

WESEN UND FORM DER
APHORISTISCHEN
SPRACHE UND DES ESSAYS
BEI ERNST JÜNGER

* * *

DAS VERHÄLTNISS VON DARSTELLUNG
UND ERKENNTNIS UND DIE GEWINNUNG
DER FORMEINHEIT

INAUGURAL – DISSERTATION ZUR ERLANGUNG
DER DOKTORWÜRDE DER
RUPRECHT-KARL-UNIVERSITÄT ZU HEIDELBERG

EINGEREICHT VON HANS SCHUMACHER
KOBLENZ

1957

Zu dieser pdf-Ausgabe der Doktorarbeit meines Vaters,
des Germanisten Hans Walter Eugen Schumacher, geb. 23. 6. 1931
in Elbing/Westpreußen, gest. 15. 7. 2017 in Berlin:

Diese Transkription wurde 2010 vom maschinegeschriebenen Original-Manuskript unternommen und von meinem damals 79jährigen Vater bis zu einem vorläufigen Endstand redigiert und autorisiert, dies betrifft vor allem die neu zusammengefassten Fußnoten und Anmerkungen. Die vorliegende Fassung konnte nicht mehr von ihm autorisiert werden. Korrekturen und Anmerkungen sind gerne willkommen.

Berlin, 2010/2018

Hans Schumacher | mail@projektgrafik.de

INHALTSVERZEICHNIS

Wesen und Form der aphoristischen Sprache und des Essays
bei Ernst Jünger – Das Verhältnis von Darstellung und
Erkenntnis und die Gewinnung der Formeinheit

Einführung und Erläuterung der
Fragestellung 9

VORUNTERSUCHUNG:

Versuch einer historischen Herleitung
des Formphänomens „Essay“ 15

Philosophie und Kunstwissenschaft S. 16 / Fr. Schlegels
Frageansatz und seine Einordnung der „didaktischen
Dichtkunst“ in das System der Poesie S. 18 / Die Aufgabe
des Essays im Raume der „Universalpoesie“ nach dem
„Gespräch über Poesie“ S. 20 / Nietzsches Versuch, den
Abgrund zwischen Wissenschaft und Dichtung zu füllen
(„Die Geburt der Tragödie“) S. 21 / Sokrates und das
Christentum S. 23 / Der zweite Ursprung des Essays in der
christlichen Selbsterkenntnis – Montaigne S. 24 / Sokra-
tische Selbsterkenntnis S. 28 / Das Selbstbekenntnis als
Darstellung der Geschichte des Ichs S. 29 / Montaignes
zweideutige Stellung zur Wahrheit und zur Zeit S. 30 /
Die Zweideutigkeit in der Haltung zur Kunst im „Gespräch
über Poesie“ S. 33 / Der romantische Essay und seine
zwei Haltungen zur Zeit S. 35 / Dichten und Denken als
Darstellung und Erkenntnis S. 38

Gang der Untersuchung 40

1. Kapitel – Die „Beschreibung“ und ihre
immanente Problematik 44

I.	Die „Beschreibung“ und ihr Ursprung im soldatischen Tagebuch	44
1)	Der Widerstreit von Erleben und Erkennen	44
2)	Das Tagebuch als Gedächtnis und die Haltung des Schreibenden als betrachtende Selbstbehauptung	45
3)	Die Bearbeitung als „sinnegebende“ (erkennende) Darstellung.....	46
4)	Beschreibung als Vermittlung des Zwiespaltes von Darstellung und Erkenntnis.....	48
5)	Die neuen seelischen Phänomene des Krieges als subjektiver Ursprung für die Schwierigkeit der Beschreibung	50
6)	Der Zweck des Kriegsbuches als Willensbeeinflussung	53
7)	Die Technik als Ursprung der Spaltung des Menschen und seiner Beschreibung	54
8)	Die Beschreibung in der „Optik“ des „Menschen“ und des Soldaten.....	58
9)	Die Einheit von Zweck und Zwecklosigkeit als intellektuelles und seelisches Erlebnis.....	61
II.	Die Beschreibung als Mittel zur Macht (AH 1, A, BS).....	64
1)	Die Beschreibung als Wesenserfassung des Gegenstandes	64
2)	Gefühlsverständnis als „magischer Schlüssel“	65
3)	Die Zweideutigkeit der isolierten Erkenntnis der Essays	66
4)	Absetzung der Beschreibung von reiner Dichtung und Philosophem	68
5)	Die Herrschaft der „Optik“	70
6)	Das zweite Bewusstsein als umwertender Wille zur Macht.....	71

7.	Das Sehen als Angriffsakt	73
8)	Die Sprache als Natur und als Werkzeug.....	80
9)	Die Ablösung der Theorie der Beschreibung durch die Theorie der Sprache	83
III.	Ernst Jüngers Sprachauffassung	86
1)	Beherrschbarkeit und Eigenständigkeit der Sprache	86
2)	Die bewusste Erkenntnis der Doppelnatur der Sprache als Grundlage für Aphorismus und Essay	89
3)	„Lichtgeist“ und „Sprachgeist“	91
4)	Die „erlebnismässige“ Wahrheit von Aphorismus und Essay	93
5)	Die Konkurrenz von wissenschaftlicher und künstlerischer Erkenntnis.	94
6)	Die Zweideutigkeit des Begriffs „symbolische Methode“	96
7)	Die symbolische Methode als provozierende Konkurrenz des Dichters zur Technik und zur Wissenschaft	97
8)	„Teleskopische Optik“ und „stereoskopische Optik“	98
9)	Sprache und Dandyismus.....	99
10)	Die stereoskopische Optik als Mittel, das Wesen der Sprache als Bildlichkeit zu entfalten	101
11)	Die Überbrückung des Trugs der Gegensätze durch die Sprache	103
12)	Das Ethos der Sprachhaltung.....	105
13)	Subjektive Sinngebung und Verständnis des Bestehenden.....	107

14) Die Rechtfertigung des „style imagé“ in den „Strahlungen“	109
15) Der „Stil“ als Quelle der Freiheit	112
16) Die Form der Sprache des »Realismus« als Verbindung von Logik und Hieroglyphik	113
17) Der Elementarcharakter der Sprache	115
2. Kapitel: Wesen und Form des Aphorismus bei Ernst Jünger	119
1) Wissenschaftlicher und dichterischer Realismus und die Vermittlung beider in der aphoristischen Sprachform	119
2) Die aphoristische Sprache als „kristallo- graphische“ Erkenntnis	122
3) Der Versuch, die Krise der Dichtung durch Einsatz beim wissenschaftlichen Denken zu beheben	123
4) Die Missverständnisse über Jünger als Ergebnisse der Nichterkenntnis seiner Formensprache	125
5) Der Tod als Infragestellung der Bewusstheit und der Aphorismus als Antwort auf diese Bedrohung.....	126
6) Die Eigenberechtigung der aphoristischen Sprache gegenüber der begrifflichen Sprache und der Gefühlsausssprache	135
7) Vorläufige Definitionen der aphoristischen Form.....	138
8) Die Transzendierung des Nur-Wissen- schaftlichen.....	142
9) Der geschichtliche Ursprung des Aphorismus in der Wissenschaft	153
10) Die Form des Aphorismus. Vereinzelung, Abbruch des Gedankens, Verstummen, Unausgesprochenes.	161

11) Die Form des Aphorismus als Resultante von Darstellung und Erkenntnis, Machtwillen und Resignation, Gestalt und Absolutem	172
---	-----

3. Kapitel: Wesen und Form des Essays

bei Ernst Jünger	177
------------------------	-----

I Der Zusammenhang von Aphorismus und Essay	177
---	-----

1) Die Problematik des Willens und seine Überwindung in der Liebe	177
--	-----

2) Das „Rad“ als eine die Struktur der aphoristischen Erkenntnis erschliessende Hieroglyphe	179
--	-----

3) Das „Rad“ in der „Figur“ des Glücksspiels.....	180
---	-----

4) Das Scheitern des magischen Denkens an der Zeit.....	184
--	-----

II) Die Problematik der Zeit im Essay, dargestellt am „Sanduhrbuch“	193
--	-----

1) Der Essay als Totalität einer Welt	193
---	-----

2) Die „Stimmung“ der Kontemplation und die Arbeit	196
---	-----

3) Darstellung und Erkenntnis.....	201
------------------------------------	-----

4) Sanduhr-Stimmung und Wille.....	205
------------------------------------	-----

5) Natürliche Zeit	210
--------------------------	-----

6) Lineare und zyklische Zeit.....	212
------------------------------------	-----

7) Die „Hieroglyphe“ des Rades, die Räderuhr, und die „Gestalt“ des Arbeiters	218
--	-----

8) Die Möglichkeit der Kunst im Raume der Technik	226
--	-----

III. Zusammenfassung. Essay und Roman (Heliopolis) und die Hieroglyphe des Rades. Das Verhältnis von Wissen, Glauben und Kunst	236
Bibliographie	247

1953	249
1954	249
1955	250
1956	251
Ausland	253
Zeitschriftenartikel, Sammelbände, allg. Werke, in denen von Jünger die Rede ist	253
Allgemeine Literatur	254
Literatur über Aphorismus und Essay	255
Anmerkungen	257

EINFÜHRUNG UND ERLÄUTERUNG DER FRAGESTELLUNG

Inmitten der literarischen Erscheinungen unseres Jahrhunderts stehen Ernst Jüngers Werke schon durch ihre Form isoliert von den übrigen dichterischen Erzeugnissen. Wir sind zwar seit langem gewöhnt, die dichterische Produktion nicht auf Lyrik, Dramatik und Epik einzuschränken. Dennoch findet sich das literarwissenschaftliche Urteil immer noch geneigt, Tagebuch, Fragment, Essay und Aphorismus als Nebenprodukte neben der eigentlich gestaltenden Aufgabe des Dichters aufzufassen. Ernst Jünger ist ein Schriftsteller, dessen Hauptwerk in diesen Gattungen besteht, und der erst nach zwanzig Jahren schriftstellerischen Wirkens ein Werk in der herkömmlichen Form des Romans schrieb. Darum schwankt auch das Urteil über seine Gestalt. Ist er ein Dichter? Aber was ist darunter zu verstehen? Er selbst bezeichnet sich als „Autor“. Und an den betreffenden Stellen spart er das Wort Dichter vorsichtig aus. Wenn es nun Aufgabe dieser Untersuchung sein soll, zu zeigen, wie sich seine Äusserungsformen Essay und Aphorismus verstehen lassen, welche Formen und welche Probleme sich zeigen, so steht doch letzten Endes hinter allem Forschen die Frage: Was ist Dichtung? Was ist Schreiben? Was ist Sprache überhaupt? Man wird sehen, dass ähnlich wie in anderen Künsten unserer Zeit der Raum des Gestaltens sich über die gewohnten Grenzen erweitert. So wie etwa die Malerei sich ausweitet in Kubismus, Surrealismus, Tachismus, Fauvismus oder sich auf das Gebiet der Plastik ausbreitet und in ihren extremen Formen Musik, Mechanik und Fotografie miteinbezieht, so breitet sich auch der Raum des gestaltenden Sprechens über Gebiete aus, die den eigentlich poetischen Gattungsformen

fernstehen. Und doch muss hinter allen diesen Bewegungen der modernen Kunst eine innere menschliche Notwendigkeit liegen, die sich nicht einfach negativ als „Verlust der Mitte“, Barbarisierung, Zersetzung, Auflösung und Untergang begreifen lässt. Es müssen positive Kriterien gefunden werden, die auch vom Standpunkt der begrifflichen Wissenschaft aus die Bewegung des gestaltenden Sprechens nachvollziehen und zu einem Verständnis von Formen vordringen, die seit Jahrhunderten existierend, doch heute erst ihre immanente Problematik offenbaren.

Die allgemeinste Formulierung der Aufgabe des Interpreten hat Emil Staiger gegeben mit dem Wort: Man müsse begreifen, was uns ergreift. Doch hat man keine zuverlässigen Begriffe gefunden für die spezifische Faszination, in die uns die gestalthafte Geschlossenheit eines Kunstwerkes versetzt. Metaphysische Erklärungen, etwa es sei dies die Wiederholung der göttlichen organischen Harmonie der unendlichen Natur in einem endlichen Raum, wirken eigentlich weniger durch den erklärenden Hinweis auf das Phänomen als durch die Faszination der philosophischen Worte selbst. Freilich ist diese Disparatheit von Erklärung und Gegenstand unüberwindlich. Das Verständnis darf sich nicht begnügen, eine einfache Übereinstimmung von Erklärung und Gegenstand (*intellectus* und *res*) herzustellen, es muss selbst dynamisch zwischen beiden vermitteln. Ohne Verständnis, was Sympathie und Liebe gleichzusetzen ist, wird jede Erklärung nur wieder die ungeheure Kluft aufreißen können, die uns vom Existierenden, vom Phänomen, trennt.

Das Verständnis steht vor fast unüberwindlichen Schwierigkeiten beim sprachlichen Kunstwerk, das gleichzeitig rational und irrational, sinnvoll und ausdrucksvoll,

erkennend und darstellend ist. Noch komplizierter wird aber das Verständnis, wenn sich zwischen die rein begrifflich erkennende Wissenschaft und die vorwiegend darstellende Sprachkunst der Bereich von Tagebuch, Essay, Aphorismus und ähnlichen Äusserungsformen schiebt, die ein vorwiegend erkennendes Verhalten kennzeichnet, ohne dass sie die sinnliche Kraft der Sprache verleugneten. Es ist hier die Gefahr, so nahe an die Urrerscheinung der Sprache heranzutreten, dass die Beschreibung, ähnlich wie bei der Lagebestimmung der Atome in der Kernphysik, das Phänomen beeinflusst, statt es zu fixieren. Es ist daher auch kein Wunder, dass es einem Schriftsteller wie Jünger zuletzt um die Sprache selbst geht. Ihre innere Problematik tritt zu Tage. Vom Interpretieren wird also ein dialektisches „Überverständnis“ gefordert. Noch die Theorie der Sprache wie etwa „Lob der Vokale“ und „Sprache und Körperbau“ stellt sich als Darstellung dar. Es fragt sich: wie verhält sich die Sprache, wenn sie auf ihren Wesensgehalt selbst untersucht wird? Sie stellt sich dar, indem sie sich erkennt und erkennt sich, indem sie sich darstellt. In diesen Essays ist also die äusserste Annäherung an das Problem, wie es sich Jünger zeigt, gewonnen. Hier legt sich naturgemäss der letzte Schleier vor das Geheimnis. Damit ist nicht gesagt, dass diese Essays unbedingt den Schlüssel zum Phänomen Jünger selbst bieten müssten. Aber sie sind symptomatisch für die Art seines Selbstverständnisses und seiner Weltschau.

Die Sprache eines solchen Autors, bei dem die Reflexion alles durchtränkt, hat eine völlig andere Funktion als die eines realistischen Romanciers etwa. Er schreibt nicht aus dem naiven Bedürfnis nach Mitteilung. Es wird zum Problem, ob überhaupt mitgeteilt werden soll, was mitgeteilt und wie mitgeteilt wird. Ein Erlebnis liegt zugrunde: die

Begegnung mit der Wirklichkeit. Wie aber wird diese Begegnung dargestellt? Der „Dichter“ kleidet sie in die poetische Fiktion, womit das Erlebnis über das unmittelbar Persönliche in den Raum eines Allgemeinen gehoben wird. Grob gesagt: der „Stoff“ wird lyrisch, episch oder dramatisch „eingekleidet“. Wobei natürlich wieder gefragt werden kann, wieweit die gewählten Gattungen dem Wesen des Dichters entsprechen. Darüber hat Emil Staiger in seiner „Poetik“ entscheidendes ausgesagt. Von Jünger muss gesagt werden, dass er zunächst ganz am eigenen Erlebnis hängt, dessen unmittelbarster Ausdruck das Tagebuch wird. Es dient dem Gedächtnis, speichert den Stoff, verarbeitet ihn jedoch gleichzeitig zu allgemeiner Erkenntnis. Tatsächlich ist es nicht möglich, nur Stoff zu sammeln, ohne spezifische Erkenntnisse. Der erkennende Blick sieht erst bestimmten Stoff. Es ist kein Zufall, was man sieht. Die Art des Blickes bestimmt seinen Inhalt. So wie etwa eine bestimmte Wellenlänge des Lichtes bestimmte Schichten des Gegenstandes hervorhebt.

Aber vor dem Tagebuch stehen wir zögernd. Ist es da möglich, die Kategorien zur Beurteilung der „Erzählkunst“ anzuwenden, nach „realem“ und „idealem Nexus“ zu fragen (Petsch)? Wohl nicht, denn hier gelten Gesetze anderer Art.

Zwar hat man seit Goethes Zeit die tiefere Einheit von Künstler und Werk betont. Der Subjektivismus der neuzeitlichen Kunstproduktion scheint ausser Frage zu stehen. Aber dieser Subjektivismus nahm im Laufe des 19. und mit beginnendem 20. Jahrhundert immer mehr zu, es entwickelten sich Formen, die sich aller gattungshaften Bestimmung entziehen. So kann es kaum noch genügen, allein die bekannten poetischen Gattungen in ihrem Formenwandel zu beobachten. Denn man wird auch diese in ihrem Charakter nicht recht verstehen können, wenn man nicht auch den „subjektiven“

Gebilden der schriftstellerischen Produktion nähergetreten ist. Es wird darauf ankommen, im Werke Ernst Jüngers jene gleitenden Übergänge vom subjektiven Tagebuch zum „objektiveren“ Essay bis zur objektiven Gattung des Romans in ihrer Bedeutung, ihren Gründen und formalen Auswirkungen zu erkennen, wobei der Blick besonders auf das alle Stadien verbindende Glied: die Sprache an sich, gerichtet werden wird. Dieser Weg ist kein leichter, da auch in der umfangreichen Literatur über Jünger kaum nennenswerte Vorarbeiten für eine solche Art der Betrachtung geleistet sind. Am ehesten findet man dafür Beispiele in der Literatur über Essay und Aphorismus, auf die an betreffender Stelle eingegangen wird.

Zunächst soll ein notwendig unvollständiger, historischer Rückblick versuchen, ein wenig von den Wurzeln des merkwürdigen Gebildes „Essay“ freizulegen. Für die Ergebnisse muss um Nachsicht gebeten werden, da der Umfang des in Angriff genommenen Phänomens eine notwendige Beschränkung auferlegt. Die Ergebnisse haben im einzelnen keine Auswirkung auf die Konzeption der Hauptarbeit.

Dabei wird versucht, vorgefasste Begrifflichkeiten möglichst zu vermeiden, obgleich es fast unumgänglich gewisser Formeln bedarf – wie der von „Darstellung und Erkenntnis“ – um das Phänomen in die Zange nehmen zu können. Es entzieht sich auch gleich wieder, aber auch dies Entgleiten hat Gründe, die mit zum Thema der Arbeit gehören, worauf der letzte Abschnitt der „Voruntersuchung“ Auskunft zu geben versucht. Es ist die unausgleichbare Antinomie von Kunst und Wissenschaft, die ihren Tribut einfordert. Diese Untersuchung ist ein Beitrag zur Formgeschichte der Literatur in jenen Grenzgebieten von Dichtung und Wissenschaft, für die eine formgeschichtliche Betrachtung noch nicht geleistet

worden ist. Ich nehme damit die Anregung von Paul Böckmann im Vorwort seiner „Formgeschichte der deutschen Dichtung“ Hamburg 1949 auf, wo er schreibt: „Zugleich aber verspricht eine solche formgeschichtliche Fragestellung eine eigene Fruchtbarkeit auch für alle anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen, sofern sie bewusst machen kann, dass alle Gehalte des kulturellen Lebens sich in bestimmten Auffassungsformen darbieten und in der Reflexion auf diese Formen sich alles geschichtliche Verständnis vertiefen muss.“¹

**VORUNTERSUCHUNG:
VERSUCH EINER HISTORISCHEN
HERLEITUNG DES FORMPHÄNOMENS
„ESSAY“**

Die vorliegende Untersuchung der aphoristischen Sprache und der Essays von Ernst Jünger greift das Thema von zwei Seiten her an. Die Methode muss sich dem offenbaren Zwiespalt angleichen, der den „Gattungen“ Aphorismus und Essay innewohnt. Der Gegensatz kann vorläufig als der von Philosophie und Dichtung bezeichnet werden, aufgrund der Tatsache, dass sich Philosophen und Sprachwissenschaftler gleichermaßen um Inhalt und Form dieser sprachlichen Gebilde bemühen.² Freilich hat die Kunstwissenschaft sich diesen Formen noch nicht in adäquater Weise nähern können, weil sich hier ein Abgrund gegenüber den poetischen Gattungen Lyrik, Epik und Dramatik auftut, die den Menschen in seiner Gestalt in Zeit und Raum sichtbar darstellen. Andererseits ist auch die Philosophie bei Betrachtung von essayistischen und aphoristischen, philosophischen Schriftstellern wie Montaigne, Pascal, Kierkegaard und Nietzsche u. a. auf eigenartige Schwierigkeiten gestossen, die eindeutige philosophische Theorie aus den oft zweideutigen, sich widersprechenden Aussagen „aphoristischer“ und „essayistischer“ Form herauszuschälen. Man half sich schliesslich auf der Seite der Sprachwissenschaft damit, dass man diese Formen als „Kunst“ ansprach, ohne dass man wusste, in welcher Beziehung sie zur darstellenden Kunst stehen. Auf der philosophischen Seite bevorzugt man die Erklärung, diese Formen seien auf das „existentielle Engagement“ des Schriftstellers zurückzuführen, wobei man sich meist an Kierkegaards „indirekter Mitteilung“ orientierte.

Heidegger gelangte dazu, das Dichten als eigentlicheres, seinsverbundeneres Denken anzusprechen, wobei dann freilich der Unterschied zwischen Darstellung und Erkenntnis vollständig verwischt wird.

