1990) 29

⁷²⁾ Kaempfer (1981) 61

⁷³⁾ Kaempfer (1981) 70

nicht zwangsläufig das Ächzen von Sterbenden. Das "eigentliche Gesicht des Ersten Weltkrieges" zeigt sich längst nicht immer, und von der "harten (...) Sachlichkeit"⁷⁴⁾ der Darstellung kann nur bedingt die Rede sein, in der Bedeutung des Faktischen innerhalb der schon ausgewählten Bilder. Dann beschreibt Jünger wirklich "zum Teil mit fast mikroskopischer Genauigkeit"⁷⁵⁾ Gefallene, entstellte Leichen, doch das Geschehen im Krieg wird eben nicht immer "als Teil kreatürlichen Lebens (...) erlebt"⁷⁶⁾, sondern als ein solcher behauptet, was aber dann die eigentliche Schilderung oft nicht einlöst, diese zeigt "vorwiegend den Ausnahmefall und die Sensation"⁷⁷⁾, die Extreme sind immer eine Auswahl der möglichen Aspekte.

Überwiegend "werden die Verwundungen und das Sterben der Soldaten um die Ich-Figur nur noch sachlich protokolliert - aus einer unberührten Distanz (...). Die Ästhetik nicht des Schmerzes, sondern der kalten Wahrnehmung von zerrissenen Körpern liefert schockartige Sensationen in einem trockenen, fast lakonisch anmutenden Bericht."⁷⁸⁾

Der Satz "Schmerz war die fundierende Wahrnehmung des Krieges"⁷⁹⁾ gilt bestenfalls theoretisch, man kann es sich denken, aber direkter Schmerz kommt in den Kriegsbüchern verhältnismäßig selten vor. Dieser "das Authentische des Krieges fassen wollende[n] Stil (...) wider die Tabus einer humanistisch-pazifistischen Ideologie"⁸⁰⁾ schont auf der eigentlich bildlichen Ebene oft die Leser, indem ein Brennpunkt des Geschehens, körperliches Leiden und Schmerz, häufig unscharf bleibt. "Daß hier gestorben wird"⁸¹⁾, braucht dann die Mithilfe der Phantasie.

Der Schmerz- und Leidensaspekt des Todes im Krieg zeigt sich nur dort ästhetisch konsequent nackt, sinnenkleidet, wo der Soldat Jünger selbst die Fassung verliert. Das beschränkt sich auf zwei Schlüsselszenen:

"Der Durchgang war entsetzlich, von Schwerverwundeten und Sterbenden versperrt. Eine bis zum Gürtel entblößte Gestalt mit aufgerissenem Rücken lehnte an der Grabenwand. Ein anderer, dem ein dreieckiger Lappen vom

⁷⁴⁾ Mohler (1989) 35

⁷⁵⁾ Mohler (1955) 56

⁷⁶⁾ Paetel (1962) 21

⁷⁷⁾ Kaempfer (1981) 81

⁷⁸⁾ Volmert (1985) 47

⁷⁹⁾ Bohrer (1978) 414

⁸⁰⁾ Bohrer (1978) 143

⁸¹⁾ Meyer (1990) 91

Hinterschädel herabhing, stieß fortwährend schrille, erschütternde Schreie aus." Gleich darauf folgt eine der Stellen, in denen Jünger von seiner nackten Angst spricht und vor dem Bild flieht: "Rücksichtslos rannte ich alles über den Haufen" (Sg22/26 19/26 1,36f), und dann, noch im Zusammenhang dieser Szene, beschreibt er einen Mann, der wegen eines Bauchschusses die Kameraden bittet, ihn "mit der Pistole des Sanitäters" (Sg22/26 20/27 1,38) zu erschießen. Das sind drei bei Jünger seltene Momente in einer Häufung. Sie bezeichnen eine allgemeine Kraftlosigkeit Jüngers (Riss der Ich-Souveränität), und er beschreibt Dinge, die er sonst eher vernachlässigt oder gar nicht erscheinen lässt: als Sterbende Genannte, eigene Angst innerhalb von Handlungen, Todeswunsch aus Schwäche.

Unmittelbar vor der Frühjahrsoffensive 1918 findet sich ein zweites Mal der Verlust der persönlichen Fassung, in Sg wie in FB beschrieben: im März 1918⁸²⁾, als Jünger über die Hälfte seiner Kompanie in einem Trichter bei einem Direkttreffer verliert. Zunächst gibt es in der ersten Fassung in Sg eine der seltenen ausdrücklichen Pausen ("ließ ich halten"), dann wird dieser einen Granate besondere Aufmerksamkeit zuteil, denn "jeder hatte das zusammenschnürende Gefühl: die kommt hierher!" Nach der Explosion folgt eine Szenerie des Grauens, im "schwelenden Qualm des Einschlages" sieht Jünger nur noch eine abstrakte, sich wälzende Masse und "die Schatten der nach allen Seiten auseinanderstiebenden Überlebenden. Gleichzeitig ertönte ein vielfaches, grauenhaftes [Weh-] Gebrüll und Hilfesgeschrei." Er rennt davon. "Nichts mehr hören und sehen" will er, zwingt sich dann aber zurück. "Die Verwundeten stießen noch immer ihre furchtbaren Schreie aus. Einige kamen auf mich zugekrochen", und ein Rekrut "klammerte sich an" ihm fest. "Ich warf mich zu Boden und brach in ein krampfhaftes Schluchzen aus, während die Leute düster um mich herumstanden." (Sg22/26 190f/218ff 1,233ff)

In der Fassung in FB lässt Jünger seine Männer nicht ausdrücklich rasten. Er kann wie von einem "Balkon" herab in den Trichter schauen, der Anblick "macht mich mit einem Schlage ganz hilflos und gelähmt," es herrscht von unten "eine magische Beleuchtung" auf dieses "Gewühl von Leibern, das sich windet wie Amphibien in einem kochenden See, wie die Verfluchten in einer Danteschen Vision", das Leiden ist ausführlicher dargestellt: "Ein schreckliches, vielstimmiges Geschrei bricht los, heiser und schrill, langgezogen und abgerissen, ein hundertstimmiger Aufruhr aus einem einzigen Grauen heraus." (FB,80ff 1,472ff)

⁸²⁾ und nicht "1917", wie Kaempfer (1981) schreibt (S. 74)!

In FB, in der literarischeren Ausmalung, wirkt die Szenerie zum einen distanzierter, denn das Sterben und Leiden im Trichter "gräbt sich wie eine bei Magnesiumlicht gestellte Aufnahme glühend in mein Gehirn" (FB,80), zum anderen aber auch persönlicher, mit diesem eher seltenen Bedauern der Opfer im "Bild jener Körper, die sich im Qualme schnellten und schwerfällig wälzten wie Fische, die in eine glühende Pfanne geworfen sind." (FB,88 1,478) Und gleich weiter: "Es geht doch grausam und unerbittlich zu auf der Welt. Und wenn man darüber hinwegkommen und trotzdem die Wurzeln im Leben behalten will, dann wird man schon einen weiten Abstand suchen müssen. Was wir hier herunterschlucken müssen, das wird mancher in seinem ganzen Leben nicht verdauen können. (...) Eine Mutter wird das, was uns heute geschehen ist, niemals verstehen können. Und auch ich möchte keine jener heldischen Frauen zur Mutter haben, die die Dramatiker in ihren Stücken auftreten lassen und die es begreiflich finden, daß der Sohn einer Idee geopfert wird. Damit mag sich ein Vater abfinden, einer Mutter muß es unfaßlich bleiben." (FB,88f) Hier gibt es einmal einen langen Blick für und auf die Leidenden.

Jüngers panische Flucht vor dem Trichtergrauen und seine Überwindung zur Rückkehr werden in FB wesentlich ausführlicher beschrieben als in Sg, doch genauso wenig erklärt. "Ein einziges Mal hat Jünger, so viel ich sehe, den Schock selbst visiert; ein einziges Mal ist er ihm nicht ausgewichen."⁸³⁾

Was zeigt diese Schocksituation? Es handelt sich nicht um Todesangst, was hier Panik verursacht, ist die Szene selbst. Aber die "von Tod oder Verwundung bedrohten Menschen (...) werden zum Neutrum. (...) Die schrecklichen Erscheinungen sind in einen Abgrund verlegt"⁸⁴⁾ und bleiben unscharf. Die Überlebenden fliehen aus dem Trichter, unten herrscht ein schwarzes Gewimmel von Leibern am Boden, unter filmreifer Schauerbeleuchtung. Sterben diese Leidenden unten? Das muss man sich denken, doch es wird nicht gesagt, diese möglicherweise Sterbenden werden in FB abmildernd benannt: "Das sind die Schwerverwundeten." (FB,81 1,474) Es ist von der Position Jüngers aus so kaum zu bestimmen.

Ein Unterschied zu anderen Treffer-Beschreibungen ist das Geschrei, das nach einem dramatischen Schockmoment (allein des Ichs?) losbricht. Weshalb gerade hier die Abweichung? Gewimmel und Geschrei (der *zoologische* Aspekt?) können die Wichtigkeit dieser Szene zwar nur unterstreichen, aber

⁸³⁾ Kaempfer (1981) 74

⁸⁴⁾ Bohrer (1978) 142

nicht begründen. Jüngers faktische Ohnmächtigkeit an dieser Stelle bleibt rätselhaft, denn er könnte solches Sterben öfter gesehen haben, das hier offenkundige laute Leiden zum Tode hin wird aus einem anderen Grund beschrieben. Was schockiert Jünger hier so, dass er nicht wie sonst auch lakonisch Tote beschreibt? Ist es die bloße Anzahl der Getroffenen, die Quantität des Grauens, oder gibt es an der Szene etwas qualitativ anderes?

"Die panikartige Furcht und die tiefe Betroffenheit können hier durch zwei heterogene Motive des *Kriegers* erklärt werden: die Betroffenheit durch die Zerstörung des Truppenkörpers (als des schützenden, umgebenden Panzers) und die Lähmung der heroischen Ansprüche und Erwartungen."⁸⁵⁾

Aber dies ist keine Erklärung dafür, denn Verlassenheit hatte Jünger anderswo erlebt, etwa als Zurückgelassener im Niemandsland, und seine heroischen Ansprüche sind ohnehin anderer Art, lassen sich nicht durch einen Massentod umstürzen. In den Kriegsbüchern lässt sich auch kaum ein Bild eines das Ich panzernden "Truppenkörpers" nachweisen.⁸⁶⁾

Wieder gibt es hier eine Häufung seltener Bilder, einen "Zusammenbruch aller Kampfmotive"⁸⁷⁾: Schmerz und Leiden von Sterbenden, Jüngers Panik und Flucht sowie die klammernde Angst und Hilflosigkeit von Kameraden. Und wichtig ist das Gefühl, dieser Treffer sei im Gegensatz zu anderen Treffern so gemeint gewesen. Außerdem fand dieser Massen-Tod unter Jüngers Leitung statt. Er führte eine dichte Schar ihm Anvertrauter ins Verderben, sie sind nicht mehr die Einzelnen, die im Graben jeder für sich mit dem Tod konfrontiert sind (und dies ja in Jüngers Büchern immer aushalten), sondern hier sammeln sie sich auf engem Raum bei ihm, der dem eigenen Tod angstfrei entgegensieht, und sie trifft der Tod nicht im Angriff, sondern in einer ausdrücklich benannten Pause, einem bewegungslosen Moment der Entspannung. Später heißt es, vor einem anderen Aufmarsch: "Die Erinnerung an die unvergeßliche Schreckensnacht des 19. März trieb uns vorwärts." (Sg22/26 221/252) Bewegung ist ein Heilmittel.

Diese einzigen beiden Stellen des nackten Entsetzens sind nicht wie sonst zurückgebogen in Lakonie oder eingespannt in einen Sinn-Rahmen, was aber gut denkbar gewesen wäre. Weshalb Jünger gewisse Bilder des Grauens leidlos verkürzt oder aber schmerzvoll ausbreitet, bleibt anhand der faktischen Ereignisse unersichtlich. Die Auswahl der Szenen des direkten Leidens lässt

⁸⁵⁾ Volmert (1985) 49

⁸⁶⁾ Liebchen (1977): "Seinem Heroismus war an keiner Stelle das Bewußtsein unterlegt, einer Kampfgemeinschaft anzugehören;" (S. 28)

⁸⁷⁾ Müller (1986) 228

kein ästhetisches oder stilistisches Prinzip erkennen, sie liegt allein im jeweils dramatischen Ermessen des Autors. Dieselbe Todesart kann unter absolut ähnlichen Umständen verschieden geschildert sein. Einmal gibt es in einer Beschießung lediglich Getroffene wie stumme Abstrakta, dann heißt es in einer gut vergleichbaren Situation, immer wieder "erscholl der Aufschrei von Getroffenen." (Sg26,153 1,172)

3.6. Todesangst

Was bei *Sturm* im Vergleich zu den anderen Kriegsbüchern auffällt, ist eine intensivere Erwähnung von soldatischen Angstgefühlen. Die Angst taucht allerdings auch hier kaum in der Handlung auf, sie gelangt selten über einen Gärzustand hinaus. Die generell als nervlich stabil beschriebenen Kameraden empfinden manchmal melancholische "Einsamkeit", einen "Hauch von Sinnlosigkeit", "das Gefühl einer gänzlichen Zwecklosigkeit", "Verlassenheit" und auch "Grauen", aber nur "Schwächlinge zitterten" (St 15,13,14,33,51,17,15). Es gibt sogar Deserteure - sie sind allerdings mit wenigen Zeilen abgehandelt und ihre Motive werden nicht benannt.⁸⁸⁾

Leutnant Sturm selbst spürt seine "Angst" und "Furcht" nur in einem "vorüberhuschenden Augenblick der Kaltblütigkeit" (St 15,41), was diese gleich zu durchaus beherrschten Sekunden verkürzt. Sturm, der Künstler-Soldat, leidet unter seinem Gefühl von Willkürlichkeit angesichts des Maschinenkrieges: "Nicht der Tod schreckte ihn - der war ja bestimmt - sondern dieses Zufällige, diese taumelnde Bewegung durch Zeit und Raum, die jeden Augenblick in die Vernichtung versinken konnte." (St 15,45)

Sturm ist ein Überwinder seiner Angst, er denkt eher an den Sinn seines Tuns als an seine Angst, die in Jüngers Kriegsbüchern immer Todesangst ist: "Das Grauen ist in unserer Vorstellung unlöslich mit dem Tode verflochten;" man reagiere angesichts des ersten Toten wie ein "blasser, scheuender Gaul vor nächtlichem Abgrund." (KiE22/26 13/12 1,20) Psychische Angst, Angst vor Menschen (speziell Vorgesetzten) gibt es in Jüngers Krieg nicht, auch keine

⁸⁸⁾ Bezeichnenderweise wird gleich im nächsten Absatz der schon erwähnte Selbstmörder auf der Latrine entdeckt, er ("aus Angst vorm Tode tot") bekommt zwar von Sturm einen kurzen Blick des Verständnisses für seine Lage, doch wird auch von den Kameraden seine Tat an sich verachtet, denn er "trieb" im Kampf nur dahin (St 15,14f), war offenkundig also bewegungsunwillig.

vor dem Leiden in anderer Form (Entbehrung, Anstrengung). Zugleich ist diese Todesangst immer ein Zustand vor ihrer Überwindung.

Sie wird bei und von Jünger keineswegs verdrängt, doch es gibt kaum Darstellungen von Todesangst im unmittelbaren Geschehen. Jünger begründet das auch damit, dass die höchste Todesangst den Menschen auch zur höchsten Leistung und somit zur Überwindung befähige. Die Angst wird mit einem "letzten Trieb" verglichen, wer diesen verliere, "fällt zu Boden wie eine leere Patronenhülse" (KiE22/26 77/80 7,76), die Angst verleiht hier wirklich Flügel. Jünger, "der noch aus der Paradoxie äußerster Todesverzweiflung die Gewißheit einer Neuschöpfung ableitet"⁸⁹⁾, kann nicht anders, als nach vorn zu sehen: "Ohne Furcht jedoch würde es auch keinen Mut geben, und der Angriff eines Wesens, dem jeder Wille zum Leben fehlt, würde ebensowenig wie der einer Maschine verdienstvoll sein." (Wä,2)

Aus der Aussicht, jederzeit getroffen werden zu können, aus dieser Todesangst macht Jünger eine "Idee des Todes", formuliert in der *man*-Form: "Man stelle sich vor, ganz fest an einen Pfahl gebunden und dabei von einem Kerl, der einen schweren Hammer schwingt, ständig bedroht zu sein (...) - genau dieser Lage entspricht das, was man deckungslos inmitten einer schweren Beschießung empfindet" (Sg26,73), und in so einer Situation sagt er: "In solchen Lagen muß man Fatalist sein." (Sg22/26 212/242 1,256)

Die Todesangst soll zunächst hingenommen, akzeptiert werden. "Wir haben alle Angst, aber wir müssen dagegen kämpfen." (Sg22/26 239/271) Diese Rhetorik, diese Behauptung wird kaum eingelöst, denn nur wenige Soldaten werden überhaupt als ängstlich dargestellt. Kein Soldat, nur "ein dicker Musiker schrie bei jedem Heranpfeifen laut auf" (Sg22/26 39/51 1,68). Solchen seltenen Erwähnungen wird massiv die Überwindung gegenübergestellt: Die "Draufgänger (...) waren Überwinder der Furcht" (Sg22,III f) oder einfach unverletzliche "Überwinder, Stahlnaturen" (KiE22/26 32/33): "Das ist der neue Mensch" (KiE22/26 74/76 7,72), der durch Willen und mit Hilfe "der Urkraft des Volkes" (Wä,142) seine Todesangst immer schon besiegt hat. Kein Vergleich mit den wirklichen "Soldaten der großen Kriege unserer Zeit, die gewöhnlich nach der Mutter riefen, bevor sie den Geist aufgaben."⁹⁰⁾

Die Angst muss bei Jünger jeder mit sich selbst ausmachen. "Ich habe stets den Feigling bemitleidet, dem die Schlacht zu einer Reihe höllischer Qualen

⁸⁹⁾ Segeberg (1991) 345

⁹⁰⁾ Ariès (1980) 25

wurde, die der Mutige in gesteigerter Lebenskraft nur als eine Kette aufregender Ereignisse betrachtete." (Sg22/26 118/143) Jünger hat vielmehr diese Feiglinge kaum einmal beschrieben.

Eine im Vorwort angekündigte Szene der Schwäche findet sich dann im Text nirgendwo: "Von großen Worten Berauschte brechen im Moment der Gefahr elend zusammen." (Sg22,VI) Die eindringlichsten Schilderungen von Angst finden sich in den Kapiteln *Grauen* und *Angst* in KiE, "Jünger betont die unlösbare Verknüpfung des 'Grauens' mit dem Tode"⁹¹⁾, aber das erleidende Subjekt ist ein *man* oder ein *wir*. "Nicht Angst - die können wir in ihre Höhle scheuchen, wenn wir ihr scharf und spöttisch ins fahle Gesicht starren (...)." Trotzdem: "Was hilft es, daß man zu sich sagte: 'Der Tod? Ha, was ist das weiter? Ein Übergang, der sich doch nicht vermeiden läßt.'" (KiE22/26 72f/74 7,71) Im KiE finden sich in der *man*-form die persönlichsten Stellen, die von Todesangst und Leiden zeugen, dagegen lautet so etwas distanziert in der Ich-Form, ohne Gefühlsäußerung: "Wir waren auf das Ende gefaßt. (...) Mehrere Male murmelte ich ein Wort Ariosts: 'Ein großes Herz fühlt vor dem Tod kein Grauen, wann er auch kommt, wenn er nur rühmlich ist.' Heute schmeckt es mir etwas nach Theater, damals half es mir, Haltung vor mir selbst zu bewahren. (...) Jeder hat eben sein eigenes Nervenberuhigungsmittel." (Sg22,136) Das Ich hält sich heraus. Stellen wie "Ich bin von Angst ergriffen" und "Ich fühle eine seltsame Angst" (Wä,204) sind höchst selten und hier auf eine Traumszene bezogen (in diesem Traum kann das Ich nicht wirklich verletzt werden).

In den Kriegsbüchern wird Angst zwar reflektiert, aber es gibt sie sehr selten isoliert als übermächtiges Gefühl direkt vor dem oder im Kampf, dann ist nur von Mulmigkeit die Rede, sie wird, wenn sie denn auftaucht, als zugehörig zum Kriegsganzen dargestellt, die Angst ist wie der Tod im Sinn geborgen. Jüngers Nichtdarstellung von Angst ist typisch⁹²⁾ auch an Stellen, an denen diese zwar an ihren Umständen umschrieben, als Gefühl jedoch nicht thematisiert ist.

⁹¹⁾ Bohrer (1978) 85

⁹²⁾ Breuer (1993, S. 45f) etwa spricht der gesamten *konservativen Revolution* eine "fundamentale Unfähigkeit zur Angst, ein Unvermögen zur Erfahrung des Nichts" zu. Kaempfer (1981) meint, die Angst "scheint dem Soldaten und Kriegserzähler Jünger weithin gefehlt zu haben." (S. 73). Jünger selbst behauptet, er habe wie im Grunde jeder Soldat das "Bewußtsein: dir kann nichts geschehen. Erst an anderen erkennt man ihre ganze Größe und die menschliche Schutzlosigkeit." (Sg26,154) Noch in einem 1993er Interview antwortet er auf die Frage nach der Todesangst: "Als ich jung war, hatte ich nicht die geringste Angst davor. Ich war Soldat und es ist Schicksal eines Soldaten, zu sterben." In: Prognosen. München: Edition Bernd Klüser, 1993, S. 77

Dass es die übermächtige Angst gibt, setzt Jünger immer voraus, sie wird bejaht wie alles Schreckliche des Krieges, das ein *elementarisches* Anzeichen ist, aber sie hat keinen Einfluss auf Handlungen, sie dringt kaum nach außen. Das Aushalten der Todesangst geschieht allein im Inneren, auch das Motiv zum Aushalten ist letztlich ein inneres, das vorbildliche Ich soll der Souverän seiner Angstbewältigung sein, nicht jedoch: werden.

Jüngers Weltkrieg als Initiation (vgl. Wä,VII), als "Schule heldischer Persönlichkeitsentfaltung"⁹³⁾, bedeutet das bereits erfolgte Bestehenhaben der Todesangst. Auffällig ist, dass es kein Ansteigen dieser Angst gibt, keine dramatische Steigerung im Text. Todesangst müsste, wenn man Jünger hier folgen wollte, immer unmittelbar *elementar* einwirken, da sie sich nicht aufbaut. Diese Angst ist, wenn sie denn auftaucht, sofort auf ihrem Gipfel angelangt, sie wird nicht etwa auf eine Zukunft projiziert, auf einen anrollenden Feind, den man sich immer gefährlicher ausmalt, sie scheint sich erst dann im Text auszulösen, wenn die Todesgefahr unmittelbar da ist. Jüngers Todesangst ereignet sich so schnell und abrupt wie der Idealtod. Die Überwinder werden beim (schmerzhaften?) Überwinden nicht dargestellt.

"Im Modell der Kriegsschriftsteller wie Remarque, Barbusse, Sartre oder Genet öffnen bereits die bloße Vorstellung des Todes und die Angst, die er einflößt, die Schließmuskeln und rekonstituieren so bei voller Gesundheit die schmutzige Realität der Krankheit."⁹⁴⁾

Bei Jünger sind Prozesse der inneren Überwindung ausgespart, kein Soldat kämpft gegen seine Angst an. Jünger behauptet - ein Prinzip, das sich durch das gesamte Frühwerk zieht - sogleich das Resultat. Sein spezialisierter Blick auf den Erfolg der innerlich überzeugten Überwinder widerspricht zu vielen anderen Zeugnissen ("Nur dem Zwang folgend sei gekämpft worden"⁹⁵⁾), um als realistisch gelten zu können. Es gibt genügend literarische und aufgezeichnete Gegenbeispiele⁹⁶⁾ zum Ersten Weltkrieg, etwa Berichte von Soldaten wie diesem: "In Wirklichkeit ist von Mut überhaupt nichts zu finden.