Es scheint in der Tat, dass alle diese Erklärungen zusammengenommen zu einer geschichtlichen Herleitung dieser Formphänomene der Neuzeit beitragen könnten, ohne dass man dabei allerdings sich versprechen könnte, eine Antwort auf die Frage nach dem „Sein“ oder nach dem Ursprung des „Nihilismus“ zu bekommen (Heidegger) oder nach dem Ursprung von Mythos, Wissenschaft, Kunst und Philosophie überhaupt (Nietzsche: Geburt der Tragödie). Man kann sich aber andererseits nicht dabei beruhigen, in Aphorismus und Essay „offene Formen“ zu sehen, die wie das Leben niemals abgeschlossen und durch ihre Unabgeschlossenheit Ausdruck der beunruhigten Existenz sind, die nie am Ziele ist, damit aber auch den Leser „provoziert“, (Hugo Friedrich, Max Bense) ohne dass man sich nach dem Ursprung eines solchen merkwürdigen Gebildes fragt, das weder Wissenschaft noch Poesie, weder Philosophie noch Glaubensverkündigung, weder begriffliche Erörterung noch dichterisch-enthusiastische Darstellung ist und das doch von dem allen etwas in sich hat. Es ist eine natürliche Frage, wie es zu solcher beispiellosen Verwirrung kommen konnte. Tatsächlich spricht sich diese Mischung der verschiedensten Ansprüche: des rationalen Denkens, des metaphysischen antiken Denkens, des christlichen Glaubens, der biblischen Mythologie, der antiken Mythologie, schliesslich der Sprache und ihrer unbewussten Formkraft nirgends so rein aus wie im Essay und im Aphorismus, obgleich alle Tendenzen auch in die poetischen Gattungen eingegangen sind und ihr ursprüngliches antikes Bild umgeformt haben.³

Die deutsche Bewegung von Winckelmann bis Friedrich Schlegel und Hölderlin lenkte den Blick zurück auf die ursprüngliche Einheit von Menschlichkeit und Darstellungsform, von Mythos, Glauben, Kunst und Erkenntnis, wie er in Hellas Wirklichkeit war oder zu sein schien. (Übrigens war die theoretische Form dieser Rückbesinnung auf die Ursprünge meist eine „essayistische“. Man kann vielleicht sagen, dass ein Essay dann entsteht, wenn wissenschaftliche Mittel in den Dienst eines Glaubens an die Ursprünge, seien sie christlich biblischer, seien sie antik-mythologischer Art, gestellt werden: Hamann und Herder, Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel, Novalis.) Friedrich Schlegel geht in seinem Aufsatz „Über das Studium der griechischen Poesie“ (1795/6) von der verwirrten Situation der neuzeitlichen Kunst und Poesie aus. Ruhe, Befriedigung, das Objektive, kurz das Schöne, Allgemeingültige, Hohe fehlt ihr, sie ist interessant, manieristisch, charakteristisch, nur subjektiv schön. Schlegel findet diese Verwirrung schon im Ursprung der modernen Poesie angelegt, der nicht natürlich war, wie der antike, sondern künstlich, da er auf Nachahmung beruhte. Die Dichtungstheorie steht von vornherein neben der Dichtung, sie gibt die Begriffe und Zwecke mit dem Verstand an. Der Zwang der Gesetze des Scharfsinns zerrüttet aber die reinen natürlichen Kunstarten. Das Charakteristische und der philosophische Geist erhalten das Übergewicht. In dieser Situation, die allerdings erst im Hinblick auf das Idealbild der Antike so gesehen werden kann, entsteht für Fr. Schlegel die Notwendigkeit, die Struktur und die Gattungen der „interessanten“ d. h. der neuzeitlichen Kunst zu bestimmen und zu ordnen. Er trifft auf Seite der darstellenden Poesie die bekannten Gattungen an, dazu aber rechnet er „idealistische Darstellungen“, welche nur Erkenntniszweck haben.

„Diese idealistischen Darstellungen, deren letztes Ziel und innerer Geist ganz philosophisch ist, betrachte ich als die eigentliche didaktische Dichtkunst und finde darin den wahren Aufschluss über das innere Wesen dieser Gattung, welche in unseren gewöhnlichen Kunsttheorien nur als ein überflüssiger Auswuchs, und gar nicht recht zu erklärende Ausnahme erscheint, so wie über die Stelle, welche diese Gattung in dem Ganzen der intellektuellen Hervorbringungen wesentlich einnimmt.“⁴ Zur didaktischen Dichtung wären nach seiner Definition auch Essay und Aphorismus zu rechnen, deren Namen zu Schlegels Zeiten noch nicht festgelegt waren. „Die wissenschaftliche Darstellung, ihr Werkzeug mag nun willkürliche Bezeichnung oder bildliche Nachahmung sein, unterscheidet sich dadurch von der Darstellung der Kunst, dass sie den Stoff, wiewohl sie das Begebene gleichfalls nach den Gesetzen des darstellenden Geistes ordnet, selten wählt, nie bildet und erfindet. Sie ist mit einem Worte nicht idealisch. Die darstellende Kunst teilt sich in drei Klassen, je nachdem ihr Ziel das Wahre, das Schöne oder das Gute ist ... Mir scheint aber auch das Vorhandensein und die wesentliche Verschiedenheit jener dritten Klasse unleugbar. Es gibt idealische Darstellungen in der Poesie, deren Ziel und Tendenz weder dichterisch noch eigentlich philosophisch, sondern rein moralisch ist.“⁵ Damit ist der Versuch unternommen, auch Essay, Aphorismus und dem Lehrgedicht in jeder Form seinen systematischen Ort anzuweisen, und sie gegen die Wissenschaft abzugrenzen, die nicht „idealisch“ sei, d.h. die nicht in der Lage ist, dem dargestellten Gegenstand Allgemeingültigkeit abzurufen. „Der entscheidende Punkt ist die Anordnung des Ganzen. Der bestimmte Gliederbau eines didaktischen Werks lässt sich am wenigsten verkennen. Ist es die

gesetzliche Gliederung eines schönen Spiels, aus welcher die organische Gliederung desselben hervorgeht, so ist das Werk künstlerisch.“⁶ Also liegt das Künstlerische in der organischen Form des Werkes, diese organische „Form aber weist zurück auf die freie, schöne, wahre oder sittliche Menschlichkeit des Hervorbringenden, der sich im „idealistischen Kunstwerk“ selbst darstellt und mitteilt „Der sittliche Künstler findet nur noch die idealische Darstellung vor, um den angeborenen, jedem grossen Meister eigenen Künstlertrieb, seine Gabe mitzuteilen, seinen Geist im Gemüt seiner Schüler fortzupflanzen, befriedigen zu können.“⁷

Auf freiere, grosszügigere Weise wird im „Gespräch über Poesie“ 1800, das selbst ein Essay ist und sein soll, die poetische Berechtigung der essayistischen Form behauptet. Dem Essay braucht nicht mehr im Rahmen einer allgemeinen Systematik der darstellenden Dichtung ein Platz angewiesen zu werden, er hat schon Berechtigung an sich, sofern er an der „einen, unteilbaren Poesie“ des Lebens teilnimmt, d.h. sofern er sich der höchsten Poesie, die von der Gottheit selber ausgeht, annähert. Die tötende Verallgemeinerung der Vernunft dagegen bewirkt das Gegenteil. Auch die Erkenntnis ist nicht vom belebenden Licht der Poesie ausgenommen, sofern sie nicht „tötend verallgemeinert systematisch sich der Wahrheit zu sichern wähnt, sondern sich in einem unendlichen Annäherungsprozess dem eigentlichen Kern nähert. Philosophie und Poesie, die in Athen sogar getrennt waren, müssen nun ineinander greifen und sich gegenseitig beleben, da jedes Geisteswerk Poesie ist. Auch die Wissenschaft, wenn sie um ihrer selbst willen als Kunst geübt wird, erscheint als Poesie.“⁸ Man sieht wie Schlegel als der erste bewusst „essayistische“ Schriftsteller Deutschlands in seinem Essay selbst den Abgrund zwischen

Erkennen und Darstellen, zwischen philosophischem Wissen und „Poesie“ auszufüllen versucht. Auch sein Rückgang auf die Mythologie, von der sich begriffliches Erkennen und dichtendes Darstellen vor allem in der Neuzeit emanzipierten, hat den gleichen Zweck. Fr. Schlegels essayistischer Versuch, den „verlorenen Mittelpunkt des Menschen“ und der Darstellung seines inneren, seelischen Lebens wiederzufinden, ist seitdem immer wieder in sehr ähnlicher Weise wiederholt worden. Auch die Essays von Ernst Jünger lassen sich von diesen zwei Perspektiven aus verstehen: sie sind Wissenschaft, als Versuch, diesen Rückgang zu den Ursprüngen allgemein einsichtig und als Forderung der Vernunft selbst erscheinen zu lassen, sie stellen sich andererseits selber als Dichtungen dar, da sie diesen Einheitsgrund von Wissen und Dichten schon voraussetzen, ehe er bewiesen werden kann. Das Hauptproblem ist also das der Wissenschaft und der sie überragenden Philosophie. Es stellte sich Schlegel allerdings in Hinsicht auf die Dichtung – „Welches ist die Aufgabe der modernen Poesie? Kann sie erreicht werden und welches sind die Mittel dazu?“⁹ – und der Rückgang auf die Philosophie, auf die Geschichte der Poesie, auf die Mythologie war eben Mittel, eine neue Dichtung zu begründen. Freilich mündeten diese Bestrebungen Schlegels selbst doch wieder in Wissenschaft, obgleich er sein ursprüngliches Ziel, dadurch eine neue Grundlage für Dichtung als die sich darstellende Form des menschlichen Daseins zu finden, nicht aus den Augen verlor. Den Historikern, Philosophen, Mythologen, Sprachforschern, die sich dann dieser Fragen bemächtigten, ging es zunächst nicht darum, der Dichtung eine neue Grundlage zu geben, sondern das Wissen um die Ursprünge voranzutreiben. Damit aber hatte sich diese Seite des menschlichen Seins, die Schlegel

experimentierend wieder in die Einheit einer symbolischen Darstellung zurückzubiegen versuchte, wieder emanzipiert und verfolgte ihren eigenen Weg.¹⁰

Fr. Schlegels Versuch zur Wiedergewinnung einer Einheit der Darstellung war geschehen unter dem Leitbild der hellenischen Kultur. Nietzsche, der Professor für klassische Philologie, hat in der „Geburt der Tragödie“ (1870/71) im Grunde das gleiche Ziel. Er hatte das Buch unter dem Einfluss von Richard Wagners Idee des „Gesamtkunstwerks“ konzipiert, das seinerseits das Ziel hatte, eine Mythologie wiederherzustellen, die Individuum und Volk einheitlich erfasst und dadurch die Spaltung von Phantasie und Bewusstheit aufhebt. Die Spezialisierung sollte wieder in die Ganzheit des Menschen zurückgeführt werden, die Wissenschaft in der Kunst aufgehoben. „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ wurde von den Fachwissenschaftlern ignoriert. Kein Wunder, denn dies war keine strenge Wissenschaft, sondern eine Mischung von Philologie, philosophischer Spekulation und dichterischem Enthusiasmus, dessen Ziel im Grunde das Fr. Schlegels war, die Möglichkeit einer neuen Dichtung an der Quelle aufzusuchen und zugleich festzustellen, von wo aus die Spaltung der Darstellung des Menschen ihren Ursprung nimmt. Hier nun stößt Nietzsche auf die Gestalt Sokrates in der dialogischen Darstellung Platons, die bei allen essayistischen Schriftstellern, wenn sie über die Grundlagen ihres eigenen Stils nachdenken, zum Ansatzpunkt der Betrachtung wird. Sokrates wird als eine Niedergangerscheinung begriffen, später sagt er: als „Decadence“, einer tragisch-heroischen Kultur, die das Kunstwerk, den tragischen Mythos und seine Darstellung in der Tragödie als einen Zaubertrank zu sich nahm, der ihr ermöglichte, das „diesseitige“ schreckliche Leben, hiesig

und ohne Jenseitsansprüche und -hoffnungen zu leben. Die Möglichkeit eines Lebens durch die Kunst wird damit bewusst im Gegensatz zum christlichen Leben gebracht, in dem die Kunst keinen lebensnotwendigen Raum inne hat. In Nietzsches Vorrede „Versuch einer Selbstkritik“ aus dem Jahre 1886 werden die Gegensätzlichkeiten, die 1871 noch nicht klar bewusst waren, eindeutig bestimmt: „Die Geburt der Tragödie“ ... wagte sich heran, die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens“¹¹ Soweit hatte auch Fr. Schlegel schon gedacht. Aber er hatte den Gegensatz der sich von der organischen Kunstlehre zum christlichen Jenseitsglauben auftun musste, nicht in der Schärfe gesehen, mit der ihn schon Goethe in der „Italienischen Reise“ sah. Nietzsche schreibt: „Bereits im Vorwort an Richard Wagner wird die Kunst – und nicht die Moral – als die eigentlich metaphysische Tätigkeit des Menschen hingestellt; im Buche selbst kehrt der anzügliche Satz mehrfach wieder, dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist. (...) Vielleicht lässt sich die Tiefe dieses widermoralischen Hanges am besten aus dem behutsamen und feindseligen Schweigen ermessen, mit dem in dem ganzen Buche das Christentum behandelt ist, – das Christentum als die ausschweifendste Durchfigurierung des moralischen Themas ... In Wahrheit, es gibt zu der rein ästhetischen Weltauslegung und Welt-Rechtfertigung, wie sie in diesem Buche gelehrt wird, keinen grösseren Gegensatz als die christliche Lehre, welche nur moralisch ist und sein will und mit ihren absoluten Maßen, zum Beispiel schon mit ihrer Wahrhaftigkeit Gottes, die Kunst, *jede* Kunst, ins Reich der *Lüge* verweist, – das heisst verneint, verdammt, verurteilt.“¹² 1886 sieht Nietzsche auch die Zweideutigkeit dieses Unterfangens, das sich

„wissenschaftlicher“ Mittel bediente, um die Anerkennung mythischer Mächte wie des „Apollinischen“ und des „Dionysischen“ wieder herbeizuführen, unter denen auch noch die Weisheit der Vorsokratiker stand. „Singen sollen hätte diese Seele.“ Immerhin wurde ihm in der Gestalt des Sokrates die Wissenschaft, die Aufklärung als Problem gegenüber der Kunst bewusst. „Was ich damals zu fassen bekam, etwas Furchtbares und Gefährliches, ein Problem mit Hörnern ... ein neues Problem: heute würde ich sagen, dass es das Problem der Wissenschaft war – Wissenschaft zum ersten Male als problematisch, als fragwürdig gefasst.“¹³ Aber schon in der „Geburt der Tragödie“ war in ihm die Zweifelt von Künstler und Wissenschaftler lebendig. Obgleich er ausdrücklich die Partei des tragischen Künstlers ergreift, gesteht er doch in den Fragmenten „Wissenschaft und Weisheit im Kampf“¹⁴ „Sokrates, um es nur zu bekennen, steht mir so nahe, dass ich fast immer einen Kampf mit ihm kämpfe“¹⁵ Und obgleich Nietzsche meint „diesen Zwiespalt in der Gestalt Zarathustras im dichterisch-aphoristischen Gleichnis aufgehoben zu haben, so ist doch diese Einheit von Gedanken und Form, die die Einheit von Wahrheit und Sprache eines echten dichterischen Kunstwerks nachahmen will, ständig gefährdet wieder auseinanderzufallen. „Nietzsches Auflösung des Systems eines nicht mehr möglichen Ganzen in einen losen Zusammenhang von Aphorismen und Gleichnisreden treibt zuletzt eine Lehre hervor, deren sprachliche Form so zweideutig ist, wie alles im Umkreis der Modernität ... Im Kampf zwischen Weisheit und Wissenschaft erinnert sich Nietzsche wieder der ursprünglichen Einheit von Wahrheit und Dichtung in der lehrhaften Sprache des philosophischen Weisheitsspruchs. Diese Einheit hat seine Modernität jedoch nur in der zweideutigen Form eines

Systems von ausgedachten Metaphern zustande gebracht, in denen sich künstliches Wortspiel und geistreicher Witz mit dem Ernst und Pathos des Ganzen vermengen.“¹⁶ Die Möglichkeit zu einer, wenn auch experimentell hergestellten Einheit von Sprache, Dichtung und Wahrheit war aber nur unter ausdrücklicher Wendung gegen das Christentum möglich, wie aus dem auf Seite 15 zitierten Abschnitt aus der Vorrede zur „Geburt der Tragödie“ schon hervorgeht. Mit dieser antichristlichen Haltung wird aber ein zweiter Ursprung des Essays sichtbar, der in der deutschen Form verdeckt war, weil hier die wissenschaftlich-philosophische Besinnung sich auf die griechische Kunst richtete. Es scheint, daß eine zweite Wurzel des Essays als Form in der christlichen Selbsterkenntnis liegt. Hugo Friedrich in seinem Buch über „Montaigne“¹⁷ lenkt den Blick zurück auf die Ursprünge des Essays im christlichen Schrifttum. Das Nachdenken über sich selbst erhebe sich hier über die Belehrungs- und Mitteilungsfunktion. Montaigne sei der säkulare Erbe der „Soliloquia“ und der „Confessiones“ Augustins.¹⁸

Um sich nun das Neue klarzumachen, das mit der christlichen Selbsterkenntnis gegeben ist, muss man es mit dem sokratischen Begriff von Selbsterkenntnis konfrontieren.

Gewissenserforschung der christlichen Seele bezieht sich auf Schuld und Unschuld, auf Sünde und Vergebung durch eine Gnade, die allein der Glaube vermitteln kann. Der Gläubige prüft seinen eigenen Glauben. Er läuft hinter seinem Glauben her. Schon die Niederlegung solcher Bekenntnisse ist ein paradoxes Beginnen. Es ist ein Brief an jemanden, der keines Briefes bedarf, um zu wissen, wie es um den gerechtfertigten Sünder steht.

Selbsterkenntnis, wie sie Sokrates lehrte, hatte nichts mit der moralischen Verantwortung vor einem absolut reinen

Wesen zu tun. Es kommt ihm zunächst darauf an, durch die richtige Begriffsbildung die Erkenntnis des Guten, d.h. des Zweckmässigen und Nützlichen für das Ich zu finden. Tüchtigkeit ist Einsicht, genaue Kenntnis von den Dingen, mit denen man zu tun hat, und dies Beherrschen seines Handwerks ist Tugend.¹⁹

In der christlichen Selbsterkenntnis stehen die sittlichen Gesetze fest, sind von Gott geboten und niedergelegt. Die erkennende Tätigkeit des sühnenden, sündigen Ich kann nur darin bestehen, sich klar zu machen, welche böse Lust es von diesem Gesetz getrennt hat. Die Selbsterkenntnis als Beichte ist eine immer neue Unterwerfung unter die Gebote und Gnadenakte Gottes. Die Widerlegung der Erkenntnis wird zur Geschichte des Selbst, das sich selbst, d.h. sein wahres Heil fand. Die stets von neuem niederschmetternde Erkenntnis ist, dass der Mensch eine Zeit seines Lebens nicht allein im Irrtum, sondern in Sünde und Bosheit fern von Gott zugebracht hat. So ist dieser Zeitraum im Sinne der Ewigkeit nicht nur nutzlos zugebracht, sondern auch nichtig und gänzlich verloren, wenn die Seele sich nicht in einem Glauben fängt, der die Zeit selbst verneint und ein Leben erhofft, das alle Zeit erfüllt und in sich aufhebt. Eine Lebensgeschichte im christlichen Sinn von Selbsterkenntnis als Selbst-Bekenntnis kann nur im Zeichen eines Glaubens geschrieben werden, der jede Minute des Lebens unter ein jüngstes Gericht zu stellen weiss. Da dies Leben immer und notwendig in der zeitlichen, vergänglichen Welt gelebt wird, gibt es keine Minute, die nicht *sub specie aeternitatis* einen Mangel an Sein hat. Der Mensch ist kein Naturwesen, dessen gestalthafte Erfüllung in dieser Welt liegt, sondern ein übernatürliches Wesen, dessen unsterblicher Leib einst, nach dieser Prüfungszeit, in einer neuen Welt ohne Böses

wandeln wird. Die Zeit auf der Erde ist keine wiederkehrende, sondern unwiederbringlich und entscheidet über das ewige Heil oder Unheil der Seele. Der christliche Schreiber der eigenen Lebensgeschichte muss immer von einem Punkt aus schreiben, an dem der Glaube noch nicht am Ziel seiner Sehnsucht ist, denn dann wäre das ganze Resümee des Lebens überflüssig, da das Fazit schon gezogen ist, die Erfüllung schon da und alles Vorhergehende verwehender Staub. Das Kennzeichen des christlichen Tagebuch-Schreibers ist also, dass er in der „Vorläufigkeit“ schreibt. Man sieht wie erst mit dem Christentum Selbstbekenntnisse, Tagebücher, Selbstbiographie und damit im Grunde auch Entwicklungs- und Erziehungsroman möglich werden.

Dazu schreibt Fr. Schlegel am Ende seines „Briefes über den Roman im „Gespräch über Poesie“: „das Beste in den besten Romanen ist nichts ... als mehr oder minder verhülltes Selbstbekenntnis des Verfassers, Ertrag seiner Erfahrung, Quintessenz seiner Eigentümlichkeit.“²⁰

Das Ziel der sokratischen Selbsterkenntnis ist gewiss auch „gut und besser“ zu werden, aber das Interesse, das er daran nimmt, ist ein anderes als das des christlichen Ichs. Denn dies ist dazu nicht auf die Sprache und ihre Begriffe, in denen für die philosophische Erkenntnis allein Wahrheit ist, angewiesen. Im Grunde ist die erkennende, und vor allem die philosophisch erkennende Sprache etwas Fremdes, was den Christen von der Selbstverständlichkeit des Glaubens entfernt. Demgegenüber ist die antike, philosophische Selbsterkenntnis auf die Logik und Überzeugungskraft der Sprache angewiesen, und wenn Sokrates Lehre war, dass wer die wahre Einsicht hat auch recht handelt, so ist dies kein Intellektualismus und rationalistischer Aufklärerstandpunkt (wie W. Windelband im „Lehrbuch der Geschichte

der Philosophie“ S.66 schreibt), denn das Denken ist bei ihm nicht aufgespalten in Willensimpuls und Einsicht. Eine Einsicht ist erst dort richtig, wo sie den Willen voll und ganz bestimmt, und umgekehrt. Es handelt sich zwar immer darum, das objektiv Gute zu finden, aber *das* Gute besteht nie nur als inhaltlich bestimmte Idee, sondern es gibt das Gute immer nur als durch die Handlung verwirklicht. Die antike, philosophische Selbsterkenntnis ist also auf die Sprache angewiesen, sie erzeugt *sich*, das heisst den sittlichen Menschen selbst. Sie wächst aus der Natur, die dem Menschen ja auch die Sprache gegeben hat, hervor. Sokrates lebte den erkennenden Menschen und stellte ihn dar. Das Produkt der Selbsterkenntnis ist der schön-gute Mensch selbst. Es ist also ein wesentlich ästhetisches Interesse, und der Akt der Wahrheitsfindung wird nicht entwertet durch seine Erfüllung im Wahrheitsfindenden selbst, da die Niederlegung der Wahrheitsfindung im Wort jeden Teilnehmenden selbst in den Ernst der Wahrheitssuche hineinzieht, wobei er sich gestalthaft verwirklicht.²¹ Etwas von dieser Mitteilungsfunktion der antiken Selbsterkenntnis ist freilich auch im christlichen Selbstbekenntnis enthalten, weil auch es als Beispiel und Ansporn zur eigenen Gewissenserforschung des Lesers dienen soll.²² Allerdings liegt das Interesse des Christen, wenn er schreibt, nicht darin, schöne Gestalt zu gewinnen, sondern seine Existenz zu bewahren. Im Grunde liegt ihm weder an seiner Gestalt, noch an der Gestalt der Schrift, in der er sich seiner selbst vergewissert. Es liegt ihm zwar etwas an der Darstellung seiner selbst, aber nur insofern die Darstellung zu einer Geschichte wird, an deren vorausgenommenen Ende die gläubige Selbsterfüllung d.h. die Hoffnung auf Aufnahme in Gottes neugeschaffene Welt liegt. Die Darstellung ist „vorläufig“ im doppelten Sinn:

insofern sie die Erfüllung glaubend vorwegnimmt, andererseits aber nur eine begrenzte Wahrheit hat, da sie nur vom diesseitigen, unvollkommenen Leben zeugen kann, obgleich sie mit allen intellektuellen und Gefühlskräften die Worte transparent zu machen sucht für eine Grösse, die sie doch nicht fassen können.