⁹³⁾ Liebchen (1977) 27

⁹⁴⁾ Ariès (1980) 728f. Zum Gegensatz zwischen Jünger und Barbusse in der Darstellung des Grauens siehe auch: Kaempfer (1981) 71f

⁹⁵⁾ Wette (1990/92) 129

⁹⁶⁾ Kaempfer (1981) 13: "Darüber hinaus sagt schon ein Blick auf die zahllosen Dokumente aus dem Ersten Weltkrieg, daß Jünger den hervorstechendsten Aspekt des Großen Krieges nur sehr distanziert behandelt hat. Ich meine den Aspekt des Grauens und der Scheußlichkeit (...). Allerdings müsste hier hinzugefügt werden, dass Jünger das geschehene Grauen distanziert behandelt, nicht das geschehene, das Frontstillleben.

Die Todesangst übersteigt alle anderen Gefühle, und nur der furchtbare Zwang treibt die Soldaten vorwärts."⁹⁷⁾

Eine andere Frage ist die nach dem Sinnmotiv des Aushaltens der Todesangst. Dass sie ausgehalten werden soll, ist noch eine Forderung an das Individuum, den Sinn dafür aber sollen sehr oft nationale Werte stiften: "Mit Entsetzen ahnst du, daß deine ganze Intelligenz, deine Fähigkeiten, deine geistigen und körperlichen Vorzüge zur unbedeutenden, lächerlichen Sache geworden sind. (...) Ja, warum springst du nicht auf und stürzt in die Nacht hinein, bis du in einem sicheren Gebüsch wie ein erschöpftes Tier zusammenbrichst? (...) Du weißt, du bist zum Kampfe an diesen Ort gestellt und ein ganzes Volk vertraut darauf, daß du deine Sache machst. Du fühlst, wenn ich jetzt meinen Platz verlasse, bin ich ein Feigling vor mir selbst" (Sg22/26 136f/162). Hier spielen auf engstem Raum drei Motive mit: Das Schicksal, das Volk und das Ich selbst, in einer kaum durchdringbaren Mischung.

3.7. Sterben wofür?

Jünger fragt sich: "(...) waren diese unzähligen Männer nur von einem geistlosen Gehorsam getrieben, unter der unwiderstehlichen Wucht von Massenpsychosen dem Tode entgegengetreten?" (KiE26,XII) Was motiviert das geforderte Aushalten der Todesangst, für welchen Wert soll es sich lohnen? Der Tod von Hunderttausenden: "Dem Sinn zu geben, (...) ist eine heilige Pflicht" (Wä,X). Der Sinn ist hier noch nicht vorhanden, er muss erst vom Menschen verliehen werden. Jünger legt mit seinen Werten Heimat und vor allem Vaterland ganz "offensichtlich einen nachträglichen Sinn"⁹⁸⁾ in seine Kriegsbücher. Dass vieles zur Wertung des Krieges "absichtlich zurückdatiert" (Wä,XII) ist, sagt er selbst, und es wird auch klar bei der Untersuchung der Diskrepanz zwischen unmittelbarem und einrahmendem Motiv.

Obwohl Jünger immer wieder vom Nationalen spricht, taucht dies in den eigentlichen Angst-, Tod- und Rauschschilderungen kaum auf, Jünger fügt es auch nachträglich hinzu, besonders im neuen Nachspann von Sg26 gegenüber Sg22: "Und aus allen Opfern war, fast ohne daß ich es gemerkt, die Idee des Vaterlandes immer reiner und glänzender herausgeschmolzen." Die "Nation" sei alle Opfer wert, "wo ich so viele dafür hatte sterben sehen und selbst dazu

⁹⁷⁾ zitiert nach: Wette (1990/92) 130

⁹⁸⁾ Müller (1986) 231

geschult war, zu jeder Minute, Tag und Nacht, ohne Besinnen das Leben in die Schanze zu schlagen für ihren Bestand." Und er schwärmt, "daß es Ideale gibt, denen gegenüber das Leben des Einzelnen und selbst des Volkes keine Rolle spielt." Keiner "der Unzähligen" sei "umsonst gefallen, er hat seinen Sinn erfüllt." (Sg26,281f)

Solche Passagen und fast alle anderen dieser Art bleiben "in sich abgeschlossene essayartige Stücke"⁹⁹⁾, da innerhalb der Handlung und innerhalb der Angst ein Opfer für die Nation nicht vorkommt, auch nicht bei anderen Soldaten. Niemand stirbt bei Jünger ausdrücklich für die Nation. Die Männer kämpfen eher diffus im "Ausdruck tiefsten Bewußtseins, daß der Mensch ewige, unzerstörbare Werte umschließt. Wie könnte sonst auch nur ein einziger bewußt dem Tode entgegenschreiten?" (KiE22/26 51 7,52)

Das Gemenge aus Motiven - Kampf an sich und ideell Höchstes - löst sich unmittelbar vor einem oder im Kampf auf zugunsten eines Motivs des gesteigerten Lebensgefühls, in Todesnähe trete "etwas Anderes, Rasendes und Berausches" (Wä,164) hinzu.

"Das Insistieren auf einer vorrationalen Kampfeslust führt bei Jünger zu einer Einschätzung des Kampfes als Selbstwert," die aber "völlig quer zur nationalen Kriegsmoral des Kampfes für das Vaterland (...) steht."¹⁰⁰⁾ Erst außerhalb der eigentlichen Kampfhandlung sind wieder "Volk und Vaterland (...) das Größte" (Wä,171). In der Handlung selbst gilt: "Das war ein königliches Sterben, bedingt durch inneren Adel und unbeugsamen Stolz. Alle äußeren Gründe waren längst vergessen, der Überschwu[a]ng männlichen Mutes allein trieb unerschütterte Herzen dem Ende zu." (KiE22/26 51/52 7,52)

Jüngers Krieg "als heldisch-männliche Bewährungsprobe"¹⁰¹⁾ kennt keinen Truppen- oder Gruppenzwang. Rauschhafte Gemeinschaftserlebnisse beschränken sich etwa auf die Frühjahrsoffensive von 1918, wo jeder Soldaten dasselbe zu empfinden scheint (dieses wird jedoch nicht mit ausgesprochener Männlichkeit belegt). Von außen besteht kein Druck zum Aushalten, kein Soldat fordert von anderen Soldaten, nach vorne in die Gefahr zu stürmen, auch kaum ein Vorgesetzter von Soldaten.¹⁰²⁾ Das diffus Ideelle macht sich nie an Personen oder überhaupt konkreten Dingen fest. Weder Jünger noch

⁹⁹⁾ Liebchen (1977) 34

¹⁰⁰⁾ Müller (1986) 228

¹⁰¹⁾ Dempewolf (1992) 72

¹⁰²⁾ Die Ausnahme ist Jünger selbst: Er bindet zweimal zurückflutende, zögernde Soldaten aus versprengten Truppenteilen ein in seinen Verteidigerring. Diese werden bald wieder als begeistert an der Sache dargestellt, als hätte man sie nur anticken müssen, damit sie wieder eifrig dabei sind. Einzig Jünger zwingt Soldaten dazu, sich der Todesgefahr zu stellen.

irgendeiner der von ihm beschriebenen Soldaten kämpft direkt für *Gott, Kaiser, Vaterland*. Die *Landsknecht*-Typen (vgl. St 15,49), die "Tagelöhner des Todes" (Sg22,IV und auch KiE22/26 25/24 7,30) machen sich überhaupt keine tieferen Gedanken über einen Sinn, der "Held vom Typ des Landsknechts widersprach der These von der Verteidigung nationaler Interessen"¹⁰³⁾, und auch Jüngers Ideal-Soldaten sind, obwohl generell gebildet, immer leicht archaisch belegt (etwa St 15,18,22,49,62), kaum einmal nachdenklich (vgl. St 15,28f).

Das Antriebsmoment des *Kriegers* ist trotz aller eingefügten Propaganda im Kampf eigentlich "solipsistisch"¹⁰⁴⁾, die Verbindung von Sterben und Volk / Nation / Vaterland ist meist ein Aspekt der grundsätzlich vitalistischen Motivation: "Nur aus dem Blute empfangen die großen Begriffe: Geschichte, Ehre, Treue, Männlichkeit, Vaterland, die in der wechselnden Beleuchtung des Verstandes kalt und seelenlos erscheinen, ihre lebendige Kraft." (Wä,229) Dieses "unverbundene Nebeneinander von zweckfreiem Heroismus und nationalistischen Kriegsparolen"¹⁰⁵⁾ wird auch von Jünger selbst diskutiert: Unmittelbar vor einem Angriff wird im KiE die "Angst in uns" beschrieben (KiE22/26 97ff/95ff 7,88ff) und hier weder durch das Motiv der Nation, noch der Disziplin oder Kampfeslust aufgehoben. In der 1922er Fassung ist es inhaltlich völlig unbestimmt: "Doch der Altar unserer Idee, vor dem wir uns opfern, ist letzten Sinnes auch der Altar der ganzen Menschheit. (...) Und es hat doch einen Sinn. (...) Das Werden ist der Sinn der Welt und der Kampf seine beste Form. Flammende Zeugung ist die Berührung der Dinge im Kampf." (KiE22,99f)

In Jüngers Überarbeitung, in KiE26, werden gewisse Motive verneint: "Die Lust am Kampf?" Die gebe es erst unmittelbar vor dem Feind. Aber "vielleicht besteht dieser Antrieb in der Disziplin? Auch das kann nicht sein, denn hier ist jeder auf sich gestellt", also "ist doch wohl das Vaterland, das Gefühl der Ehre und der Pflicht das Bewegende? (...) Hier ist kein Raum für Begeisterung", aber es gebe "die potentielle Energie der Idee", und "wenn ein Unvergängliches in uns diese Angst besiegt, so können wir stolz darauf sein." (KiE26,96f 7,89f) An anderer Stelle ist wiederum "der Begriff 'Vaterland' in die Nebelwelt unserer Anschauung als Mitte gesetzt", das Ideal ist dann "der Tod für das Land und seine Größe." (KiE22/26 109f/107 7,98)

¹⁰³⁾ Liebchen (1977) 31

¹⁰⁴⁾ Müller (1995) 25

¹⁰⁵⁾ Liebchen (1977) 37

Bei der bloßen Gegenüberstellung ergibt sich das Bild undurchdringlich verschränkter Motive: Mal geschieht die Überwindung angesichts des Todes im "Gefühl der inneren Notwendigkeit" oder in der "Überzeugungskraft der Idee", einer diffusen Schicksalsformulierung, aber gleich darauf: "Dort, wo das Vaterland im Herzen begründet ist, gibt es keinen Widerstand." (Wä,143) Wieder sind es drei Motive, das persönlich-individuelle, dann das verschwommen ideelle, und schließlich das nationale. Jüngers Kriegsbücher "konfrontieren den Leser mit dem freien Sinn-Spiel ständig wechselnder inhaltlicher Interpretationsangebote"¹⁰⁶⁾, die sich erst dann entwirren, wenn man die direkte Todesnähe betrachtet.

Die Motivations-Rhetorik muss im Kontext der unmittelbaren Handlungen gesehen werden. Nichtindividuelle Motive spielen erst dann eine Rolle, wenn kein Kampf mehr beschrieben wird, wenn eine Handlung vorbei oder erst in Vorbereitung ist, in relativer Todesferne also. Dass "das Vaterland (...) auch eine Religion" (Wä,31) sei, wird weit vor der Gestaltung des Angriffs behauptet. Unmittelbar in der Gefahr ist dagegen alles "auf eine einfache Formel gebracht." (Wä,187)

In Todesnähe dominieren klar die *elementarischen* Bilder. Der Tod bleibt einsame Angelegenheit des Einzelnen, die Angst-Bewältigung (typisiert als Verachtung) hängt nicht von der reflektierenden Persönlichkeit ab, sondern von einer Willenskraft, zu der man sich aber nicht überwinden können soll, denn der Wille zum Angriff, das *Blut*, sei eben da oder nicht da. Kein Soldat entwickelt eine wie auch immer höhere oder bessere Einstellung zum Tod oder wird in den Kriegsbüchern zu einem Elite-Soldaten. Von diesem, der nicht ausdrücklich als solcher präsentiert ist, wird keine andere Einstellung zum Tod erwähnt, die seine Kameraden nicht auch hätten.

Kaum jemand wird einmal als weniger tapfer oder gar als feige gezeigt, die Jüngersche Elite nimmt im Frühwerk niemanden ausdrücklich von sich aus, da es eben kaum Gegenbeispiele von ängstlichen oder zögerlichen Soldaten gibt. Jüngers Elite ist eine Ritterschaft¹⁰⁷⁾ des Willens und der Selbstüberwindung, "diese Gefühlselite (...) bildet sich von selbst und steuert ihre Aktionen autonom."¹⁰⁸⁾

¹⁰⁶⁾ Segeberg (1991) 339, und Müller (1986) 233: "Die Kampfmotive Jüngers sind weder unerschütterlich noch einheitlich."

¹⁰⁷⁾ Es gibt bei Jünger keinen speziellen Tod der Elite-Menschen. Hier trifft sich sein Kunst-Ideal der Ritterschaft mit dem historischen: "Der Tod des mittelalterlichen Ritters (...) hat die Banalität des Todes von jedermann." Ariès (1980) 27

¹⁰⁸⁾ Segeberg (1991) 356

Das Jammern der wenigen Soldaten, die Schwäche zeigen, wird als "sehr lächerlich" (FB,86) abgetan. Jüngers *Kämpfer* reflektiert (zumindest in der *man-* und *wir-*Form) Zweifel und Angst, zeigt diese jedoch nicht nach außen und hat sich immer schon überwunden, das macht ihn aus. Seine Herkunft kann beliebig sein (vgl. KiE22/26 75f/77f 7,73f), das Elitäre an ihm ist sein *elementarischer* Wille, aus dem sich die anderen Motive ableiten: "Nicht wofür wir kämpfen ist das Wesentliche, sondern wie wir kämpfen. (...) Wir [aber] wollen zeigen, was in uns steckt, dann haben wir, wenn wir fallen, wirklich ausgelebt." (Ebenda)

3.8. Tötungsunschärfe

"Leben heißt töten." (KiE22/26 38 7,42) Der Zweikampf "Auge um Auge, Zahn um Zahn" (FB,139) wird von Jünger immer wieder als "Erlösung" (Sg22,IV und KiE22/26 9/8 7,17 und FB,113,139) gefeiert, im Zusammenprall gebe es "die völlige Todesverachtung und die kochende Wut" (Wä,211), an diesem "Bündel von Leidenschaften" sei "etwas Positives" (KiE22,96). Überhaupt ist "der Tötungsrausch (...) das interessanteste Experimentierfeld soldatischer Sensationen und schriftstellerischer Artistik."¹⁰⁹⁾

Dabei fällt auf, dass Jünger in seinem Frühwerk nur vier Menschen als unausweichlich von ihm selbst Getötete zeigt, und das bei aller bejubelten Angriffsraserei als Stoßtruppsoldat, der den direkten Zweikampf suche. Von diesen vier Menschen tötet er drei innerhalb der allgemeinen Raserei (1918er Offensive in Sg und in FB), und einen kühl und bewusst außerhalb der Euphorie (in Sg).

Jünger ist "prinzipiell alle Kampfsituationen als Zweikampfsituationen zu interpretieren bemüht"¹¹⁰⁾, doch er hat diese Zweikämpfe längst nicht immer als solche gestaltet. Die "archaische Bestie, die töten will", der "ewige Urmensch kommt zum Vorschein, wenn der Kämpfer dem Feind begegnet."¹¹¹⁾ Diese Behauptung lässt sich nur anhand des Selbstbildes Jüngers belegen, nicht so in seinen Handlungen: "Es ist, als habe Jünger, wo er das Gewaltverhältnis visiert, stets nur einen Kreis um es beschrieben. (...) Das Thema der Gewalt ist im allgemeinen ausgespart und wie vergessen."¹¹²⁾

¹⁰⁹⁾ Volmert (1985) 54

¹¹⁰⁾ Müller (1995) 22, und ähnlich (1986) 229, 230

¹¹¹⁾ Siefertle (1995) 136

¹¹²⁾ Kaempfer (1981) 95

Das beschreibt die Kluft zwischen Jüngers Äußerungen und seinen Handlungen, die sich aus der Bearbeitung des Stoffes ergeben haben müssen (vorausgesetzt, Jünger hat diese Situationen so erlebt). Er verwendet große Mühe darauf, dass sein Ich für seine bewussten Taten kaum Verantwortung übernimmt.

"Daß man Menschen tötet, das ist ja nichts, sterben müssen sie doch einmal, aber man darf sie nicht leugnen." (KiE22/26 63/64 7,62) Der getötete Einzelne soll also als Mensch gesehen werden in der Materialschlacht, er soll als Mensch gemeint sein, denn "wir haben in jenem Menschen unser Grauen zur Strecke gebracht." (KiE22/26 107/104 7,96) Die Verwandtschaft zum Gegner wird überall deutlich, der sowohl jagende wie der zu jagende Gegner sei "wie ein anderes Ich. Deshalb empfindet auch derjenige Angst, der auf den Menschen schießt, und sei es aus dem sichersten Hinterhalt." Das sei eine "Hemmung, die überwunden werden muß, schnell überwunden", um einen "Vorgang des Blutes und nicht des Verstandes" (Wä, 108f) zu haben.

Töten ohne Hass (ja, der "Brudermord"¹¹³) bedeutet ein großes Motivations- und Darstellungsproblem. Jünger kann es nur in der gesteigerten Bewegung lösen, er braucht dafür einen vorrationalen Zustand. Mehr noch: Die Verantwortung für das eigene Tun abzustreiten, erfordert eine ästhetische Bemühung des Autors Jüngers, die wesentlich im Auslassen besteht.

Leutnant Sturm etwa legt sein Gewehr auf den Kopf eines Engländers über dem gegenüberliegenden Grabenrand an, aber er "zögerte", und dann heißt es: "Das Land lag wieder ruhig und tot (...). Hatte er getroffen? Er wußte es nicht. (...) Das Erstaunliche war, daß er, Sturm, eben versucht hatte, einen anderen zu töten, kalt, klar und äußerst bewußt." (St 15,26) Ob und wie Sturm abgedrückt hat, wird nicht gesagt, kein Geschoss schlägt ein, und was mit dem Engländer geschah, fehlt. Es könnte ein traumartig angelegter Rückblick sein, doch Jünger schreibt: "klar und äußerst bewußt". Auch eine Figur Sturms berichtet, er sei nach einem rasenden Angriff im Lazarett erwacht, und: "Ich hatte getötet, das ließ sich nicht leugnen, und nicht in der Verteidigung, sondern im Angriff." (St 15,70) Was genau er getan hatte, wie es gewesen sein soll, wird nicht beschrieben. Die "Antwort" Sturms auf einen englischen Offizier wird "begleitet von einem Pistolenschuß" (St 15,73), den er völlig offensichtlich selbst abgibt und auf den Offizier gerichtet hat, gesagt wird es jedoch nicht. Solche Szenen sind typisch für den Umgang mit dem Töten im Frühwerk.

¹¹³ Meyer (1990) 46

Sie stellen mehr als einen "Akt dandystischen Understatements"¹¹⁴⁾ dar, denn die Verantwortung für das Handeln löst sich zu oft ins Nichts auf. Das Anlegen der Waffe und das Abdrücken geschehen, als löse sich wirklich nur ein Schuss von Geisterhand, und nicht das Ich drücke ab. Im Maschinenkrieg spart der Autor Jünger das Töten dann aus, wenn es als Akt des Bewusstseins geschieht, es ist schwer, sobald ein einzelner Gegner gemeint ist, idealerweise soll das Töten *vor sich gehen*. Ist dies offenkundig nicht gegeben, mag das Bewusstsein nicht abgedrückt haben. Eine "Lust an der Vernichtung"¹¹⁵⁾ findet sich in den Reflexionen des Ichs, kaum jedoch in dessen Handeln.

Mancher Anblick eines bedauerten Gefallenen sei "ungefähr so, als ob ich einen nahen Gegenstand nicht deutlich sehen möchte und die Augen auf die Ferne einstelle, während ich auf ihn blicke." (Wä,140) Diese Optik lässt sich auch beim Töten nachweisen. So, wie das ideale Sterben bei Jünger schnell und in der Bewegung stattfindet, ist es für Jünger praktisch unmöglich, einen Menschen aus dem Stand heraus zu töten, es gibt hier eine Hemmung und Unschärfe:

"Er hatte kein Glück, (...) gerade eben schnitt das Fadenkreuz die aufgenähte Tasche, die sich so deutlich von der linken Brustseite seines Rockes abzeichnete, als ob sie vor der Mündung steckte. So riß ihm der Schuß das Wort vom Munde weg. Ich sah ihn stürzen, und da ich schon viele stürzen sah, wußte ich, daß er nicht wieder aufstehen würde." (Wä,110 und sehr ähnlich 1,376)

Erst wird nur spielerisch eine Tasche aufs Korn genommen, dann löst sich irgendwie der Schuss, und dieser Schuss trifft etwas Immaterielles, macht sprachlos. Wer oder was hat willentlich abgedrückt? "Ich selbst schieße gern (...), aber am liebsten habe ich noch die Geschoßgarbe des automatischen Gewehres vor mir ins Ziel spritzen sehen." (Wä,127) Das Ziel ist abstrakt. Einmal spricht Jünger mitten im Handgranatenkampf von der "Befriedigung, mit der man einen gutgezielten Wurf landen sieht," (Wä,243) überlässt das gemeinte Ziel und die Ausmalung der Folgen jedoch der Phantasie des Lesers. "Man (...) kommt auch öfters zum Schuß aus der Fernrohrbüchse gegen Kopfziele." (Sg22/26 29/37 1,54) Bei einer direkten Gegenüberstellung "gab ich (...) einen Schuß gegen sein[en] Schutzschild ab" (Sg22/26 36/46f 1,63), was sich alles eher spielerisch anhört, nicht wie echte Tötungsversuche. Nichts passiert wirklich.

¹¹⁴⁾ Bohrer (1978) 136

¹¹⁵⁾ Kaempfer (1981) 64, 65, 69, 74

Jünger betont ständig das Urmenschliche, Tier- und Jagdhafte im direkten Kampf, die Gegner würden sich in einem Moment atavistischer Erkenntnisdämmerung¹¹⁶⁾ unerbittlich gegenüberstehen (vgl. auch Kapitel *Blut* im KiE): "Der Zusammenprall muß kurz und mörderisch werden. Man zittert unter zwei gewaltigen Sensationen: der gesteigerten Aufregung des Jägers und der Angst des Wildes." (Sg22/26 47/62) Jünger wählt nicht nur Perspektiven, die das Töten der Gegner "zu einem artistischen Duell stilisieren"¹¹⁷⁾, es wird dies auch als der wahre Krieg hingestellt. Er behauptet, den "atavistischen Trieb[e], zu vernichten, (...) selbst nur zu oft empfunden" (Sg22/26 168/196) zu haben, auch er stehe "im Banne gewaltiger Urtriebe" (Sg22/26 205/235), doch selbst in der Raserei der Frühjahrsoffensive 1918 bleiben seine mörderisch gemeinten Aktionen oft blind:

"Ich schoß durch das Tuch; ein Mann neben mir riß es fort und warf eine Handgranate in die Öffnung. Ein Stoß und eine entuellende weißliche Wolke verrieten die Wirkung." (Sg22/26 200/230, sehr ähnlich auch 1,245 und FB,121 1,497) Ob Jünger tötet, ist durch ein Tuch verdeckt, und die garantiert tödliche Handgranate wirft ein anderer. Jünger würgt einen hilflosen Engländer, aber tötet ihn nicht: "Ich überließ diese Arbeit den Folgenden, wandte mich dem unteren Graben zu, der von Engländern wimmelte und schoß meine Pistolenkugeln mit solchem Eifer darauf ab, daß ich nach dem letzten Schuß wohl noch zehnmal abdrückte." Dieses Schießen bleibt ohne jede gezeigte Wirkung.