Das begriffliche Arsenal der antiken Philosophie, deren Wesen eben in der völligen „Äusserlichkeit“, christlich gesprochen, in der „Weltlichkeit“ lag, dient nun paradoxerweise dazu, den Glauben an die Weltlosigkeit, die reine Innerlichkeit der christlichen Seele zu rechtfertigen. Die Begriffe der weltlichen Philosophie müssen dienen, die ohnehin geglaubte Existenz Gottes zu beweisen.

Wenn etwas Neues mit der Renaissance und ihrem Rückbezug auf die Antike aufkam, so war es wohl die noch dunkle Überzeugung von der Eigenwahrheit der Sprache selbst, die zur Bestätigung keines christlichen Glaubens im Hintergrund bedurfte. Montaigne knüpft an die antike Skepsis an, insofern an eine lange vergessene Art des Denkens, die vom gläubigen Mittelalter verdammt werden musste. Und noch Pascal kämpft gegen die Skeptizisten als die Ungläubigen, so sehr er Montaigne wegen seiner Wahrhaftigkeit anerkennen musste. Hugo Friedrich schreibt vom Essay Montaignes: „Der Essai ist das Organ eines Schreibens, das nicht Resultat, sondern Prozess sein will, genau wie das Denken, das hier schreibend zur Selbstentfaltung kommt.“²³ Dieser Prozesscharakter des Denkens als Wert begriffen und sich in einer literarischen Form niederlegend, wäre dem antiken Skeptiker fremd gewesen. Montaigne geht es um sich selbst und nicht allein um die absolute Wahrheit des skeptischen Standpunkts, den er allgemein verbreiten möchte, da er selbst an solchem Wert noch zweifelt. So zeigt

sich in der Form seiner Schriften jene christliche Besorgnis um das Ich in einer gegenüber der Antike veränderten Haltung zur Zeit. Hugo Friedrich kennzeichnet Montaignes Grund zum Schreiben wie folgt: „Schreiben ist hier selbstbezogene Buchführung über die eigene Individualität, ein Registrieren ihrer Inhalte, sowie der Weltinhalte in subjektiver Spiegelung, und zwar Moment für Moment, so wie sie vorüberziehen. Erst ihr schriftstellerischer Niederschlag erlaubt ihre Objektivierung, anhand derer das eigene Wesen fassbar wird.“²⁴ Er zeichnet so die graphische Kurve der fließenden Subjektivität nach.²⁵ Da das Ich an keinem Punkt vollständig da ist, ist Montaigne auf augenblickliches Mitschreiben angewiesen, als einziges Mittel, sich in der zeitlichen Erstreckung auf die Spur zu kommen. Das Schreiben sichert vor der Selbstverfälschung und wird zum Organ der Wahrhaftigkeit.

Daran sieht man, dass die christliche Unterbewertung der (nichtbiblischen) Sprache und ihres Offenbarungscharakters auch bei dem skeptischen Montaigne noch bestimmend ist, wenn er nicht dem einzelnen skeptischen Satz traut, sondern seine Wahrheit dahingestellt sein lässt, um einen anderen zu „versuchen“. Es geht ihm darum, sich selbst kennenzulernen. Da aber die nachantike Selbsterkenntnis niemals am Ziel, stets auf dem Wege ist, so ist jede einzelne Erkenntnis vor der Zeit entwertet. Nicht die logische Widerlegung entwertet ein Urteil, sondern die Zeit. Montaigne versteht sich, d. h. seine früheren Aufzeichnungen selbst nicht mehr. Immer wieder ist er ein anderer. Dies als einzelnes skeptisches Urteil genommen, ist gewiss auch ohne christliche Voraussetzungen zu denken möglich. Nicht möglich aber wäre die Prozessform des Essays, ohne die Annahme einer besorgten Subjektivität, der dieses

Immer-wieder-anders-werden Besorgnis einflösst, was dazu führt, dass sie sich im Schreiben ihrer selbst immer neu vergewissern muss. Der christliche Glaube tritt inhaltlich nicht wesentlich in Erscheinung, aber die Form des „Selbstbekenntnisses“ bleibt bestehen.

Man kann sagen, dass der sokratische Dialog nicht den Sinn einer Selbstdarstellung hat, da die Zeit in ihm keine Rolle spielt. Für die reine theoretische Erkenntnis kann die Macht der Zeit, der Vergänglichkeit, gar nicht in Erscheinung treten. Die Dialoge Platons sind keine Selbstdarstellungen des Sokrates oder des Plato, sondern Niederlegung von Erkenntnissen, die sich allein in Sokrates oder Plato als Menschen verwirklichen können.

Dagegen soll das christliche Selbstbekenntnis tatsächlich ein Selbstporträt sein, eine Entblössung vor dem alles sehenden Auges Gottes. Es gehört mit zu den vielen christlichen Paradoxien, dass solche Selbstbekenntnisse, die im Grunde nur für Gott bestimmt sind, veröffentlicht werden.²⁶ Bei Montaigne gehen nun antike Selbsterkenntnis als theoretische Erkenntnis der Skepsis und christliche Selbstdarstellung eine Verbindung ein, die das zweideutige Gebilde des Essais schafft, der weder reine Erkenntnis noch reine Darstellung der Person ist. Diese Darstellung des „Selbstbekenntnisses“ ist natürlich wiederum sehr verschieden von der dichterisch fiktiven Darstellung einer Handlung, dennoch verbindet sie mit ihr die Angewiesenheit auf Zeit, während Erkenntnis „zeitlos“ ist. Für den Erkennenden ist es ganz gleichgültig wann, in welchem Alter, in welcher Stimmung, in welchem Zustand er erkennt. Für den christlichen Denker steht es fest, dass der Glaube erst der Erkenntnis ihren Wert erteilt, und so erhält die Lebenszeit des erkennenden Subjekts, die „Situation“ in der sich die Seele befindet,

einen entscheidenden Wert. Die ganze Subjektivierung der neuzeitlichen, dichterischen Darstellung noch ist daraus zu erklären. Es geht dem Dichter in seiner Dichtung nicht nur darum, ein Kunstwerk herzustellen, das Effekt und Nutzen hat, es geht ihm noch in der dichterischen Produktion um sich selbst. Und es scheint nicht unwesentlich für die Form des Kunstwerkes zu sein, wieweit der Künstler dennoch in uninteressierter Anschauung seines Gegenstandes zu verharren vermag.

Der moderne Essay hat also zwei verschiedene Haltungen zur Zeit. Sofern er sokratische Erkenntnis ist, sucht er zeitlose Wahrheit, sofern er Darstellung des Selbst ist, hat er Anfang und Ziel, ist zeitlich eingespannt. Selbst wenn diese Zeiterstreckung nicht als Erzählzeit eines Vorgangs im Denken und Fühlen des Subjekts (erzählter Zeit) deutlich sichtbar wird, so gibt es doch viele Anzeichen dafür: etwa der Anspruch an Glaube, Wille und Hoffnung, die Vision der Utopie oder des Goldenen Zeitalters, „Erlösung“ überhaupt. Man kann vielleicht sagen, dass der Essay weniger nur eine spezielle Formkategorie des literarischen Bereichs ist, als die unwillkürliche Form der Verschmelzung antiken und christlichen Denkens überhaupt.

Die Betrachtung der Zeitform ist also wie für alle Dichtungsgattungen auch besonders aufschlußreich für die Form des Essays und für den Aphorismus. Nicht zufällig behandelt Jüngers bedeutendster Essay der letzten Jahre die Zeit: „Das Sanduhrbuch“

Im „Essay“ „Gespräch über Poesie“ von Fr. Schlegel zeigt sich nun etwas lange Vorbereitetes sehr deutlich. An die Stelle des Glaubens trat die Kunst, oder besser der Glaube an die Kunst. Der erkennende Rückbezug auf die Einheit von Mythos, Religion, Kunst und Erkenntnis im

alten Griechenland liess theoretisch die Möglichkeit einer Wiederholung der einheitsstiftenden Kunst offen, besonders in den ästhetischen Schriften Schillers, wobei das Christentum stillschweigend ignoriert wurde. Aber es blieb die Frage offen, auf welchen einheitsstiftenden Grund, welchen „Glauben“ sich diese Kunst beziehen sollte, nachdem der Mythos seine Glaubenskraft längst verloren hatte, nachdem der absolute Geistglaube des Christentums durch die Lehre vom Sündenfall und der Rechtfertigung durch den Kreuzestod Christi die menschliche Gestalt ihrer Eigenwahrheit als Symbol des Göttlichen beraubt hatte. Die antike Kunst konnte ihre vollen Wesensmöglichkeiten nur dort entfalten, wo sie das sichtbar sich entfaltende Wesen der Natur steigern konnte. Sie griff nicht hinter die Erscheinungen, um das Wesentliche, Göttliche hervorzuholen, sie sah im Sichtbaren selbst schon das Göttliche, das um zum vollen Vorschein zu kommen, der Reinigung von den Zufälligkeiten bedurfte. Das Christentum aber leugnet als Religion des unsichtbaren Schöpfergottes, von dem kein Bild existiert, den kein Bild fasst, die Gegenwart und die „nur“ sinnliche Erscheinung. Die christliche Kunst ist nicht mehr alleinige Offenbarerin des Göttlichen, sondern Dienerin und nur Hinweis. Erst wenn das künstlerische „Genie“ sich auf die Antike zurückbesinnt, vermag es sich als Glied der Natur selbst zu sehen, sieht sich selbst schon als Offenbarer des Lesens der Natur und der Wahrheit.

Mit der Sprache geschieht etwas Analoges. So ist etwa der Unterschied der modernen Aphoristik (wovon noch zu sprechen sein wird) zur antiken vor allem darin begründet, dass sie eine nach-begriffliche ist. Für die vorsokratische Weisheit, auf deren fragmentarisch überlieferte Sprüche sich die Aphorismen Jüngers z.T. beziehen, gab es noch keine

„Begriffe“ im Sinne von Werkzeugen der Vernunft. Die Worte waren persönliche Wesenheiten, in ihnen war das Göttliche selbstverständlich wie in allem, was ist, anwesend.²⁷ Wenn aber die Sprache diese selbstverständliche Unschuld einge-
büsst hat, „profanes“ Wort wird, das nichts mehr mit der „Wahrheit“ (der Offenbarung Christi) zu tun hat, nicht an das Offenbarungswort heranreicht, es auch nicht erklären kann, es sei denn, dass es den „Heiden“ die Notwendigkeit des Glaubens klarmacht, wenn das allein wertvolle Wort immer nur Wiederholung und Auslegung des biblischen wird, dann muss das eigentlich dichterische Wort, sofern es eigenen Anspruch auf Wahrheit macht, verdammt werden. Deswegen leidet jedes nachchristliche, dichterische Wort am Christentum, ist entweder Konkurrenz zum biblischen Wort, sucht sich abzusetzen und zu behaupten, muss es depoten-
zieren oder steigern, oder der Dichter sucht sich selbst zu steigern, indem er sich über es als Verkünder des „wahren“ Christentums erhebt. Besonders aufschlussreich ist dafür die Geschichte der deutschen Mystik. Und so tritt auch in Jüngers Roman „Heliopolis“ 1949 der Gegensatz von anti-
kem Weltglauben und christlichem Jenseitsglauben in den Gestalten des „Symbolikers“ Nigromontan und des christlichen Paters Felix auseinander.

Mit Lessing, Schiller, Fr. Schlegel u. a. übernimmt der Essay in Deutschland eine bis dahin unbekannte Aufgabe. Er wird dadurch mit zu einem wesentlichen Teil der künst-
lerischen Produktion, dass er es unternimmt, in der Sprache selbst eine Vermittlung und Versöhnung zwischen dem zum Begriff depotenzierten Wort und dem mythisch-mächtigen Symbol anzubahnen. Diese Vermittlung geschieht vor allem unter dem Leitbild der idealistischen Philosophie, die auf ihre Weise die gleiche Aufgabe zu lösen sucht. Der Essay

scheint weniger ein Kunstwerk als ein Problem zu sein, das sich seiner Lösung immer nur annähern kann, ohne sie zu erreichen. Darum wird auch für Schlegel die „romantische“ Poesie zur „progressiven Universalpoesie“. Die Kunst überhaupt wird zu einer unendlichen Aufgabe. Wie es zu dieser Formulierung kommt, zeigt die andere Formulierung, dass die höchste Aufgabe aller Dichtkunst die Verbindung des Klassischen, des antiken Geistes, mit dem Romantischen, Modernen sei. Goethe habe dies zuerst begonnen, daher sei seine Kunst durchaus „progressiv“²⁸ D.h. also, es geht darum, den „Vorteil“ der Antike, der in der geschlossenen Kunstwelt lag, mit dem „Vorteil“ des modernen Geistes, der unendlich vordringenden Wissenschaft auch auf dem Gebiet der Erforschung der Mythologie zu verbinden. „Sollten aber auch für die Darstellung einer neuen symbolischen Welt von Naturanschauungen in der Poesie noch grosse Hindernisse im Wege stehen, und schwere Aufgaben zu lösen sein, ehe das Ziel erreicht werden kann, so dürfen wir einer reichen und glücklichen Entwicklung für alles symbolische Verständnis in der Natur selbst und auch in dem gesamten Umkreis der alten und neuen Mythologie mit Gewissheit entgegensehen. Aber auch für die Kunst und Poesie dürfen wir grosse und gerechte Hoffnungen fassen. Der Anfang aber und der erste Grund liegt immer in der Wissenschaft, aus deren dynamischen Erscheinungen jetzt die wunderbarsten Offenbarungen der Natur von allen Seiten hervorbrechen.“²⁹ Man wird sehen, dass alle diese Tendenzen bei E. Jünger ihre Wiedergeburt erleben. Er hat dabei viele der „hieroglyphischen“ Begriffe wie „Figur“, „Magie“, „Universalschlüssel“, „Zeichen“ übernommen, dazu auch die Gestalt des Lehrers in „die Lehrlinge zu Sais“, der zu „Nigromontan“ wird.³⁰ Dennoch wird hier eher Fr. Schlegel zitiert als Novalis, weil

dieser mit der grösseren „wissenschaftlichen“ und historischen Klarheit die Grundlagen der „symphilosophischen“ Produktion von Essay und Aphorismus („Fragment“) untermauerte als Novalis, der diese Formen mit magischem, dichterischem Leben erfüllte, das die Zweideutigkeit von Begrifflichem und Bildlichem selbst noch zu einem Element des Dichterischen machte, während in Fr. Schlegels geistvoller, aber unsinnlicher Sprache die Poesie als Stimmungswert kaum zu spüren ist.

Man sieht aus dem obigen Zitat von Schlegel, dass es der Essay unternimmt, zeitliche Prognostiken zu stellen. Die Poesie, d. h. eine neue „symbolische Naturansicht“, eine zweite Mythologie, die aus den „tiefsten Tiefen des Geistes“ aufsteigt, ist vorläufig eine wissenschaftliche Aufgabe, eine Aufgabe der Erkenntnis, die allerdings durch ihr vorausgesetztes Ziel, die „Universalpoesie“ selbst schon zur Poesie erhoben wird, darum aber auch schon ein Teil der Darstellung dieser zukünftigen Mythologie ist, weil im Essay, im Fragment schon etwas für den begrifflichen Verstand Unauflösliches anwesend ist. Das gilt aber nicht nur für den Essay, sondern für jedes moderne Gedicht: es „soll romantisch und didaktisch sein“³¹ Der Essay, wie wir sagen würden, rückt damit konsequent als vollkommen gleichberechtigt neben die anderen poetischen Gattungen als „didaktische Poesie“. In dieser Fassung des Essays als Darstellung der Mythologie und zugleich wissenschaftlicher Aneignung der Mythologie zugleich liegt nun eine geradezu verwirrende Zweideutigkeit. Das Ziel der vollkommenen Wiederaneignung einer mythisch-symbolischen Naturansicht liegt der Definition nach in unendlicher Ferne – obgleich aus dem Zitat (S.80 f.) von „Hoffnung“ und „Gewissheit“ sogar die Rede ist, womit das Ziel in einer erreichbaren Zeitspanne in Aussicht gestellt

ist?! – die Zeit als fortschreitende, als Geschichte erhält damit für die Form des Essays wie für die Form der Kunst einen unendlichen Wert, obgleich doch gleichzeitig schon in dem Essay als „romantischem“ eine Ahnung von der Zeitlosigkeit der Universalpoesie, jenem Stillstand der Zeit, in dem Wissen und Kunst vereint sind, weil beide nichts sind als Anschauung ewig tiefer Symbole, beide aber auch eins mit dem Glauben, weil auch der Glauben nichts ist als die anschauliche Gewissheit der göttlichen Gegenwart. Das ist aber nichts als das Bild des Griechentums wie es im „Studi-umsaufsatz“ erscheint. „Wandelt die Gottheit auch in irdischer Gestalt? Kann das Beschränkte je vollständig, das Endliche vollendet, das Einzelne allgemeingültig sein? ... Gibt es sterbliche Werke, in denen das Gesetz der Ewigkeit sichtbar wird?“³² und „Die mythische Denkart, dass Poesie im eigentlichen Sinne eine Gabe und Offenbarung der Götter, der Dichter ein heiliger Priester und Sprecher derselben sei, blieb für alle Zeiten griechischer Volksglaube.“³³ Im Essay und im Aphorismus (oder „Fragment“), in dem sich das gleiche Verhalten im unmittelbaren Kontakt mit der Wesenheit des Wortes auswirkt, liegt ein doppeltes Verhältnis zur Zeit verborgen.³⁴

Der Aphorismus sucht die Zeitlosigkeit alter Weisheitsprüche und Sprichwörter, die sich auf das immer gleichbleibende Wesen der Welt und des Menschen beziehen, gleichzeitig aber ist er an eine sehr bestimmte geschichtliche Situation gebunden, in der niemand mehr an dies sich gleichbleibende Wesen glaubt und damit sich auch das Wort so verwandelt hat, dass es nicht mehr eins ist mit der Wesenheit der Dinge (der „Substanzen“), sondern nur noch eine willkürliche Bezeichnung für etwas im Grunde Wesenloses. Eine Erkenntnissituation, die sich im Nominalismus am

deutlichsten ausgeprägt hat, obgleich die Möglichkeit für ein solches Auseinanderfallen durch die Verbindung von antikem, philosophischem Wissen und christlichem Glauben schon zu Beginn des Mittelalters entstand.

Wenn nun die erkennenden Dichter, die man am besten als „Schriftsteller“ bezeichnet, in Essay und Aphorismus diesen Zwiespalt wieder aufheben wollen, so tun sie das nicht im Hinblick auf Erkenntnis, sondern in Richtung auf Darstellung und darin und nicht in der scheinbar so abstrakten, erkennenden Form liegt der Unterschied zur Philosophie, sie sind „Dichter“: Darsteller und Darstellende, sofern ihre Intention auf Darstellung gerichtet ist, und nicht „Denker“. Es ist notwendig den Unterschied von Dichten und Denken, der durch philosophische Spekulation oft verwischt wird, besser als den von „Darstellung und Erkenntnis“ zu fassen und die Ansprüche zu überdenken, die die „Darstellungs“-Formen dieser menschlichen Äusserungen an das Publikum stellen.³⁵

Es ist ein bedeutender Unterschied, ob das Wort zu nächst eine akustische oder visuelle Vorstellung hervorruft, oder ob es sogleich einen geistigen, erkennenden Zusammenhang von Gedanken beansprucht. Eine sinnliche Darstellung spricht das ganze geistkörperliche Sein des Menschen an, versetzt ihn in Erregung, reisst ihn mit, macht ihn selbstvergessen, er nimmt teil und lässt sich aus seiner Gegenwart in die des Dargestellten transportieren.

Eine Erkenntnis beansprucht zunächst den Verstand, das Verständnis, der Teilnehmende vermag nur zu folgen, soweit er den Zusammenhang der Gedanken mitvollziehen kann. Er bleibt besonnen, auf sich beschränkt, vergisst seine sinnliche Umgebung. Er begreift einen Gedanken allerdings nur soweit er ihn selbst gemacht haben könnte. Er ist auf

Selbsttätigkeit angewiesen. Er lernt sich in der Erkenntnis selbst kennen, insofern er einer Kraft seiner selbst inne wird. Er ist in diesem Augenblick Erkenntnis, ganz ähnlich wie der gebannte Zuschauer mit Seele und Leib, mit Ängsten, Freuden und Erschütterungen an dem dargestellten Leben auf der Bühne teilnimmt, und damit einer Möglichkeit des eigenen Schicksals antwortet.

Darstellung schafft Gemeinschaft, Erkenntnis vereinzelt. Jede sinnlich künstlerische Darstellung spricht ein gemeinsames Gefühl an, schafft die Empfindung eines gemeinsamen Schicksals. Jede Erkenntnis isoliert, schafft das Gefühl der Unabhängigkeit, der Autonomie, die sich jedoch gegenüber der wirklichen Welt der Dinge und des Handelns nicht aufrecht erhalten lässt. Innerhalb der Darstellung des umfangreichen Schicksals des Menschen, das mit ihm spielt, ihn hochtragen und fallen lassen kann, wann es ihm gut dünkt, kann die Erkenntnis des Menschen nur ein vorübergehendes Moment sein. Darstellung ist also völlig autonom, sie ist weder auf Erkenntnis im Sinne und in der Form der Philosophie angewiesen, noch mündet sie in einer einigermaßen klar umschreibbaren Erkenntnis, und sei es auch die von der Unterworfenheit unter aussermenschliche Mächte. Der Sinn der Darstellung liegt in der Darstellung selbst, er liegt nicht in der abschliessenden Erkenntnis, sondern in der Teilnahme. So ist im Grunde auch das Wesen der Darstellung nicht aufgeteilt unter einen Schreiber, einen Schauspieler und einen Zuschauer, alle drei sind eins in der Gemeinschaft. Die Darstellung ist allein in der Gemeinschaft in ihrem eigentlichen Element. Das Volk stellt sich selbst dar, es schafft sich seine Gestalt.

Der Erkennende dagegen ist isoliert, er muss seine Sprache in die der Gemeinschaft übersetzen, wenn er sich

mitteilen will. Er schafft damit der Gemeinschaft nicht eine Gestalt, sondern löst die vorhandene Gestalt und Darstellung des Volkes vielmehr auf, je mehr seine vereinzelt Sprache zu der der Allgemeinheit wird.

Man sieht, wie jede Erkenntnis im Hinblick auf mythische Darstellung, gehe sie von künstlerischer Basis aus wie Fr. Schlegels oder von philosophischer, wie M. Heideggers, paradox und zweideutig ist. Damit sind einige der historischen Voraussetzungen der schriftstellerischen Produktion Ernst Jüngers andeutend umrissen worden. Um freilich den vollen Umfang des Themas „Darstellung und Erkenntnis“ zu erfassen, bedürfte es einer universalen Kenntnis der Kunst- und Geistesgeschichte des Abendlandes. Dabei bliebe allerdings wiederum die Frage offen, wem diese Erkenntnisse nützen sollten; der Kunst oder der Wissenschaft? Der Kunsthistoriker ist eine zweideutige Erscheinung. Die einzige Entschuldigung für sein Dasein ist sein Dasein. Seit anderthalb Jahrhunderten pflügt and ackert er ein Feld, auf das nie gesät wird und nie gesät werden wird.