Jünger lässt ein unweigerliches Opfer laufen, weil diese "Gestalt" (Sg22/26 199/229 1,243) zitternd ein Familienfoto herzeigt. Aber es ist nicht etwa ein "Wunder", dass hier "die Erinnerung an die Kulturwelt vom Töten abhält."¹¹⁸⁾ Die Möglichkeit zum direkten Töten ergibt sich erst bei einer konkreten Begegnung, und hier gelten im Text andere Gesetze als an den Stellen des rauschhaften Vorwärtsschreitens im Geschosshagel, wo auf keinen einzelnen Menschen gezielt wird. Die Zurücknahme des persönlichen Tötungswillens zugunsten einer mitreißenden Angriffswut ganzer Truppen entschuldigt das Individuum, "die persönliche Beteiligung am Handlungsgeschehen wird überall dort getilgt, wo Blutdurst und Angriffsrausch das Verhalten der Akteure bestimmen."¹¹⁹⁾ Der Autor Jünger in der Kulturwelt lässt sein Soldaten-Ich

¹¹⁶⁾ Volmert (1985) 71: "Reflexionen, Erklärungen oder gar Rechtfertigungen des soldatischen Mannes in bezug auf sein blutiges Tun finden sich selten." Die könnten hier auch kaum die Absicht Jüngers sein.

¹¹⁷⁾ Volmert (1985) 34

¹¹⁸⁾ Meyer (1990) 96

¹¹⁹⁾ Volmert (1985) 38

kaum eine offensichtlich empörende Tat begehen.¹²⁰⁾ Nur wenn er selbst einmal nicht direkt beteiligt ist, "sind unbarmherzige Szenen zu sehen," (FB,139) Massentötungen von sich Ergebenden. Jünger als "das literarisch verfeinerte Raubtier"¹²¹⁾ nimmt sich von so etwas aus, seine eigene Raserei wird dann für einen Moment zurückgestellt.

Es ist ein *wir* oder ein *man*, das schießt und Handgranaten zwischen Gegner wirft, oder Jünger selbst schießt einfach blind nach vorn. "Verschiedentlich springen aus einem Grabenstück rechts von uns vereinzelt Engländer ab und werden *en passant* aufs Korn genommen." (FB,143 und ähnlich 1,510)

Wer schießt? Trifft *man*? "Der individuelle, verantwortliche Totschlag wird meist geleugnet; die anonymen, gemeinschaftlich vollzogenen Blutorgien werden gefeiert und heroisiert."¹²²⁾ Es gibt sehr viele Nahkampfsituationen, in denen der einzelne Gegner direkt gesehen wird und Jünger eindeutig einer der Angreifenden¹²³⁾ ist, aber es kein auf ihn beziehbares Resultat gibt: "Ich schleuderte dem Vordersten eine Handgranate vor die Füße." Ein Explodieren wird nicht erwähnt. Weiter: "Nun entstand eine unbeschreibliche Vernichtung; (...) Zwei Leute reichten mir ununterbrochen fertige Wurfgeschosse zu. Zwischen den zusammengeballten Engländern zuckten Blitze auf" (Sg22/26 181/209), was höchstwahrscheinlich Jüngers Wirkung ist, aber nicht zwingend sein muss.

Als Vorgesetzter gibt er oftmals den Befehl zu direktem Feuer und sagt stolz von sich, er habe durch "persönliche Einwirkung auf meine Leute dem feindlichen Führer (..) ein frühzeitiges Grab bereitet" (Sg22/26 116/139). Bei einem Stoßtruppunternehmen lässt er seine Männer Handgranaten werfen, doch er selbst "stand schreiend vor einem Engländer (...) und drückte immer wieder den Abzugsbügel durch, ohne daß ein Schuß ertönte. Es war wie ein Alpdruck." (Sg22/26 63/81)

Der praktisch unverletzbar Jünger tötet selbst kaum. Er, dem die Höhere Gewalt des Todes nichts anhaben kann, bestimmt auch nicht den Tod.

¹²⁰⁾ Schon erzählerisch ist diese Abschwächung vermutlich dadurch motiviert, dass für diese Brutalität wohl kaum eine "soziale Akzeptanz zu erzielen war" (Müller (1995) 23), individuelle Schuld wird in Jüngers Frühwerk weder problematisiert noch thematisiert, und ein solch individuelles Motiv wäre auch innerhalb Jüngers Konzeption allzu "solipsistisch" (Ebenda, S. 25) erschienen.

¹²¹⁾ Müller (1986) 245

¹²²⁾ Volmert (1985) 69f

¹²³⁾ Es stimmt so nicht, wenn Volmert (1985) schreibt (S. 87): "In der Tat sind die Stellen, an denen die Ichfigur dem 'Feind' von Angesicht zu Angesicht gegenübertritt, verhältnismäßig selten."

Die Ausnahmen: "Mein erstes Opfer war ein Engländer, den ich auf 150 Meter zwischen zwei Deutschen herausschoß." (Sg22/26 201/230f) Er ist tatsächlich der erste Mensch, den Jünger klar selbst tötet. Innerhalb der nächsten fünf Seiten gibt es noch einen Richtschützen und einen dritten Engländer, die Jünger auf relativ weite Entfernung gezielt erschießt.

In FB, wo dieser gesamte Ansturm etwas anders, traumartiger und rauschhafter beschrieben wird, ist jener Richtschütze nicht mehr so unbedingt sicher ein Getöteter wie in Sg, die Raserei färbt die Erinnerung: "Habe ich den Kerl schon zusammengeschoßen? Ich kann mich nicht erinnern, ich muß aber während des ganzen Weges scharf gezielt haben, mit äußerster Spannung der Sinne", dann sieht er die Leiche: "Und diesen Schuß kann ich auf meine Rechnung setzen." (FB,134f) Die dritte Tötung wird auch etwas traumartiger gestaltet: "Ich brauche nichts zu tun, als den Abzug durchzudrücken, und er schlägt quer über den Weg." (FB,146 und ähnlich 1,511) Die Tötungen sind durch die Wörter "kann" und "brauche" distanzierter geworden.

Dieser dritte Engländer wird unterschiedlich beschrieben, in Sg wie in FB hat er einen schnellen Tod durch Kopfschuss, wie überhaupt sämtliche von Jünger getöteten Soldaten Volltreffer abbekommen und sofort tot sind (das ist auch kennzeichnend für sämtliche beobachteten Tötungen). In FB wird an dieser Stelle Wert auf die zusätzliche Festschreibung eines blitzschnellen Todes gelegt, denn "es muß sofort vorbei gewesen sein." (FB,148 1,513)

Damit endet auch die allgemeine Raserei ("Opiumtraum" (Wä,75)) in der Frühjahrsoffensive 1918. Jünger merkt jetzt auch als Autor, dass die Bewegung, die sowohl das Sterben erleichtert wie das Töten legitimiert, ebenfalls literarisch zuende ist: "Die Todfeindin jedes dramatischen Aufbaus, die Länge, schiebt sich ein." (FB,152)

Eine Stelle in Sg bezeichnet dann die bedeutendste Ausnahme: Jüngers einzige eigene, scharf gesehene Tötung im bewussten, rauschfernen, ja sogar geschwächten Zustand markiert zugleich den dramatischen Abschluss von Sg, als habe sich der Autor diese Szene als Höhepunkt der eigenen Gewalt noch genehmigen wollen: "Ich hielt dem nächsten die Pistole vor den Leib und drückte ab. Er klappte wie eine Schießbudenfigur zusammen." (Sg22,245 und fast genauso Sg26,277)

3.9. Vorgang des eigenen Sterbens

Jünger wird weniger verwundet als vielmehr verwundert, "vom gräßlichsten körperlichen Schmerz" (FB,53 1,461) ist bei ihm selbst nichts zu merken, obwohl er die Leiden der Verwundeten angeblich kenne: "Wir (...) wissen, was es heißt, so einsam liegen zu müssen." (FB,155) Seine Verwundungen verlaufen fast immer schmerzlos, werden oft bloß festgestellt (vgl. etwa Sg22/26 78f/96 1,112f), sehr selten mit Leiden belegt: "Ein Gefühl der Lähmung fesselte mich an die Erde, und die glühende Luft des engen Grabens badete mich in qualvollen Schweiß." (Sg22/26 243f/275 1,294) Oder: "Ich mußte nach Luft ringen, eins der qualvollsten Gefühle" (Sg22/26 247/279), doch die Bewegungsunfähigkeit scheint hier bedrückender zu sein als die mögliche Todesangst.

Jünger hat mit seinem eigenen Tod nicht viel zu tun, betrachtet ihn mit großer Distanz. In der Zeitschrift *Widerstand* (Nr. 4/1929) behauptet er unter dem Titel *Tagebuchblätter*, als Nachtrag zu Sg: "Der Tod schien mir ein Brot, das nicht für mich gebacken war; und das ging später manchmal so weit, daß ich in sehr bedenklichen Augenblicken wie ein unbeteiligter Dritter zu mir sagte: 'Ich bin doch neugierig, wie wie du hier wieder herauskommen willst.'"

Mitten im Angriff wird er getroffen, und "es wurde Nacht um mich. Vorbei! Ich glaubte bestimmt, ins Herz getroffen zu sein, doch empfand ich bei der Erwartung meines sofortigen Todes weder Schmerz noch Angst." (Sg22/26 216/247)

Die Erfahrung der Todesnähe ist hier als erleichternd, das eigene Sterben als ein leichtes angedeutet: "Der literarische Topos des einfachen Sterbens nach durchlittenen Kämpfen (...) als Geste des schmerzlosen Abschieds."¹²⁴

In FB ist das Getroffenwerden ausführlicher beschrieben: "Mitten im Tumult, zwischen den beiden rasenden Parteien, bleibe ich stehen und besinne mich. Es war die linke Seite, gerade an der Stelle des Herzens, da wird wenig zu machen sein. Gleich werde ich lang hinschlagen, wie ich es schon bei vielen gesehen habe. Jetzt ist es vorbei. Und sonderbar, während ich zu Boden starre, sehe ich auf dem gelblichen Grunde des Weges die Steine, schwärzliche Feuersteinbrocken und weiße, geschliffene Kieselsteine. Ich sehe in diesem furchtbaren Durcheinander genau jeden Einzelnen, und ihre Lage zueinander prägt sich mir ein, als ob das jetzt das Allerwichtigste wäre. Ganz unbeteiligt an den mörderischen Vorgängen ringsum merke ich, wie die Gedanken schwimmen. Nur ein einziger, fröhlicher bleibt: 'Wenn das nicht schlimmer

¹²⁴ Meyer (1990) 97

ist! Das tut ja gar nicht weh! Dieses Stehen und Sinnen dauert eine lange Zeit."
(FB,181)

Es wäre nach dieser Erwartung ein schneller Tod aus der Bewegung heraus gewesen. Wenn einmal eine Geborgenheit in einem kommenden Jenseits angedeutet wird, so erscheint sie im Frühwerk ohne Sehnsucht, eher als verwunderte Feststellung. "Jedesmal sah ich im Blitze des Getroffenseins ein weites, unbekanntes Land voraus." (KiE22,82) Anderswo heißt es aber: "Ich weiß, man empfindet bewußt, wie das entströmende Leben ins Meer der Ewigkeit verrauscht; ich habe schon manchmal an der Grenze gestanden. Es ist ein langsames, tiefes Versinken, mit einem Läuten im Ohr, friedlich und bekannt wie der Klang der heimatlichen Osterglocken. Man sollte nicht so grübeln (...) Anständig sterben, das können wir, dem drohenden Dunkel entgegenschreiten mit Kämpferkühnheit und wagender Lebenskraft. (...) Mehr als überwindend sterben kann der Mensch nicht." (KiE22/26 73/75 7,71f)

Da ist keine Todessehnsucht im Spiel, denn mit "wagender Lebenskraft" soll gekämpft werden, das Fallen ist kein Ziel, sondern ein möglicher Fall, das eigene Sterben ist im Geschehen des Sterbens selbst vor allem mit dem Gefühl einer diffus friedlichen Gleichmütigkeit belegt. Jüngers "Todesvisionen" sind nicht etwa "von starken Ängsten und Depressionen begleitet", und hier findet zu diesem Zeitpunkt auch kein "direkter Kontakt mit dem Jenseitigen"¹²⁵⁾ statt, denn weder liegt irgendetwas Beängstigendes in der Darstellung, noch sind Jüngers Todestraumbilder in den Kriegsbüchern mit ausdrücklich Jenseitigem belegt.

Eine Geborgenheit liegt aber in dem ruhigen Sinngefühl, das die Naturbeobachtung der Steine nahelegt, ähnlich wie bei Leutnant Sturm, der sich vor einschlagenden Geschossen in Deckung wirft und auf eine gefleckte Lehmschicht schaut: "Ganz deutlich sah er dieses Muster mit jener Schärfe der Beobachtung, die sich in solchen Augenblicken auf die nebensächlichsten Dinge richtet." (St 15,40)

Diese Bilder gehören zur Ohnmachtsseite des Jüngerschen Krieges: Nach der Erfüllung der Aufgabe, nach dem Ausgelebthaben, gibt sich der ideale Soldat abrupt dem Nichtdynamischen hin, bejahend, es ist "eine alles Geschehene als sinnvoll hinnehmende Haltung."¹²⁶⁾ Der erleichternde Augenblick ist in Jüngers Kriegsbüchern jedoch, wie schon oben ausgeführt, kein Ansporn und keine Verpflichtung für die todesmutigen Soldaten, er wird nicht zu einer

¹²⁵⁾ Volmert (1985) 52

¹²⁶⁾ Mohler (1989) 124

Glaubensgewissheit stilisiert. Die Ablösung vom Körperlichen bedeutet, wenn sie denn plötzlich und unspürbar geschieht, die Verschmelzung mit einem als sinnvoll empfundenen, aber abstrakten Prinzip. Dieses darf jedoch im Frühwerk nicht ersehnt werden, das käme einem Selbstmord gleich, in ihm sieht Jünger in den Kriegsbüchern eine Fahnenflucht vor dem Ziel - das Leben selbst führe den Einzelnen an die Schwelle zum Nichtleben.

Der nichtwillentliche, plötzliche Umschlag von der Bewegung ins Aufgehoben-sein¹²⁷⁾ des Bewegtwerdens soll beruhigen im Hinblick auf ein leichtes und schmerzfreies Bild vom Krieg, das Ich stellt das Beispiel. "Es tritt ein Punkt ein, in dem das Leben, das durch das unvergleichliche Gefühl der Angst den Körper zur Hergabe der äußersten Anspannung zwang, keinen Ausweg mehr sieht. Und in diesem Augenblicke verschwindet auch die Angst, die ja zwecklos geworden ist. Das geschieht aber erst, wenn der Körper den Treffer bereits erhalten hat, denn vorher gibt das Leben sich nicht auf (...). (...) es ist ein Gefühl, als ob man aus einem Sturm in einen wellenlosen Hafen führe. (...) Ich glaube bestimmt, daß dieser Augenblick jedem Sterben vorangeht, der Todeskampf mag noch so langwierig und erbittert gewesen sein." (Wä,138)

4. Todeserotik: "mit geheimer Wollust" (Sg22/26,4 1,14)

"Die Abschaffung des Bösen hat den Tod in den Zustand der Wildheit zurückversetzt."¹²⁸⁾ Die natürliche Wildheit wird von Jünger bejaht. Er stellt die niederen Instinkte im Angriffsrausch, das Tierische am zivilisierten Menschen, das der Bürger als böse empfinde, positiv dar. Ob sein literarisches Ich sich selbst so verhält, ist eine andere Frage, jedenfalls sei es ein "Naturgesetz, daß diese Wiederentdeckung der Gewalt, auf die Spitze getriebenes Mannestum, zusammenfallen mußte mit einem Wirbel der Erotik. Starrende Wucht und Glut des männlichen Gedankens durchstürzten das Weib zu Hingabe wie Güsse siedenden Bleies eine Tafel Wachs. Dazu das gesteigerte Hinunterschlingen des Lebens, des rein animalischen Genusses am Sein im rasenden Tanze vorm Schlund der Ewigkeit." (KiE22,30)

¹²⁷⁾ Jüngers Erfahrungen decken sich mit anderen Sterbeerlebnissen, so sind solche "Berichte über ungewöhnliche seelische Reaktionen in lebensgefährlichen Situationen häufig, sei es (...) die Geschichte eines Soldaten (...), der eine ungewohnte innere Ruhe verspürte, als er in den sicheren Tod zu stürzen glaubte." (Nuland (1994) 205)

¹²⁸⁾ Ariès (1980) 789

Zunächst ist es eine platte Macht-Erotik, auf das zu be-ein-druckende "Weib" bezogen, wird dann aber auf das Leben übergeleitet, im Sinne einer nietzscheanischen *Urlust am Dasein*. Im Kapitel *Eros* in KiE ist kaum von Erotik, sondern vom wilden, gesteigerten *Leben* die Rede, vom Lebensgenuss und -rausch in Todesnähe: "Hinein in die Brandung des Fleisches, tausend Gurgeln haben, dem Phallus schimmernde Tempel errichten", auf dass "der Tod in wahrer Gestalt, klein und verächtlich, erschien." (KiE22/26,31f 7,36)

"Grauen, Blut und Eros sind im Textarrangement keine subjektiven Erfahrungsmöglichkeiten des modernen Menschen mehr, sondern die behauptete Anwesenheit und Dominanz des Archaischen in einer nur scheinbar aufgeklärten und zivilisierten Moderne. Jüngers archetypische Verknüpfung wird durch neuere Forschungen bestätigt, wo die Lust am Töten und die sexuelle Lust sich gegenseitig durchdringen."¹²⁹⁾

In den Erzählungen *Sturms* findet sich eine Parallelisierung von Frau und Schlacht (vgl. St 15,35), eine tote Hand auf schönen Frauenkörpern (vgl. St 15,48), eine "Erotik der Decadence"¹³⁰⁾. Die Blickwechsel mit lächelnden Frauen seien wie Pistolenschüsse (vgl. St 15,56 und auch KiE22,67), es gebe "Gelüste, die flüchtig vom Grunde des Hirnes tauchen und vorüberziehen" (St 15,53), zudem das aus psychoanalytischer Sicht eigentlich gut deutbare, aber noch nicht so gesehene Bild von sterbenden Bäumen und einem aus dem Wasser gezogenen langen Aal (vgl. St 15,46).

Jünger Bilder der Todeserotik lösen sich aber eher vom Weiblichen und suchen das Überweibliche, ein höheres Prinzip. "Aus einer Quelle" kämen sowohl die "rasenden Augen des Gegners" wie das "Lächeln eines Mädchens" (KiE22/26 61/62 7,61). Flieger sprächen "über Leben und Sterben mit derselben Frivolität, mit der der Kavalier des *ancien régime* über die Liebe sprach." (Wä,79) Die Erotik ist von Scham freigehalten, aber sie wird etwa so selten direkt angesprochen, wie der Tod als Sterben gezeigt ist. Wenn ein Gespräch direkt und wörtlich auf "die sexuelle Frage" kommt, steht Jünger lieber auf und geht (KiE22/26,89 7,83). Er scheut das Weibliche: "Trotzdem ich kein Weiberfeind bin, irritierte mich jedesmal das weibliche Wesen, wenn mich das Schicksal der Schlacht in das Bett eines Krankensaales geworfen hatte. Aus dem männlichen, zielbewußten und zweckmäßigen Handeln des Krieges tauchte man in eine Atmosphäre undefinierbarer Ausstrahlungen." (Sg22/26 247f/279)

¹²⁹⁾ Bohrer (1978) 83

¹³⁰⁾ Bohrer (1978) 134

Jüngers Todeserotik ist ein durchgehendes Motiv und ändert sich im Gesamtwerk allein in der Schärfe und der ästhetischen Eindringlichkeit. Allgemein verblasst die sexuelle Erotik im Wortsinn gegenüber den von Jünger gesuchten größeren Bildern der erotisierten Mutter Erde, des *elementarischen* Prinzips, durchaus zeittypisch für die rechtskonservativen Kreise der Weimarer Republik.¹³¹⁾

"Ob wir zum Todesgange schreiten oder zum Hochzeitgang. (...) Es geschieht für die Erde selbst, die den Kampfhaften liebt." (FB,72) Immer gebe es einen "rettenden Rückzug zur mütterlichen Tiefe", in die "dunklen Zonen einer chaotischen Fruchtbarkeit" (AH1 9,110). In *Deutsches Volkstum* (Nr. 8, 11. Jg., Hamburg 1929) schreibt Jünger unter dem Titel *Die Geburt des Nationalismus aus dem Kriege*: "Dies ist das Wesen des Nationalismus, ein neues Verhältnis zum Elementaren, zum Mutterboden, dessen Krume durch das Feuer der Materialschlachten wieder aufgesprengt und durch Ströme von Blut befruchtet ist". Das ist ein "Bild vom Schlachtfeld (...) als Zeugungsstätte einer neuen Kultur und eines neuen Menschenschlags"¹³²⁾

Zwischen den treibenden Kräften Eros und Thanatos gibt es bei Jünger genauso selten die Andeutung von Kausalität wie in der Frage nach dem Sinn des Sterbens im Krieg (Blut-Schicksal-Vaterland): Wichtiger im Sinne eines optischen Vorrangs ist Jünger die Handlung, aus der das Erotische kommt, es wird, falls man hier eine Kausalität feststellen will, erst der Tod und dann die Erotik gesehen: Es sei "nicht das Schicksal des Kriegers, im Bette zu sterben. Sein Bett ist das Schlachtfeld, auf dem durch Sterben gezeugt wird, gezeugt durch Kampf und Untergang." (FB,51 und fast genauso 1,460)

Die *elementarische* Zusammenschau wird in die Nähe des Elite-Soldaten, des *Kriegers* gerückt: "Diesen Typus imaginierte Jünger so, als ob er keine Triebe, keine Psyche mehr hätte, nicht mehr nötig hätte, da alle Triebkräfte sich glatt und reibungslos in Funktionen des stählernen Leibes verwandelt haben - und genau darauf, scheint mir, will Jünger hinaus: auf die Utopie der Körpermaschine. Sie beherrscht, transformiert ihr Inneres, wie die Makromaschine Truppe ihr Einzelteil. (...) Die notwendige Arbeit der Stahlnaturen: alles zu verfolgen, einzudämmen, zu unterwerfen, was sie zurückverwandeln könnte in das schrecklich desorganisierte Gewimmel aus Fleisch, Haaren, Knochen, Därmen, Gefühlen, das Mensch heißt, alter Mensch."¹³³⁾

¹³¹⁾ vgl. Breuer (1993) 80

¹³²⁾ Dempewolf (1992) 138

¹³³⁾ Theweleit (1978/1980) 160f

Die Bedeutung der alles glättenden Bewegung bei Jünger ist erkannt, aber erstens ist der Elite-Soldat nicht als Maschine stilisiert (eher als Teilzeit-Tier), zweitens soll er ein Einzelner sein und kein Rädchen im Materialkrieg, und drittens soll dessen Streben gerade darin bestehen, eben nichts an Gefühlen zu verdrängen, sondern sich ihnen zu stellen. Jüngers *Krieger* sind "Stahlnaturen" nur nach außen hin. Er selbst warnt: "Der Krieg ist ebensowenig eine menschliche Einrichtung wie der Geschlechtstrieb; er ist [ein] Naturgesetz, deshalb werden wir uns niemals seinem Banne entwinden. Wir dürfen ihn nicht leugnen, sonst wird er uns verschlingen." (KiE22/26 36/37 7,40)

Die formelle Ähnlichkeit dieser Zivilisationskritik mit Sigmund Freuds Ansichten fällt auf¹³⁴⁾, auch Freud warnt, der Bürger verdränge den Tod wie die Sexualität. Für Freuds Trieblehre ist ebenfalls der Rückgriff auf archaisches Material wesentlich, auf einen (angenommenen) Zustand einer ursprünglichen Menschheitshorde, aber die Konsequenzen werden vom Empiristen und Atheisten Freud pessimistisch beurteilt, niemals euphorisch, denn eine mythische Einheit ist für Freud, der die grundsätzlich "antagonistische Wirkungsweise von Eros und Thanatos betont"¹³⁵⁾, nicht in heutiger Zeit vorstellbar und höchstens noch punktuell erlebbar.

Jenseits des Lustprinzips (1920) und *Das Unbehagen in der Kultur* (1930) fallen zeitlich zusammen mit der negativen Zivilisationsdiagnose in den rechtskonservativen Kreisen um Jünger. Freud vertritt eine "Anschauung von zwei elementaren kämpferischen Kräften in der Seele, Eros und Thanatos, die ewig miteinander ringen." Im "triebmäßigen Dualismus"¹³⁶⁾ gibt es nur rein theoretisch eine Gesamtschau, Freud sagt, "daß die beiden Triebarten selten - vielleicht niemals - voneinander isoliert auftreten, sondern sich in verschiedenen, sehr wechselnden Mengungsverhältnissen miteinander legieren und dadurch unserem Urteil unkenntlich machen." In dem von ihm angenommenen "Kampf zwischen Eros und Tod" findet keine Fusion statt: "Dieser Kampf ist der wesentliche Inhalt des Lebens überhaupt," und Freud kennt hier keine Auflösung: "Der Name Libido kann wiederum für die Kraftäußerungen des Eros verwendet werden, um sie von der Energie des Todestriebes zu sondern."¹³⁷⁾

¹³⁴⁾ vgl. Bohrer (1978) 85ff, 106f

¹³⁵⁾ Wittkowski (1990) 20

¹³⁶⁾ Gay (1989) 452, 618

¹³⁷⁾ *Das Unbehagen in der Kultur* (1930/1955) 478, 474, 481, 480

Der Todestrieb bleibt, da er sich auf kein konkretes Objekt bezieht, in der Psychoanalyse eine Variable¹³⁸⁾, Freud sagt selbst resümmierend: "Nun war es nicht leicht, die Tätigkeit dieses angenommenen Todestriebes aufzuzeigen." Der Tod erfüllt sich auch von allein. Freud hielt am Triebdualismus "des wahrscheinlich unversöhnlichen Gegensatzes der Urtriebe, Eros und Tod,"¹³⁹⁾ fest, er konnte den erst im Spätwerk angenommenen Todestrieb lediglich philosophisch anführen, es gibt "keine *psychologisch* relevanten Aussagen, die sich aus der Lehre vom Todestrieb ableiten lassen. (...) Die psychoanalytische Lehre vom Todestrieb liegt gewissermaßen außerhalb jenes Bereichs, auf den die Spielregeln empirischer Wissenschaften anwendbar sind." Diese Lehre gewinnt ästhetischen Charakter, ihr kann "kein Nutzen zugesprochen werden."¹⁴⁰⁾

Jünger registriert "die kulturelle Sublimation der Triebe"¹⁴¹⁾ anders. "Der Kampf ist Lebensform wie die Liebe," (KiE22,48) "die männliche Form der Zeugung," (KiE26,49 7,50) solche Sätze demonstrieren das Bewusstsein einer Beziehung zwischen Eros und Thanatos, nur unter einem anderen Gesichtspunkt, einem voraufklärerischen. Seine Bejahung der beiden Triebe und seine wie selbstverständliche Behandlung als Einheit ohne Bild-Entschlüsselung nimmt sich aus psychoanalytischer Perspektive naiv aus, es heißt dann, seine Todeserotik sei "oft kaum durch Bildsymbole verhüllt"¹⁴²⁾ – was eben gerade Jüngers ästhetischer Absicht entspricht. Die psychoanalytische Interpretation

¹³⁸⁾ Theweleit (1978/1980) glaubt in seiner Behandlung der *Männerphantasien* nicht an das "Wirken eines entgegengesetzten Triebs, das ein anderes wäre, als das Wirken der zerstörerischen Gesellschaft" (S. 275), und er stellt die Frage, ob es abwegig sei, "Freud könnte (...) seine Todestriebhypothese *als eine Abwehrformel* (...) in seine Theorie eingeführt haben? (...) Was als Perversion der Libido bei diesen Männern erschien, sprengte den Verständnisrahmen der Psychoanalyse" (S. 374). Um dem Erklärungsnotstand, den Freud selbst zugab, zu entgehen, bereitet Theweleit psychoanalytische, soziologische, marxistische, strukturalistische und feministische Partikel zu einer jeweils beliebig dosier- und einsetzbaren Mischung auf, die Begriffsebenen laufen durcheinander: "Die Existenz des Weiblichen wird in der mann/männlichen Verschlingung als Selbstzeugung weghalluziniert." (S. 276) Auch Volmert (1985, S. 92) vermengt psychoanalytische mit anderen Motiven, wie es gerade passt: "Das dem Bauch der (Mutter) Erde und seinen Öffnungen entkriechende Gewimmel, Sinnbild der ersehnten und zugleich angstbesetzten 'weiblichen Lustseuche', verfolgt den soldatischen Mann". Da Volmert sich fast vollständig auf Theweleit stützt, wörtlich wie in der Herangehensweise, zitiert er im gleichen Zusammenhang dessen Ausdruck von der "Mutter als 'Hure des Vaters'", auf der nächsten Seite heißt es, dem Franzosen sei "die Rolle des Vaters zugewiesen", aber Volmert stellt selbst fest, dass der Franzose bei Jünger als Feind nicht direkt auftaucht und die französische Kultur von Jünger sehr wohl geschätzt wird (S. 89), Vater- und Mutterbild, Anziehung und Abstoßung sind hier offenbar beliebig dosierbar.

¹³⁹⁾ *Das Unbehagen in der Kultur* (1930/1955) 478, 501

¹⁴⁰⁾ Wittkowski (1990) 21

¹⁴¹⁾ Meyer (1990) 43

¹⁴²⁾ Volmert (1985) 76

erkennt in seinen Kriegsbildern Fluchtversuche und will in steil aufspritzenden Granatexplosionen jedesmal einen "Phallus" und im Ansturm Jüngers generell ein "Eintauchen, Verspritzen, Verlöschen (...) ein tödliches Eindringen in den Feind" sehen, "den Orgasmus des soldatischen Mannes;" kurz: Sie nimmt Jüngers Schilderungen wahr "nur als Sinnbilder seines nach außen gekehrten 'vulkanischen' Inneren, als Symbole seines Unbewußten, seines eruptiven Es."¹⁴³⁾

"Der Pistolen-Penis oder der Gewehrphallus"¹⁴⁴⁾ lassen sich so in jedem Auftauchen oder Präsentieren einer Waffe sehen, doch es gibt bei Jünger nicht einmal Ansätze zu irgendeinem Waffenkult, kein Gewehr wird ästhetisiert oder über ein sachliches Maß hinaus erwähnt, Stellen über Waffen, Kanonenrohre oder generell längliche Gegenstände müssten sich bei einer Sublimierung weit öfter finden. Die schützenden Stollen sind nicht (besonders wärmend) als Mutterböden gestaltet. Es gibt auch bei Jünger keine Nekrophilie, keine erotisierten Darstellungen von Leichen (geschweige denn Erregungszustände bei diesen, wie sie beobachtet wurden¹⁴⁵⁾).

Dabei ist es Jünger nicht fremd, etwa in einer Kanone ein Phallusbild (nicht: -symbol) zu sehen. Ein Teil der Forschungsliteratur deutet Kriegsszenen psychoanalytisch inspiriert schon deshalb, weil Jünger sich seiner eigenen Bezüglichkeit von Todes- und Geschlechtstrieb "recht präzise"¹⁴⁶⁾ bewusst ist und sie oft genug reflektiert. "Die Phantasie scheint ihrem Triebziel nahe und zielt mit der Metapher vom 'reißenden Blitzschlag' gar auf so etwas wie einen übertragenen Orgasmus."¹⁴⁷⁾ Der Zeichenbezug ist ähnlich. Jünger empfindet seine ästhetischen Konstruktionen nicht als solche, er hält diese Triebverwandtschaften für natürlicherseits vorgegeben, er ahmt sie nach.

"Befreiung war auch, wenn man sich auf die Seite der blinden Natur schlug, die sich in der Selektion von Todeskandidaten von niemandem hineinreden ließ (...). Es steigerte die Anziehungskraft des Todes noch, daß sich darin der Wunsch nach Heimkehr in die Muttersphäre zu erfüllen schien."¹⁴⁸⁾

¹⁴³⁾ Volmert (1985) 58, 62, 76, 104

¹⁴⁴⁾ Volmert (1985) 79

¹⁴⁵⁾ vgl. Ariès (1980) 455

¹⁴⁶⁾ Was Theweleit (1978/1980, S. 187) zugeben muss. Oft gibt es kaum einen Unterschied zwischen der *Aufdeckung* eines 'kaschierten' sexuellen Bildes im Sinne einer Entschlüsselung und der Jüngerschen *unio mystica*. Dass er "mit geheimer Wollust" (Sg22/26,4 1,14) seine Waffe läßt, könnte als Zitat auch ein Forschungs-Kommentar sein.

¹⁴⁷⁾ Kaempfer (1981) 20

¹⁴⁸⁾ Manthey (1990) 48

"Die Nachbarschaft von aggressiver und libidinöser Triebentladung wird (...) nicht verkannt"¹⁴⁹⁾ und könnte, falls sie selbst nicht immer so empfunden wurde (wieder fehlen hier biographisch auswertbare Vorprägungen¹⁵⁰⁾), aus der Nietzsche-Lektüre resultieren, als "Jüngers Versuch, Nietzsches dionysischen Augenblick nachzuahmen."¹⁵¹⁾

Jünger macht die Todeserotik am Elite-Soldaten fest. Die Erotik geht von der Aktion aus, von der inneren Erregung. "Dieser Krieg war ein Urnebel psychischer Möglichkeiten" (St 15,27). Jünger geht es um Potenziale, um Bewegtes, oder gleich um die abstrakte mütterliche Erde an sich. Die Todeserotik findet in Bewegungen statt, sie besteht aus Blicken, Projektionen, Metaphern, es gibt kaum körperliche Berührungen des Erotisierten. Jünger will die Todeserotik nicht über die Ratio entschlüsselt wissen, sondern hält eine Entschlüsselung für überflüssig, vermutlich auch für unsinnig. Er glaubt, diese vermeintlich künstlich (bürgerlich) getrennten Aspekte in dichterisch-vitalistischer Gesamtschau zu erschließen, beides soll als Ausprägung einer einzigen Kraft gesehen werden.

"In zwei Bereichen wirkt die Allmacht der Natur auf den Menschen: Sexualität und Tod. Bis zum Ende des Mittelalters waren diese in unseren westlichen Kulturen einander fremd." "Durch diese Pforten ist die natürliche Wildheit in die geordnete Welt der Menschen eingebrochen"¹⁵²⁾. Obwohl die ästhetische Annäherung von Eros und Thanatos schon im Barock auftaucht¹⁵³⁾, steckt hinter Jüngers Bildern von Lebenswillen und Opferung die "letztlich von Nietzsche inspirierte Lehre, daß der Krieg (...) als Entäußerung von Triebregungen 'elementarer Natur' verstanden werden müsse, in welcher der 'Kulturgehorsam' zeitweilig suspendiert sei."¹⁵⁴⁾

Trotz der Zivilisationskritik aber versucht Jünger nie, verdrängte Triebe etwa als polemische Waffe gegen das verhasste, intellektuelle Bürgertum, diesem "schon nicht mehr zeitgemäßen Nachtrupp der Aufklärung" (Wä,50), zu

¹⁴⁹⁾ Kaempfer (1981) 67

¹⁵⁰⁾ In diese Lücke stößt auch die wunderbar griffige Formulierung Heiner Müllers: "Bevor Frauen für ihn eine Erfahrung sein konnten, war es der Krieg." Oder auch: "Jünger hat vor nichts Angst als vor Frauen." Zitiert nach: Konitzer (1993) 25. Die Bedeutung des eigenen Vaters für Jünger ist unbestritten groß (vgl. Müller (1986) 212ff), doch Deutungen bleiben spekulativ, beruhen auf spärlichen Selbstzeugnissen oder denen des Bruders Friedrich Georg.

¹⁵¹⁾ Bohrer (1978) 117

¹⁵²⁾ Ariès (1980) 500, 503

¹⁵³⁾ vgl. Ariès (1980) 471f

¹⁵⁴⁾ Meyer (1990) 75

wenden: Sexualität kommt im *Arbeiter*-Essay überhaupt nicht vor. Das mag an Jüngers selbstaufgelegtem Verbot bürgerlicher Bilder und bürgerlicher Dialektik liegen, aber das Erotische selbst interessiert ihn generell nicht, Sexualität erscheint in seinem Werk kaum isoliert, er sucht deren Verbindung mit Höherem, ähnlich wie er das direkte Töten scheut und es in Verbindung mit Raserei bringen will.

5. Im Zivilleben: "der urplötzliche Übergang"

Jünger versucht in AH1 von 1929, nach seiner ersten literarischen Bewältigung der Materialschlacht und ihrem "sozial-eschatologischen Initiationscharakter"¹⁵⁵⁾, die *Kämpfer*-Konzeption, den dynamischen Menschen, ins Zivilleben zu versetzen. Der Krieg habe neue Werte aus dem Nihilismus der Vorkriegszeit heraus erschaffen, die Jünger als Bejahung des schlechthin *Elementaren* darstellt.

Nach seiner Ansicht verändert sich das Zivilleben durch den neuen Kriegsmenschen. 1925 denkt er daran, Krieg und Nachkriegszeit "in solchen Einklang zu bringen" (FB,141). Jüngers Ästhetik in der Phase des AH1 entspringt dem Kriegserlebnis zum einen in der Erfahrung des Materialcharakters des Menschen, seiner Entindividualisierung, zum anderen in der Möglichkeit des Menschen, in der radikalen Bejahung dieser Zeitenwende ein eigenes Wesen zu erhalten, in neuer, erweiterter Form. Erst mit dem Tod des *Bürgers*, der im Krieg nur am Rande angesprochen wurde, sei der neue Mensch lebensfähig. Es ist von einem *wir* die Rede, das Ich des AH1 ist zwar wie bisher der Muster-Mensch, aber jetzt auch der Beobachter seiner Mitmenschen, er bewegt sich nicht mehr nur unter seinesgleichen: "Ein Heros ist er, und einsam dazu"¹⁵⁶⁾.

Die ästhetischen Todes-Betrachtungen dieser Phase und der eher tastende Stil münden wieder in ein vom Sinn dominiertes Menschenbild, dazu muss das Aufbrechen, das Phantastische des Zivillebens beschworen werden, um Extremsituationen miteinander vergleichen zu können. Jüngers Ideal bleibt auch hier "das entschlossene, unbedenkliche Individuum, für welches die Intensität eines Erlebnisses weitaus wichtiger ist als seine Dauer."¹⁵⁷⁾

Feindbild sind die bürgerlichen "gemeine[n] Naturen", denen sowohl die "Erinnerung" wie "die Dankbarkeit, die Ehrfurcht vor dem tieferen,

¹⁵⁵⁾ Segeberg (1995) 100

¹⁵⁶⁾ Meyer (1990) 161

¹⁵⁷⁾ Siefertle (1995) 37

unpersönlichen Leben und die höchste Kühnheit gegenüber dem Tode" (AH1 9,71) abgingen. Bewusster als bisher stellt Jünger das Heroische und das Kontemplative als anzustrebende Einheit dar. Selbst noch beim Rückblick auf das Schmökern als Junge beschwört Jünger Vitalität: "Geist und Müßiggang schließen sich aus;" (AH1 9,52) dem Menschen in der Anspannung soll Muße als eine Vorbereitung erscheinen und umgekehrt. Nur wer die *elementare* Stufe der Eigenschaften erreicht, könne die Extreme als vereint erleben: "Der Tod ist unsere stärkste Erinnerung, denn jede Erinnerung ist auch eine Entäußerung (...). Deshalb hat auch der Opfertod vor allem von je die Aufmerksamkeit des wirklichen Menschen erregt, weil in ihm das Leben bewußt seinen Akzent auf die Innigkeit der Erinnerung und nicht auf den Schmerz der Entäußerung (...) verlegt." (AH1 9,71)

Dieser Mensch erwächst Jünger aus dem *Kämpfer*-Bild, das "Schlachtfeld liefert dem *Abenteuerlichen Herzen* das Modell, nach dem der entscheidende Augenblick erlebt sein will"¹⁵⁸, aber so, wie der *Kämpfer* ein Spezialmensch innerhalb der Schlacht war, ist auch dieser angedeutete *elementar* lebende Zivilist ein Spezialist seiner Innerlichkeit. Der von ihm erwähnte Schmerz ist nicht seiner, sondern ein allgemeiner, die Begegnung mit der angeblich tödlichen Gefahr bleibt in Jüngers erstem Buch nach den Kriegsbüchern Phantasie, das zivile Wagnis wird in einer Art Gärzustand vorgestellt, der beide Formen der Todesauseinandersetzung der Kriegsbücher enthält.

Eine der wenigen Stellen, an denen das Sterben thematisiert ist, bezieht sich auf einen Tintenfisch, der Jünger "jeden Morgen zeigt, wie man in Schönheit stirbt" (AH1 9,96f). Dass Jünger selbst es ist, der diesen Tintenfisch tötet, wird ausgespart, sprachbildlich nicht beschrieben, es bezeichnet dieselbe Tötungsunschärfe wie im Weltkrieg. Zwei Seiten später ist die Rede von dem "der Wissenschaft eingeborene[n] Drang, das Leben zu töten, um über das Lebendige Aussagen machen zu können" (AH1 9,98), eine allgemeine und anonyme Formulierung.

Das deutet wieder hin auf ein Fehlen des Übergangs vom Leben zum Tod: Um ästhetisch eine Wirkung der Transzendenz zu erzeugen, stellt Jünger auch in AH1 fast ausschließlich den abrupten, erstaunlichen, als wunderbar empfundenen Wechsel von der Dynamik zur Starre, vom Leben zum Stilleben dar und blendet mögliche Abstufungen aus. Es sei immer ein kurzer "Augenblick, in dem Leben und Tod die Plätze wechseln," (AH1 9,143) und was ihm "besonders wunderbar erscheinen will, ist der urplötzliche Übergang

¹⁵⁸ Fűrnkäs (1995) 67

aus der wildesten Anstrengung des Willens, aus einem Sturmangriff heraus in eine vollkommene und willenlose Beschaulichkeit - aus einem Übermaß der Raserei in die hellstichtigste Klarheit und Ruhe, die sich denken läßt." (AH1 9,122f) Schon 1924 heißt es: "Leben und Tod stürzen sich schneller in die Arme, das Glück wird die Erscheinung einer flüchtigen, tollen Sekunde zwischen zwei Unendlichkeiten, von denen wir nichts wissen" (Wä,157).

Dass Jünger "den Rausch, den Schlaf und den Tod" (AH1 9,72 und ähnlich auch schon KiE22,82) als Schlüsselzustände verschmolzen wissen will, umreißt eine vorromantische Einstellung des "siebzehnten Jahrhunderts (...). Im Schlaf und im Tod konzentriert sich die Seele außerhalb des Körpers, anstatt über den ganzen Körper verteilt zu sein. Eine solche Ähnlichkeit führt dazu, daß man sich zugleich über die Kräfte des Todes und den Grad der Trennung zwischen Seele und Körper befragt."¹⁵⁹⁾

Entgegen der Lebens-Trennung in Körper und Geist fordert Jünger eine Zusammenschau, welche die "Ähnlichkeit" der "Mikroskope und Fernrohre mit den Kanonen" (AH1 9,97) aufzeige. Das Alltagsleben wird von Jünger mit "kriegerische[r] Askese" betrachtet, "merkwürdig abstrakt. Anders verhält es sich bezeichnenderweise mit natürlichen Gegenständen (...), die sich unter dem Auge des (...) Forschers zum toten Präparat verwandeln."¹⁶⁰⁾

Nur eine dem Kriegserlebnis angemessene Ästhetik, welche Leben und Tod als Ausprägung des *Elementaren* verstehe, könne das Leben wirklich erfassen, "denn nur was wir dem Tode anvertrauen, erhält sich in seiner unvergänglichen Essenz." (AH1 9,125) Das Unvergängliche müsse sich am Vergänglichen beweisen, um unvergänglich zu sein. Aber "wie gesagt, geschieht Fäulnis niemals im wesentlichen Kern" (AH1 9,111 und fast wörtlich auch 109 und 122). Das Todesstillleben ist wie in den Kriegsbüchern auch im zivilen Leben kaum mit Leid besetzt. In der Verwesung geschehe immer noch eine Umsetzung, die Jünger fasziniert: "Jedes Sterben findet auf der Schattenseite des Lebens statt, wie jedes Leben sich vom Tode ernährt." (AH1 9,112)

Noch im 18. und 19. Jahrhundert wurde der Erde der Toten heilende Wirkung zugeschrieben: "Die Verwesung ist fruchtbar, die Erde aus Toten ist wie der Tod selbst."¹⁶¹⁾ In der Verwesung als Aspekt des Todes gehe, wie auch (der von Jünger oft herbeigezogene) de Sade sagt, das Leben weiter, immer in

¹⁵⁹⁾ Ariès (1980) 453

¹⁶⁰⁾ Fürnkäs (1995) 74

¹⁶¹⁾ Ariès (1980) 457

Bewegung. De Sade: "Die Materie (...) ändert nur die Form, sie zersetzt sich."¹⁶²⁾

In den Kriegsbüchern taucht die Unsterblichkeit der individuellen Seele eher verschwommen auf. Die Ästhetisierung des Todes in AH1 soll Leben und Tod als Ganzes vergeistigen, ohne dialektische Beziehung. Jünger will beides transzendental betrachten, da die Welt zugleich wirklich und unwirklich sei: "In der Maske betten sich Leben und Tod auf wundersame Weise ineinander ein;" (AH1 9,142)

Ein Jenseits als Seelenort wird selten thematisiert, denn das Ich soll in Jüngers Frühwerk nicht zur Ruhe kommen, dieses Jenseits wäre also, wenn überhaupt, ein Ort der Spiegelung des Kampfes und der Bewegung: In der Begegnung mit dem *Elementaren*, in der äußersten Anspannung des Realitätssinnes, reiße zugleich die gewohnte Wirklichkeit auf, die Schwelle zwischen Leben und Tod werde durchlässig, "als ob im Raume des Schlachtfeldes noch ein tieferer Raum vorhanden gewesen sei, eine geheimere Kammer, deren man sich in ebendemselben Maße bewußt wurde, in dem das äußere Bewußtsein erlosch." (AH1 9,123)

Es ist nicht etwa das Bild eines sicheren Zirkusnetzes, in das man sich, "zugleich in Gefahr und im Bannkreis einer höheren Sicherheit" (AH1 9,124), fallen lassen könne, sondern das eines der Welt ähnlichen Alternativ-Raums für das *innere* Bewusstsein, "da hinter dem Tode das Bewußtsein erlischt" (AH1 9,164). Dieser Raum befindet sich nicht über oder unter, sondern "im Raume des" Kriegsgeschehens. Das Bild eines sinnstiftenden Jenseits ergibt sich auch hier nur im Moment des Erlebens, noch innerhalb der vitalistischen Spannung.