GANG DER UNTERSUCHUNG

Da das schriftstellerische Werk Ernst Jüngers mit den Kriegsbüchern anhebt, die aus dem Tagebuch entwickelt sind, der neben dem Brief „subjektivsten“ Form sprachlich fixierter Mitteilung, muss mit ihrer Untersuchung begonnen werden. Man wird aber sehen, dass Ernst Jünger nicht beim subjektiven Relativismus der Personalperspektive seiner Erlebnisse und Eindrücke stehen bleibt und sich einen „objektiven“, dabei aber höchst persönlichen Begriff der schriftstellerischen Bewältigung seiner sich über vier Jahre erstreckenden Kriegserlebnisse zu formen sucht. Diesem Begriff der „Beschreibung und ihrer immanenten Problematik“ gilt daher die Hauptblickrichtung. Es stellt sich heraus, dass die Kriegsbücher mehrdeutige Produkte sind, deren Sinn sich weder in der unmittelbaren künstlerischen Darstellung noch der philosophischen Erkenntnis erschöpft, sondern auf eigene Weise eine Darstellungsform zu finden versucht, in der sich das krieglerische Volk selbst „darstellt“. Der Autor hat den Anspruch, der Repräsentant seiner Gemeinschaft zu sein. Dem Problem, wie dies sich in der modernen Gespaltenheit der Lebensbeziehungen von Individuum und Gemeinschaft vollziehen kann, gelten die folgenden „essayistischen“ Werke Jüngers, die im Unterabschnitt „Die Beschreibung als Mittel zur Macht“ behandelt werden. Der Zwiespalt, der sich zwischen dem Einzeldasein des Autors und der Gesamtheit des Lebens auftat, konnte nur mit Hilfe des adoptierten Begriffs vom „Willen zur Macht“ überwunden werden. Die „Beschreibung“ wird damit deutlicher noch als in den Kriegsbüchern ein Mittel zur Herbeiführung der „Gestalt des Arbeiters“, der das Erbe des Übermenschen aufnehmend, die Einheit von überpersönlichem

Leben und Einzeldasein, von Geist und Leben herstellen soll. Aber dies ist ein verzweifelter Überbrückungsversuch, der mit subjektivem Elan ein Ziel herbeiführen will, das sich notwendig aller persönlichen Verfügung entzieht. Dies zeigen sowohl Form als Inhalt des „Arbeiters“. Ernst Jünger war zu ehrlich, um die alles vernichtende Zweideutigkeit, in die er sich mit seiner Machtauffassung der „Beschreibung“ begeben hatte, nicht zu sehen. Er erkennt, dass die Sprache selbst sich der absoluten Beherrschbarkeit entzieht, die ihm der „Arbeiter“ aufprägen wollte. Es wird darum versucht, im Unterabschnitt „Ernst Jüngers Sprachauffassung“ die Wandlung, der seine „Beschreibung“ unterworfen wird, näher zu kommen und ihre Gründe zu fixieren. Denn Jünger erkennt nun in der Doppelnatur der Sprache als Begriff und Bild einen notwendig unversöhnlichen Zwiespalt, der in die mythischen Geheimnisse von Körper und Geist selbst hinabführt. Eine „Lösung“ dieses Konfliktes ist nicht möglich. Es ist aber durchaus möglich, in einer Sprachform zu reden, die den Willen zur Praxis aufgibt, ohne doch den Willen zur Erkenntnis abzulegen. Sie vertraut sich in der aphoristischen Sprachform, die nun prononzierter hervortritt, nach dem Arbeitermythos dem Mythos der Sprache selbst an. Das Ergebnis dieser Sprachform ist ein „hieroglyphischer Stil“ der sich rechtfertigt als Behauptung der Freiheit des Autors. In der Sprache selbst stellt sich die Beziehung zum „Metaphysischen“ her. Dabei muss die vorliegende Auffassung gegen andersartige Interpretationen abgesetzt werden. Dem Aphorismus und der aphoristischen Sprachform gilt darum das folgende Kapitel, worin versucht wird, den Eigenarten der Struktur des Aphorismus näher zu kommen und die Grenzen von Wissenschaft und Sprache zu bestimmen, wie sie sich Jünger selbst zeigen. Dabei

wird ein Blick auf die Literatur über den Aphorismus geworfen. Zugleich wird die Leistung des Aphorismus bestimmt. Ernst Jünger hat indessen nur eine Aphorismensammlung veröffentlicht, von der überdies gesagt wurde, dass sie als Material für einen selbständigen essayistischen Zusammenhang benutzt werden könnte. Damit ist der Grund gelegt für eine Untersuchung über „den Zusammenhang von Aphorismus und Essay“, der sich über die „Hieroglyphe“ herstellt. Denn die Hieroglyphe ist nicht nur ein sprachliches Mittel, sondern auch ein real existierender Gegenstand, in dem sich der tiefere Zusammenhang von Mensch und Welt zu erkennen gibt, aber eben nur in einer diesen Zusammenhang erschliessenden Sprachform: „Aphorismus und Essay“. Aber auch innerhalb der prononziert hieroglyphischen Erkenntnisweise Jüngers gibt es zwei von ihm selbst unterschiedene Perioden: die der „magischen Anschauung“ und die der Theorie. Es wird darum eine der vielen Hieroglyphen, in denen Jünger sich ausspricht, herausgegriffen: allerdings die m.E. wichtigste: die des Rades. Die Betrachtung der technischen Hilfsmittel im weitesten Sinne, mit denen sich der Mensch in seinem Dasein einrichtet, wird nun aus der Perspektive des „Arbeiters“ herausgelöst und für sich selbstgenügsam betrieben. Im „Sanduhrbuch“, das als Prototyp des „theoretischen Essay“ genauer untersucht wird, wirkt die Ruhe und Überlegenheit einer Sicht, die die notwendigen Zwiespalte des Menschlichen und Sprachlichen nicht mehr paradox ausnutzt, um zu überraschenden, die Begrenztheit des Autors selbst überspringenden Ergebnissen zu gelangen. Diese theoretische, von der „Darstellung“ so weit entfernte Erkenntnis drängt von selbst zur Frage, wohin die Darstellung entschwunden ist, die in den ersten Büchern mit der Erkenntnis so eng verbunden war: wir finden sie in

den symbolischen Romanen. Es wird die Frage erörtert, was Jünger dazu treiben konnte, seine Ausdrucksformen so weitgehend zu verwandeln. Wir stoßen dabei auf die „Problematik der Zeit“ im Essay, die im „Sanduhrbuch“ selbst Gegenstand ist und setzen dies in Beziehung zu den Zeitverhältnissen von Darstellen und Erkennen selbst.

1. KAPITEL – DIE „BESCHREIBUNG“ UND IHRE IMMANENTE PROBLEMATIK

*Motto: „Die Sprache ist ein Handwerkszeug,
dessen Gebrauch man durch die Beschreibung
des Gegenstandes erlernt.“(BS)*

I. DIE „BESCHREIBUNG“ UND IHR URSPRUNG IM SOLDATISCHEN TAGEBUCH

1) DER WIDERSTREIT VON ERLEBEN UND ERKENNEN

Es ist von Wichtigkeit, dass es der Erste Weltkrieg war, der Jünger zum Urerlebnis wurde, und erster Anlass zur schriftstellerischen Äusserung. Im Angesicht des Krieges formt sich seine „Optik“, seine „Beschreibung“ und seine Erkenntnis. Wenn man auch immer versucht ist, durch die Art seiner essayistischen Einschübe verführt, einzelnes Bedeutsames aus dem Gesamtzusammenhang seiner Schriften herauszuberechnen, so muss doch gesehen werden, dass jedes Buch einen Gesamttraum des Erlebens und Erkennens besonderer Art zu umschreiben sucht, der, obgleich in allen Punkten homogen, keine Entwicklung und keine Steigerung aufweisend, doch nicht auseinandergerissen werden kann, weil jedes der Bücher einen Gesichtswinkel zeigt, der seine Eigenart bestimmt. Vor allem ist zu beachten, dass schon mit der Umgrenzung, die dem Thema gegeben wird, sich der reflektierende, bewusst auf erkennende Beschreibung zielende Verstand durchsetzt, und damit in Widerstreit mit der Fülle des Lebens und des Erlebnisses tritt. Es kommt jedoch hier weniger auf die Untersuchung des Wesens dieses Kriegserlebnisses selbst an, als auf Erkenntnis seiner

immanenten Problematik: des Widerstreites von Erleben und Erkennen und des Versuches zu seiner beschreibenden Organisierung und Integrierung. Ich sehe daher die Kriegsbücher hier nur als Vorstufe zu der eigentümlichen essayistischen Form seiner späteren Werke an.

2) DAS TAGEBUCH ALS GEDÄCHTNIS UND DIE HALTUNG DES SCHREIBENDEN ALS BETRACHTENDE SELBSTBEHAUPTUNG

Die Urzelle der Jüngerschen Schriften ist das Tagebuch.³⁶ Er sagt dazu: „Der Zweck dieses Buches ist es, dem Leser sachlich zu schildern, was ein Infanterist als Schütze und Führer ... *erlebt*, und was er sich dabei *gedacht* hat. Es ist entstanden aus dem in Form gebrachten Inhalt meiner Kriegstagebücher. Ich habe mich bemüht, meine Eindrücke möglichst unmittelbar zu Papier zu bringen, weil ich merkte, wie rasch sie sich verwischen, und wie sie schon nach wenigen Tagen eine andere Färbung annehmen.“³⁷ . „Jedem, der in die Lage kommt, einen Krieg oder ein anderes aussergewöhnliches Ereignis von Dauer mitmachen zu müssen, möchte ich raten, ein fortlaufendes Tagebuch zu führen, und wenn es auch nur aus einer Reihe von Stichworten bestände, durch die sich später das Gedächtnis wieder aufschliessen lässt ... Abgesehen davon sind solche Aufzeichnungen auch von augenblicklichem persönlichem Wert. Sie zwingen den, der sie macht, die Essenz seines Erlebnisses zu ziehen, und sich ... über die gewohnte Umgebung zu erheben, indem er sich in die Stellung des Betrachtenden versetzt. Das tägliche Erlebnis wird neu, ebenso wie sich eine wohlbekannte Landschaft verändert, wenn man sie in der Zeichnung festhalten will, und endlich liegt in jeder, auch der einfachsten Darstellung, ein gewisser Trost, eine Befreiung durch Äusserung

und in diesem Sinne ist ein Tagebuch ein Geständnis, eine Mitteilung, die man sich selber macht.“³⁸

Hier zeigt sich sowohl der objektive als der subjektive Zweck des Tagebuchs. Es gilt, nicht nur praktisch einen Vorgang festzuhalten, es wird zugleich zurückreflektiert auf die Haltung des Schreibers selbst, der damit in den Vordergrund tritt mit seiner spezifischen Art, die Essenz des Erlebnisses zu ziehen. Diese Essenz wird als Betrachtung verstanden, d.h. über die Darstellung, die ein poetisch-fiktiver Dichter auch geben könnte, liegt hier eine Anteilnahme des Schreibers an seinem eigenen Geschick vor, dem er sich im Schreiben stellt, und dessen Sinn zu ergründen ihm Befreiung gibt. Die Betonung liegt also im Tagebuch mehr auf der Haltung des Schreibers als auf dem Effekt des Geschriebenen. Dieses Verhältnis kehrt sich um in der Bearbeitung, die diese Kriegstagebücher erfahren. Der objektive Vorgang der Sinngebung schiebt sich vor den subjektiven der Selbstbehauptung. Natürlich müssen wir im Grunde beides zusammen sehen. Sinngebung ist Selbstbehauptung. Beides trifft sich in der Problematik der „Beschreibung“.

3) DIE BEARBEITUNG ALS „SINNGEBENDE“ (ERKENNENDE) DARSTELLUNG

„Die unmittelbare und rohe Kristallisation des Erlebnisses würde schon in kurzer Zeit rätselhaft vor dem Leser stehen, wie das Knochengerüst eines ausgestorbenen Tieres. Es war also nötig, sie mit dem Fleisch zu umkleiden, die Triebe zu entwickeln, die in der Tat ihre Entladung fanden und auch den Rückschlag, den diese Entladung wieder gegen das Innere des Kämpfers warf. Kurz, es galt die Tat des Frontsoldaten darzustellen, als einen Brennpunkt, der Kräfte sammelt und Wirkungen von sich stößt.“³⁹

„Daher wird uns der Krieg, ... wie alles, dem man auf den Grund geht, zum seelischen Problem. Wir, denen es obliegt, die Erinnerung nicht zu verwischen, sondern zu verwalten und zu verwerten, müssen uns bemühen, ihn von dieser Seite zu unserem Eigentum zu machen. Dem Sinn zu geben, was eine auf niederer Stufe stehende Anschauung als Widersinn und Äusserung menschlicher Unvollkommenheit betrachten mag, ist eine heilige Pflicht gegenüber den Gefallenen wie gegenüber den Werdenden ...“⁴⁰

In der Bearbeitung der Tagebuchnotizen zeigt sich eine technische und eine seelische Aufgabe, eine darstellende und eine erkennende, beide müssen miteinander verbunden werden. Die Darstellung „hat nicht nur ein Spiegelbild der Netzhaut sondern der Seele zu geben“⁴¹ wie er von den Afrikabüchern Jürgensens schreibt als Ideal der Darstellung. Es kommt darauf an, in der Bearbeitung den Sinn im seelischen Vorgang zu suchen, er liegt nicht in der Materie und in den Verstandeserklärungen. Das bedeutet für den Sinn des Krieges: er liegt nicht in der Macht der Maschine, sondern im Menschen und seinem Glauben an das Vaterland.“ „Dieses Gefühl durch den Verstand beeinflussen zu wollen, ist sehr gefährlich, denn das Vaterland ist auch eine Religion, der Glaube tut die Wunder allein.“⁴²

Wenn der Glaube an das Vaterland der Urgrund des kriegerischen Mutes ist, so ist die Natur der Grund, aus dem sich die Kulturen und auch noch die Ratio erheben. „Hier kann der Mensch nicht anders als wieder ein Stück der Natur werden ...“⁴³

Der Krieg ist darum kein vorübergehendes Zeichen menschlicher Unvollkommenheit, sondern ein ewiges Zeichen dafür, dass auch noch die Kulturen auf dem Boden der Natur wachsen. „Daher haben wir sie (die

Kriegspraktiken) nicht verlernt, weil der Krieg nicht den Gesetzen einer vergänglichen Kultur sondern unmittelbar denen der ewigen Natur untersteht, aus deren Boden erst jede Kultur erwächst, und in die sie wieder versinken muss, sowie sie dem eisernen Zugriff gegenüber nicht mehr hart genug ist.“⁴⁴ Man sieht, dass weltanschaulich der Vorrang des Herzens der Natur, des Irrationalen nicht in Frage steht. Um dem Herzen aber wieder zur Herrschaft zu verhelfen, war der Krieg nötig, „der zu tiefer ungeteilter Empfindung zwang“⁴⁵. „Der Generation konnte vor dem Krieg keine Sonne mehr untergehen und keine Liebe mehr aufgehen, ohne dass das Hirn stärker schwang, als das Herz ... die Empfindungen dieser Zeit waren nichts als literarische Ressentiments ... Spiegelbilder wirklicher Gefühle.“⁴⁶

Man sieht also, dass die Erkenntnis nicht auf der Ebene des verstandesmäßigen kausalen Erklärens gesucht wird, sondern im Einfühlen mit dem innersten Sinn des Vorgangs, der freilich erst noch seiner Deutung bedarf.

4) BESCHREIBUNG ALS VERMITTLUNG DES ZWIESPALTES VON DARSTELLUNG UND ERKENNTNIS

Eine eigentümliche Paradoxie von Erkennen und Darstellen erscheint nun immer wieder. Denn das Herz müsste sich ja unmittelbar darstellen. Hier wird es aber nur propagiert. Einerseits wird von der wiedergefundenen Verbindung zu: Erde und Instinkt gesprochen, andererseits wird von dieser Erfahrung mit einer Abstraktion geredet, die diese Erfahrung wieder in ein besonderes Licht rückt. „Wir haben die Verbindung wiedergefunden mit jener Kraft, die tiefer und mächtiger ist als der Verstand, mit dem wir alle Anforderungen des Lebens meistern zu können glauben, und der uns doch in solchen Lagen, wo es ums Letzte

geht, immer im Stiche lässt.“⁴⁷ „Überall bringt uns der Krieg mit dem Wunderbaren in Berührung, wir ahnen treibende, dem Bewusstsein entzogene Kräfte, einen großen Willen und neigen dazu, uns ihm hinzugeben.“⁴⁸ „Und ob der schöpferische Mensch vielleicht sogar selbst glauben mag, über diesen Kräften zu stehen, keiner kann den magischen Kreisen entrinnen, mit denen Blut und Erde ihn umziehen.“⁴⁹ Die Frage nach dem Sinn des Krieges ist beantwortet worden: er machte höhere Ordnungen als die des Verstandes wieder sichtbar, Gefühl, Vaterland, Volk, Natur. Dem Gefühl der Sinnlosigkeit wird die Idee des Vaterlandes und das Gefühl der Größe und des Opfers entgegengestellt. „Denn, was ein Volk verbindet, werden niemals Dinge materieller Natur sein, nur im Gefühl kann ich mir eine dauerhafte Verbindung zwischen Menschen vorstellen.“⁵⁰

Aus solchen Worten erhält aber das Tagebuch noch keinen Wert, denn dieser sollte ja in der *Darstellung* der Tat des Frontsoldaten bestehen als künstlerischer Einheit, in der sich der Sinn dieser Tat unmittelbar offenbart und ihren Sinn empfängt, der ja durch den Ausgang des Krieges und die Angriffe der Rationalisten gefährdet erscheint. Das Wort sollte sich unmittelbar als sinntragend darstellen, sinngebend, ohne dass ausserkünstlerische Gründe dazu notwendig wären. Hier wird der Zwiespalt von Darstellung und Erkenntnis sichtbar. Denn während die Darstellung den Sinn versinnlicht, also unmittelbar sichtbar macht, ohne Erklärung nötig zu haben verständlich ist, braucht die Erkenntnis Brücken begrifflicher Art wie Ideen von Natur, Gefühl und Vaterland.

Trotzdem sehen wir die Kriegstagebücher als Zeugnisse eines spezifischen Erlebens an, das sich der Sprache auf besondere Weise bedient. Es ist dabei bezeichnend für die

Spaltung von Darstellung und Erkenntnis, dass Jünger die „Beschreibung“ als Vermittlung zwischen beiden betont. Er beschreibt, d.h. er will beschreiben und ihm kommt sofort wieder ein Ungenügen am Beschreiben, worauf er erklärt und verständlich macht.

5) DIE NEUEN SEELISCHEN PHÄNOMENE DES KRIEGES ALS SUBJEKTIVER URSPRUNG FÜR DIE SCHWIERIGKEIT DER BESCHREIBUNG

Gerade die Betonung der Beschreibung zeigt die besondere Problematik. Man fragt sich, warum hier das Selbstverständliche betont wird.⁵¹ Es liegt also in der Beschreibung ein besonderer Anspruch: sie soll nicht nur festhalten, sondern Sinn enthüllen. Der Sprache wird eine doppelte Aufgabe gestellt.

Dieser Schwierigkeit liegt ein Erlebnis zugrunde, in dem das anfangs Selbstverständliche zum Problem wurde. „Ich schätze, was den Krieg anbetrifft, nur noch die Unterhaltung mit Fachleuten, das Erlebnis hat uns zu weit von allem Gewohnten entfernt ... Gleich nach dem Ausbruch, als uns der Krieg noch so groß und unbekannt gegenüberstand, dass wir nur seine schimmernde und heroische Oberfläche erkannten, konnten wir gut und verständlich von ihm erzählen, aber heute, wo wir mitten darinstehen, haben wir ihn von immer neuen und rätselhafteren Seiten kennengelernt.“⁵²

Er beschreibt die Gefühle eines zu Tode Getroffenen: „Das ist schwierig zu beschreiben, es ist ein Gefühl, als ob man aus einem Sturm in einen wellenlosen Hafen führe. Man gibt sich dem, was erst so furchtbar schien, gern hin.“⁵³

Noch ein Beispiel für das Problem der Beschreibung: „Solche kleinen Erlebnisse berichten sich ja recht nett, und ich habe sie auch schon oft spannend erzählen hören, aber

ich finde, dass eins nie zum vollen Ausdruck gebracht werden kann: Das ist der Augenblick, in dem man aus dem Hinterhalt heraus, den Menschen in nächster Entfernung zu Gesicht bekommt.“⁵⁴

Vor neuen unbekanntem Phänomenen seelischer Natur eröffnet sich also ein Abgrund, der mit Beschreibungen gewöhnlicher Art nicht übersprungen werden kann. Der unendliche Unterschied der beiden Sphären (Verstandeskultur der Vorkriegszeit und Natur des Krieges) fordert offenbar neue Mittel zur Überbrückung und damit zur Mitteilung des Erlebnisses. Es handelt sich dabei fast um eine pädagogische Aufgabe: Er muss die rationalistische Mitwelt von der Existenz der anderen Sphäre überzeugen und dabei Mittel gebrauchen, die ihr verständlich sind. Damit geht aber in die Beschreibung das kennzeichnende Element der Spaltung der Aussageweisen ein. Sein besonderes Mittel, den Unterschied der beiden Sphären zu überbrücken, versucht er ja selbst zu geben: „Es ist ein Gefühl *als ob ...*“ oder beim Anblick einer Leiche: „Es ist ungefähr so, *als ob* ich einen nahen Gegenstand nicht deutlich sehen möchte und die Augen auf die Ferne einstelle, während ich auf ihn blicke.“⁵⁵ Die Mittel der Beschreibung Vergleich, „Modell“ und „Hieroglyphe“ müssen später besprochen werden.

Diese Problematik erläutert Jünger selbst in einer eingeschobenen Würdigung von Hermann Löns, der in seinem Regiment fiel. Gegenüber Zola und Balzac stellt er fest, dass Bauern nicht psychologisch realistisch geschildert werden können, sie werden bei ihnen zu seelenlosen Triebmechanismen. „Die Wahrheit liegt nicht in der Mitte sondern darüber, in Schichten, in denen der Stil nicht mehr als Maßstab gilt. Es ist bedeutsam, dass der Stil, dem sich die große und kleine

Stadt bereitwillig fügen, dem Lande gegenüber versagt. Dass der Gestaltungswille des Geistes in seinen wechselnden Formen darüberhinweggleitet, ohne Furchen zu ziehen, das deutet auf Kräfte, die tief und unangreifbar unter der Oberfläche ruhen. Hier ist eine der Grenzen, an denen dem Intellekt ein Halt geboten wird ... Hier ist die Energie, mit der die Zivilisation geheizt wird, noch ruhend, die Erscheinungen sind stetig und nur zugänglich für ein sehr einfaches und tiefes Gemüt.“⁵⁶

Der psychologisch-realistische Stil wird hier scheinbar als technisches Mittel der intellektuellen Beschreibung aufgefasst, die den Unterschied der Sphären nicht begreift. Die tiefe Ruhe der Natur ist ungreifbar für die Bewegtheit des Intellekts. In gleicher Weise aber ist es unmöglich, die Natur, die sich im Kämpfer erhoben hat, mit psychologischen Mitteln zu beschreiben „Etwa die Gefühle und Gedanken eines angreifenden Menschen zu zergliedern, statt sie als unzertrennliche Einheit aufzufassen, das hiesse, ein heldisches Wesen zu einer Art Raskolnikow kastrieren.“⁵⁷

Bedeutsam ist aber, dass er nun nicht selbst den Anspruch erhebt, diese Schilderung zu geben (womit er dem Tagebuch zumindest einen nur vorläufigen Sinn gibt) sondern nach dem Dichter ruft, der „diese Erinnerung wirklich verwaltet“⁵⁸ „In dieser Art, in der Art des Künstlers, müsste sich auch jemand dessen bemächtigen, was hier geschieht ...“⁵⁹ Er stellt also nicht mehr fraglos das Geschehen dar, wie in den „Stahlgewittern“, sondern sieht noch eine Aufgabe, die er mit seinen Mitteln nicht erfüllen zu können glaubt. Dazu dient ihm die Betrachtung über Psychologie als Anlass. Er ruft nach der Darstellung, in der die ungespaltene Ganzheit des Menschen sichtbar gemacht wird, wie im Nibelungenlied, wo Schicksal erfasst wird und nicht

Psychologie, deren Zerfaserung das Wesentliche der Seele und des Erlebnisses nicht erfasst. Die Psychologie sucht nur zu erkennen und führt zur Zersetzung der Formen.

6) DER ZWECK DES KRIEGSBUCHES ALS WILLENSBEEINFLUSSUNG

Bei näherer Betrachtung erkennt man jedoch, dass er die Psychologie nicht grundsätzlich ablehnt. Sie erscheint ihm nützlich, allerdings nicht in ihrer erkennenden „Zerfaserung“ sondern als Mittel der Macht.⁶⁰ So schliesst sich auch der Ring der Absicht, die er mit dem Buch verknüpft: es kommt ihm darauf an, die Gestalt des Frontkämpfers so zu schildern, dass der Wille und der Mut der folgenden Generationen beeinflusst wird. „Dem Sinn zu geben, was eine auf niederer Stufe stehende Anschauung als Widersinn und Äusserung menschlicher Unvollkommenheit betrachten mag, ist eine heilige Pflicht gegenüber den Gefallenen *wie gegenüber den Werdenden*, die fortbauen sollen an einem Werk, in dem sie das Gewachsene und die innere Einheit erkennen müssen, um mit wirklicher Überzeugung darangehen zu können.“⁶¹

Für den Heerführer fordert er eine „praktische Psychologie“⁶² Die erkennende verliert sich in Theorie und gelangt nie zum Willen selbst, sondern nur zu dessen Anlässen, von denen es immer noch ein Sprung ist zum Willen. Für Jünger, den Leutnant, handelt es sich aber um Beeinflussung des Willens. Der Grund für die erkennende, zersetzende Tätigkeit der Psychologie liegt darin, dass es keinen Glauben an rechtmässig willensentscheidende Autorität mehr gibt. „Wir können heute nicht mehr die Märtyrer verstehen, die sich in die Arena warfen ... Der Glaube besitzt heute nicht mehr die lebendige Kraft. Wenn man dereinst nicht mehr verstehen

wird, wie ein Mann für sein Land das Leben geben konnte, dann ist es vorbei.“⁶³

So ist ihm die Macht des Staates, die hinter dem Heerführer steht, nicht nur Rechtsgrundlage im juristischen Sinn sondern auch Existenzgrundlage, ohne die der Krieg sinnlos wäre. „Darum hat der Führer gegenüber den Meuterern das Recht zur Härte, die er mit Hilfe der praktischen Psychologie anwendet, denn das gesunde Rechtsempfinden steht auf seiner Seite.“⁶⁴

Man sieht daran, dass Psychologie für Jünger nur Ausdruck der Gesinnung ist, des Machtwillens oder der Ohnmacht, aber kein Mittel zur Beschreibung. So fragen zwar die Reflexionen, die sich in das Tagebuch einschreiben, oft nach dem Sinn, verlieren sich aber nicht im Abwägen, sondern entscheiden ihn. „Der Sinn muss gegeben werden.“

Trotzdem zeigt sich hier eine tiefere innere Gebrochenheit. Jünger selbst fühlt sie, wenn er nach dem „Dichter“ ruft. Er möchte zwar selber darstellen, aber er fühlt eine merkwürdige Hemmung vor der direkten expressiven Darstellung, er gelangt nur zur Theorie der Darstellung. Er ist – mit Schiller zu sprechen – nicht naiv Natur sondern sentimentalisch, er fordert Natur, aber sie lässt sich nicht fordern, sie ist zwecklos. Er aber unterlegt den Zweck des Soldaten und des Staates. So ist das Pathetische bei ihm nie rein – wie bei Hölderlin, den er zitiert („Dir ist, Liebes, nicht eines zu viel gefallen ...“), sondern gefärbt von Abwehr gegen „rationalistische“ Angriffe.

7) DIE TECHNIK ALS URSPRUNG DER SPALTUNG DES MENSCHEN UND SEINER BESCHREIBUNG

Er betont die Zwecklosigkeit der Natur und möchte in ihrem Sinne eine Darstellung des sozusagen natürlichen

Kämpfers geben, den die Krankheit der rationalistischen Zivilisation im Feuer des Kampfes verlassen hat, den erfüllten, den ganzen Menschen.⁶⁵ Dem steht aber die Realität entgegen und die Wahrhaftigkeit des Tagebuchs gibt Idealisierungen keinen Raum. Man kann sagen, dass sich für Jünger eine ideelle Gleichzeitigkeit mit dem Sturm und Drang ergibt. Auch er begeistert sich für „Kerle“, Landsknechte, „furchtlos und fabelhaft, ohne Blutscheu und rücksichtslos ...“⁶⁶ Wenn es sich darum handelte, die ungebrochene Ganzheit des Menschen zu behaupten und darzustellen, so zeigt sich doch in einer veränderten Zeitsituation die ganze Schwierigkeit des Versuchs, die Einheit des Menschen zu bewahren. Es ist die Technik, die den Menschen, vor allem den Kämpfer, zur Spaltung seines Lebensgefühls zwingt.

„Die Steigerung des Kampfes darf sich nicht in der Muskulatur ausrasen, sondern sie muss kaltblütig auf Präzisionsinstrumente übertragen werden. Dazu ist eine Rasse nötig, die ein eisiges Hirn über glühendem Herzen trägt.“⁶⁷ „Ein Geschlecht, das Maschinen baut und Maschinen trotz, dem Maschinen nicht totes Eisen sind, sondern Organe der Macht, die es mit kaltem Verstand und heissem Blut beherrscht.“⁶⁸ So behauptet er auch immer wieder gegenüber dem Anschein der Überlegenheit des Materials, (worin das Neue des Krieges bestand) die tatsächliche Überlegenheit des Herzens, die sich nicht nur tragisch im Untergang bewährt, sondern rein praktisch der Maschine erst ihren Wert gibt. Ihm kommt es nicht auf eine nur betrachtende, tragisch-dichterische Lebensschau an, sondern auf die praktische Stärkung des Volkscharakters. So liegt uns hier in den Kriegsbüchern wie auch in anderen folgenden Schriften Jüngers ein äusserst problematisches/schriftstellerisches Produkt vor, das in der ästhetischen

Betrachtung nicht rein beschlossen ist. Dazu folgende Zitate: „Hier deckt das Zeitalter, aus dem wir stammen, seine Kehrseite auf. Die Herrschaft der Maschine über den Menschen, des Knechtes über den Herrn, wird offenbar und ein tiefer Zwiespalt, der schon im Frieden die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Ordnungen zu erschüttern begann, tritt auch in den Schlachten dieses Zeitalters tödlich hervor.⁶⁹ Aber wo bleibt denn hier der Mensch? Ist denn das nicht ein seelenloses, rollendes Spiel mit Sprengstoffen und Stahl? ... So fragt einmal der gebildete Deutsche, dem Weimar größere Bedeutung besitzt als Essen, und dann der Soldat, der die heroischen Instinkte unter der Form verschüttet werden sieht.“⁷⁰ „Das haben wir auch kennengelernt, dieses Gefühl, dass der Mensch dem Material überlegen ist, wenn er ihm die eigene Haltung entgegenzustellen hat, und dass sich kein Maß und Übermaß der äusseren Gewalten denken lässt, das den Widerstand eines mutigen Herzens zerstören kann“⁷¹ „das eine sollte man immer wieder betonen: den bewussten Willen erkennt man daran, dass er sich seine Machtmittel zu schmieden weiss, und nicht daran, dass er seine Träger als dionysische Tänzer oder Amokläufer ins Verderben wirft. Ganz gewiss ist es das Gefühl, das die Schlacht gewinnt, doch der Verstand muss ihm die Waffen in die Hände geben, damit es nicht am Material zerschellt.“⁷²

Der Materialismus und Technizismus unseres Zeitalters wird also als unausweichlich in Rechnung gestellt, doch sieht er die Maschine nur als Mittel zur Macht, als Werkzeug, hinter dem das Herz den Ausschlag gibt, das Schicksal präsentiert hier eine Rechnung, begliche eine Schuld.⁷³

In diesem Kapitel, wo es darauf ankommt, die Theorie und die Problematik der „Beschreibung“ zu untersuchen, sind wir an dem Punkt gelangt, wo wir ermessen können,

wo die Schwierigkeit der Beschreibung ihren Ursprung nimmt. Es ist die Technik als subjektives und objektives Phänomen. Als subjektives, insoweit es zwingt, den Sinn des Geschehens mit „eisigem Hirn und glühendem Herzen“ zu erfassen. Wir sahen, dass schon die Tagebuchblätter auch als Mittel der Macht benutzt wurden, als Entscheidungen des Sinns des Krieges, der nur darin liegen konnte, Deutschland seine Fehler fühlbar zu machen, damit es sich sein Recht, das es mit dem Recht als Schwächerer verloren hat, wiedererringe.⁷⁴ Insofern ist auch alles Schreiben über den Krieg ein technisches Mittel, und die Sprache wird als solches benutzt.

Als objektives Phänomen zwingt die Technik des Schlachtfeldes zur Erfassung und Verarbeitung der Bilder, die sich dem modernen Soldaten bieten. „Jedenfalls geht aus dem Hang, Aufzeichnungen zu machen, auch das Bestreben Beobachtungen zu machen hervor, und wenn man sich in einer so seltsamen Gegend befindet, die in ihrer Art vielleicht nur diese wenigen Jahre besteht und niemals wiederkehrt, so soll man auch die Augen in ihr auf tun und ihre Eigenart zu erfassen versuchen.“⁷⁵ Noch fragt er sich nicht nach Sinn und Ursprung der Technik, wie er es später im „Arbeiter“ tut.

Ein ausserkünstlerischer Zweck zwingt also die Beschreibung so technisch zu fassen, dass die „Kälte der Betrachtung“ die „glühenden Erscheinungen“ fixiert und damit zweckhaft bestimmen kann, ohne dass die Sprache stimmungsmässig bewegt würde.⁷⁶ Der Zweck ist die Hinführung auf den „heroischen Realismus“, der – wie die Formel selbst es sagt – nicht nur das Gemüt heroisch affizieren soll, sondern auch Rücksicht auf die Realitäten des

technischen Daseins zu nehmen hat, die eine dauernde Wachheit des Verstandes erfordern.⁷⁷

8) DIE BESCHREIBUNG IN DER „OPTIK“ DES „MENSCHEN“ UND DES SOLDATEN

Übrigens empfindet Jünger durchaus den Zwiespalt zwischen soldatischem Zweck und rein menschlich zweckloser Betrachtung. „Ich hatte einmal einen Taktiklehrer, der uns Schülern den guten Rat gab, auf unseren Spaziergängen jede Gegend auf ihren taktischen Gehalt hin zu gliedern. Um sich diesem fürchterlichen Ideal des reinen Zweckmenschen nicht zu nähern, habe ich mich heute bemüht, die Landschaft an sich in mich aufzunehmen, die ich gestern mit dem Gehirn, als Mensch, der eine Absicht verfolgt, durchschritten hatte.“⁷⁸ Der tiefer gehende Zwiespalt in der Anlage des Kriegsbuches ist ihm sicher nicht bewusst. Doch ist er in seinem Stil potentiell enthalten, wie in Abschnitt 7 als Folge der Technisierung des Kampfes gezeigt wurde. Dieser Zwiespalt von technischem Zweck und Zwecklosigkeit der Natur ergibt sich aus dem Wesen des Tagebuches, das ja versucht, dem realen Geschehen einen Sinn abzusehen. Das Tagebuch als literarische Form hat natürlich keine immanente Gesetzlichkeit, wie es etwa die Novelle, der Roman, das Epos haben. Der Dichter bedient sich der objektiven Formen und sieht so die Wirklichkeit durch die bestimmte Bewegung, Stimmung, den bestimmten Abstand, den die Gattung fordert. Im Tagebuch muss sich der Schriftsteller die objektive Form der Aneignung erst schaffen. Seine Subjektivität steht der Wirklichkeit schutzlos gegenüber, es bietet sich kein Abschluss, keine Rundung, nur der eigene Tod kann es beenden aber nicht befriedigen. Diese Aneignung der Wirklichkeit bedient sich einer Weltanschauung, (die im

Falle Jüngers sichtlich von Nietzsche entlehnt ist) und einer bestimmten Art, die Dinge in den Blick zu fassen. Diese Methode oder „Optik“ ist oft an Jünger beschrieben worden, am einleuchtendsten wohl von Jürgen Rausch. Doch wird bei diesem nicht erkennbar, wie diese Blickweise überhaupt entsteht und welche Funktion sie innerhalb der Beschreibung hat. Denn die Beschreibung ist doch das Primäre, erst die Schwierigkeit der Beschreibung bringt den Kunstgriff der Methode hervor. Hier zeigt sich, dass die Beschreibung wohl technische Zwecke verfolgen kann, wie die Aufrüstung des Volkes, aber im Ursprung eben nicht technisch ist, sondern ein Akt der Selbstbehauptung vor den andringenden Phänomenen des Daseins, die die Person vernichten würden, wenn sie nicht Übersicht über die Konstellationen des Daseins und über den Sinn des Daseins empfinde. Darin zeigt sich die Korrespondenz des Schreibers mit dem Soldaten. Auch dieser muss die Lage übersehen, um nicht unterzugehen. Hier ist die Vereinigung aller auseinanderstrebenden Linien, die Technik ist kein Zweck für sich, sie dient dem Herzen zur Behauptung, als Technik der Waffen dem Soldaten, als Technik der Beschreibung dem Soldaten als Schriftsteller. In der Forderung nach Beschreibung wird sich vor aller Ausformung in der Kunst die ursprüngliche Leistung der Sprache bewusst. Weltanschauung und Stil sind ineinander begründet, aber immer noch bedarf philosophische Weltanschauung zunächst der Worte. Worte aber finden sich als Entscheidungen des Innern, das gar nicht anders kann, nur in der Beschreibung, wo das Individuum allein der Wirklichkeit gegenübersteht mit der Sprache als „Werkzeug“ (siehe Motto) in der Hand. Philosophische Weltanschauung lässt sich dagegen lernen, ohne dass die Wirklichkeit an ihrer Formung teilnimmt. Nun sieht man noch

einen weiteren Grund für den Zwiespalt von Darstellung und Erkenntnis in den Kriegsbüchern. Die weltanschaulichen Ideen Natur, Vaterland, Gefühl usw. sind angelernt, die Darstellung dagegen, sucht ganz individuell zu sein, bedarf aber, um den „Sinn“ zu sehen wieder theoretischer, traditioneller Begriffe.

Im „Wäldchen 125“, dem Kriegsbuch, das überhaupt die meisten Ansatzpunkte für Überlegungen dieser Art bietet, finden sich verschiedene Stellen, wo Optik und Beschreibung eine Ehe eingehen, in der sowohl durch die Art der Beschreibung die Blickweise, als durch die beschriebene Blickweise der besondere Charakter der Beschreibung sichtbar wird. Die Schwierigkeit der Beschreibung bringt die Blickweise hervor. „So, in der Weite der Front verloren, und durch einen größeren Abstand von mir getrennt, sah das Geschehen da unten harmlos und winzig aus, und es kam mir seltsam vor, dass dieses Waldstück gestern einen so starken Eindruck auf mich machen konnte. Und ich glaube, dass, wenn es ein großes Wesen gäbe, das seinen Blick mühelos von den Alpen bis zum Meere ausspannen könnte, so würde ihm dieses Treiben vorkommen, wie eine zierliche Ameisenschlacht, wie ein feines Gehämmer an einem einheitlichen Werk. Uns aber, die wir nichts als einen mikroskopischen Ausschnitt sehen, drückt unser kleines Schicksal nieder, und der Tod erscheint uns in furchtbarer Gestalt. Wir können nur ahnen, dass das, was hier geschieht, in eine große Ordnung gegliedert ist, und dass die Fäden, an denen wir scheinbar sinnlos und auseinanderstrebend zappeln, sich irgendwo zu einem einheitlichen Sinn verknüpfen.“⁷⁹ Die räumliche Entfernung des Wäldchens, dessen gespenstischen Anblick er einige Seiten vorher aus der Nähe geschildert hatte, wird nun durch einen Kunstgriff zur geistigen Entfernung. So

wird die Beschreibung des Wäldchens, um dessen Schicksal es überhaupt in diesem Buche geht, in einem tieferen Sinn ausgeschöpft. Die Ausziehung der Perspektive ins Unendliche verschafft der Beschreibung des in der „Weite der Front verlorenen, harmlosen und winzigen Waldstücks“ erst die besondere Bedeutung.

Man sah, dass die Herausschälung des rein ästhetischen, zweckfreien Betrachtens seine Schwierigkeiten hat. Über den rein darstellenden Prozess lagerte sich im Erkennen noch ein ausserkünstlerischer Zweck. Denn auch das Erkennen ist nicht rein theoretisch. Daran glaubt er in Nachfolge Nietzsches nicht mehr. Wenn Jünger Geschichte schriebe, so schriebe er „monumentalische“ Geschichte. Gleichwohl sucht er Zweck und Zwecklosigkeit zu vereinen, ja, er sieht es im Blick eines intelligiblen Wesens für eine Einheit an, wenn wir sie auch nicht praktisch zu vollziehen vermögen, da uns „unser kleines Schicksal niederdrückt“. Der einheitliche Sinn wird geahnt, und indem er dieses Gefühl für den zweckfreien Sinn des Geschehens über den kleinen Zwecken und Ängsten des Menschen beschreibt, gelangt er zu der eigentümlichen Darstellungsform, die sich später zum „Essay“ verdichten wird. Die „Beschreibung“, wie sie aus den zweckgebundenen Aufzeichnungen des Tagebuches sich zu erheben versucht, als die Betrachtungsweise des „Menschen“ wird zum eigentümlichen Element.

9) DIE EINHEIT VON ZWECK UND ZWECKLOSIGKEIT ALS INTELLEKTUELLES UND SEELISCHES ERLEBNIS

Diese Einheit, die über den widerstrebenden Elementen der Welt geahnt wird, ist jedoch nicht nur ein intellektuelles Kunststück der Beschreibung, sondern gründet sich in einem

Erlebnis der Einheit mit dem Ganzen des Lebens im Kampf, in Rausch und Liebe.

„Denn dem wahren Spieler ist nicht der Gewinn das Wesentliche, sondern Einsatz und Wurf, bei dem Verlust und Sieg sich in ein einziges Gefühl zusammendrängen. Er verlangt viel, er will den Triumph des Jägers empfinden und die Angst der Beute zugleich. Wohl dem, der um solche Gefühle zu erleben, nicht auf das Spiel, diesen flachen Spiegel des Lebens und des Schicksals angewiesen ist! Bei allen großen Leidenschaften, wo immer Liebe oder Kampf das Blut bewegen, fühlt man sich und den anderen dazu. In diesen Augenblicken des Rausches tritt man in eine höhere Ordnung ein, das Verständnis des Hirns wird durch das des Blutes ersetzt, man erfasst den Menschen, dem man als Freund oder Feind gegenübersteht, wie ein anderes Ich.“⁸⁰ So stellt sich die intellektuelle Einheitsschau nur als eine Nachahmung der Einheit des Herzens dar. Es ist der Versuch in der Beschreibung das „Verständnis des Blutes“ wieder durch das „Verständnis des Hirns“ zu ersetzen und so eine erkennende, ästhetische Überlegenheit zu schaffen, die sich zum Wert der blutsmässig gefühlten Einheit mit dem Lebensgrund noch hinzufügt als höchstes Machtempfinden, so finden wir es in folgendem ausgesprochen: „Darüber hinaus liesse sich ein über alle Nationen verteilter Kreis von Männern denken, eine unsichtbare Loge, die an diesem Wellenschlag, der bald den einen, bald den anderen in die Höhe reisst, ihre Freude hätte, denn in dem Willen der Völker, sich zu behaupten und zu steigern, in ihrem Wettlauf, ihren Spannungen und Gegensätzen liegt die Quelle der Leistungen, die auch der Welt als Ganzes wieder zugutekommt. Hier muss wirklich jeder für sich sein, damit Gott für alle sein kann. So wie aber alles zu einem internationalen

Brei, der zum Glück nur in der Vorstellung möglich ist, zusammenfließen würde, so wäre es mit jeder Bewegung, mit jeder Schärfe der Form und der Idee, die sich an den Widerständen und Gegensätzen schleift, vorbei.⁸¹

Jünger lässt es also nicht an den Entscheidungen des blinden Lebenswillens genügen, die bald den einen, bald den anderen in die Höhe trägt, sondern erst die intellektuelle Bejahung der Zweckfreiheit der Form an sich gilt ihm als wertvoll. Diese Bejahung geschieht aber in der Beschreibung, die dem blinden Leben das Ja des Schreibers zuerteilt, indem es die unbewussten Lebensvollzüge im Geiste erfasst und fixiert.

Der Beschreibung, die sich in Darstellung und Erkenntnis spaltete, liegt ein doppeltes Erlebnis zugrunde: ein Erlebnis des Einheitsgrundes der Natur und das intellektuelle Erlebnis der Machtüberlegenheit des Geistes über die blinden Spaltungen der Natur, die dennoch notwendig sind, weil sie die Formen schaffen, unter denen auch geistiges Leben erst möglich ist.

II. DIE BESCHREIBUNG ALS MITTEL ZUR MACHT (AH 1, A, BS)

1) DIE BESCHREIBUNG ALS WESENERFASSUNG DES GEGENSTANDES

Im vorangehenden Kapitel wurde auf die ersten noch unbewussten Quellpunkte des jüngerschen Stils hingewiesen. Dabei wurden notwendigerweise Interpretationen gegeben, die über den vorliegenden Text hinauswiesen auf die Art der Gestaltung, die den Kriegsbüchern folgt, und in der das Streben nach „exakter Beschreibung“ immer ausgeprägter und seiner selbst bewusster wird. Damit aber entwickelt er seine ihm eigentümliche aphoristische Sprechweise und die Form des Essays.

Freilich liesse sich a priori eine abstrakte Abhandlung über die Möglichkeit und Unmöglichkeit exakten Beschreibens geben oder der Möglichkeit der Mitteilung an sich. Man könnte etwa sagen: Der Anspruch der Beschreibung liegt darin, die Wahrheit, das Wesen des Gegenstandes zu offenbaren.⁸² Gegenstand wäre philosophisch gesprochen alles Seiende, oder das Seiende schlechthin. Damit aber zeigt sich schon der Unterschied von der philosophischen Abstraktion. Der Philosoph zieht nur den Begriff des Gegenstands in Betracht, Jünger aber wirkliche, konkrete Gegenstände. Die Erkenntnis hat also für beide einen verschiedenen Charakter: die philosophische Erkenntnis entwickelt den konkreten Gegenstand, um zum Gegenstand an sich zu kommen, der «Autor» verwirklicht erst den Gegenstand, indem er ihn durch seine besondere Art der Erkenntnis aus der Masse der gleichgültigen Gegenstände heraushebt. Er erkennt inhaltlich, der Philosoph formal.