Oft ist zwar von *Dämonischem* die Rede, dies hängt jedoch hier an keiner Stelle mit Sterben oder Tod zusammen, ist auch oft abschwächend medial in Szenen verpackt, die noch ausdrücklich als "Traum" oder als Phantasie angezeigt sind. "Noch bevor die Abenteuer beginnen können, sind sie so auf jenen fernen Punkt ausgerichtet, von dem aus sie mit einem 'mokanten Lächeln' kommentiert werden." Der "Glaube an eine Ideenwelt von platonischem Zuschnitt bereitet Jünger auf die Reize und Reizungen, die Dämonien und Abgründe jener Welt vor, die er im Folgenden illuminiert."¹⁶³⁾

Der direkt dargestellte Schrecken bindet sich bei Jünger hier überwiegend an Träume, ist verklärt. Es scheint ihm "eigentlich nicht so schrecklich, fallen zu

¹⁶²⁾ zitiert nach: Ariès (1980) 499. Weiter von Ariès: "Die Bewegung hört also beim Leichnam dank der Zersetzung niemals völlig auf."

¹⁶³⁾ Meyer (1990) 114

müssen, als vor dem Schlusse des letzten Aktes aus einem Stücke auszuscheiden" (AH1 9,120).

Der eigene Schrecken des Ichs wird zwar in AH1 thematisiert, jedoch gleich wieder umgebogen in einen erkennenden Schrecken (mit einer Ausnahme im Traum, vgl. AH1 9,77). Die Träume sind in AH1 "realistisch beinahe überdeterminiert"¹⁶⁴, nur hier, in der möglichen Unwirklichkeit, gibt es Todesbilder des Schmerzes. In der Beschreibung eines Traums, in dem Jünger bei einem rituellen Mord zuschaut und den Bestraften "lebloos zu Boden" sinken sieht, bleibt dies ein "Exempel", und Jünger meint ein *wir*, wenn er sagt, dies "erfüllte uns mit ungeheurer Angst." (AH1 9,67) Im Gegensatz zu den Kriegsbüchern, in denen Jünger auch von sich selbst in der jeweiligen Handlung als *ich* spricht, wenn er dem Tod nahekommt, weicht der beschauliche Ton im beschriebenen Zivilleben von 1929 auf eine mediale Ebene oder ein diffuses *wir* oder *man* aus.

Das Bild des Entsetzens und der Todesangst schildert Jünger anhand eines Falls durch übereinandergeordnete Theaterbleche, der im "Untergange" ende und sicher nicht nur ein Bild für die ganze Zivilisation sein soll. Er spricht den Leser mit einem bisher nicht dagewesenen *du* an: "Ahnst du, was vorgeht in jenem Raume, den wir vielleicht eines Tages durchstürzen werden und der sich zwischen der Erkenntnis des Unterganges und dem Untergange erstreckt?" (AH1 9,36)

Der Moment der Erkenntnis des bevorstehenden Todes ist sowohl in ein an sich schon ästhetisch-mediales Bild gefasst, das der Theaterbleche, und auch dann wendet sich die *wir*-Form des Ichs an ein *du*. Die bildliche Ebene des Jüngerschen Textes bleibt hermetisch und heil, ist nur die Andeutung, ist nur der "Topos des metaphysischen Schwindels und des Todes"¹⁶⁵. Die Todesangst wird angedeutet, in ein *wir* verpackt und abgewälzt auf jemand anderes, ein *du*, welches vom Ich dem Exempel des Untergangs persönlich ausgeliefert wird: auf die Bleche "hebe ich dich" (AH1 9,35). Den Schrecken und die Angst sollen Jüngers Leser erleben, die Konfrontation mit dem bevorstehenden Untergang entsteht erst bei der individuellen Rekonstruktion dieser Theater-Szene.

Im Zivilleben sind die Todesbilder vor allem mediale Begegnungen in und mit Büchern und Träumen. In AH1 schildert Jünger weder seinen tatsächlichen

¹⁶⁴ Meyer (1990) 128

¹⁶⁵ Bohrer (1978) 80

Ausbruch nach Afrika von 1913, geschweige denn dessen Scheitern am Bücherideal nach seinem Vorbild *Don Quijote*, die Möglichkeit des Scheiterns wird zwar genannt und als "die rechte Torheit" (AH1 9,57) verteidigt, aber nicht dargestellt. Denn Jünger will "gleichsam sein Cervantes und Don Quijote in einem" (AH1 9,92) sein, der Schmerz ist sofort aufgehoben in der schmerzfreien Perspektive des Schmerzbeobachters.

Jünger schreibt unter dem Pseudonym Hans Sturm im dritten *Brief eines Nationalisten* im *Arminius* (Nr. 11, 8 Jg., München 1927): "Eins habe ich Cervantes immer übel genommen: daß er seinen Helden im Bette und unter Verleugnung der fahrenden Ritterschaft sterben läßt. Es ist ja so richtig und notwendig, daß der Mensch dahinsiechen muß, wenn seine Idee ihn ausgebrannt hinterläßt. Aber bei diesem gefiel es mir nicht (...). Nein, der von der Mancha mußte fallen, ohne Fahnenflucht vor sich selbst, irgendwo am Wege von wütenden Eseltreibern zusammengeknüppelt oder im Helldunkel einer Schenke ums Leben gebracht. Ihm tat kein Umweg in den Himmel not. Der Untergang ist eine große Sache."

Don Quijotes Tod in der Schwächung und im Rückzug widerspricht allen Jüngerschen Idealen. Was ihm vor allem nicht "gefiel", dürfte Cervantes' bloße Darstellung des aus Jüngers Sicht verächtlichen Todes gewesen sein. Dieser hätte in so einem Fall das Siechtum drastisch beschleunigt oder optisch ausgeblendet. Auch nach den ersten Fassungen der Kriegsbücher ist Jünger 1927 die Vorstellung des langsamen Todes außerhalb der Anspannung unerträglich - innere "Fahnenflucht vor sich selbst". Nach seiner ablehnenden Haltung gegenüber dem Angriff nach innen in den frühen zwanziger Jahren zeigt Jünger 1929 für den Selbstmord ein Ideal auf, falls dieser nämlich "ein strenger, entschiedener Willensakt" und nicht "durch Mitleid befleckt" (AH1 9,165) sei. Wie in seiner Behandlung des *Don Quijote* lässt Jünger also jetzt zu, dass ein Tod aus Schwäche geschieht, jedoch soll dessen Vorgang schnell und innerlich gefestigt sein. Aus welchem Grund man sich dann umbringen könnte, spart Jünger aus. Im Gegensatz zur Verachtung des Selbstmords etwa in *Sturm* ist diese Erlaubnis in AH1 darauf zurückzuführen, dass der Einzelne sich hier nicht mehr in einem konkreten Kampf als nützlich erweisen soll, sondern im abstrakteren, innerlicheren Kampf steht.

5.1. Totenwacht: "lebendiger als die Lebenden"

"Wer der Drohung des Todes entkommen ist, empfindet häufig nicht nur Erleichterung, sondern auch Schuld denen gegenüber, welchen dies nicht gelungen ist. Ihr Tod kann dann Opfercharakter gewinnen, d. h. er kann auf einen das individuelle Schicksal übergreifenden Sinn verweisen, zur Erinnerung mahnen, die zugleich einen Auftrag enthält."¹⁶⁶⁾ Jünger spricht ab 1926 von "Toten, die uns heilig sind" (Sg26,283). In seiner nationalistischen Phase sucht er einen Großteil der Sinngebung in den Gefallenen, nicht mehr lediglich im Krieg selbst. "Daß die Toten an der Gegenwart ebenso teilhaben wie die noch Ungeborenen, ist eine konservative Grundvorstellung."¹⁶⁷⁾ Erst jetzt erwachen diese Toten zu einem verpflichtenden Faktor.

Im Vorwort zu *Aufmarsch des Nationalismus* seines Bruder Friedrich Georg (Leipzig 1926) schreibt Jünger über den Krieg: "Er mag die Hölle gewesen sein - nun gut, es liegt im Wesen des faustischen Menschen, auch aus der Hölle nicht mit leeren Händen wiederzukehren. Mag Barbuse mit seinesgleichen dort unten gesehen haben, was er will - wir haben in jenen glühenden Fegefeuern mehr geschaut. (...) Wir grüßen die Toten, deren Geister mahnend und fragend vor unserem Gewissen stehen."

Das ist die Verpflichtung gegenüber den Gefallenen, die aber im Gegensatz zu Jüngers Kriegsbüchern erst jetzt diese Pflicht auch selbst zu fordern scheinen, die Toten spiegeln in diesem Bild das irdische Geschehen aus einem ruhelosen Jenseits heraus. Die Belebung der Toten fand bisher nur ab und zu in der Betrachtung der Leichenstillleben statt, jetzt werden diese Toten von Jünger aktiviert. Seine Zeitschriftenartikel der zwanziger Jahre mit ihrem extremen Schwulst sind auch geprägt von der Anrufung der Gemeinschaft aller Frontkämpfer, inklusive der toten, die wie gleichberechtigt neben den Lebenden stehen. Im *Vormarsch* (Nr. 2 1928/29) schreibt Jünger unter dem Titel *Invictis victi victuri*: "Bewegt, im Innersten unruhig zu sein - das ist die beste Totenfeier, die wir den Gefallenen bieten können. (...) So lassen wir die Toten in uns leben, weil sie lebendiger als die Lebenden sind. Sie haben das Leben auf die mächtigste Weise bejaht, die Menschen zur Verfügung steht."

In der Phase nach den Erstfassungen der Kriegsbücher wird die Verpflichtung gegenüber den Gefallenen im Sinne einer Bewertung aus dem Jenseits heraus ausdrücklich¹⁶⁸⁾ genannt, wie im Krieg gibt es im Zivilleben auch den Neid auf

¹⁶⁶⁾ Sieferle (1995) 146

¹⁶⁷⁾ Mohler (1989) 33

¹⁶⁸⁾ Unterschwellig gibt es auch in den Kriegsbüchern die Bedeutung solcher Gruppenidentität (vgl. Segeberg (1991) 348f), doch ist sie dort noch verdeckt zugunsten der unmittelbaren Überwindung des Einzelnen im Kampf, Auswirkungen des Jenseits auf das Leben, wie in den Artikeln angedeutet, gibt es hier noch nicht. Die Bewährung der Lebenden geschieht erst jetzt

die Toten in der Erde (vgl. AH1 9,95f). Die Belebung der Toten ist allerdings erst eine relative, die eines Gedenkens, denn sie "stehen" vor den Lebenden, mahnend, sie nicht zu vergessen. Ihre Seelen melden sich, greifen aber noch nicht aktiv ein.

Das kommt auch zum Ausdruck im Artikel *Tote, die nicht sterben dürfen* in *Der Tag* (Nr. 55, Berlin, 4.3.1928): "Besteht nicht den Gefallenen gegenüber eine unauslöschliche Dankeschuld, eine tiefe Verpflichtung, deren zu gedenken jeder einzelne von uns keine Gelegenheit versäumen darf? Leben wir denn nicht durch sie? Ist es daher nicht billig, daß wir sie auch in uns leben lassen?" Jünger spricht darauf vom "Tod, der die wirkliche Persönlichkeit von uns scheidet und ihre Gestalt zur einmaligen und unwiederbringlichen macht", (wie versteht Jünger 1928 das Wort "Gestalt"?), die lebenden Frontkämpfer lebten zusammen mit den Gestalten der Gefallenen, wie durch ein Fenster getrennt vom Geschehen auf dem Schlachtfeld: "Wir schreiten über gläsernen Böden dahin" (AH1 9,148) im "Gefühl einer gläsernen Welt" (AH1 9,60)¹⁶⁹.

"Der Erste Weltkrieg hat dem bürgerlichen Kult der Gefallenen 'unserer denkwürdigen Schlachten' eine Verbreitung und ein Prestige verliehen, das er nie zuvor gekannt hatte."¹⁷⁰

Worin unterscheidet sich Jüngers Seelendienst von einem bürgerlichen? Seine literarische Belebung der Gefallenen durch inniges (wohl als *elementar* gemeintes) Andenken ähnelt stark der von ihm selbst oft wiederholten Verachtung der Idee des *Unbekannten Soldaten*. Jünger fürchtet den Stil der bürgerlich-musealen Konservierung der Gefallenen, er will die Toten als vital, als bewegt wissen, und sagt, dass "kein Geist wissender und tiefer sein kann als der jedes beliebigen Soldaten, der irgendwo (...) fiel" (A 8,214) - was so in dieser Formulierung einen wissenden "Geist" des bereits gefallenen Soldaten nicht ausschließt.

Jünger vermeidet immer noch ein Jenseits-Bild, das an das Individuelle gebunden ist. Von den ehemaligen Schlachtfeldern "steigen Geister auf" und "fließen vielmehr auf eine seltsame Weise in alle bestehenden Wertungen ein" (A 8,62), abstrakt. Da diese Gefallenen im höchsten Sinn gestorben seien,

unter den Augen einer Gruppe, der der Gefallenen, in "liturgieähnlichen Sakralhandlungen" (Segeberg (1991) 351).

¹⁶⁹) Hierzu eine kuriose Parallele bei Ariès (1980), der die Begeisterung über Leichenkonservierungen im 17. Jahrhundert wiedergibt: "Der 'fette' Leimboden der Gemeinschaftsgräber wurde schließlich zu wirklichem Glas, und man konnte also Lehm-Mumien in Glas-Mumien verwandeln! Becker (...) hat experimentell nachgewiesen, daß die Erde, in der menschliche Leichname verwest sind, sich am besten zur Umwandlung in Glas eignet" (S. 654f).

¹⁷⁰) Ariès (1980) 703

lassen sie "die Überlebenden gewissermaßen zu Untoten werden, denen das Leben nur vorläufig, nur als Frist für einen letzten Einsatz gewährt wurde."¹⁷¹⁾ Der Unterschied zum statischen, ortsgebundenen Gedenken des Bürgers soll darin bestehen, dass Jüngers Jenseitsvorstellung im Frühwerk eine bewegte ist: Seine Gefallenen sind im Krieg geblieben und beobachten als *Krieger-Ideen* das Leben.

5.2. Die andere Seite: "auch jenseits"

Von einer überlegenen Beobachterhöhe aus müsse der Krieg "wie eine zierliche Ameisenschlacht" (Wä,67 1,349) erscheinen. Im *Sizilischen Brief an den Mann im Mond*, in dem Jünger "eine Bestimmung seines metaphysischen Standortes versucht"¹⁷²⁾, finden sich Abweichungen zur Welt des AH1, Siz von 1930 fällt im Frühwerk heraus, was auch Jünger selbst (s.o.) so empfand, als ein Text, der auf die Werkphase ab 1934 verweist: "Das spätere Werk Jüngers hat die im 'Sizilischen Brief' erstmals voll entfaltete Vorstellung des Magischen weitergetrieben."¹⁷³⁾

Der Mondschein wirkt als Auslöser für eine anschauende Vereinheitlichung und Durchleuchtung der Welt. Wie schon in den Kriegsbüchern taucht wieder auf, dass der Mensch mehr sei als er selbst, doch hier wird nicht nur eine existierende höhere Macht beschworen, sie habe auch einen dämonischen Anteil, man könne sich vor ihr fürchten. Neu ist in Siz vor allem, dass sich das Jenseitige unter dem Bild des Mondes aktiviere und von sich aus das Lebendige aufsuche: "Wer kennt diese Augenblicke einer unbestimmten Erwartung nicht, in denen man horcht, ob die Stimme des Unbekannten, das man nahe fühlt, nicht gleich ertönen wird (...) - wie doch der Raum von der Anstrengung eines Wesens geladen ist, das nach dem Sinne begehrt, der seine Signale aufzufangen vermag!" (Siz,108 9,11f)

Einmal wird in Siz kein spezielles Menschenbild mehr vertreten, und zum anderen gibt es ein eingreifendes Jenseits. Die hier "geforderte metaphysische Radikalisierung"¹⁷⁴⁾ bedeutet allerdings noch die Wirkung von abstrakten "schweigenden Mächten" (Siz,109 9,13), die erst in *Afrikanische Spiele* von 1936 in personaler Ausformung zu sprechen beginnen.

¹⁷¹⁾ Siefertle (1995) 147

¹⁷²⁾ Mohler (1955) 8

¹⁷³⁾ Bohrer (1978) 405

¹⁷⁴⁾ Segeberg (1995) 106

"O Erinnerung, Schlüssel zur innersten Gestalt, die Menschen und Erlebnisse bewohnt! Ich bin gewiß, daß Du selbst im dunklen, bitter berauschenden Wein des Todes enthalten bist als der letzte und entschiedenste Triumph des Seins über die Existenz." (Siz,113)

Jünger spricht im selben Satz vom Überindividuellen, aber auch von der unsterblichen Erinnerung, die ein "Schlüssel" sein soll und offenbar nicht zur vergänglichen "Existenz" gehört. Erlöschen hier noch im Tod das Bewusstsein und die individuelle Prägung?

In Siz führt Jünger eine hinter der Bewegung liegende Ruhe ein, die schon allein diesen Text aus seinem Umfeld herausnimmt: "Die Ruhe ist die Ursprache der Geschwindigkeit." Und Jünger fordert einen "stereoskopischen Blick, der die Dinge in ihrer geheimen, ruhenderen Körperlichkeit erfaßt." (Siz,117f 9,19f) - Keine Beschleunigung, kein Ideal des permanenten Bewegteins mehr. Jetzt ist angedeutet, das Unbewegte stelle die Substanz dar, von der das Bewegte ein Aspekt sei. Die "gemeinsame kristallinische Struktur, in der sich der Grundstoff niedergeschlagen hat" (Siz,118), ist eine monadische Vorstellung. "Was kümmert *den* das Jenseits, für den es nichts gibt, was nicht auch jenseits ist?" (Siz,111)

Jüngers Beschreibungen des eigenen Beinahetodes im Krieg bezeichneten Momente der Schwerelosigkeit inmitten des Bewegteins, bevor das Leben dann *verrauschte*. Der Beinahetod, mit dem er sich 1929 noch der "der Lösung am nächsten" (AH1 9,120) wie an einem Pass befunden habe, wird innerhalb eines Jahres uminterpretiert zu einem Einblick, zu einem rein optischen Durchbruch: "Kommt es doch nicht darauf an, daß die Lösung, sondern daß das Rätsel gesehen wird." (Siz,112 9,15) Hier deutet sich Jüngers späteres Selbstbild als Beobachter an. "Nicht einmal das Reich des Todes erscheint ihm dunkel. Er hofft, es mit geöffneten Augen zu betreten, ein Mann, der, weil er sich zum Sehen geboren weiß, erwartet, auch zum Schauen zu sterben."¹⁷⁵⁾

In Jüngers Reduktion auf das transzendierende, offenbar unverletzbar Sehen "hob sich hier ein quälender Zwiespalt auf, den ich, Urenkel eines idealistischen, Enkel eines romantischen und Sohn eines materialistischen Geschlechtes[,] bislang für unlösbar gehalten hatte. Dies geschah nicht etwa so, daß sich ein Entweder-Oder in ein Sowohl-Als-Auch verwandelte. Nein, das Wirkliche ist ebenso zauberhaft, wie das Zauberhafte wirklich ist." (Siz,121 9,22)

¹⁷⁵⁾ Rausch (1951/1995) 52

6. 1930-34: Mobilmachung des Körpers

Mit dem Essay *Die totale Mobilmachung* setzt ein Rückschritt ein, in die Trennung von Individuum und Höherem, die magische Gesamtschau ist bis 1934 wieder ausgeblendet in der Aufhebung des Individuellen zwecks einer *totalen* politischen und metaphysischen Machtfülle. Jünger fordert eine Mobilisierung sämtlicher Lebensbereiche zur Kräftekonzentration, er sagt, dass "die wachsende Umsetzung des Lebens in Energie, der zugunsten der Beweglichkeit flüchtiger und flüchtiger werdende Gehalt aller Bindungen (...) der Mobilmachung (...) einen immer einschneidenderen Charakter verleiht." (tM,5f 7,125) Wie schon in AH1 sei jedes Atom in Arbeit begriffen, alles löse sich in Bewegung auf, und der Mensch solle sich diesem Prozess anschließen. Entscheidend ist weniger das exakte Bild des kommenden Mobilmachungsprozesses, sondern "die Bereitschaft zur Mobilmachung" (tM,8 7,129) an sich, im Einzelnen, welcher eben dadurch transformiert werde. Jünger fordert die emphatische Selbsteinbindung in den angenommenen Untergangsprozess, er setzt die Ansichten aus AH1 fort, nach denen hinter dem Fortschritt, technisch wie sozial, etwas Zeitloses stecke, dass "andere, verborgene Antriebe entscheidend sind." (tM,4)

Wieder vermeidet er Kausalität, vielmehr solle die menschliche Entwicklung mit der *elementaren* "parallel laufen" (tM,14 7,135) und dieser nicht etwa folgen. Jünger beschreibt den Beschleunigungsprozess als unausweichlich, es soll zu diesem aber eine menschliche Entscheidung geben. In der *Standarte* (1. Jg., Nr. 20, Magdeburg 1926) schreibt Jünger unter dem Titel *Vom absolut Kühnen*: "Ob Menschen heute sterben oder morgen, das ist nicht das Wichtige, sondern ob sie mit Notwendigkeit fallen oder ohne Sinn. Eine Weltanschauung, die im Sterben der Millionen eine Sinnlosigkeit sieht, muss als eine gottlose, geistlose und herzlose Anschauung von Grund aus unfruchtbar sein."

Der Krieg gewinnt deutlich religiösen Charakter. "Mit Bewunderung sehen wir, wie zu Beginn dieses Kreuzzuges der Vernunft (...) eine deutsche Jugend (...) so glühend, so begeistert, so begierig nach dem Tod" gewesen sei, in Aufopferung für eine reine Idee, "für ein unerklärliches und unsichtbares Deutschland" (tM,13f 7,135), für ein Ziel also, das es so damals noch nicht gegeben haben soll, einem noch nicht existenten "geheimen Deutschland", dem der Kult des Unbekannten Soldaten nicht angemessen wäre (tM,20) und an das man erst einmal glauben können müsse. "Die Gefallenen gingen, indem

sie fielen, aus einer unvollkommenen in eine vollkommene Wirklichkeit, aus dem Deutschland der zeitlichen Erscheinung in das ewige Deutschland ein." (tM,21) Das "indem sie fielen" zeigt erneut die Bedeutung der Bewegung an. Das Jüngersche Walhall erschließt sich demjenigen, der in der äußeren wie inneren Spannung fällt - ein Rückschritt hinter Jüngers Reflexion des *Zauberischen* und der *Ruhe* in Siz.

Im Übergang vom nationalen zum erdgeschichtlichen Maßstab muss Jünger den Sinn, für den gestorben werden soll, anders definieren. Der bisherige Sinn wird abstrahiert, parallel zum vergrößerten Rahmen des Menschenbildes erhöht. Der Deutschland-Begriff ist jetzt der eines unerreichten, platonisierten Ideals, die todeswerte Idee hat im Leben keine Entsprechung mehr, die braucht sie auch nicht, denn es komme auf das Sehen dieses *wahren* Deutschlands an - so, wie es darauffolgend im *Arbeiter*-Essay von 1932 bezüglich der *Gestalt* formuliert ist.