2) GEFÜHLsverständnis ALS „MAGISCHER SCHLÜSSEL“

Jünger verwirklicht mit Hilfe des magischen Schlüssels. Dies ist eine „Hieroglyphe“ Jüngers für die Übermacht des Verständnisses des Gefühls über die Mittel, deren er sich bedient. Was Jünger sucht, ist nicht die Form an und für sich, sondern das dahinterstehende Gefühl. Die Sprache wird nicht in ihrer logischen Eigenmächtigkeit betrachtet, in der philosophisch allein Wahrheit mitgeteilt werden kann, sie wird nur als Vermittlerin der menschlichen Bewegung angesehen, die sie trägt.

„Übrigens verhält es sich mit der Dichtung nicht anders, sie gibt nur den Ausdruck eines Gefühls, nicht das Gefühl selbst, das gleichsam zwischen den Zeilen steht oder nur durch die Fenster zu erspähen ist, die durch die Mauern der Worte gebrochen sind.“⁸³ (Wer alles beschreiben will, baut der Sprache die Fenster zu)⁸⁴

„Es ist das Bestreben, durch das Gedachte hindurch die Schicht zu erreichen, die das Gehirn denken lässt, das Bestreben, den Gedanken transparent zu sehen.“⁸⁵

Im „Abenteuerlichen Herz“ I. Fassg. wird mit anderen Worten der gleiche Einheitsgrund der Natur, der Leidenschaft, des Gefühls aufgesucht, der sich im Rausch des Kampfes offenbart. Das logisch Begriffliche der Gedanken, ihren objektiven Wahrheitsgehalt sieht er für zufällig an.

„Gedanken sind bunte Frachten, die auf dunklen Wassern schwimmen, und alles Wissensgut hat etwas sehr Zufälliges, sehr Aufgelesenes ... Vom Strom des tieferen Lebens, der ihn trägt, und nicht durch sich selbst erhält der Gedanke seine Feinheit, Wucht und Gefährlichkeit ... Und daher besitzt auch alles, was durch Denken entstanden ist, einen unmittelbaren Lebens-, also Kampfwert, insofern es

von einer kriegerischen Grundhaltung zur Rüstung verwendet werden kann. Ein Beispiel ist die Technik, in der nicht die kleinste Erfindung gemacht werden kann, die nicht ihr verborgenes potential de guerre besitzt.⁸⁶

Die Grundhaltung des Beschreibens, wie sie in den Kriegsbüchern erschien, ist noch die gleiche geblieben. Nur durch die zugrundeliegende Wucht des Lebens erhalten die Gedanken Wert. Nietzsches Wille zur Macht erlebt hier eine seiner vielen Wiedergeburten. „Alle diese Werte sind nur Resultate bestimmter Perspektiven der Nützlichkeit zur Aufrechterhaltung und Steigerung menschlicher Herrschaftsgebilde und nur fälschlich projiziert in das Wesen der Dinge.“⁸⁷

Der Wille zur Macht, der sich in der Geringschätzung „objektiver“ Gedankenwerte gefällt, bemächtigt sich also der Sprache als eines magischen technischen Schlüssels, womit sich der „Führer“ Zugang zur instinktiven Zustimmung, „zur innersten Herzkammer aller anderen“ verschafft.⁸⁸

„Magie“ ist also nichts anderes als die innere Überzeugungskraft, die den Worten innewohnt, solange sie noch ungebrochen sind von der Reflexion, so lange sie also noch nicht berührt sind von logisch festgesetzter objektiver Wahrheit. Bezeichnend ist, dass die Technik zur Exemplifizierung des Willens zum Machtmittel herangezogen wird. „Der Arbeiter“ führt diesen Gedanken weiter.

3) DIE ZWEIFELHAFTHEIT DER ISOLIERTEN ERKENNTNIS DER ESSAYS

Die Machtüberlegenheit des Geistes über die blinden Spaltungen der Natur, sich ausdrückend im Beschreiben des Kriegserlebnisses, tritt also in den Dienst des allgemeinen Willens zur Macht, ist eigentlich mit ihm identisch. Es tritt aber eine Zweideutigkeit auf, weil in den Essays der Wille

zur Macht wörtlich nicht erwähnt ist. Angestrebt wird nur ein allgemeiner Anarchismus des Herzens. Die politischen Andeutungen sind verschwommen. Der Hinweis auf die Magie des Verständnisses steht im Vordergrund als eine isolierte, ästhetische Erkenntnis, die eben dadurch zweideutig wird, weil die hinzugehörige Erkenntnis vom Willen zur Macht, der sich objektiver Werte nur bedient, nicht beigefügt wird. Diese Art des Verschweigens und des Abbrechens der Reflexion wird uns noch in der Untersuchung über Form und Inhalt des Aphorismus und des Essays beschäftigen.

Diese Stellen sind angeführt worden, damit ersichtlich wird, dass die Beschreibung keine logischen, objektiven, wahrheitsstrebenden Ziele verfolgt, sondern Gefühlszwecken dient.

Gefühl wird von Jünger hier nicht als sentiment, Empfindung, verstanden, dem keine Entscheidung innewohnt. Gefühl heisst ihm unmittelbares Innewerden des Grundes der Existenz, der „Natur“. Die Beschreibung bezweckt aber die Hinführung des Lesers auf das Wunderbare, er soll die Mauer des Alltäglichen durchbrechen. Der „wahre Freund der Bücher“ wird angesprochen, „von dem ich annehme, dass ihm der Anteil an einem innigeren und heroischen Leben, an einem Leben der Krieger und Gläubigen noch nicht verlorengegangen ist, oder dass er ihrer teilhaftig zu werden wünscht.“⁸⁹

Die „Verwirklichung“, die der Autor hier in der Beschreibung anstrebt, im Gegensatz zur Entwirklichung der Abstraktion, soll also der Anspornung des Willens dienen. Der magische Urgrund des Seelischen wird sichtbar gemacht, der Wille wird beeinflusst: theoretisch dazu, sich des Wunderbaren in der Welt bewusst zu werden, praktisch appellativ dazu, sich diesem Wunderbaren rückhaltlos

und mit Leidenschaft hinzugeben. Wir haben schon bei den Kriegsbüchern gesehen, dass die Beschreibung nicht „Schönheit des uninteressierten Wohlgefallens“ anstrebt, doch war dort der Appell noch enger begrenzt, es war speziell der Deutsche angesprochen, der den Sinn des Krieges erfüllen sollte, indem er die Leidenschaft wiederaufbringt, dem Aufschwung der Natur im Kampf zu dienen, ohne nach dem Zweck zu fragen. Freilich ist damit auch der „über alle Nationen verteilte Kreis von Männern ... eine unsichtbare Loge“ ... angesprochen, soweit jeder vom Zweck seines Volkes abzusehen vermag.⁹⁰

„Das Abenteuerliche Herz“ aber richtet sich nicht an einen beschränkten Kreis sondern an jeden Menschen. Damit wird aber auch eine größere Einheit der Form bewirkt, weil die zweckbetonte, alltägliche Perspektive des Soldaten und die zweckfreie Perspektive des reinen Menschen, der den Sinn eben im zweckfreien Walten des Willens zur Macht sieht, nicht mehr so weit auseinanderstreben wie in den Kriegsbüchern.

4) ABSETZUNG DER BESCHREIBUNG VON REINER DICHTUNG UND PHILOSOPHEM

So scheint es auch verständlich, wenn Jünger sich indirekt von reiner ästhetischer Dichtung absetzt. Denn die Zweckfreiheit ästhetischer Dichtung und die Zweckfreiheit des Willens zur Macht sind verschieden. Die eine ist unbewusst, die andere bewusst. Die eine hat Identität von Klang des Wortes und geheimen Sinn, die andere zielt diese Identität an, weil sie damit eine magische Macht ausüben will, bewusst. So nähert sich Jüngers Absicht schon eher der des verkleideten Philosophems, unterscheidet, dass

bei ihm keine begrifflich zu enträtselnde Philosophie hinter seinen Worten steht.

„Allerdings hat sich in der reinen Dichtung der unnachahmliche Klang der Worte dem geheimen Wesen so angeschmiegt, und einen solchen Grad der Identität mit ihm erreicht, dass, wenn die Aufnahmefähigkeit vorhanden ist, die Erschliessung mit ungemeiner Leichtigkeit erfolgt. Daher hat es auch immer Versuche gegeben, Philosopheme durch den Vortrag mit dichterischen Mitteln in ihrer Eindringlichkeit zu steigern, und daher stösst man auch so oft auf ganz naive Naturen, die ihren Jakob Boehme, Angelus Silesius oder Swedenborg aller Schulweisheit zum Trotz mit dem grössten Profit in sich aufgenommen haben.“⁹¹

Was das „Abenteuerliche Herz“ textlich unergiebig für die Untersuchung nach dem „Ursprung der Beschreibung“ macht, als die Kriegsbücher, ist die wachsende Abschliesung der Form. Das Tagebuchartige, der chronikale Ablauf der Ereignisse und das Persönliche tritt zurück. „Dann aber weiss ich auch, dass mein Grunderlebnis, das, was eben durch den lebendigen Vorgang sich zum Ausdruck bringt, das für meine Generation typische Erlebnis ist, eine an das Zeitmotiv gebundene Variation ... Aus diesem Bewusstsein heraus meine ich auch, wenn ich mich mit mir beschäftige, nicht eigentlich mich, sondern das, was diesem zugrundeliegt, und was somit in seinem gültigsten und dem Zufall entzogensten Sinne auch jeder andere für sich in Anspruch nehmen darf.“⁹² Der Ansatzpunkt, die unbewältigte Wirklichkeit, die die Beschreibung hervorrief, wird nicht mehr sichtbar. Es wird nur noch das beschrieben, dem er eine bestimmte Erkenntnisform abringen kann. Damit gewinnt auch der Stil eine Einheitlichkeit. Die „Beschreibung“ als solche konstituiert sich in ihrer reinen Eigenart. Es werden

nicht mehr Vorgänge, Kämpfe etc. im Zeitablauf dargestellt. Das, was sich vorher als Reflexion zwischen die „Darstellung des Frontsoldaten“ schob, wird nun eigenmächtiges Gebilde.

5) DIE HERRSCHAFT DER „OPTIK“

In der Tat wird hier die „Optik“ über die Darstellung Herr. Was im „Wäldchen 125“ als Technik der Beschreibung dazu diente, den Sinn aus den Erscheinungen zu destillieren, nämlich die Ausziehung der Perspektive ins Unendliche, wird nun alleinherrschend. Aber auch hier ist die Technik wieder wesentlich Ausdruck des zugrundeliegenden Gefühls von der Einheit von Zweck und Zwecklosigkeit. In der Beschreibung aber muss die Optik dazu dienen, die Sprache transparent zu halten, das zugrundeliegende Gefühl durch die Fenster der Worte scheinen zu lassen. „Es wäre mir unmöglich, für meine Person die starke Anteilnahme aufzubringen, deren Vorhandensein ich nicht leugnen kann, verliehen mir nicht zwei Umstände eine gewisse Sicherheit. Einmal besitze ich das bestimmte Gefühl, einem im Grunde fremden und rätselhaften Wesen nachzuspüren, und dies bewahrt vor jener pöbelhaften Eigenwärme, jener Stickluft der inneren Wohn- und Schlafzimmer, die mir an Anton Reiser unangenehm ist. Es verleiht dem Zugriff eine grössere Sauberkeit wie der Gummihandschuh den Fingern des Operateurs. Ich habe dies Gefühl, als ob ein aufmerksam beobachtender Punkt aus exzentrischen Fernen das geheimnisvolle Getriebe kontrollierte und registrierte, selbst in den verworrensten Augenblicken nur selten verloren. Aber auch andere Zeichen: Trauer, Rührung, Stolz glaubte ich zuweilen gleich Signalen einer inneren Optik an jenem Fixpunkt zu erkennen, den ich als ein zweites, feineres und unpersönliches Bewusstsein bezeichnen möchte. Von dort aus gesehen,

wird das Leben noch von etwas anderem als von Gedanken, Empfindungen und Gefühlen begleitet, seine Werke werden gleichsam noch einmal gewertet, ähnlich wie ein bereits gewogenes Metall trotzdem von einer besonderen Instanz einen zweiten Stempel erhält. Von dort aus gesehen erhält dieses Treiben auch erst einen fesselnderen Reiz als den innerhalb der Bezirke einer selbstbewussten Vitalität möglichen.“⁹³

6) DAS ZWEITE BEWUSSTSEIN ALS UMWERTENDER WILLE ZUR MACHT

Was ist nun dieses zweite feinere und unpersönliche Bewusstsein, das die Werte gleichsam noch einmal wertet? Philosophisch gesehen wäre es wieder der Wille zur Macht, der die Umwertung der Werte vollzieht, wenn man der verdächtigen Spur des Wortes „Wert“ in dem betreffenden Zitat nachgeht. Dieses zweite Bewusstsein muss sich konsequenterweise auch in der Beschreibung aussprechen. Nun soll aber durch die Worte der Beschreibung doch Gefühl, Natur! leuchten! Ist denn dieses zweite „*Bewusstsein*“ Gefühl? In diesem Wortlaut ist es zweifellos ein Widerspruch. Erst, wenn man das zweite Bewusstsein als Wille zur Macht versteht, löst sich der Widerspruch. Das zweite Bewusstsein ist dann in der Tat nichts anderes als die letzte Instanz, durch die der Urgrund der Natur, und damit das „innerste Selbstgefühl, die Existenz, spricht. Denn der bloße Rausch, der bloße Instinkt, der Bezirk einer selbstbewussten Vitalität, wäre wertlos, sinnlos, „bewusstlos ohne dieses Bewusstsein, das ihm in der Beschreibung, in der Beobachtung vom inneren Fixpunkt aus Existenz und Wert verleiht. Wert im Sinne von die Persönlichkeit bewegender Macht. Die in den Kriegsbüchern und im „Abenteuerlichen

Herzen“ propagierten Leidenschaften des Herzens können ihren existentiellen Sinn erst durch dieses Bewusstsein erhalten. Das zweite Bewusstsein ist also nicht nur als die Überlegenheit des Geistes über die Blindheit des Erdgefühls zu sehen im Sinne des Dualismus von Geist – Materie, es ist im Sinne der „Beschreibung“, womit wir freilich über den Wortlaut der Schriften hinaus interpretieren, das den Stil konstituierende Prinzip. Denn wie sollten wir je von der Macht des Gefühls, der Leidenschaft, des Bewusstseins, der Freiheit der Person erfahren, wenn nicht durch die Beschreibung? – Wie soll denn hier das Gefühl für das Wunder der Welt geweckt werden? Durch die Beschreibung. Es ist also nichts anderes als die Sprache oder die Beschreibung was das zweite Bewusstsein bildet. Der Stil eröffnet uns die Welt des Autors und nicht seine Begriffe.⁹⁴ Denn von einem begrifflich bestimmten metaphysischen System ist keine Rede. Und so sehen wir auch die Zwecksetzung der Schrift keine äusseren Ziele anstreben. Die Entdeckung des Menschen wird gegeben, die Suche nach dem Wunderbaren im Alltäglichen, mit Gedanken, deren Gefühlswert ihrem begrifflichen Wert übergeordnet ist. Das Ganze ist eine Suche nach dem Wunderbaren, nach dem, was das innere Bedürfnis nach Sinn im Autor befriedigt. Aber in der Tat ist es nicht Kunst des darstellenden Bildens und Nachbildens, was diese Befriedigung herbeiführt, sondern eine Abfolge von Beschreibungen bestimmter Gefühls- und Tatsachenkomplexe, deren verbindendes Glied durch nichts anderes als die Sprache schlechthin gegeben ist.

Beschreibung – zweites Bewusstsein – Stil – Wille zur Macht – sind nur richtig zu bewerten, wenn wir den Gedanken Jüngers ihren Gefühlswert lassen, ihre symbolische und hieroglyphische Bedeutung sehen und nicht in ihrer

logischen überbewerten. Man erhellt sie dadurch wie mit einem Schlaglicht, das die andere Seite in undurchdringliches Dunkel hüllt. Immer noch stehen wir bei Jüngers Theorie von der Beschreibung oder dem Schreiben überhaupt. (Der Name „Beschreibung“ dient nur als begriffliche Zusammenfassung der spezifischen Jünger'schen Art des Schreibens). Wir können allein durch die Widersprüche, die sich rein logisch und philosophisch betrachtet dabei ergeben, die innere Problematik der Beschreibung beleuchten.

In der merkwürdigen Zweideutigkeit zwischen Dichtung und Philosophie steht die jüngerische „Beschreibung“ nicht einzig da. Die Einheitsschau unter dem Willen zur Macht, wodurch die „Gestalt des Arbeiters“ hervorgebracht wird, benutzt Nietzsches Ideen ähnlich zu essayistisch-dichterischen Exkursionen in die Wirklichkeit wie Novalis und Fr. Schlegel das fichtesche „absolute Ich“, dessen Selbstbewusstsein sie zum Schlüssel der Welt erheben. Mit philosophischer Logik an diese Gebilde: Fragmente, Essays, Aphorismen heranzugehen, ist zwecklos.

7. DAS SEHEN ALS ANGRIFFSAKT

Mit den vorangehenden Ausführungen haben wir uns dem tieferen Verständnis der Einleitungsworte zum Beitrag „Dalmatinischer Aufenthalt“ in den „Blättern und Steinen“ genähert, dem wir den Oberbegriff „Beschreibung“ und das Motto entnommen haben, dessen Selbstverständlichkeit nun zweifelhaft geworden ist. Gleichzeitig aber erkennen wir die Art der verschlüsselten Sprache, die in Bezüglichkeiten, Andeutungen und knapp gezielten Behauptungen spricht, dabei aber auf einen eigenen Zusammenhang hinweist, wie er oben erhellt wurde. Ausserdem sehen wir, dass es auch in der „essayistischen Erkenntnis“, wie wir formelhaft sagen

wollen, um eine besondere Form der Wissenschaftlichkeit geht, sofern damit nicht eine Konstanz der Begriffe sondern eine Konstanz der Blickweise und der Erkenntnis unter dieser Blickweise gemeint ist, die sich indessen auch mit einer gewissen Einheitlichkeit und Konstanz der Bilder und Hieroglyphen paaren kann, wie etwa „magischer Schlüssel“, „Magie“, „Optik“, „Gestalt“ etc. Nur bleibt dem Leser überlassen diese besondere „Wissenschaftlichkeit“ ausserhalb der „wissenschaftlichen Disziplinen“⁹⁵ zu entdecken, indem er selbständig die „symbolische Methode“ anwendet, wozu Jünger auch am Ende von „Sprache und Körperbau“ auffordert. Aber das sind Bezüglichkeiten, die dem Kapitel über das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst im Essay Jüngers vorbehalten sein sollen.

Das zweite unpersönlichere Bewusstsein, von dem wir schon gesprochen haben, als das die Beschreibung als Technik konstituierende Prinzip, wird im Vorwort zu den „Blättern und Steinen“ und in „Über den Schmerz“ in eine bezeichnende Beziehung zur Photographie gebracht.

„Es ist merkwürdig, dass, während wir über so vorzügliche optische Mittel wie über das Lichtbild verfügen, sich die Kunst der Reisebeschreibung seit Humboldts Tagen so sehr verschlechtert hat.“⁹⁶ Die Photographie wird als Symbol bezeichnet, das das zweite Bewusstsein aus sich herausgestellt hat.⁹⁷ „Es ist eine Waffe, deren der Typus sich bedient.“ „Das Sehen ist in unserem Raume ein Angriffsakt,“⁹⁸ „Es wohnt uns ein seltsames und schwer zu beschreibendes (!) Bestreben inne, dem lebendigen Vorgang irgendwie den Charakter des Präparates zu verleihen.“⁹⁹ „Dies alles sind Anzeichen, die auf einen großen Abstand hindeuten, und es erhebt sich die Frage, ob diesem zweiten Bewusstsein, das wir so unermüdlich an der Arbeit sehen, denn auch

ein Zentrum gegeben ist, von dem aus sich die wachsende Versteinerung des Lebens in einem tieferen Sinne rechtfertigen lässt ...“¹⁰⁰ Es handelt sich um die Vergegenständlichung auch der Persönlichkeit, die mit dem Sehen als photographischer Vergegenständlichung aus der Zone der Empfindsamkeit herausgerückt ist, mit der sich die Psychologie alten Stils beschäftigte. Die Fähigkeit des zweiten Bewusstseins ist „Nicht etwa zu verwechseln mit der Selbstbespiegelung durch eine Psychologie alten Stils.“¹⁰¹ „Die Photographie ist nichts anderes als ein Werkzeug dieser, unserer Eigenart. Es ist merkwürdig, dass diese Eigenart auf anderen Gebieten, etwa dem der Literatur, noch so wenig sichtbar wird; aber ohne Zweifel wird, wenn wir hier wie in der Malerei noch etwas zu erwarten haben, die Beschreibung der feinsten, seelischen Vorgänge noch abgelöst werden durch eine ganz neue Art der präzisen, sachlichen Schilderung.“¹⁰²

An diesem Punkte lässt sich die Beschreibung genauer fassen als vorher in den Kriegsbüchern. Wir hatten in Abschnitt 7 des 1. Kapitels gesehen, dass der objektive Ursprung der Spaltung des Menschen und seiner Beschreibung in der Technik liegt, die ein „eisiges Hirn und glühendes Herz“ erfordert. Durch diese Spannung droht der Mensch zerrissen zu werden. Die Beschreibung sollte dazu dienen, den Menschen theoretisch und praktisch wieder auf seine Ursprünglichkeit zurückzuführen. Das zweite Bewusstsein richtet sich sozusagen aus dem Schnittpunkt der Parallelen Hirn und Herz heraus, die sich im Unendlichen schneiden. Die Beschreibung aber war ein Mittel des Willens zur Macht, der das zweite Bewusstsein des Menschen konstituiert, und also die Instanz ist, die den Menschen über den vermeintlichen Gegensatz von Gefühl und Ratio zusammenhält.

Das zweite Bewusstsein, das überhaupt erst die menschliche Voraussetzung zur Technik ist, schafft sich die Werkzeuge zur Ausübung seiner Macht.¹⁰³ Dies Werkzeug ist ein Symbol seiner Eigenart, z.B. die Fotografie. Nach Jüngers Theorie soll sich die Beschreibung an ihr ein Beispiel nehmen. Man könnte nun, wie es die meisten Interpretationen, und Jünger selbstverständlich auch (im „Arbeiter“) diese Art des Sehens wieder auf den Typus zurückbeziehen, dessen Symbol die Fotografie ist. Damit aber wäre nichts verständlich gemacht. Man vollführte einen blossen Zirkel, man bliebe im Bannkreis des Jüngerschen Denkens, ohne dass man den Ursprung seiner Eigenart kennenlernte. Es gilt aber, den Sinn dieser von Jünger gefundenen Gestalt des „Arbeiters“, dessen Vorstellung sich im Allgemeinbewusstsein verbreitet hat, wie auch der Terminus von der „totalen Mobilmachung“ oder der „Perfektion der Technik“, soweit möglich in seinem subjektiven Ursprung sichtbar zu machen, ohne über die objektive Geltung dieser Gestalt und ihre Wahrheit zu diskutieren. Dies würde in geschichtsphilosophische Bereiche führen, die nur relative inhaltliche Wahrheiten betreffen, aber nicht die Wahrheit der Form, um die es hier geht. Denn die tiefere Frage nach der Wahrheit wird dort ausgesprochen, wo man sich nicht um Behauptungen schlägt, sondern danach fragt, was den Autor dazu drängte, solche Behauptungen aufzustellen. So scheint es mir nur wieder eine „leidenschaftliche Feststellung“ wenn Jaspers von Jünger in Anmerkung 7 seines „Vom Ursprung und Sinn der Geschichte“ schreibt: „Es ist keine Nüchternheit des Erkennens, sondern eine Ergriffenheit, die nicht überwunden ist, weder in der Gebärde der exakt formulierten Nüchternheit, noch in der Stimmung von Kälte diktatorischer Feststellungen und Wertungen. Es ist vor allem eine

ästhetische Haltung, die aus der Lust am geistigen Produkt lebt, und die in der Tat bei E. J. zu einem Schriftstellertum 1. Ranges geführt hat.“ Max Bense hat wohl recht, wenn er anlässlich Jüngers sagt: „Es ist nicht zu urteilen, sondern zu existieren und die Existenz entzieht sich beständig jedem Urteil.“ Und doch scheint die Existenz sich nur im Urteil ihrer selbst vergewissern zu können. So würde die philosophische Frage in dieser Hinsicht lauten: Warum muss die Existenz urteilen, um existieren zu können? Unsere engere philologische Frage aber heisst: Was bedeutet denn die Beschreibung als Urteil im Zusammenhang dieses Schreibens, wenn wir schon das philosophische Wahrheitsurteil über den Inhalt ins Unbestimmte hinausschieben müssen. So scheint die Germanistik die geduldigere Fragerin zu sein. Mit der philosophischen Verwerfung der Begriffe Nihilismus, Wille zur Macht, Arbeiter, zweites Bewusstsein ist noch nichts über die gefühlsmässige Wirksamkeit, die „poetische“ Wahrheit dieser Worte ausgesagt, soweit sie zum Träger der Existenz des Denkenden wurden, soweit sie den Nachdenkenden anreizen auf diesen Schiffen weiter ins Ungewisse der Wahrheit zu steuern.

Kurz gesagt: es gilt, die Beschreibung nicht auf den „Arbeiter“ zurückzubeziehen sondern auf den Autor selbst, insofern sie die unmittelbarste, lebendige Notwendigkeit war, die ihn zum Autor machte. So dürfen wir seine Beschreibung der „Beschreibung“ nicht als selbstverständlich hinnehmen, sondern ansehen als die Abspiegelung eines zeitlosen Seienden „Beschreibung“ das die geschichtliche Ausformung der Beantwortung eines Seinsanspruchs ist, der immer wieder an den Menschen herantritt. Solche geschichtlichen Formen der Beantwortung sind alle Künste und im Bereich der Sprache alle poetischen Gattungen, aber

auch alle Formen, in denen sich Wissenschaft äussert usw. Freilich soll in das Gebiet der Germanistik nur das, was „Kunst“ genannt wird, fallen, also das, was die organische Lebendigkeit der Sprache aus sich heraus schafft, aber wo sind denn hier die Grenzen zwischen organischer, naiver Sprachform und abstrakter, toter, in ihrem eigenen Kreise rotierender Begriffsspaltung zu ziehen? Ernährt sich nicht auch die Philosophie vom dauernden Zustrom organischer Gedanken und seelischer Anregungen?

Das sind Fragen, die ins Unendliche führen, ins Formlose. Man kann sich dem alten Rezept nur in der Beschränkung auf einen bestimmten Gegenstand entziehen, in der einfachen Darstellung, die dem unendlichen Trieb des Erkennens ins Formlose Widerstand bietet. Diese beiden Begriffe von „Unendlichkeit“ und „Vollendung“ (Strich) die im Idealismus erst zum Problem wurden, auseinander streben und so nach Vereinigung riefen, die Kant und Schiller in den Ideen der Schönheit und der Gestalt vollzogen, zeigen sich auch wieder bei Jünger. Er sucht sie in der „Beschreibung“ zu vereinigen. Das mit Beschreibung korrespondierende Objekt ist die „Gestalt“. Wir werden das noch sehen.

Denn die Beschreibung als subjektive Notwendigkeit, mit der sich Jünger der andrängenden Phänomene des Daseins erwehrt,¹⁰⁴ erfindet sich die Gestalt des Arbeiters als Sinnerfüllung, als Vereinigung der zwiespältigen Elemente, von denen Jünger wie jeder andere Autor der Neuzeit bewegt wird. Es ist „ein kosmischer Gegensatz ... der sich stets wiederholt, wenn die Weltordnung erschüttert ist, und der sich hier in den Symbolen eines technischen Zeitalters zum Ausdruck bringt. Es ist der Gegensatz zwischen solarischem und tellurischem Feuer, das hier als geistige, dort als irdische Flamme, als Licht und als Feuer er

scheint ...¹⁰⁵ Die zwiespältigen Elemente zeigen sich heute in technischer Form und müssen auch mit technischer Form wieder vereinigt werden. Der Geist hat sich in der Technik vergegenständlicht. In der Bewegung des Verkehrs und der Technik deutet sich die Sprache der Arbeit an, die bestrebt ist, sich in alles zu übersetzen, was gedacht, gefühlt, gewollt werden kann.¹⁰⁶ Die Technik muss also bejaht werden, genauer gesagt, sie braucht nicht bejaht zu werden, man muss sie als natürliche Lebensform empfinden. „Technik und Natur sind keine Gegensätze, – werden sie so empfunden, so ist dies ein Zeichen dafür, dass das Leben nicht in Ordnung ist. Der Mensch ,der sein eigenes Unvermögen durch die Seelenlosigkeit seiner Mittel zu entschuldigen sucht, gleicht dem Tausendfuß der Bibel, der zur Bewegungslosigkeit verurteilt ist, weil er seine Glieder zählt.“¹⁰⁷

Die Beschreibung ist also technisch zu fassen. Sie ist rein äusserlich betrachtet, grausame Sachlichkeit, keine Empfindsamkeit, keine Geistreichelei darf an ihr teilnehmen. „Zu erstreben ist, dass der Gegenstand durch die Feder wie durch den Pinsel getroffen wird, zu vermeiden dagegen die Umsetzung des Gegenstandes in Geist, die zu der so allgemein beliebten Prosa führt, bei der man bei jedem Interpunktionszeichen das Beifallsklatschen zu vernehmen glaubt, das der Autor seinen eigenen Gedanken zollt.“¹⁰⁸ Der „Maßstab des Gegenstands“¹⁰⁹ muß die Sprache regieren. Aber indem Jünger die Beschreibung an der Fotografie orientiert, beweist er, dass es ihm in der Beschreibung nicht um eine neutrale, objektive, theoretische Feststellung des Bestehenden geht. „Die Fotografie ist ... ein Ausdruck der uns eigentümlichen und zwar sehr grausamen ... Weise zu sehen. Letzten Endes liegt hier eine Form des bösen Blicks, eine Art von magischer Besitzergreifung vor.“¹¹⁰ Erinnern wir uns, dass die

Sprache im „Abenteuerlichen Herz 1. Fassg.“ als magisches Machtmittel über das Gefühl, „die innerste Zustimmung aller anderen“ begriffen wurde, dann verstehen wir, dass der Maßstab, den die Fotografie an die Beschreibung legt, berechtigt ist.

8) DIE SPRACHE ALS NATUR UND ALS WERKZEUG

Es liegt allerdings eine im Wesen der Sache liegende Zweideutigkeit darin, dass die Sprache hier sowohl als Natur als als Werkzeug verstanden wird. Ihren besonderen Akzent aber erhält dies eben erst durch die Perspektive die der Wille zur Macht vorzeichnet. Natur ist die Sprache, insofern als sie magische Macht hat. Sie bemächtigt sich, ohne nach Gründen zu fragen des Gefühls, der ‚innersten Zustimmung‘. Werkzeug aber ist die Sprache, insofern das „zweite Bewusstsein“ die Macht ausübt, willentlich und bewusst. Wenn es also Jünger in der Beschreibung um die Wahrheit geht, nicht um die Wahrheit des Gegenstandes schlechthin, sondern um die Wahrheit eines bestimmten, konkreten Gegenstandes, so wie er geschichtlich im Zeitalter der Technik erscheint, dann scheint der Zwiespalt noch unvermeidlicher zu werden. Denn wenn Wahrheit Wille zur Macht, Besitzergreifung und Wirksamkeit ist, dann muss die Beschreibung auf konkrete Gegenstände gehen. Sie muss „Gestalten“ beschreiben, deren Wirksamkeit gefordert ist, deren Wirklichkeit zwar utopisch erscheint, aber doch im appellativen Sinne wahr ist, weil sie den Sinn des Menschen, den Sinn der Erde, erst erfüllt. Aber die Zweideutigkeit von reiner Anschauung, von Theorie, die mit der Beschreibung im traditionellen Sinn gegeben ist und der Forderung, Behauptung der „Gestalt“ des „Arbeiters“ die die Jüngersche Beschreibung stellt, ist damit nicht aufgehoben. Anfangs haben wir die Beschreibung gesehen

als Verteidigungswaffe gegen die Sinnlosigkeit chaotischer Daseinsphänomene, mit der Einführung des Begriffs vom Willen zur Macht wird sie zur Angriffswaffe. Diese Zweideutigkeit muss als Schmerz empfunden werden. Denn wenn die Beschreibung auch die „Eindeutigkeit“ der Gestalt des Arbeiters fordert¹¹¹ die den Zwiespalt auflösen soll, so zeigt sich doch, dass die Voraussetzung zum Sehen dieser Gestalt, nämlich die Beschreibung unter der „Optik“ des zweiten Bewusstseins, der unendlichen Perspektive, des Willens zur Macht prinzipiell der Zweideutigkeit unterworfen war.

Diese Erkenntnis wird in der bezeichnenden, unbegrifflichen Weise in der „Abhandlung“ „Über den Schmerz“¹¹² so ausgesprochen, dass die relative Wahrheit des „Arbeiters“ nicht zerstört wird, sondern wie eine Stufe liegt bleibt: die Abhandlung „Über den Schmerz“ „springt aus der im ‚Arbeiter‘ festgelegten Stellung wie ein Laufgraben vor, und führt durch ein, gewiss nicht ungefährliches Gelände an einen Beobachtungsposten heran, von dem aus eine wiederum veränderte Landschaft einzusehen ist.“¹¹³ Dieser Essay macht also auch die Gesichertheit, die Fraglosigkeit der Beschreibung, soweit sie im Lichte des Willens zur Macht stand, zunichte. Freilich nicht ausdrücklich. Man muss hier die immanente Entwicklung, die die Begriffe mit der Veränderung eines Bestandteils der Beschreibung im Zusammenhang machen müssen, selbst mitvollziehen. „Es gibt keine menschliche Lage, die vor dem Schmerz gesichert ist.“¹¹⁴ Ein wirklicher Durchbruch, durch den Zwiespalt, dessen Zeichen der Schmerz ist, sei noch keineswegs gelungen. „Das hängt damit zusammen, dass eine Kommandohöhe, von der aus gesehen der Angriff des Schmerzes eine rein taktische Bedeutung gewinnt, durch künstliche Mittel überhaupt nicht geschaffen werden kann. Insbesondere

reicht die Anstrengung des Willens nicht zu, denn es handelt sich hier um eine rein seinsmässige Überlegenheit!“¹¹⁵ Aber sollte denn nicht das zweite Bewusstsein eine solche Kommandohöhe erreichen? Er sieht also, dass dies zweite Bewusstsein nur eine relative Höhe, aber nicht göttliche Höhe erlangt. „Die Annäherung eines Gottes ist unabhängig von den menschlichen Bemühungen.“¹¹⁶

Die Folgen zeigen sich nicht schlagartig, wie ja überhaupt nicht festzustellen ist, ob die Höhe des zweiten Bewusstseins von der herab die Beschreibung unternommen wurde, nur relativ oder absolut gemeint war. Es zeigt sich aber ein stärkeres Hervortreten des „Darstellerischen“: „Das abenteuerliche Herz 2. Fass.“, die „Afrikanischen Spiele“, die „Marmorklippen“.

Zwar hat die Beschreibung als „Verwirklichung“ der Gegenstände und des Menschen im Sinne des Willens zur Macht sein Ende erfahren, insofern sie versuchte, eine Wirklichkeit „magisch“ zu beschwören, ihr diktatorisch ein Sein zu geben. Aber die Beschreibung besteht weiter als die Verwirklichung des bescheideneren Anspruchs mittels der „symbolischen“ Methode Gegenstände ans Licht zu heben, indem sie sie aus der universalen Gleichgültigkeit heraushebt und in eine Sphäre sinnvoller Bezüge stellt.

Die „Beschreibung“ war mit philosophischen „Vorurteilen“ belastet, das machte sie schillernd für das ästhetische Urteil, da hier nicht deutlich wird, auf welche Weise sich gestalthafte Einheit im Sprachzusammenhang durchsetzt. Man kann auch fragen: ist denn die „Beschreibung“ eine künstlerische poetische Gattung wie Drama, Roman, Novelle oder zerfällt sie mit der begrifflichen Widerlegung ihrer Behauptungen? So viel ist sicher, dass die Philosophie

und die Kunst-Wissenschaft nicht jede für sich allein urteilen dürfen.

Inzwischen aber fragen wir: Wie fasst Jünger die Theorie seiner selbst gestellten Aufgabe, nachdem ihm die philosophische Grundlage in „über den Schmerz“, wenn schon nicht begrifflich, so doch gefühlsmässig zweifelhaft geworden ist.

9) DIE ABLÖSUNG DER THEORIE DER BESCHREIBUNG DURCH DIE THEORIE DER SPRACHE

Wir sahen, dass die „Beschreibung“ die Sprache scheinbar vergewaltigte, insofern sie zwar ihr zweckloses naturhaftes Eigenwesen erkannte, aber es magisch in die Zwecke des Willens zur Macht einspannte. Was Jünger mit der Sprache in der Beschreibung vorhat, scheint nicht möglich zu sein. Man stellt nicht dar und meint doch die Sprache als Werkzeug im absolutem Sinne zu haben (Natürlich steht nicht in Frage, dass ein Dichter seine Sprache wie ein Werkzeug beherrschen muss. In diesem relativen Sinne meint Jünger das zitierte Motto nicht. Sein Anspruch an die Werkzeughaftigkeit ist im Sinne des Willens zur Macht absolut, da dieser als letzte verbindende Instanz wie zitiert „Natur und Technik“ versöhnt und so das Bewusstsein im „zweiten Bewusstsein“ von der Erkenntnis erlöst, die ihn die Unschuld gekostet hat. Statt vieler anderer Zitate eine wahllos gegriffene Stelle aus dem „Arbeiter“: „Der Lebensraum gewinnt an Eindeutigkeit, an Selbstverständlichkeit, gleichzeitig wächst die Naivität, die *Unschuld*, mit der man sich in diesem Raume bewegt.“¹¹⁷ So war die Darstellung, die die Beschreibung von der Wirklichkeit gab, im Sinne des Willens zur Macht, ein Anspruch Wirklichkeit zu *sein*, sie „stellte“ Wirklichkeit „dar“. Diese scheint aber dem Menschen, der dem Schmerz

unterworfen ist, unmöglich zu sein. Man stellt nicht dar und glaubt doch die Sprache als Werkzeug zu *haben*. Wenn sie absolut in den Gegenstand verwandelt ist, gehört sie dem Subjekt nicht mehr und der Besitz verschwindet mit der Werkzeughaftigkeit.

Darum scheint die Besinnung Jüngers bei dem Wesen der Sprache einzusetzen. Die Übergänge von der Machtaufassung der Sprache zur transzendenten Auffassung der Sprache sind unmerklich und vielleicht auch missverständlich, weil schwer festzustellen ist, wo von relativer, wo noch von absoluter Werkzeughaftigkeit der Sprache die Rede ist. So steht im „Lob der Vokale“¹¹⁸ der Satz: „Wenn man das Wort als Urbild betrachtet, stösst man auf eine Grenze, die nicht überschritten werden darf.“¹¹⁹ Dieser aphoristische Satz ist freilich auf verschiedene Weise auszulegen, die Zweideutigkeit des Aphoristischen scheint beabsichtigt zu sein. Denn wo das Unsagbare, das nicht werkzeughaft bewusst zu Bewältigende, sichtbar wird, gleichzeitig aber doch die subjektive Auffassung von der Meisterschaft über die Sprache bestehen bleibt, muss die Reflexion, die den ganzen Gegenstand beherrschen will, abbrechen: man spricht aus und spricht doch nicht das Letzte aus. Den gleichen Abbruch der wissenschaftlichen Ausbreitung über den Gegenstand aber zeigte schon der Essay. Die „Beschreibung“ war Beschreibung eines Gegenstands, Essay „Über“ den Gegenstand und fand seinen Abschluss in dem Bewusstsein der Unzulänglichkeit der Beschreibung, den Gegenstand in seiner inneren Unendlichkeit zu erschöpfen. Er war nur zu beenden, wenn ihm die Perspektive unter dem Willen zur Macht seine Verwirklichung d.h. sein Ende vorschrieb. Die Form der Darstellung also war von der Möglichkeit der Erkenntnis abhängig. Sieht sich diese Erkenntnis vor

die Möglichkeit der „gestalthaften“ Vollendung gestellt, so erweitert sich der aphoristische Ansatzpunkt zum Essay. Resigniert die Erkenntnis, so bleibt ihm die Gestalt des subjektiven Einfalls, der Naturgeborenheit eines Gedankens: der Aphorismus. So wird die folgende Untersuchung über die jüngersche Auffassung von der Sprache, die Untersuchung über die jüngersche Auffassung von der Beschreibung ablösen und die Möglichkeiten zeigen, die einer aphoristischen Auffassung der Sprache innewohnen aber gleichzeitig die Problematik, die Jünger zur Aufnahme eines solchen Stiles drängte.

III. ERNST JÜNGERS SPRACHAUFFASSUNG

1) BEHERRSCHBARKEIT UND EIGENSTÄNDIGKEIT DER SPRACHE

Um die Problematik der Werkzeughaftigkeit der Sprache noch einmal kennzeichnend hervorzuheben sei folgendes aus dem „Arbeiter“ zitiert:¹²⁰ „Wir streiften bereits den Begriff der organischen Konstruktion, die sich im Bezug auf den Typus äussert als enge und widerspruchslöse Verschmelzung des Menschen mit seinen Werkzeugen, die ihm zur Verfügung stehen. In Bezug auf diese Werkzeuge ist von organischer Konstruktion dann zu sprechen, wenn die Technik jenen höchsten Grad der Selbstverständlichkeit erreicht, wie er tierischen und pflanzlichen Gliedmassen innewohnt.“¹²¹

Nicht nur wird hier in den gewollt paradoxen Begriff von der „organischen Konstruktion“ die Utopie des „Arbeiters“ greifbar, sondern auch die Utopie von der Sprache als Werkzeug. Erinnern wir uns, dass Jünger die Sprache ein Werkzeug nannte, Werkzeug aber ein Mittel zur Ausübung des Willens zur Macht war, dann haben wir hier jenen äussersten Grad der Willensmässigkeit gekennzeichnet, die der Sprache der „Beschreibung“ solange sie sich begrifflicher Mittel bedient, innewohnt. Der Begriff „organische Konstruktion“ ist vom Willen zur Macht zusammengefügt worden. Paradoxie ist ein Kennzeichen nur des begrifflichen Denkens. Man könnte also den Übergang, der sich in der Zweideutigkeit der Sprachauffassung andeutet, auch den Übergang vom mehr begrifflichen zum mehr bildlichen Denken nennen. Doch hier ist Vorsicht angebracht. Wir wollen zuerst die Zweideutigkeit des Begrifflichen verfolgen, die Jünger in Richtung der bildlichen Eindeutigkeit treibt.

Die Zweideutigkeit liegt sowohl im Begriff „organische Konstruktion“ als auch in der begrifflichen Auffassung des Wortes „Werkzeug“ versteckt. Wir haben schon die Unsicherheit hervorgehoben, ob eine relative oder eine absolute Beherrschbarkeit der Sprache gemeint ist. Beherrschbarkeit und Werkzeughaftigkeit sind hier nicht im künstlerischen Sinne zu verstehen sondern im philosophischen. Absolute Beherrschbarkeit hiesse, der Sprache sowohl im Sinne des Herzens als im Sinne des Verstandes die gleiche eindeutige und unverrückbare Wahrheit aufzudrücken, die etwa mathematischen Zeichen innewohnt.

In ähnlichem Sinne kann man das Zitat aus dem Vorwort zum „Lob der Vokale“ zweideutig nennen: „Wenn man das Wort als Urbild betrachtet, stösst man auf eine Grenze, die man nicht überschreiten darf.“¹²² Der Ton kann auf Urbild, er kann aber auch auf dem hypothetischen „wenn man betrachtet“ liegen, damit aber hat die „Grenze“ im ersten Fall einen objektiven, im zweiten Fall einen subjektiven Charakter. Diese Zweideutigkeit ergibt sich besonders in der aphoristischen Isolierung, in der wir den Satz zitierten. Die Umgebung teilt dieser Stelle die besondere persönliche Färbung mit, die allerdings auch wieder verschiedene Auslegungen erfahren kann.

„Diese Arbeit, von der ich mich ungern trenne, entstand in wenigen, sehr ruhigen Nächten; sie eröffnet einige Geheimnisse der Sprache, die sicher bereits von manchen geahnt, aber noch von niemandem beschrieben sind. Ich erinnere mich, dass ich an einigen Stellen, die dem aufmerksamen Leser vielleicht nicht entgehen werden, von einem Gefühl der Angst ergriffen wurde. Wenn man das Wort als Urbild betrachtet, stösst man auf eine Grenze, die man nicht überschreiten darf. Persönlich ist mir diese Arbeit vor

allem wertvoll als ein Nachweis, dass auch in einem Zeitalter, in dem das Mosaik der Wissenschaften fast lückenlos den Boden bedeckt, sich Zusammenhänge schliessen lassen, die von dem Stande der wissenschaftlichen Feststellung ganz unabhängig sind. Der hier angewandte Zugriff stellt ein Muster dar, das sich auch auf andere Gebiete übertragen lässt.“¹²³

Wichtig für den Gesamteindruck, den wir von der Abkehr vom Sehen unter dem Willen zur Macht haben, ist, dass hier bei der Untersuchung der Sprache als der Grundlage der Beschreibung „ein Gefühl der Angst“ auftritt. Welchen Charakter hat „die Grenze, die man nicht überschreiten darf?“ Der Wissenschaftler würde eine solche Angst nicht kennen, weil er sich innerhalb der Grenzen seiner Methode hält und diese Methode schliesst das Interesse der Persönlichkeit aus. Die Person ist also für Jünger wichtig, weil sie zum Ausführenden des „symbolischen“ „Zugriffs“ wird. Die Sprache wendet sich gegen sich selbst. Angst als Interesse der Person an sich selbst, kann also nur auftreten wenn man in der Untersuchung der Sprache selbst, den Boden schaukeln fühlt, auf dem man fusst. Damit aber zeigt sich die Lebenswichtigkeit der Sprache für den Autor, sie ist das Element, in dem er lebt, gleichzeitig aber offenbart sich die Sprache als selbständige Person, die sich keinem Werkzeug fügt, das ihr seinen Willen aufzwingen will. Ein solches Werkzeug aber wäre die wissenschaftliche Methode (im Sinne der Naturwissenschaft). Es könnte andererseits sein, dass dies Interesse an der Sprache wegen des Erkenntniswillens, der sich in dem Anspruch auf Beschreibung ausdrückt, zu weit getrieben ist. Die Sprache schiebt ihm die Grenze der Angst vor. Sie kann nur Urbilder vorweisen. Diese Urbilder sind die Elemente der Sprache,

die analysierende wissenschaftliche Methode kann nicht weiter hinter sie greifen. Bleibt der Wille zur Erkennbarkeit bestehen, ohne Wille zur Macht zu sein, so muss sich die Methode der begrifflich-abstrakten Mittel entledigen und Bilder mit Bildern erläutern. Der Wille hat also nicht mehr den Anspruch der Sinngebung, wie er noch in den Kriegsbüchern und im Arbeiter besteht, sondern der Sinnfindung die sich dem nichtlogischen Sein der Sprache anbequemt.