Schon 1922 schreibt Jünger, dass "der Soldat durch seinen Tod anerkennt, daß er seine Idee für größer hält als sich selbst", und dann deutet er eine Selbstverdinglichung an: "Dann ist er verschmolzen ins All, er rast den dunklen Toren des Todes zu wie ein Geschoß dem Ziel." In diesem Bild, in dem der Soldat typischerweise nicht im Ziel ankommt, ist er nicht mehr das Subjekt seiner Bewegung, und in höchster Geschwindigkeit "fehlt ihm längst das Bewußtsein des Übergang[e]s." (KiE22/26 52f/53f 7,53f)

Jüngers "Bewegungsbedürfnis"¹⁷⁶⁾ auch in den Schriften seiner *Mobil-machungs*-Phase spielt wieder eine entscheidende Rolle bei der Frage nach dem Verhältnis zum Tod. Das Zivilleben wird mit einem "tödlichen Wettlauf" (A 8,183) verglichen, wie im Weltkrieg geschehe "in Sekunden ein Prozeß der Vernichtung" (A 8,114) von Individuen im beschleunigten Verkehr: "Die Opfer des Verkehrs fallen jahraus, jahrein;" (ÜdS,198 7,180) die ganze moderne Welt wird Jünger "zum totalen technischen Todesraum"¹⁷⁷⁾, er sieht auch hier vorrangig den Tod, der sich schnell abspielt, das bis zur Unkenntlichkeit beschleunigte Sterben, im Zivilleben etwa durch die Technisierung des Verkehrs. Ein Tod durch Krankheit oder Schwächung fehlt. Wo Jünger behauptet, "daß das Sterben einfacher geworden" sei, führt er als Beispiele ausschließlich rasche Todesarten an, technische Untergänge in der "Luftfahrt"

¹⁷⁶⁾ Meyer (1990) 106

¹⁷⁷⁾ Kosłowski (1991) 72

und "Seefahrt", in der Form "des Unfalls" bei "hohen Geschwindigkeiten", und immer "in enger Beziehung zur Ziffernwelt." (A 8,152)

Der Krieg sei "das kriegerische Sinnbild" "zur Arbeitswelt" (A 8,65). Das Ziel, auf das der im Krieg wie im Zivilleben abgefeuerte Mensch blind zufliegt, ist ein bewegliches. Ein vergeistigtes Deutschland ist ein mobilisiertes Ziel, und es wird erst durch Hingabe definiert. Auch die Sinnggebung im Überkrieg entsteht durch die Intensität der jeweiligen Beziehung zum *Elementaren* - der *Arbeiter*-Essay in seinem Ablassen vom Nationalen ist im Hinblick auf das Thema Tod eine geradezu esoterische Schrift.

Ob Martin Heidegger, der sich selbst von Jünger spätestens mit dem *Arbeiter*-Essay beeinflusst fühlte und über das Buch vermutlich eine Publikation plante¹⁷⁸⁾, selbst Jünger vor 1934 irgendwie beeinflusste, ist weder nachgewiesen noch wahrscheinlich. Heideggers Bild vom "Vorlaufen in den Abgrund des Todes" und seine Ansicht, "daß der Mensch, aus der Todes-zukunft auf sich zurückkommend, seine Gegenwart ergreift, die Gegenwart aber versteht als das jetzt schon geschehende Hineingehaltensein in den Tod", decken sich zwar bedingt mit Jüngers Position, aber nicht mehr im Aspekt der "Unbezüglichkeit und Unüberholbarkeit des Todes", denn ein Zweifel am Jenseits ist für Jünger kein Thema, und ein weiterer wichtiger Unterschied besteht darin, "daß für Heidegger das Verstehen des Todes notwendig mit der Stimmung der Angst verbunden ist."¹⁷⁹⁾ Todesangst ist nie Jüngers bestimmende Beziehung zum Tod. "Der Verzicht auf Individualität stellt sich als ein Vorgang der Verarmung nur dem Individuum dar, das in ihm den Tod erkennt." (A 8,234)¹⁸⁰⁾

Jüngers Betrachtung des Menschen unter dem Aspekt der *totalen Mobil-machung* beinhaltet nicht ein Aushalten des Schmerzes und ein Todes-Bewußtsein, wie er es selbst fordert, sondern eher "das Vergessen des Leibes."¹⁸¹⁾

Auf der Suche nach "neuen überindividuellen Kollektivsubjekten"¹⁸²⁾ gelangt Jünger 1932 zu seiner Idee der *Gestalt des Arbeiters*. Es ist die Idee eines Menschen, der den Willen zu diesem Idee-Sein hat. (Daher muss auch mit dem Begriff *Kollektiv* vorsichtig umgegangen werden, denn der *Arbeiter* ist

¹⁷⁸⁾ vgl. Schwilk (1988) 130f und Meyer (1990) 476ff

¹⁷⁹⁾ Scherer (1979) 55f, 54, 57, 58

¹⁸⁰⁾ Wie dieses "dem" betont werden soll, ist die Frage.

¹⁸¹⁾ Koslowski (1991) 57

¹⁸²⁾ Siefertle (1995) 13

konzipiert als Einzelner, wenn auch nicht als Individuum.) Im Gegensatz zum *Kämpfer* wird der *Arbeiter* sogleich unmissverständlich als unsterblich hingestellt, da "der Mensch als Gestalt der Ewigkeit angehört." (A 8,40)

6.1. Unsterbliche Gestalt

Nach Jünger stellt der Bürger keine *Gestalt* dar, und von Unsterblichkeit des nichtgestalthaften Menschen ist keine Rede. Die Formulierung deutet an, dass nur derjenige Mensch, der eine *Gestalt* sei, auch Unsterblichkeit besitze. Der bürgerliche Tod "des vegetativen Dahinsiechens" (A 8,143) des Individuums ist nicht unbedingt der des Einzelnen. Nicht den körperlichen Tod des Einzelnen meint Jünger, wenn er etwa sagt: "Was stirbt, was abfällt, ist das Individuum als der Vertreter geschwächter und zum Untergang bestimmter Ordnungen. Durch diesen Tod muß der Einzelne hindurch, gleichviel ob seine dem Auge sichtbare Laufbahn durch ihn beendet wird oder nicht, und es ist ein guter Anblick, wenn er ihm nicht auszuweichen, sondern ihn im Angriff aufzusuchen strebt." (A 8,114)

Der Übergang wird nie dargestellt. Zwar behauptet Jünger: "Diese Zeit (...) besitzt eine Tiefe des Leidens, dessen Grund noch kein Auge gesehen hat" (A 8,182), aber am *Arbeiter* fällt auf, dass er überhaupt kein konkret zu nennendes Verhältnis zu Leiden, Tod und Töten hat, obwohl er rhetorisch scharf vom Bürger und dessen *nichtelementarem* Verhältnis¹⁸³⁾ zu Tod und Leben abgesetzt wird. In Jüngers *totaler* Phase gibt es eine "Auflösung des Körperhaften, dem der Sinn so plakativ an die Stirn geheftet wird, daß der individuelle Körper dahinter verschwindet."¹⁸⁴⁾

Mensch und Material, die sich im Krieg "durchdrangen wie Ströme von flüssigem Metall" (AH1 9,107), ähnelten sich noch an, der *Arbeiter* von 1932 ist dagegen eine nirgends körperlich manifestierte Phantasie, weder in Krankheit noch im Sterben, auch nicht in Sexualität. Er ist ein transzendental aufgeladener Seelenkörper, unverletzbar wie das Material selbst.

Jüngers Menschphantasie¹⁸⁵⁾ von 1932 wird anhand dessen dargestellt, was sie nicht sei, sie repräsentiere, was hinter den bisherigen bürgerlichen Begriffen

¹⁸³⁾ vgl. etwa Jüngers Darstellung des bürgerlichen Verhältnisses zur Todesstrafe (A 8,146 & 270) und zur Tötung des ungeborenen Lebens (A 8,153), auch in ÜdS (ÜdS,170 7,157f).

¹⁸⁴⁾ Lethen (1994) 196

¹⁸⁵⁾ Nach Ketelsen (1995) "eine wilde Melange aus philosophischen, mythologischen,

stecke, sei also weder mit "einem vierten Stand" (A 8,22), einer "Klasse", dem "Industriearbeiter" (A 8,81), einem "Träger der Gesellschaft" (A 8,27), mit einer wirtschaftlich-materiell geprägten "Art von Industrieprodukt" (A 8,35 & 297) zu vergleichen, stelle auch "keinen Maschinenmenschen" (A 8,134) dar, da dies alles immer noch dem "bürgerliche[n] Gesichtswinkel" (A 8,22) entspreche. Der *Arbeiter* sei "keine neue Größe" (A 8,38), keine romantische Vorstellung (vgl. A 8,57f), keine "Insektenpezies" (A 8,245) und kein *Übermensch*, obgleich letzterer ein "bereits früh" geahnter "Vertreter des Arbeiters" (A 8,49 & 48) sei. Jüngers neuer Mensch profiliert sich gegen die "spezifisch bürgerliche Vernunft" (A 8,54) und dadurch, "seiner Zeit aufs tiefste verbunden" (A 8,66) zu sein. Auch hier liege der Unterschied zwischen altem und neuem Menschen im "neuen Verhältnis zum Elementaren" (A 8,217), bzw. dem zu "elementaren Mächten, von deren bloßen Vorhandensein der Bürger nie eine Ahnung besaß." (A 8,23)

Auf welche Weise hat der *Arbeiter* ein *elementares* Verhältnis zum Tod? Lässt sich an ihm überhaupt etwas festmachen, das nicht Jüngers Negativbild der Welt des Nicht-*Elementaren* entspricht? Abgesehen davon, dass der *Arbeiter* als Konzept und Menschenbild permanent polemisch von der bürgerlichen Erklärungs- und Vereinnahmungsdialektik einer jeder *Arbeiter*-Definition abgesetzt wird und damit für diesen gelte, was Jünger bereits in AH1 als Gegenentwurf zum Bürger vorgestellt hatte: Steckt im *Arbeiter* auch ein positiv vorstellbarer Entwurf wie im *Kämpfer*?

Um Todesbilder am *Arbeiter* festzumachen, müsste er sterben können. Hat er nicht einmal ein darstellbares Leben, kann er im bildlichen Sinne auch nicht sterben. Jünger hütet sich, seiner *Gestalt* eine Verkörperung zu geben, sie könne "nicht im gewöhnlichen Sinne beschrieben werden" (A 8,89), das ist für Jünger schon im Hinblick auf ein antibürgerlich gemeintes Bildnisverbot entscheidend. Ein "dynamisierter Platonismus schießt ein"¹⁸⁶, sobald dieser neue Mensch im Text irgendeine Form anzunehmen droht. Der *Arbeiter* sei vielmehr "sichtbar zu machen (...) als eine wirkende Größe", was bereits in den ersten Sätzen des Essays auf einen abstrakt-ideellen Charakter verweist, es handle sich um "eine neue Wirklichkeit", der dennoch "ein Element der Fülle zugeordnet" (A 8,13) sei – allein, es entsteht dadurch kein Bild. Der *Arbeiter* als

theologischen und geschichtsphilosophischen Redepartikeln" (S. 89).

¹⁸⁶ Meyer (1990) 167

erfahrbare Menschengestalt ist eine bloße Projektionsfläche, er verkörpert "Metaphysik" (A 8,134 & 304).

Jünger aber spricht auch von einem "Menschentum" (A 8,71 & 78 & 83 & 93 & 205). Seine Anstrengung, diese Konzeption als Überwindung der "vergiftenden Gegensätze" (A 8,242), der vermeintlich bürgerlichen Spaltung in Körper und Seele zu beschreiben, muss auf der darstellbaren Seite misslingen, da eben kein vorstellbarer Antibürger gezeigt werden soll. "Man kann die Bedeutung des Arbeiters auf die Attribute seiner 'Gestalt' reduzieren."¹⁸⁷⁾

Bildlich bleibt diese menschliche Monade in dem Bereich angesiedelt, den der *Bürger* als Phantasie, Irrtum, Traum, Dummheit, Unmoral und Unsittlichkeit abtue¹⁸⁸⁾ (vgl. A 8,24 & 53). Er entstamme zwar naturgegebenenmaßen "bürgerlichen Mustern" (A 8,21), soll aber etwas Nichtkörperliches sein, um sich bürgerlichen Kategorien zu entziehen. Man könne vor allem nicht von einer "Entwicklung" der *Gestalt* sprechen, da "die Gestalt des Menschen vor der Geburt war und nach dem Tode sein wird", die "Entwicklung kennt Anfang und Ende, Geburt und Tod, denen die Gestalt entzogen ist." (A 8,86) Der *Arbeiter* soll zwar "imstande sein, zu beantworten, (...) welches Verhältnis er also zur Macht, zur Freiheit und zum Tode besitzt"¹⁸⁹⁾, aber an ihm lässt sich keine Einstellung festmachen. Es gehört zur Todeseinstellung des *Arbeiters*, dass er sich um seinen Tod nicht zu kümmern hat, er existiert überhaupt nur idealisiert in der Hingabe, Jüngers neuer Mensch ist ein Destillat, das "unübersehbar ästhetische Züge trägt."¹⁹⁰⁾

Jünger will jeden Körper-Seele-Dualismus vermeiden. Dieser kehrt aber wieder in einer ästhetischen Wendung, die aus der Seele als einem körperlich umschlossenen Teil jetzt etwas macht, was dem Bild eines seelischen *Astralkörpers* ähnelt:

"Es ist jedoch ein Irrtum, eine fremde Lehre, daß der sterbende Mensch seinen Körper verläßt, - seine Gestalt tritt vielmehr in eine neue Ordnung ein, der gegenüber jeder räumliche, zeitliche oder ursächliche Vergleich unzulässig ist. (...) Es ist sehr wichtig, daß wir wieder zu einem vollkommenen Bewußtsein der Tatsache vordringen, daß der Leichnam nicht etwa der entseelte Körper ist.

¹⁸⁷⁾ Bohrer (1978) 478

¹⁸⁸⁾ Was in dieser Stoßrichtung an Freud erinnert: Der *Arbeiter* als Bild der verdrängten und nun aufbrechenden Nachtseite der bürgerlichen Welt. Das Verhältnis des *Arbeiters* zur Sexualität ist aber ausgespart, denn er hat dazu ebensowenig eines wie zu seinem Tod. Im gesamten Essay findet sich keine einzige Stelle, die auf Todeserotik hinweist.

¹⁸⁹⁾ Aus einem Werbeprospekt der Hanseatischen Verlagsanstalt zur Buchpräsentation 1932, zitiert nach: Paetel (1962) 48f

¹⁹⁰⁾ Ketelsen (1995) 92

Zwischen dem Körper in der Sekunde des Todes und dem Leichnam in der darauf folgenden besteht nicht die mindeste Beziehung; dies deutet sich darin an, daß der Körper mehr als die Summe seiner Glieder umfaßt, während der Leichnam gleich der Summe seiner anatomischen Teile ist." (A 8,40)

In der "Kampfzone" (A 8,85), im zivilen "Kampfgelände" (A 8,100) bliebe also eine bloß fleischliche Ausformung der eigentlichen Mensch-Idee liegen, nicht aber der Mensch selbst. Dieser Unterschied ist entscheidend: Denn erst der kämpfende Leib, der willensbeseelte, entschlossene Mensch näherte sich in der Ausrichtung aller seiner Anteile auf ein Ziel hin der unsterblichen Vollkommenheit der *Gestalt* an. So sei der "Leib des Helden in der Schlacht ein hohes Gleichnis." (A 8,40) Dies gelte für den "wirklichen" (A 8,64) Soldaten in Gefahr und nicht für den, der sich der Gefahr entziehe. Der unsterbliche Soldat, ob im Angriff oder auf seinem konzentrierten Wachposten getötet, sei "um jeden Preis kampfbereit" (A 8,44) gewesen. Wieder liegt "im Augenblicke der Verwandlung durch den Tod in eine höhere Bedeutung" (A 8,87) das Todesgeschehen.

Die innerste Spannung, das permanente "Bewußtsein einer kriegerischen Haltung" (A 8,100) wie in den Kriegsbüchern, ist hier maßgeblich für die Unsterblichkeitsphantasie. In einer umfassenden Welt der unaufhörlichen Bewegung (vgl. A 8,102ff) gelangt der Jüngersche neue Mensch in die Zone der Unsterblichkeit, wenn er sich selbst in diese Bewegung einschwingt, in ihr lebt bis zum letzten Augenblick, für sie stirbt.

Unsterblichkeit winkt in Todesnähe, sie gibt es erst in der dynamischen Zone. "Der Einzelne wird von der Vernichtung ereilt in kostbaren Augenblicken, in denen er einem Höchstmaß von vitalen und geistigen Anforderungen untersteht. Seine Kampfkraft ist kein individueller, sondern ein funktionaler Wert; man fällt nicht mehr, sondern man fällt aus." (A 8,115)

Auch im *Arbeiter*-Essay existiert kein Tod in der Ruhe. Wenn die Unsterblichkeit einen Ort bezeichnen soll, dann einen, der (wie im AH1) von einer nachwirkenden Beschleunigung getragen wird. Der Tod und die "Verwandlung des Lebens in Energie" (A 8,224) geschehen ideal im geistigen Angriff. Als unscharfe Konzeption ist der *Arbeiter* ebenso permanent in Bewegung begriffen wie der Soldat im Angriffsrausch. Er wird im Tod aus seinem beschleunigten Leben herauskatapultiert auf eine abstraktere und wiederum inhaltsleere Stufe, nimmt dabei jedoch weiter an der (vitalistischen)

Beschleunigung teil. Die Sphäre des Lebens kann nicht verlassen werden, ihre Funktionalität weist auch dem Tod eine Funktion zu.

Es ergibt sich kein Bild eines (kollektiven) Überlebens, keine solche Utopie¹⁹¹⁾, so einen Gedanken führt Jünger nicht aus, auch hier herrscht ein antibürgerliches Bildnisverbot, diese "gemalte Zukunft ist ein absolut statischer Raum"¹⁹²⁾, denn die eigentliche Jüngersche Utopie ist vielmehr der Sinnzusammenhang innerhalb der Beschleunigung, und dieser bezeichnet auch das Jenseits im Jüngerschen Frühwerk. Der Mensch fällt eigentlich nicht aus, sondern an, für unbestimmbare höhere Aufgaben.

"Es ist eine Frage zweiten Ranges, ob hierbei der Tod des Individuums mit dem Tode des Einzelnen zusammenfällt, wie es etwa durch Selbstmord oder durch Vernichtung geschieht, oder ob der Einzelne diesen Verlust überlebt und Anschluß an neue Kraftquellen gewinnt. (...) So ergibt sich das einzigartige, wahrhaft gespenstische Bild eines Sterbens im Raume der reinen Idee" (A 8,113).

Dies ist kein gespenstisches, sondern ein sehr leichtes Bild. Es sind wieder optische Sekunden, wieder der plötzliche Umschlag innerhalb extremer (innerer) Anspannung. Der *Arbeiter*, diese "anthropologische Projektion", ist ein "Agent der *Beschleunigung*"¹⁹³⁾, er stirbt und überlebt nur in ihr. Das Sterben und Nachleben der unverletzlichen "organischen Konstruktion" (A 8,123) wird nicht beschrieben. Der Zustand der (aus)gefallenen *Gestalt* stellt sich mangels eines Bildnisses so dar, dass sich für diese geistig betrachtet eigentlich nichts oder nicht viel ändert¹⁹⁴⁾, da nur ihre anatomische Ausformung tot liegenbliebe. Wie der *Kämpfer* wirkt auch der *Arbeiter* nach seinem Ausfallen weiter, nimmt an einer Spannung teil. "Der Mensch ist ein Arbeiter, auch (...) wenn er stirbt."¹⁹⁵⁾ Wie wird der Mensch zu einem neuen Menschen?

6.2. Entscheidung zur Unsterblichkeit?

¹⁹¹⁾ vgl. auch: Bohrer (1978) 474ff, 483, 487f. Meyer (1990) spricht allerdings davon, für Jünger sei "die Zukunft bis in die frühen dreißiger Jahre vorwiegend 'positiv' besetzt, ein utopisches Potential" (S. 127).

¹⁹²⁾ Ketelsen (1995) 94

¹⁹³⁾ Meyer (1990) 204, 206

¹⁹⁴⁾ Das entspricht etwa dem, was Ariès (1980) über den Tod des homerischen und vorchristlichen Helden und des frühchristlichen Ritters sagt und den "gezähmten Tod" (S. 42) nennt.

¹⁹⁵⁾ Winkler (1935/36/1995) 38

Der kaum definierbare Übergang vom Individuum zur unsterblichen *Gestalt* stellt Jünger vor größte Schwierigkeiten. Erlebt der Einzelne bei diesem Übergang eine Art von Tod, ist der mit Angst besetzt, findet ein (schmerzliches) Leiden beim Verzicht auf das Individuelle statt? Der Begriff *Gestalt* erfährt eine Zuschreibung von außen: "Der Mensch besitzt Gestalt, insofern er als der konkrete, der faßbare Einzelne begriffen wird." (A 8,38) Es handelt sich bei dem Essay nicht um eine einfache Prophetie (*dies alles wird kommen*), sondern darum, dass dieses Bild nur in einer permanenten Hingabe an das Bild selbst bestehen bleibt. Wichtig für den Einzelnen sei, "daß er sich als Vertreter der Gestalt des Arbeiters begreift" (A 8,70), sich "als Träger einer neuen Freiheit entdeckt" (A 8,73), und es gebe nur zwei Alternativen, nämlich "die Gestalt des Arbeiters zu vertreten oder unterzugehen." (A 8,81)

Hat der Einzelne also eine Wahl? "Man muß sich fragen, weshalb es dann noch des Ansporns bedarf, (...) wenn ohnehin kommt, was im 'Plan' angelegt ist."¹⁹⁶⁾ Niemand ist in Jüngers Essay von dieser Zukunft ausdrücklich ausgeschlossen, für niemanden scheint die Entscheidung zum *Arbeiter*-Sein zu spät zu kommen, jedoch: "Die völlige Verwirklichung, die absolute Integration aber müßte jeden das Gegebene transzendierenden Entwurf und damit zugleich jedes eigenständige Handeln unmöglich machen."¹⁹⁷⁾

Die Hingabe an die *Arbeiter*-Welt ist nicht unbedingt zwanghaft im Sinne einer historischen Gesetzmäßigkeit, "vielmehr handelt es sich um einen chthonischen Vorgang (...); die Menschen sind vielmehr aus sich, gleichsam aus ihrer Lebenssubstanz heraus, bereit, in seinen Dienst zu treten."¹⁹⁸⁾

Der bei Jünger waltende Geist ist ein unterweltlicher, zu dem man erst in Verbindung treten muss. Die *Gestalt* soll sich offensichtlich nicht selbst definieren (können), sie reflektiert nicht, sondern kann nur aus der Perspektive des sie Erblickenden heraus gesehen werden. Immer darin enthalten ist der Appell, sich der neuen Lebensform anzuschließen, nachdem man sie *gesehen* habe. "Die Zeit wird dafür sorgen," (A 8,217) dass der *Arbeiter* sich selbst erkenne. Dieser Menschenschlag, der sich der neuen Form anschließt, bildet "eine Art antizentralistische Wahrnehmungselite"¹⁹⁹⁾, das Sehen der neuen Zeit sei ebenso wichtig wie die Einsicht, dass das Individuum "als sinnlos empfunden werden muß" (A 8,282). Innerhalb der jetzigen Welt habe "der Arbeiter sich in

¹⁹⁶⁾ Meyer (1990) 206

¹⁹⁷⁾ Krockow (1958) 143

¹⁹⁸⁾ Ketelsen (1995) 84

¹⁹⁹⁾ Segeberg (1991) 376

seiner Andersartigkeit noch nicht begriffen" (A 8,77), ist anscheinend also in der Lage dazu.

Teilweise stellt Jünger die Freiheit des Einzelnen so dar, als ob es einen Weg zur Unsterblichkeit gäbe, der auf eine Entscheidung zur *Gestalt* hinauslaufe. Der *Arbeiter* "erweist sich hier als Entwurf, der aus der merkwürdigen Not geboren ist, bei Anerkennung des disziplinierenden Zugriffs auf den Menschen ihm dennoch so etwas wie Souveränität gegenüber dieser Verfügung zu erhalten."²⁰⁰⁾

Diese Restsouveränität macht das Besondere aus. Die schicksalhafte Konzeption der *Gestalt* wechselt zwischen den beiden Polen Zwang und Freiheit, die sich für Jünger nach einem vorübergehenden schmerzhaften Umbruch der bekannten Welt, einer modernen Fegefeuerphantasie, in die vereinende Welt des *Arbeiters* auflösen. Aber noch im Individuum liegt die Frage der Zugehörigkeit zum *Elementaren*. Nur dürfe die menschliche Entscheidung dazu keine des erkennenden Intellekts sein, sondern eine vitalistische (*blutmäßige*), wortlose und im Handeln eigentlich bereits geschehene - das entspricht dem von Jünger nicht dargestellten Überwindungsprozess der Todesangst beim *Krieger*.

Denken und Reflektieren seien an sich bürgerlich, und bloß "radikal" zu sein, "das heißt: langweilig" (A 8,278) zu sein. "Man konnte sich dafür entscheiden, Bürger zu sein oder nicht; diese Freiheit des Entschlusses ist jedoch nicht mehr gegeben in bezug auf den Arbeiter", Jünger spricht dann von einer "seinsmäßigen und unausweichlichen Zugehörigkeit zum Typus" (A 8,154f), was eine Beschreibung eines schon bestehenden neuen Menschenschlages wäre, eine "Wendung gegen die Möglichkeit eigenständiger menschlicher Entscheidung (...). Auch hier zeigt sich der eigentümliche Vorgang, daß im Doppelangriff von den Extremen her die 'Mitte' aufgelöst wird. In der Negation der eigenständigen menschlichen Entscheidung verschwinden die Widersprüche und erscheint das eigentliche, zentrale Motiv."²⁰¹⁾

Aber diese These ist zu vereinfachend, denn Jüngers Konzeption steckt voller Widersprüche. Zum einen heißt es: "Hier Anteil und Dienst zu nehmen: das ist die Aufgabe, die von uns erwartet wird." (A 8,311) Zum anderen drücke sich der Wille und die Absicht, *Arbeiter* zu sein, "in Bezug auf den Einzelnen so aus, daß er entweder Arbeiter ist oder es nicht ist - völlig belanglos ist dagegen der bloße Anspruch, es zu sein." (A 8,84, vgl. auch A 8,97)

²⁰⁰⁾ Meyer (1990) 465

²⁰¹⁾ Krockow (1958) 52

Einmal gehört "der Einzelne" noch der Bürgerwelt an, im nächsten Satz wird "der Einzelne" schon als *Arbeiter* angesprochen. (A 8,223) Unter den Einzelnen wird generell nicht unterschieden, alle sind angesprochen, es gebe für jeden "Arten, auf die er sich 'freiwillig' dem Arbeitsnetze verknüpft." (A 8,292) Auch von der Möglichkeit einer "freiwilligen Unterwerfung unter die Gestalt des Arbeiters" (A 8,294) ist die Rede. Die Existenz des *Arbeiters* erschließe sich also jedem Menschen (jedem Leser), der sich zu ihm entschließe.

In der Widersprüchlichkeit des Essays überwiegt doch die Möglichkeit einer Entscheidung des Individuums zur *elementaren* Gemeinschaft. Jünger verbreitet den Trost, dass jeder diesen Status der unsterblichen *Gestalt* erreichen könne, dass der Anschluss an die *elementare* Welt weder über Herkunft, Körperlichkeit noch Intellekt erfolge, sondern über den Willen des einzelnen Menschen, damit auch des bürgerlichen, wenn er nur seinen Willen zur Beschleunigung der Verfallsprozesse einsetze.

Die Zugehörigkeit zum neuen Menschentum bleibt ähnlich diffus wie die zur Soldaten-Elite in den Kriegsbüchern, dort war der angetriebene Soldat unsterblich, als rauschbesessene Willensverkörperung. Im *Arbeiter*-Essay kann der Einzelne, dieses Bild entsteht in Jüngers Aussparung, durch permanenten, sich-hingebenden Entschluss *Arbeiter* sein und damit nicht mehr eigentlich sterben, er hat dann keinen Tod mehr. Nur liefert Jünger kein Bild dieses Umbruchs.

6.3. Tötungsunschärfe des *Arbeiters*

"Nicht immer beachtet wurde, daß ein wesentliches Motiv der Jüngerschen Schöpfungen das Fluchtmotiv ist. Er (...) stellt sich nur ungern auf dem geistigen Schlachtfeld dem Kampf; ihn treibt es, den unmittelbaren Entscheidungen auszuweichen;"²⁰²⁾

Jünger spart Entwicklungen aus: Seine *elementarisch* gemeinte Welt ist eine statische ohne Übergänge, deren einzig beobachtbarer Prozess im Hinsterben der alten Welt besteht. Obwohl an dem stets bewegten *Arbeiter* kein Todesbild festzumachen ist und auch nicht sein soll, bleibt die Frage, ob er etwa tötet. Gerade weil Jünger der Tod des Bürgertums ein so wichtiges Bild ist, stellt sich in diesem abstrakten, nichtpersonalen Bereich die Frage (wie im Kriege), ob die *Gestalt* auch den Tod in die Hand nimmt.

²⁰²⁾ Ernst Niekisch über Jünger, zitiert nach: Paetel (1962) 62

Dieser Punkt verweist auf die Tötungsunschärfe Jüngers in den Kriegsbüchern: Wie der *Kämpfer* kaum wirklich selbst im vielbeschworenen Zweikampf seine Gegner tötet, ist auch für den *Arbeiter* charakteristisch, dass er, bildlich betrachtet, keineswegs den *Bürger* tötet oder auch nur töten soll. Denn "zum Aussterben gezwungen" (A 8,125) ist der Bürger nicht etwa durch den *Arbeiter*. Wie soll die Ablösung oder Abtötung des Individuellen möglich sein und vor sich gehen? Das Wie des bürgerlichen Todes scheint überhaupt nicht weiter interessant, es sei nur "ein Unterschied in der Form, nicht aber in der Substanz, ob sich dieser Vorgang geräuschlos vollzieht oder katastrophal." (A 8,122) Die rotte Bürgerwelt soll in einem schleichenden Prozess untergehen, ihre Leere werde durch den *Arbeiter* ausgefüllt, so wird es von Jünger behauptet, doch die Zuspitzung dieses Unterganges und wie das Kommen der *Arbeiter*-Welt auszusehen haben, werden von Jünger nach Ausmalung des (schmerzlosen) Verrottens (vgl. A 8,97ff) ausgespart, den Untergang lässt Jünger trotz detaillierter Diagnose des Verfallszustands in ein darstellerisches Nichts auslaufen. In den Kapiteln 36 bis 39 und 68 bis 74 des Essays, die ausdrücklich von der "Ablösung" handeln sollen, beschreibt Jünger den Stilwandel, "die Verschiedenartigkeit" (A 8,138) des Alten und des Kommenden, aber wie sich beide Sphären konkret zueinander verhalten sollen, wird nicht thematisiert. Von "großer Brutalität" (A 8,272) ist die Rede, alles werde allgemein extremer, anarchischer und immer stärker beschleunigt, Jünger beschwört einen Wirbel des Untergangs, aber es kommt im Chaos zu keinem konkreten Angriff auf oder gegen die Bürgerwelt.²⁰³⁾ Das eine sterbe ab, das andere komme erst, und Jünger arbeitet geschickt damit, dass beide Welten sich nicht begegnen müssen.

Dazwischen gebe es die Anarchie des sich zuspitzenden Untergangs, welche endlich abgelöst werde durch "Gliederung, Dauer und Berechenbarkeit der

²⁰³⁾ Im Gegenteil ist sogar beim einzig (!) konkreten Angriff auf die Bürgerwelt von "Komik" im Kino die Rede. Jünger spricht von einer "Wiederentdeckung des Gelächters als eines Kennzeichens schrecklicher und primitiver Feindschaft" (A 8,139). Allerdings besagt seine "böartige Deutung dieser Heiterkeit" (Bohrer (1978) 464) als Verfallssymptom, dass der Bürger offenbar neben seinem abstrakt bleibenden *Untergang* konkret nicht viel mehr zu befürchten hat als das Spiegelbild eines ihn lächerlich machenden Charlie-Chaplin-Films. Diese einzige von Jünger konkret beschriebene Attacke auf die Bürgerwelt besteht in einer immateriellen, medialen Szene - ähnlich wie auch im AH1 der Sturz durch Theaterbleche zur vorstellbaren Darstellung des Todesangstgefühls dient. An einer anderen Stelle heißt es: "Der Angriff gegen die Unabhängigkeit der Presse ist eine spezielle Form des Angriffes gegen das bürgerliche Individuum." (A 8,279) Auch diese seltene Verwendung des Wortes "Angriff" bezieht sich auf ein Medium. Schon in Wä meint Jünger, der Film sei als "Machtfrage (...) zu werten." (Wä,194) 1929 spricht Jünger von "echter" (AH1 9,90) und 1934 von "kalter Grau-samkeit" des Kinos (ÜdS,204). Die Geistigkeit der *Arbeiter*-Welt wird hier von Jünger implizit schon vorausgesetzt, denn nur in einer solchen Phantasie wäre der immaterielle Film als konkrete Einwirkung denkbar.

Anlagen" (A 8,190), also durch gutbürgerliche Ideale (eine Art Wiederkehr des Immergleichen?). Die künftige Welt des *Arbeiters* unterscheidet sich von der bürgerlichen offenbar nicht grundsätzlich, jedenfalls nicht in bedrohlicher Weise, sie widerspreche der bürgerlichen Welt im Stil, sie wachse daraus hervor wie ein darin angelegtes Prinzip, insofern kann es keinen Angriff geben. Die Welt des *Arbeiters* ist eine mobilisierte, geordnete und asketische (vgl. A 8,250) Fassung der bürgerlichen (vgl. vor allem A 8,262ff), in ihr ist sogar "ein künftiger Historiker" (A 8,230) vorgesehen. Das alles hat "etwas beruhigend Antiquiertes"²⁰⁴.

Was mit dem Einzelnen geschieht, indem er sich zum Sein des *Arbeiters* entscheidet, ist auf dieselbe Weise ausgespart, was den schleichenden, kollektiven Untergang des *Bürgers* angeht: Weder muss der *Bürger* sein Sterben miterleben (abgesehen von einem diffusen Schmerzgefühl, einem *Unbehagen in der Kultur*), noch wird der Schmerz des Einzelnen bei seinem Abschied vom alten Leben irgendwie beschrieben. Schmerz gibt es in diesem Essay nur als voraussehende Kategorie, Jünger in seinem "Ausweichen vor aller konkreten Entscheidung"²⁰⁵ beschreibt nicht, wie er sich diesen Schmerz im Untergang konkret vorstellt. Die Welt des *Arbeiters* wird nicht nur als "Revolution sans phrase" (A 8,139) dargestellt, sie ist auch ein Krieg ohne Gegner.

Jüngers Verachtung der bürgerlichen Welt kontrastiert dabei mit der hasslosen Betrachtung des Gegners im Weltkrieg: "Ein feines Lächeln als Brücke über Qualm und Geschrei." (KiE22,63) In der tM ist sogar von "Partner[n]" und "Spielern und Gegenspielern" (tM,5,17 7,123,139) im Kriege die Rede, und im *Arbeiter* gibt es eine "tiefe Brüderlichkeit zwischen den Feinden" (A 8,158), eine Gesamtbewegung also. Ein Angriff auf die bürgerliche Welt, ein etwa revolutionärer Kampf gegen sie sei sinnlos, da dieser bereits vom Bürger vorgesehen und damit unschädlich gemacht ist. Ein *Arbeiter*, den der Bürger *sehen* kann, wäre keiner. Das macht ihn mit aus.

Der *Arbeiter* siege vielmehr durch seine "Andersartigkeit. Erst dann wird er sich als der wahre Todfeind der Gesellschaft enthüllen, wenn er es ablehnt, in ihren Formen zu denken, zu fühlen und zu sein." (A 8,31)

²⁰⁴) Ketelsen (1995) 90

²⁰⁵) Krockow (1958) 49

Dieser Gedanke ist bezeichnend: Erst im vollzogenen *Gestalt*-Sein beginne die Reflexion über das *Gestalt*-Sein selbst. Es sind immaterielle Bilderwechsel, Filmschnitten ähnlich: "Auch hier ist der Umschlag von dem destruktiven in das positive Verfahren in dem Augenblicke zu erkennen, in dem die Herrschaft sichtbar wird." (A 8,277f) "Das Bild ändert sich auch hier bedeutend, wenn der Gegner von der Bildfläche verschwunden ist." (A 8,266) Von Kampf ist keine Rede, der Gegner verschwinde von einer "Bildfläche" wie etwas Immaterielles, wobei jedoch die Mittel des *Arbeiters* "gegenständlicher Art" (A 8,287) sein sollten.

In dieser völlig widersprüchlichen Konzeption ist der *Arbeiter* zum einen ein sich unbewusst durchsetzendes Prinzip, das eines Tages sein werde, zum anderen kann er die antiquarische Welt offenbar selbst *ablehnen*, doch erst nachdem er sich als nichtbewusstes Prinzip durchgesetzt habe, und das, obwohl dieser Übergang "in einer Landschaft des schärfsten Bewußtseins" (A 8,64) geschehe. Es ist zwar von seinem "Kampf um die Herrschaft" (A 8,252) die Rede, aber charakteristisch ist, dass der *Arbeiter*, wenn er denn bereits "der Träger eines neuen Staates" sei, "den Kampf auf Leben und Tod" genau erst "in diesem Augenblicke erklärt (...)." (A 8,31f)

Bildlich betrachtet: Wenn der Wechsel bereits erfolgt ist, soll es tödlich werden. Wenn der Umbruch längst am Geschehen war, erfolgt der aktive Angriff der *Gestalt* auf das Überkommene, in diesem Kausalverständnis, in dieser Abfolge (vgl. A 8,64).

Erst nach dem Sieg "tritt auch der Sinn (...) hervor, wenn die Rasse des Arbeiters (...) erscheint." (A 8,287f) Vorweggenommen wird der spätere Zustand, "von dem aus gesehen jeder Untergang als gewollt, als Vorbereitung erscheint" (A 8,82). Wie in den Kriegsbüchern *der Wille der Erde* offenbar selbst den Abzug durchdrückt, findet die Machtübernahme dieses neuen Menschen ohne dessen Teilnahme statt. Jüngers Essay ist "auf weite Strecken von einer fast rauschhaften Vorausanpassung an die Machtübernahme des Typus des Arbeiters gekennzeichnet"²⁰⁶, welche aber selbst nie auftritt.

Zur "wirkenden Verwandlung der Welt" (A 8,66) gibt es kein Subjekt. Der *Arbeiter* sei zwar "der Herr seiner Mittel und Angriffswaffen", was immer diese sein mögen, und besitze zu diesen ein "substantielles Verhältnis" (A 8,78), tut jedoch nichts damit, er ist handlungsunfähig. Sein sich stets bloß dynamisch gebärdender Wille "imponiert (...) als der leere Wille selbst"²⁰⁷, leer deshalb,

²⁰⁶ Koslowski (1991) 74

²⁰⁷ Kaempfer (1981) 24

weil jeder Inhalt bürgerlichem Denken entspringe. "Es ist nicht ein Jemand, der herrscht; es *wird* geherrscht, am stärksten, am mächtigsten, wenn alle aufs äußerste dienen."²⁰⁸⁾

Jüngers neuer Mensch ist wirklich weder "Subjekt oder Objekt der Zerstörung", aber wie sollte er sich "der Zerstörung überlegen" (A 8,79) zeigen, wo alles erst nachher passiert? Sein "kälteres und verwegeneres Verhältnis zur Macht" (A 8,82), die "totale Anstrengung" auf dem Weg dorthin (A 8,215) und der "Wille zur totalen Diktatur" (A 8,49) sind im Text bloße Posen.

6.4. Wende im *Schmerz*-Essay

Jünger spart ein möglicherweise brutales Geschehen aus²⁰⁹⁾. Der Übergang zur Welt des *Arbeiters* "unter Zustimmung selbst der Leidenden" (A 8,274), von Jünger als unausweichlich geschildert, kann nur einfach einmal da sein, so wie in den Weltkriegs-Darstellungen der abrupte wie traumhafte Übergang vom rauschartig-halbbewussten Angriff zum plötzlichen Tod als Ideal vorherrscht. Im Willen zur "äußersten Verobjektivierung des Subjekts"²¹⁰⁾ soll Jüngers *Gestalt* durch ihr Verhältnis zum Opfer charakterisiert sein (vgl. A 8,78), aber worin bestünde das Opfer, wenn dieser Jüngersche Mensch unangreifbar ist? Jünger schreibt 1929: "Man muß die Messer des Schmerzes am eigenen Leibe fühlen, wenn man mit ihnen sicher und kaltblütig operieren will;" (AH1 9,114) jedoch lässt er selbst diesen Schmerz vermissen, es kann keine Rede davon sein, "daß wir uns bemühen, uns Schmerz zuzufügen," (AH1 9,115) wenn man diesen Schmerz als körperlichen versteht. Geopfert werden kann von der *Gestalt* allein ihr leiblicher Aspekt, die auf dem zivilen Schlachtfeld liegenbleibende Hülle. Jüngers "Typologie schmerzresistenter Personen"²¹¹⁾, die "sich mit Lust in die Luft [zu] sprengen" (A 8,41) sollen, ist nur in der Weise denkbar, dass "das heroische Bewußtsein den Leib als reines Instrument zu behandeln (...) weiß." (A 8,116)

²⁰⁸⁾ Winkler (1935/36/1995) 38

²⁰⁹⁾ Jünger bezeichnet auch die Inflation, einen schmerzhaft langsamen Vorgang, als "ökonomischen Tod[...]", nicht als das Absterben, das sie ist, er sieht sie als "Guillotine der wirtschaftlichen Existenz" (A 8,112), was wieder das hier ganz unrealistische Bild eines blitzschnellen, leichten Todes ist. Das gilt auch für Jüngers Verhältnis zum Schmerz: "Das kannibalistische Thema (...) erweist sich für Jünger nur behandelbar, sofern es (...) nicht in die Unmittelbarkeit des Bestialischen selbst übergeht." (Bohrer (1978) 449)

²¹⁰⁾ Bohrer (1978) 460

²¹¹⁾ Lethen (1994) 199

Der "Glücksverzicht"²¹²⁾ des *Arbeiters* sagt nichts aus über seine Leidensfähigkeit, da diese nicht entstehen kann: Wo der Mensch *Arbeiter* ist, fühlt er keinen Schmerz, und wie er zum schmerzunempfindlichen Menschen wird, zeigt Jünger nicht, er spart den Teil des Lebens aus, in dem Schmerz entstehen kann, die Übergänge, und stellt den abstrakten Schmerz nach diesem Übergang dar, welcher sich allerdings geistig vorwegnehmen lässt. Jünger sagt über den "Nullpunkt": "Ihn passieren, heißt der Flamme eines neuen Lebens ausgeliefert zu sein, ihn passiert zu haben, ein Teil der Flamme zu sein." (AH1 9,117)

Schmerz und Opfer des Leibes geschehen bei Jünger so, dass Schmerz gar nicht erst aufkommt, dieser ist im Text bereits überwunden, bevor er überhaupt gespürt werden kann, das Passieren eines Nullpunktes gibt es nicht. In einer Naturbeobachtung schwärmt Jünger andererseits einmal von einer "fast absoluten Schmerzlosigkeit der Zerstörung" (AH1 9,112). Beim schmerzfremden Schmerz im Traum ("ich fühlte die Geschosse durch meinen Körper schlagen" (AH1 9,95)), passiert lediglich etwas mit dem Körper, der tatsächlich als abgetrennt behandelt wird, wie in der scheinbar schmerzlosen Entfernung einer Schrapnellkugel ohne Betäubung (vgl. AH1 9,150).

Die "Entpsychologisierung der beobachteten Objekte, die sich wie physikalische Körper verhalten"²¹³⁾, ist aber nicht total: Das unrettbare Individuum fällt nicht einfach weg, sondern *flammt auf* in seiner Selbstopferung, die bei Jünger zu keinem Ende findet. Leiden gebe es dabei nur, solange der Einzelne die über ihm stehende Idee nicht erkannt habe (vgl. schon KiE26,87 7,81). Das Leben solle "zu jeder Stunde im Sinn einer höheren Ordnung zum Einsatz gebracht werden" (ÜdS,171f 7,159) können. "Jüngers Obsession kennt keine Grenzen zwischen Leben und Tod, Glück und Opfer - die Jugend dränge es geradezu danach, sich zu opfern."²¹⁴⁾

Der Essay *Über den Schmerz* von 1934 "versucht die spezifische Wahrnehmungsform, die Wahrnehmungslehre des in diesen Prozeß eingebundenen Individuums zu erfassen."²¹⁵⁾ Das Ideal ist weiterhin der Tod in der äußeren wie inneren Bewegung, in der "der Mensch den Untergang als ein totales Ereignis anerkennt, und die letzte Sorge besteht nicht darin, ihm zu entrinnen, sondern darin, daß er mit wehender Flagge geschieht." (ÜdS,194) Das falle umso

²¹²⁾ Bohrer (1978) 484, 488

²¹³⁾ Lethen (1994) 198

²¹⁴⁾ Manthey (1990) 41

²¹⁵⁾ Konitzer (1993) 38

leichter, da "der Tod in den entscheidenden Augenblicken gar nicht gesehen wird." Ein so intensiv beschäftigter Mensch sei einer, "der sich in der unmittelbaren Nähe des Todes sicher fühlt." (ÜdS,195 7,177)

Der Schmerz stelle für den Einzelnen "die stärkste Prüfung" dar, er erschließe Inneres und Welt zugleich (ÜdS,154 7,145). Der unvermeidliche, unausweichliche Schmerz als absolutes Maß wirke, "wenn die elementare Zone sichtbar wird. In diese Zone aber sind wir unentrinnbar eingebettet, und wir können uns ihr durch keine Art der optischen Täuschung entziehen." (ÜdS,157 7,147)

Wieder ist das Sehen des *Elementaren* angesprochen, nicht das Erleben, man sei immer schon eingebettet darin, der Schmerz liege immer schon unter der bürgerlichen Oberfläche der Sicherheit, und der vorbürgerliche Mensch²¹⁶⁾ habe ein echteres Verhältnis zum Schmerz gehabt, vergleichbar heute am ehesten noch dem Lumpenproletariat - Gedankengänge aus dem *Arbeiter* werden wiederholt oder verfeinert, aber Jüngers Ton ist längst nicht mehr heftig, vielmehr bereits distanzierter vom Gegenstand, die Verwandlung des Einzelnen in den *Arbeiter* wird nurmehr rein passiv als unvermeidlicher Vorgang geschildert (ÜdS,174f 7,162), Jünger wirbt nicht mehr für eine Hingabe, ein Aufruf ist nicht mehr enthalten. Er spannt einen Bogen über den körperlichen und den seelischen Schmerz bis hin zum allgemein diffusen Schmerzempfinden im Sinne eines fortwährenden Verlustes, einem Unbehagen in und an der Kultur, welches er auch unter den Schmerz zählt, insofern nämlich "die Seele und die Wirklichkeit gleichbedeutend sind." (ÜdS,168 7,156)

"Ein eigentümlicher Physikalismus"²¹⁷⁾ durchzieht zwar immer noch auch diesen Essay, weil Jünger auf den körperlichen Schmerz als Gradmesser angewiesen ist, aber die Kompliziertheit dieser Konstruktion liegt in der Perspektive Jüngers, der einmal behauptet, am schmerzhaften Übergang bejahend teilzunehmen, andererseits aber durch seine bereits resümierende Beobachterposition in einer absolut schmerzfreien Sprache berichtet.

Der Schmerz des Lebensverlustes ließe sich durch eine die Zeitenwende bejahende Haltung überwinden, aber jetzt in einer dem Leben bildlich eher entrückten "Kommandohöhe (...), von der aus der Leib als ein Vorposten betrachtet werden kann, den man gewissermaßen aus großer Entfernung im

²¹⁶⁾ Auch christliche Vorbilder tauchen auf (ÜdS,168,189f 7,156,173).

²¹⁷⁾ Meyer (1990) 219

Kampf einzusetzen und aufzuopfern vermag." (ÜdS,171) Die lustvolle Selbstopferung des Menschen für eine Idee ist hier eigentlich schon aufgehoben durch die vorbildliche, bereits erfolgte Abtrennung von seinem Körper - das ist kein vitalistisches Bild mehr. Es bezeichnet eine Position, "von der aus gesehen der Angriff des Schmerzes eine rein taktische Bedeutung gewinnt" (ÜdS,173 7,160), der Mensch in dieser Lage habe die "Fähigkeit, sich selbst als Objekt zu sehen." Er sei ein Mensch, "der außerhalb der Zone des Schmerzes steht" (ÜdS,200 7,181) und "innerhalb der Zone einer neuartigen Sicherheit." (ÜdS,208 7,187)

Als Beispiele für Schmerz führt Jünger Gemälde des Schreckens an, etwas Mediales, bevor er die Willkürlichkeit des Todeszugriffs im Zivilleben wie im Krieg feststellt (vgl. ÜdS,157ff 7,147ff), hier fehlt das für alle sinngebende Ziel. Wenn Jünger im *Arbeiter* noch ein "Opfer ohne Sinn und ohne Ziel"²¹⁸⁾ als Ideal bejahte, so spricht er hier vom "Grad, in dem dem Einzelnen der Schmerz ferngehalten wird" (ÜdS,165 7,153), diese Passiv-Formulierung deutet schon an, dass der Einzelne nun nicht mehr selbst daran schuld sein kann, nicht mit dem *Elementaren* verwurzelt zu sein.

"Brüche (...) verlaufen innerhalb des Essays in 'Blätter und Steine' bezüglich der schon im 'Arbeiter' bezogenen Position."²¹⁹⁾ Vielmehr sei jetzt die *elementarische* Anschauung "dem Heros durch das Recht der Geburt verliehen" (ÜdS,173 7,160), die Elite ist hier keine des Willens mehr, sondern des Schicksals, folglich hat das heroische Verhältnis zum Tode an Verbindlichkeit verloren, ist eine Sache für wenige geworden, Jünger trennt jetzt zwischen "der elementaren" und "der heroischen Welt." (ÜdS,186 7,170) Der unangreifbaren *Gestalt* fehlt hier die Ausrichtung, der Sinn. In diesem Essay stellt Jünger erstmals "die Frage, auf welchen Punkt sich diese Bereitschaft bezieht." (ÜdS,211 7,190) So erscheint ihm sein radikales Opferungsbeispiel eines menschlichen Torpedos aus Japan für die Illustration seiner Phantasie nur noch "freilich das furchtbarste Symbol" (ÜdS,174 7,161) zu sein.

Der *Schmerz*-Essay in seiner Grenzlage zwischen Früh- und Mittelwerk zeigt Jüngers Hin- und Hergerissenheit: Weiterführung seiner *Arbeiter*-Konzeption oder Neubesinnung auf individualistische Werte jenseits eines festen Menschenbildes? Er versucht beides darin zu verbinden, dass er seine

²¹⁸⁾ Kaempfer (1981) 28

²¹⁹⁾ Bohrer (1978) 78

geisterhafte Elite sich zurückziehen lässt, deren Standort erhöht, den Perspektivrahmen für sie vergrößert.

1934 soll in die *totale Mobilmachung* nicht mehr eingegriffen werden. "Wo kein Wert standhält, bleibt die auf den Schmerz gerichtete Bewegung als ein erstaunliches Zeichen bestehen; in ihr verrät sich der negative Abdruck einer metaphysischen Struktur." (ÜdS,213 7,191) Die "Bewegung" ist zum "Zeichen" geworden, ist nichtkörperlich.

"Schärfer als in dem Essay von 1932 grenzt Jünger jetzt den Härtingsprozeß gegenüber dem Schmerz von der Intention ab, ihn willentlich in Gang zu setzen."²²⁰⁾ Erst hier bildet sich die eigentlich Jüngersche Elite, in der Abspaltung vom Massenprozess. Wo der verbindliche gemeinsame Wille fehlt, trennt sich der Beobachter vom Geschehen und betrachtet den Schmerz als bereits wieder individuelles Maß: "Als letztes Relikt von Unverfügbarkeit bleibt der Schmerz"²²¹⁾, und da auch weiterhin "'ewig leben' nur im Angesichte des Todes möglich" (ÜdS,197 7,179) sein soll, bedeutet diese "Unverfügbarkeit" einen Freiraum für den Einzelnen als Beobachter, auch was seinen Tod angeht.

Die Jüngersche Utopie von Unsterblichkeit mittels permanenter, geistiger Anspannung auf das *Elementare* bedeutet nicht mehr Zustimmung, sondern das Sehen selbst, der Durchbruch ist wie ein paar Jahre zuvor in Siz ein optischer. "Jüngers 'Schmerz'-Begriff ist also nicht auf eine vitalistische Interpretation des Krieges reduzierbar. (...) Die Empfindung des Schmerzes ist ein Akt des Bewußtseins selbst."²²²⁾

Der Tod des Beobachters des Umwälzungsprozesses ohne eine zwanghafte Verbindung zu diesem kann wieder eine individuelle Gestaltung haben, für den Beobachter gibt es keine feste Lebens- oder Todesform.

Auch das Aktivwerden des *Elementaren* (wie in Siz) macht einen Unterschied zur *totalen* Phase aus, eine sich in die heile Blase der Bürgerwelt einschleichende "'List des Schmerzes'" (ÜdS,167 7,157), von Jünger noch in Anführungszeichen gesetzt, deutet einen endgültigen Wechsel der metaphysischen Anschauung an, der in Siz bereits erfolgt war. Jetzt gibt es nicht nur wie in AH1 eine Dämonisierung der Welt, sondern eine des dahinter liegenden *Elementaren* selbst. Ein gnostischer Aspekt tritt hervor, es "formt (...) ein

²²⁰⁾ Meyer (1990) 220f

²²¹⁾ Meyer (1990) 226

²²²⁾ Bohrer (1978) 417

grausamer Geist" (ÜdS,210 7,188) diese Welt, "die Annäherung eines Gottes ist unabhängig von den menschlichen Bemühungen" (ÜdS,173 7,160).

7. Fazit und kurzer Ausblick

Ernst Jüngers Todesideal in seinem Frühwerk ist das eines schnellen Todes in der Bewegung, bzw. im inneren Bewegtsein. Das Sterben soll plötzlich geschehen, Schilderungen des Absterbens meidet er zunehmend. Dramatische Bilder des leidvollen, eher langsamen, sinnlos erscheinenden und nichtästhetisierten Tod gibt Jünger fast nur in seinen ersten beiden Büchern (Sg und KiE), ab 1923 werden solche Bilder zunehmend auf Behauptungen reduziert, Leiden und Schmerz interessieren Jünger dann in ästhetischerer, distanzierterer Form oder in medial verklärten, unkörperlichen Bildern, wo er nicht auf Fronterlebnisse zurückgreift. Das Unterbeschussnehmen von Räumen, den anonymen Tod, den Jünger im Kriegsgeschehen beklagt, den er mit Zweikämpfen und Stoßtrupps durchbrechen will (und dies selten wirklich tut in seiner unscharfen Schilderung seines Tötens), wird im *Arbeiter* fortgesetzt in einer gegenstandslosen Attacke auf die Bürgerwelt, die rein rhetorisch bleibt. Das *Elementarische*, das bei Jünger im Frühwerk immer ein Bejahen und eine Beteiligung am weltlichen Geschehen beinhalten soll, muss bezüglich der Jüngerschen Todesbilder als zunehmend reine Stilisierung verstanden werden, nicht, weil Jüngers innere Beteiligung meist fehlt, das ist eine Eigenart, sondern weil er in seiner literarischen Bearbeitung des Todes das Sterben auf Augenblicke verkürzt. Besonders in den Texten, die das Zivilleben reflektieren, bedeutet Jüngers Annäherung von Leben und Tod in einer ästhetischen Transzendenz die Ausblendung des Übergangs und auch des körperlichen wie seelischen Schmerzes, den er selbst als unverrückbaren Wert festschreiben will. Was Jünger im *Arbeiter* polemisch über den Bürger sagt, gilt für diese Bildlichkeit: "Aber die Verantwortung lehnt er ab" (A 8,25). Das Auslassen des eigentlichen Geschehens des Grausamen zumindest im Frühwerk ist typisch für Jünger, der mit seinen "Verführungskünsten (und -versuchen?)"²²³⁾ nur etwas ausspart, was in der Phantasie automatisch zuendegeführt wird: Wenn im Text auch nicht direkt getötet wird, so geschieht es dennoch, Vorgänge des Sterbens und des Schmerzes überlässt Jünger sehr gern seinen Lesern. Seine Todesbilder im *Arbeiter* und die distanzierende Behandlung des Schmerzes im

²²³⁾ Dempewolf (1992) 88

AH1 haben eben den narkotischen Effekt, den Jünger am bürgerlichen Humanismus verflucht.

"Als die Angst vor dem Tod auftauchte, blieb sie zunächst dort eingeschlossen, wo die Liebe so lange geschützt und abgeschieden gehalten worden war und woher einzig die Dichter, Romanschriftsteller und Künstler sie hervorzuholen wagten: im Imaginären."²²⁴⁾

Es muss nicht unbedingt allein an Jüngers (jeweiligen) positiven Wertungen des Ersten Weltkrieges liegen, dass seine Kriegsbücher so hohe Auflagen erzielten und noch heute vor allem mit seiner Person verknüpft sind, vielmehr kann selbst noch seine heutige Wirkung damit erklärt werden, dass trotz der drastischen Schlacht- und Leichenbeschreibungen, die ein scheinbar realistisches Kriegsbild zeichnen, der Krieg insofern durchgehend abgeschwächt und zugleich erhöht wird: in der zunehmenden Aussparung von Leiden, Schmerz und Sterben innerhalb der Todesbilder und in der nie nachlassenden Geborgenheit in einem höheren Sinn. Dies trägt dazu bei, den Krieg nicht bloß in der Wertung, sondern schon bildmalerisch-ästhetisch als ein Abenteuer darzustellen, das, wenn es denn einen tödlichen Ausgang nimmt, (meistens, nicht immer) abrupt zuende ist und nicht etwa zuende geht.

Die Konzentration der Kriegsbücher auf das alleinige Sterben Jüngers als Ich (der Verlust von Kameraden, die Jünger in den Texten selbst eh kaum nahegehen, wird selten, und dann nie emotional dargestellt) erscheint als eine literarische Strategie, das Sterben schlechthin zu verschönern: Da die meisten Getroffenen im Moment des Wahrnehmens durch den Autor entweder schlimmstenfalls verletzt weiterleben oder gleich tot sind, ist das Sterben damit erleichtert, dass der Soldat Jünger als Ich-Autor logischerweise überlebt hat, aber seine schönen Schwellenerlebnisse die einzigen inneren Beschreibungen dieser Art im Text sind.

Der Bürger Jünger spricht zu einer bürgerlichen Leserschaft, die sich wie er antibürgerlich gebärdet, jedoch selbst nicht bereit ist, sich ästhetisch auf mehr als das behauptet *Elementare* einzulassen. Die Kluft im Jüngerschen Frühwerk zwischen heroisch-realistischer Geste und der distanzierteren Darstellungsweise dürfte dem Wunsch der Leserschaft nach einem leidensfreien Ideal entsprechen. Jünger und "seine bürgerlichen Leser"²²⁵⁾ verband (verbindet?)

²²⁴⁾ Ariès (1980) 517

²²⁵⁾ Kaempfer (1981) 7

ein Idealbild des Todes, den man nicht an sich selbst passieren spüren muss. Jüngers "Wahrung der Form auch in den brisantesten Kampflagen" führt dazu, dass es der Phantasie der Leser überlassen war und ist, aus den tatsächlich dargestellten Todesbildern mehr zu machen. Obwohl in den Kriegsbüchern "grauenhafte Einzelheiten nur *dem* Betrachter auffallen, der sich minutiös damit auseinandersetzt"²²⁶⁾, muss bezweifelt werden, dass Jünger "sensationslüsterne Leser" "sicherlich nicht im Auge hatte"²²⁷⁾, dafür sind die Bilder des Leichenstilllebens, der Angriffsraserei und des plötzlichen Todes, also die schmerzfreien Todesaspekte, einfach zu manieristisch beschrieben.

Die Behandlung des Todes ist ein guter Anzeiger für das Maß an Wagnis und Konsequenz der Jüngerschen Optik, anhand der Kluft zwischen Behauptungen und tatsächlichen Darstellungen schmerzhafter Vorgänge. Am Thema Tod lässt sich eine ästhetische Sollbruchstelle Jüngers festmachen, es ist jedoch kein Schlüsselbegriff für Jüngers Frühwerk (und Werk). Sein umfassender Positivismus kann den Tod in keinem Fall als Endpunkt begreifen, und auch Jüngers Menschenbild verlässt nie den Schutz einer (anfangs noch unausgesprochenen) Jenseitsgewissheit. Schon im Frühwerk gibt es kein Nichts.

Von einer "Überwindung der Todesfurcht" (*Autor und Autorschaft*, EA, S. 143) kann im Frühwerk kaum die Rede sein, weil die Überwindung selbst nicht dargestellt wird, nur ihr Erfolg. Das Sterben als Leidensaspekt und der Blick für die Leidenden finden erst nach dem Frühwerk (nach der "Konversion"²²⁸⁾) deutlich statt, wenn Jünger schon perspektivisch zunehmend "den Blick der Opfers annimmt."²²⁹⁾ Und erst in späteren Werkphasen gibt es Niederlagen des Ichs, (etwa das *Bangen* in der *Zwille*), spät dann auch dessen Todesangst in Handlungen, etwa 1963 beim Beinahe-Ertrinken im Mittelmeer, sogar in Steigerung ("Die Angst war schnell gewachsen"), und einem Sterbensschrei im Aufgeben (geschildert in *Subtile Jagden* 10,229).

Zwischenpositionen, die die Todesdynamik schon rein bildmotivisch abbremsten, wie etwa die *Zollstation* in der zweiten Fassung des *Abenteuerlichen Herzens*, gibt es erst nach dem Frühwerk. Und eine nicht erklärte Geistergestalt als Mittlerfigur wie Dorothea in *Afrikanische Spiele* von 1936 ist

²²⁶⁾ Dempewolf (1992) 84

²²⁷⁾ Dempewolf (1992) 78

²²⁸⁾ Kaempfer (1981) 1, 2

²²⁹⁾ Bohrer (1978) 424

im Werk davor nicht vorstellbar. Ihre "Beschwörung" (EA, S.197) lässt sich in kein festes Menschenbild drängen, und sie tritt personal auf, ebenso wie der "seltsame Gast", der dem Ich immer wieder "erschien" (EA, S.29). Ob man diese Wesen als Halluzinationen oder Geister interpretiert: Bisher bezogen sich Jüngers Traumdarstellungen auf den engeren Bereich der eigenen Betrachtung, diese beiden Figuren gehen aber über den Traumhorizont hinaus, weil sie vom Ich eben nicht mehr eindeutig als Vorstellungen welcher Art auch immer identifiziert werden, was bisher geschah. Sie bleiben offen.

Auch die jugendlich verspielte Selbstmord-"Zeremonie" (EA, S.36) passt nicht mehr zu den Ansichten, die etwa in *Sturm* dargelegt werden: Die "halb unheimliche, halb süße Melodie" (ebenda) *der Waffe* bezeichnet zwar eine auf sich selbst gerichtete Ästhetisierung, wie sie auch in den vorherigen Büchern auftaucht, aber hier gibt es keinen Anlass und keinen Rahmen für diese Phantasie. In der Beschreibung wird der Abzug klar betätigt, bis kurz vor dem Druckpunkt, das Ich handelt hier ganz allein selbst.

Immer wichtiger wird Jünger sein Bild von der Schlange als Zeichen von Erdmacht. Das Bild umschließt ebenfalls die sexuelle Konnotation. Die Schlange als Tabu-Anzeiger ist in ihrer schillernden Bedeutung auch "Todesschlange" (7,329), was eine Veränderung der Todeserotik mit einem gegenständlichen Zeichen bedeutet. Eins der wichtigsten Motive im Werk, die Endlichkeits- und Untergangs-Metaphorik, begleitet in ihrer schrittweise gesteigerten Erhöhung und Abstraktion eine zunehmend differenzierte Todesanschauung. Statt der ekstatischen Beschreibung von todesnahen Zuständen wird das Sterben nach dem Frühwerk direkter und ästhetisierender zugleich angegangen (etwa bei der Exekution in den *Strahlungen*), und zunehmend "wagt Jünger bei der Behandlung eschatologischer Themen" viel direkter als früher, besonders in den spätesten Tagebüchern, seine "Vorgriffe auf das Nachher"²³⁰.

8. Literatur

Ariès, Philippe: Geschichte des Todes. München / Wien: Hanser, 1980.

²³⁰ Wolff (1995) 260f

Baron, Ulrich: *Qualitäten des Überganges*. Der Rausch in Leben und Werk Ernst Jüngers. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): TEXT & KRITIK Heft 105/106: Ernst Jünger. München: edition text & kritik GmbH, 1990.

Bohrer, Karl Heinz: *Die Ästhetik des Schreckens*. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München / Wien: Hanser, 1978.

Breuer, Stefan: *Anatomie der Konservativen Revolution*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

Dempewolf, Eva: *Blut und Tinte*. Eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1992. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; Bd. 84)

Fürnkäs, Josef: *Ernst Jüngers Abenteuerliches Herz. Erste Fassung (1929) im Kontext des europäischen Surrealismus*. In: Müller, Hans-Harald / Segeberg, Harro (Hrsg.): *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*. München: Wilhelm Fink, 1995.

Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. (1930) In: *Gesammelte Werke*, Band XIV, S. 419-506. London: Imago Publishing Co., 1955.

Gay, Peter: *Freud*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1989.

Jünger, Ernst: - Herzlichen Dank an Professor Müller und vor allem an Professor Segeberg für die Überlassung zeitgenössischer Auflagen oder Kopien der Kriegsbücher und Zeitschriftenartikel Jüngers!

In Stahlgewittern (1920). Berlin: A.S. Mittler, ⁴1922, ⁷1926

Der Kampf als inneres Erlebnis. Berlin: A.S. Mittler, EA 1922, ²1926

Sturm (1923). In: *Sämtliche Werke Band 15*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978

Das Wäldchen 125 (1924/25). Berlin: A.S. Mittler, ²1926

Feuer und Blut. Magdeburg: Stahlhelm-Verlag, EA 1925

Das Abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht. Berlin: Frundsberg, EA 1928/29

Die totale Mobilmachung. (1930) Berlin: Verlag für Zeitkritik, 1931

Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, EA 1932

Blätter und Steine. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, EA 1934

Afrikanische Spiele. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, EA 1936

Sämtliche Werke in achtzehn Bänden. Stuttgart: Klett-Cotta, 1978-83

Zeitschriftenartikel Jüngers:

Skizze moderner Gefechtsführung in: *Militär-Wochenblatt*, Nr. 105, Berlin 1920

Vom absolut Kühnen in: *Standarte*, 1. Jg., Nr. 20, Magdeburg 1926

Vorwort zu: Aufmarsch des Nationalismus von Friedrich Georg Jünger, Leipzig 1926

Briefe eines Nationalisten (Teil 3) (unter dem Pseudonym Hans Sturm) in: *Arminius*, 8. Jg., Nr.11, München 1927

Tote, die nicht sterben dürfen in: *Der Tag*, Nr. 55, Berlin, 4.3.1928

Invictis victi victuri in: *Vormarsch*, Nr. 2, Berlin 1928/29

Tagebuchblätter in: *Widerstand*, Nr.4, Dresden 1929

Die Geburt des Nationalismus aus dem Kriege in: *Deutsches Volkstum*, 11. Jg., Nr. 8, Hamburg 1929

Das Unzerstörbare in: *Das Reich*, 1. Jg., Nr.1, Berlin 1930/31

Bibliographie: des Coudres, Hans Peter / Mühleisen, Horst: Bibliographie der Werke Ernst Jüngers. Stuttgart: Klett-Cotta, 1985.

Kaempfer, Wolfgang: Ernst Jünger. Stuttgart: Metzler, 1981.

Ketelsen, Uwe K.: "Nun werden nicht nur die historischen Strukturen gesprengt, sondern auch deren mythische und kultische Voraussetzungen." Zu Ernst Jünger *Die totale Mobilmachung* (1930) und *Der Arbeiter* (1932). In: Müller/Segeberg (Hrsg.), a.a.O.

Konitzer, Martin: Ernst Jünger. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag, 1993. (Reihe Campus Einführungen Band 1071)

Koslowski, Peter: Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers. München: Wilhelm Fink, 1991.

Krockow, Christian Graf von: Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Ernst Jünger, Carl Schmitt, Martin Heidegger. Frankfurt am Main/New York: Campus Verlag, 1990. (Photomechanischer Nachdruck der EA, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1958)

Krull, Wilhelm: Im Foyer des Todes. Zu Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* und anderen Texten über den Ersten Weltkrieg. In: Arnold (Hrsg.), a.a.O.

Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Liebchen, Gerda: Ernst Jünger. Seine literarischen Arbeiten in den zwanziger Jahren. Bonn: Bouvier, 1977.

Manthey, Jürgen: Ein Don Quijote der Brutalität. Ernst Jünger *Der Arbeiter*. In: Arnold (Hrsg.), a.a.O.

Meyer, Michael: Ernst Jünger. München: Hanser, 1990.

Mohler, Armin (teilw. Hrsg.): Die Schleife. Dokumente zum Weg von Ernst Jünger. Zürich: Arche, 1955.

ders.: Die Konservative Revolution in Deutschland 1918-1932. Ein Handbuch. [2 Bde.] (Hauptband) Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ³1989.

Müller, Hans-Harald: Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik. Stuttgart: J.B. Metzler, 1986.

ders.: "Im Grunde erlebt jeder seinen eigenen Krieg". Zur Bedeutung des Kriegserlebnisses im Frühwerk Ernst Jüngers. In: Müller/Segeberg (Hrsg.) a.a.O.

Nuland, Sherwin B.: Wie wir sterben. München: Kindler, 1994.

Paetel, Karl. O.: Ernst Jünger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1962. (rororo monographien 72)

Rausch, Jürgen: Ernst Jüngers Optik. (1950/51) In: Arbogast, Hubert (Hrsg.): Über Ernst Jünger. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995.

Scherer, Georg: Das Problem des Todes in der Philosophie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979.

Schwik, Heimo (Hrsg.): Ernst Jünger. Leben und Werk in Bildern und Texten. Stuttgart: Klett-Cotta, 1988.

Segeberg, Harro: Prosa der Apokalypse im Medienzeitalter. Der Essay *Über den Schmerz* (1934) und der Roman *Auf den Marmor-Klippen* (1939). In: Müller/Segeberg (Hrsg.) a.a.O.

ders.: Regressive Modernisierung. Kriegserlebnis und Moderne-Kritik in Ernst Jüngers Frühwerk. In:

ders. (Hrsg.): Vom Wert der Arbeit. Zur literarischen Konstitution des Wertkomplexes 'Arbeit' in der deutschen Literatur (1770-1930). Tübingen: Max Niemeyer, 1991.

Sieferle, Rolf Peter: Die Konservative Revolution. Fünf biographische Skizzen. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien. [2 Bde.] Band 2: Männerkörper - zur Psychoanalyse des weißen Terrors. (1978) Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1980.

Volmert, Johannes: Ernst Jünger: *In Stahlgewittern*. München: Wilhelm Fink, 1985. (Uni-Taschenbücher UTB 1263)

Wette, Wolfram: Die unheroischen Kriegserinnerungen des Elsässer Bauern Dominik Richert aus den Jahren 1914-1918. In: ders. (Hrsg.): Der Krieg des kleinen Mannes. Eine Militärgeschichte von unten. München: Serie Piper, 1992.

Winkler, Eugen Gottlob: Ernst Jünger und das Unheil des Denkens. (1935/36) In: Arbogast, Hubert (Hrsg.) a.a.O.

Wittkowski, Joachim: Psychologie des Todes. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990.

Wolff, Uwe: Dichten, Danken, Beten. In: Figal, Günther / Schwilk, Heimo (Hrsg.): Magie der Heiterkeit. Ernst Jünger zum Hundertsten. Stuttgart: Klett-Cotta, 1995.