2) DIE BEWUSSTE ERKENNTNIS DER DOPPELNATUR DER SPRACHE ALS GRUNDLAGE FÜR APHORISMUS UND ESSAY

Wir müssen allerdings beachten, dass diese symbolische Sinnfindung nicht unwillkürlichen Ursprungs ist sondern bewusst im Namen des Willens zur Erkenntnis gehandhabt wird. Die mythischen Bilder oder Hieroglyphen, die Jünger findet, um die Erkenntnis trotz der Hinfälligkeit des Willens zur Macht aufrechtzuerhalten, sind nicht naive Darstellung, sondern die bewusste Erkenntnis der Doppelnatur der Sprache, die im Bild mehr ausspricht als im Begriff und darum die symbolische Erkenntnis tiefer greifen lässt als es die begriffliche vermag.

Es ist angebracht, darauf hinzuweisen, dass das Bewusstsein aus einer begriffenen Notwendigkeit heraus wieder organische Darstellungsformen hervorzubringen imstande ist, die sich eben aus der Grenze erklären, an die auch die bewusste Sprache noch stößt. Es zeigt sich eine unausdrückliche Ehrfurcht vor den Grenzen. Die bewusste Anerkennung solcher Grenzen vermag auch die wissenschaftliche Bemühung um den Gegenstand zu zieren, doch erzeugt sich bei ihr noch keine Kunstform.

Wie diese sich begründet, sei kurz, dem Kapitel über den Aphorismus vorgreifend, erläutert: Zitieren wir als Beispiel für aphoristische Redeweise noch einmal „Wenn man das Wort als Urbild betrachtet, stösst man auf eine Grenze, die man nicht überschreiten darf“, so wird klar, dass die Zweideutigkeit, die in der aphoristischen Isolierung als bestimmender Eindruck vorlag, durch die Umgebung zwar verwischt, aber nicht ausgelöscht wurde. Das hypothetische „wenn man betrachtet“ steht im Vordergrund, auf ihm liegt der Ton. Dieses hypothetische „wenn man betrachtet“ zeigt den Willen zur Erkenntnis, das Subjekt des Erkenntnistifters, dessen, der das „Wort“ als „Urbild“ sieht, steht im Vordergrund. Das „Urbild“ ist eine hypothetische Setzung, ein Wagnis ins Objektive hinaus. Eine objektive Setzung könnte nur Gott vollziehen. Dennoch ist dieser aphoristische Satz, wie die Essays, denen er zugrundeliegt, stimmungsmässig wahr, weil er die Situation des sprechenden Menschen beschreibt, und er ist künstlerisch wahr, weil Jünger ihn formell in seiner Isolierung belässt und ihm keine wissenschaftliche begriffliche Erklärung beordnet. Damit aber wird das Schicksalsmässige der menschlichen Situation im Verhältnis zur Sprache dargestellt. „Das Wort“, worauf sich der Aphorismus bezieht, wird zum Gegenspieler des Sprechenden: „man“, beide sind in ein Drama verwickelt, dessen symbolische Gestalt der betr. Aphorismus zeigt. Im Verzicht auf Lösung dieses Widerspiels von Mensch und Sprache: der Mensch, der auf absolute Erkennbarkeit setzt, die Sprache, die sich nicht beherrschen lässt, sich immer weiter zurückzieht – liegt sowohl eine bewusste Erkenntnis als eine organische Notwendigkeit vor. Das heisst, wir müssen diesem Satz als Aphorismus künstlerische Gestalt zusprechen. Gehalt und Gestalt entsprechen sich. Gestalt dürfen wir hier nur als

gedankliche Abgeschlossenheit verstehen nicht als klangliche lautliche Vollendung. Sie ist an diesem Satz nicht nachzuweisen. Immerhin haben wir gesehen, dass auf einer höheren, sprich: bewussteren Ebene, die bewusste Gestaltung wieder in die organische Notwendigkeit zurückkehrt. Form und Inhalt gehorchen dem gleichen Gesetz.

3) „LICHTGEIST“ UND „SPRACHGEIST“

Der Wille zur Erkenntnis ist also keine künstlerische Untugend, keine Grundlage, die von vornherein ungeeignet wäre zur Bildung künstlerischer Formeinheit. Wir haben damit die Grundlage des aphoristischen Sprechens bei Ernst Jünger gekennzeichnet: Der Aphorismus entsteht dort, wo der Wille zur Erkenntnis mit dem Wesen der Sprache zusammenstößt. Natürlich existiert auch eine Ansicht des Autors vom Wesen der Sprache, aber diese Ansicht ist bestimmt von dem, was ihm als unwillkürliche Eingebung vom unbewussten Schöpfergrund her zuströmt. „Doch sind die unteren, noch dunklen Ränge der Wortbeherrschung magischer Natur; und Goethe wusste, was er mit den Worten zu sagen wollte:

*„Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen,
Die Zaubersprüche ganz und gar verlernen –“*

Wie viele seiner Verse, verbirgt auch dieser ein Gebet. Magie wird jedoch immer beim Worte bleiben müssen, wenn es wirken soll.“¹²⁴ Die Bilder und Vergleiche, aus denen Jünger seine Erkenntnis über die Sprache zieht, sind gewiss unbewusste Eingebungen des dichterischen Sprachgeistes sie werden aber in ihrer erkenntnisgebendeb Bedeutung bewusst gebraucht. Der Aphorismus aber lebt

von „unbewiesenen Behauptungen“ (O. Jahnke), objektiven Setzungen, wie wir gesehen haben. Solche Setzungen aber bieten sich vor allem in den Sprachbildern an.

Jünger kennt die Paradoxie, die Zweideutigkeiten in der sich sein Beginnen bewegt. „In diesem Zusammenhang sei auch auf einen Zwiespalt hingewiesen, das tief in unserem Körperbau und damit in der Sprache begründet liegt, und das daher die Logik immer nur flüchtig überspielen wird wie die Welle den Meeresgrund. Wir bleiben dazu bei dem Worte Anschauung. Es haben solche Worte eine aktive und eine passive Seite, die untrennbar sind. Anschauen heisst empfangen, heisst ‚mit den Augen trinken, was die Wimper hält.‘ Zum anderen heisst es auch anstrahlen, inneres Licht in die Dinge hineinströmen. Das Auge atmet ein und aus, hat weibliche und männliche Funktion ... Nie werden wir scheiden können, was in diesem Sinne männlich, was weiblich an uns ist – schon deshalb nicht, weil wir zu solcher Unterscheidung auf den Sprachgeist angewiesen sind. Auf diese Weise entstehen je nach dem Standpunkt des Betrachters, jene Gespräche, die an den Streit um ein Stück Stoff erinnern, das changiert. Der eine nennt es gelb, der andere violett, und beide sind im Recht.“¹²⁵

Jünger rechtfertigt also seine Setzung des „Urbildes“ in dem zitierten Aphorismus mit dem Doppelsinn des Wortes „Anschauung“ etwa : was wir als subjektiv und objektiv im Begriff „objektive Setzung“ verschränkt haben, sieht er als die Paradoxie von aktiv und passiv. Ebenfalls in „Sprache und Körperbau“ rechtfertigt er den lässlichen Gebrauch der Logik auch aus dem Wesen der Sprache:

„Wir lassen also die Logik je nach Bedarf zuströmen, und wir tun recht daran, wenn anders man uns nicht zur Sekte der Pedanten und Skrupulanten zählen soll. So wird ein

jeder die höchst unangenehmen Streitigkeiten kennen, in die wir verwickelt werden, wenn wir auf einen Gegner stoßen, der keines unserer Worte gelten lassen will. Der Kunstgriff solcher Querulanten liegt darin, dass sie die Worte nicht dem Sinne, sondern der Logik nach aufgreifen. Auf diese Weise ernten sie Stoff zum Widerspruch in Fülle – sie unterschieben dem Partner die Ungenauigkeiten, die in der Sprache als solcher verborgen sind.“¹²⁶ „Doch wird man in die Materie dringend, immer deutlicher erkennen, dass Licht und Sprache heterogene Elemente sind. Lichtgeist und Sprachgeist dringen nur trügerisch, nur flüchtig, ineinander ein. Klarheit des Lichtes und Klarheit der Sprache sind zweierlei; im Kern des Wortes ist immer Dunkelheit ... Das hat ein jeder erfahren, der an die Grenzen der Sprache vorgegangen ist: die Art von Ohnmacht, die ihn ergreift, wenn er Erlebnisse der Lichtwelt in Worte kleiden will. Die Strenge der Logik, das unerbittliche Entweder-Oder, die Schönheit des mathematischen Beweises schwinden in dieser Fassung; es ist als schöpfe man Wasser mit einem Sieb. Um Lichtcharakter zu gewinnen, muss man die Sprache, und ihre irdischen Wurzeln töten, muss sie entkeimen, muss ihr Gewalt antun.“¹²⁷

4) DIE „ERLEBNISMÄSSIGE“ WAHRHEIT VON APHORISMUS UND ESSAY

Wir scheinen also fast als logische „Querulanten“ vorzugehen, wenn wir Zweideutigkeiten in Jüngers Sprache als solche kennzeichnen. Damit aber wollen wir nicht der Logik zum Siege verhelfen sondern die Ursprünge und die Notwendigkeit von Jüngers hieroglyphischer Sprache sichtbar machen. Niemand leugnet in der Geisteswissenschaft, dass es ein Verständnis ohne Beweise gebe, unmittelbare

Einsicht in den Sinn eines Wortes, in den Zusammenhang eines Ganzen, wofür Jünger die Bilder des Hauptschlüssels, der Schleife, des stereoskopischen Blicks findet.

Jünger rennt damit, wenigstens im Sinne moderner Geisteswissenschaften, offene Türen ein. Aber es ist nicht diese unleugbare Wahrheit, die uns interessiert, sondern die Form ihrer Äusserung. Damit scheinen wir allerdings eine weit untergeordnete Aufgabe übernommen zu haben. Denn wenn wir Jüngers Auffassung von der Sprache in diesem Zusammenhang untersuchen, kommt es ebenso wie bei der Untersuchung von Jüngers Theorie der „Beschreibung“ darauf an, die bewegende innere Problematik kennenzulernen, die seinen Stil hervorbringt. Sein Selbstverständnis, wozu auch die Sprachanschauung des „Lobs der Vokale“ und „Sprache und Körperbau“ gehört, bringt seine persönliche Sprachgebärde hervor.

5) DIE KONKURRENZ VON WISSENSCHAFTLICHER UND KÜNSTLERISCHER ERKENNTNIS.

Da die persönliche Sprachhaltung ein Übermaß an Erkenntniswillen aufweist und dabei doch bewusst bildlich spricht, fragt es sich: was ist dies für eine paradoxe, schriftstellerische Äusserungsform? Sie sucht Erkenntnis: „Im Grunde bildet es (das Thema: Sprache und Körperbau) eine eigene Disziplin, das Gegenstück zur Logik – Logos als Wort betrachtet, im Gegensatz zu Logos als Geist.“¹²⁸ wäre also ein Stück Wissenschaft: „Alle Aufschlüsse, die wir so erwerben, betreffen den Menschen selbst, erweitern und vertiefen unsere Wissenschaft von ihm.“¹²⁹ Und doch sieht er darin eine künstlerische Aufgabe:

„Der Eintritt in das innere Arsenal der Sprache gelingt nur Einzelnen, im Gegensatz zur logischen, etwa der

physikalischen Aufgabe, der Arbeitsteilung und selbst Anwendung maschineller Mittel dienlich sind.“¹³⁰ „Der Rang eines Autors lässt sich überhaupt am Maß ablesen, in dem er von den Wissenschaften unabhängig bleibt. Er lebt unmittelbar vom Überfluss der Welt.“¹³¹ Er spricht an gleicher Stelle von Rivarols Verhältnis zur Sprache als dem eines Künstlers.

Man sieht also, dass es wohl auf die Wahrheit ankommt und auf den Einsatz, den der Autor ihr widmet. Insofern sticht, um ein jüngerisches Bild zu gebrauchen, der Zirkel der Interpretation im Mittelpunkt der Wahrheit, der andere Arm berührt aber die Form, die der Autor dieser Wahrheit gibt. Es kommt auf die Wahrheit der Form an. Diese können wir nicht an der so und so zu entscheidenden begrifflichen Wahrheit der Schriften von Jünger entscheiden, sondern nur an der empfundenen und aufgewiesenen inneren Stimmigkeit vor Erlebnis und Stil. Dazu müssen wir aber das vorliegende intellektuelle Erlebnis in seiner Problematik kennzeichnen. „Daher ist die Veränderung und Erhaltung der Welt durch das Gedicht unendlich überlegen der durch die Wissenschaften, die ihm von ferne nachfolgen. Es *steht* im Wandel und fällt nicht mit dem Fortschritt, der saturnisch die Theorien und Erfindungen verzehrt.“¹³² Dieser Hinweis auf das Gedicht im Vorwort zur Übersetzung von Rivarols Maximen macht deutlich, dass er die Aphorismensprache im Lichte künstlerischer Formentfaltung betrachtet, selbst hier auf dem Felde wissenschaftlicher Arbeit.

Es ist die Frage, ob wir hier im Sinne Diltheys von einem Erlebnis reden können, einem intellektuellen Erlebnis. Es ist hier eine denkende Unmittelbarkeit gegenüber der Welt wie das lyrische Ich im Gefühl unmittelbar ist. Es ist ebenso wie im lyrischen Gedicht unmöglich, den Gehalt eines Aphorismus begrifflich direkt auszusprechen. Eben

diesen Anspruch wehrt Jünger ab, wenn er die Zweideutigkeit etwa des Wortes Anschauung unauflöslich für die Logik nennt. Das Sein des Aphorismus, des Gedichtes, erklärt sich als Form gewordener erkannter Zusammenhang bestimmter Gegenstand die wissenschaftliche Theorie dagegen ist nur inhaltlich wahr und fällt mit der Zeit und dem Fortschritt.

6) **DIE ZWEIDEUTIGKEIT DES BEGRIFFS**
„SYMBOLISCHE METHODE“

Für das Gedicht ist die Person unersetzlich, in der Wissenschaft ersetzt die Methode die Person. So ist also die „symbolische Methode“ ein zweideutiger Begriff, der sich als Konkurrenz zur Wissenschaft ergibt. Sie ist im Gegenteil eine nicht von jedem Beliebigen wiederholbare Form der Aneignung und Weiterreibung von Erkenntnis, wie es das Wort „Methode“ nahelegt. Im Gegenteil „Man wird auch beobachten, dass das Bild bevorzugt wird, durch Geister, die auf das Eigene und Eigentümliche Wert legen. In dieser Hinsicht gibt es zwei grosse Heerlager, die sich am Stil erraten und schärfer getrennt sind als die politischen.“¹³³

Die Erkenntnis braucht sich also nicht im Rationalen, im Lichtcharakter allein auszusprechen, sie vermag sich auch im Setzen von Bildern auszudrücken. Diese Bilder sind nicht der begrifflichen Analyse sondern nur dem „inneren Auge“¹³⁴ zugänglich. Die Schwierigkeit, das zu begreifen, liegt daran, dass wir den Willen zur Erkenntnis bisher gewohnt waren, auf die begriffliche Erkenntnis zu beziehen, die technische Werkzeuge hervorbrachte, um damit Macht auszuüben. Jetzt aber wird die Technik nicht mehr wie vorher in Beziehung zur Sprache betrachtet. Die Sprache steht eher in Gegensatz zu ihr. Der „Arbeiter“ als Gestalt verliert damit nichts von seiner Geltung, der Autor aber sieht von höherem Standort

aus, nämlich von dem der Sprache. Dies spricht sich darin aus, dass er die Sprache nicht mehr im Sinne des Willens zur Macht als absolutes Werkzeug zu benutzen versucht, was die Beschreibung zu einer Technik machen würde und sie damit in Parallele zur begrifflichen Erkenntnis setzen würde, da „selbst maschinelle Mittel für sie dienlich sind“¹³⁵ Er vertraut sich jetzt der Sprache an, die keine Macht ausübt, sondern Tiefe ist, was die Erkennbarkeit nicht ausschliesst. Sie ist mit dem Ausschluss des Nur-Logischen nicht blind, sondern schaut mit inneren Augen an.

7) DIE SYMBOLISCHE METHODE ALS PROVOZIERENDE KONKURRENZ DES DICHTERS ZUR TECHNIK UND ZUR WISSENSCHAFT

Jünger fühlt die tiefsten Kräfte seiner Autorschaft aufgerufen, wenn er die Technik als Gegenspielerin empfindet. Dies war in den Kriegsbüchern der Fall.

Er suchte dort die Einheit des Menschen in der Beschreibung zu wahren, indem er ihm die Maschine als Organ seines Machtwillens zuwies. Die Beschreibung stellte sich ausdrücklich in den Dienst des Willens zur Macht, der über den vermeintlichen Gegensätzen von Gefühl und Verstand als entscheidende sinngebende und erfüllende Instanz steht. Dieser Wille zur Macht äussert sich als „Anarchie des Herzens“¹³⁶ und bedient sich „der Mittel des Verstandes“ und „bewaffnet sich bis an die Zähne in den Küstkammern der Wissenschaft.“¹³⁷ Er „lässt Blut in den erstarrten Mechanismus schiessen.“¹³⁸ „Die Wissenschaft ist ein Mittel wie jedes andere“,¹³⁹ es scheint dem Herzen, der ungebrochenen Ganzheit des Gebens, möglich zu sein, die Technik in die Leidenschaftlichkeit des Herzens hineinzunehmen. Man sollte sie, so sieht es der „Arbeiter“ als „organische

Konstruktion“ empfinden, aber schon in der Fassung dieser Erkenntnis als Forderung sieht man, dass ihre Wirklichkeit zweifelhaft ist. Die Aneignung ist noch nicht geleistet. „Wir leben in einem der seltsamen Zeiträume, in dem Herrschaft nicht mehr und Herrschaft noch nicht besteht. Dennoch lässt sich sagen, dass der Nullpunkt bereits überschritten ist.“¹⁴⁰ Er ist der Wahrheit seiner Blickrichtung sicher. Die Wirklichkeit jedoch zwingt ihn, die Nichtvollendung zuzugeben. Mit der unausdrücklichen Abkehr von der Sicht unter dem Willen zur Macht, von dem er im „Arbeiter“ sagte, dass Nietzsche der Nachweis seiner allgemeinen Gültigkeit¹⁴¹ gelungen sei, ist von einer utopischen Aneignung der Technik nicht mehr im Sinne des „Arbeiters“ die Rede. Sie tritt vielmehr als Mittel der „Mauretavier, dieser subalternen Polytechniker der Macht“¹⁴² ins Widerspiel zur reinen Macht des Geistes, die sich vor allem in der Sprache ausdrückt, das ist die Haupttendenz der „Marmorklippen“.

8) „TELESKOPISCHE OPTIK“ UND „STEREOSKOPISCHE OPTIK“

Dieser Sprache muss nun eine andere Blickweise zu grundeliegen. Wir kennzeichneten die „teleskopische Optik“ (Jürgen Rausch), die Optik der unendlichen Perspektive als die Einstellung des Willens zur Macht. Ereilich liegt hier wie in allen Formeln Jüngers bis zu den „Blättern und Steinen“ eine Zweideutigkeit im Begrifflichen und Bildlichen vor, die den Übergang zu einer anderen Auffassung erleichtert und ihn verständlich macht. Gleichzeitig wird die Macht des Nichtlogischen in der Sprache sichtbar, die schon zur Zeit der begrifflichen Herrschaft des Willens zur Macht und zwar ausdrücklich, wie wir sahen, als Magisches, Irrationales beabsichtigt ist.

Führen wir alles auf den Gegensatz von Beschreibung und Wirklichkeit zurück, dann erkennen wir, dass die Beschreibung als Technik, Waffe und Machtmittel, auch mit begrifflichen Mitteln gehandhabt, nicht imstande war, die Wahrhaftigkeit des Autors besonders gegenüber der politischen Wirklichkeit zu täuschen.

Wir haben versucht, den ganzen umfangreichen Konflikt in dem Wandel der Sprachauffassung wie in einem Hohlspiegel zusammenzufassen. Die Sprachessays ziehen die „Beschreibung“ auf die Sprache zurück. Sie sind symptomatisch für den Wandel der Weltanschauung, das heisst besonders der humanitären Haltung. Indem er dem Bild in der Sprache den Vorrang vor dem Begriff erteilt, wird der Autor nicht mehr Herrschaftsausübender sondern Betrachtender, „Bilder empfangender und austeilender“. Die „hieroglyphische Sprache“ entwickelt sich, und eine neue Optik, die nichts ausserhalb der Sprache Bestehendes ist, wie es die teleskopische Optik unter dem Willen zur Macht noch sein kann.

Sie ist ein Mittel, um trotz der Undurchsichtigkeit des Wirklichen und seiner Widerständigkeit, die Haltung des Menschen zu bewahren. Nur in der Sprache ist der Mensch wirklich Mensch. Es gibt keine Optik ohne Sprache.

9) SPRACHE UND DANDYISMUS

In diesem Zusammenhang scheint es wichtig, die menschliche Haltung, sprich „Optik“, die hinter dieser Sprachanschauung steht vor Missverständnissen zu bewahren. Eine Sprache, die sich nicht begrifflicher Mittel bedient, entfernt sich natürlich von den herrschenden Allgemeinbegriffen einer Zeit. Da Bilder in der begrifflichen Auslegung wie schon gezeigt wurde ein zweideutiges Gepräge haben

kann sich der Ausleger des jüngerischen Stils die ihn jeweils ansprechende Deutung zurechtlegen. Er geht damit aber nicht nur an der tatsächlichen Bedeutung der Hieroglyphensprache sondern auch an der tatsächlichen menschlichen Haltung des Autors vorbei. Denn was der Autor sagt, sind nicht Meinungen, sondern in der Sprache gestaltete Sätze, die sich als Kunstwerke von jeder nur säkularen menschlichen Haltung, wie es die des Dandy und seiner Meinungen wäre, entfernen. Seine Haltung ist Sprache, er hält sich nicht nur an die Sprache, auch die Sprache hält ihn. Darum halte ich Abhandlungen wie die von R. Gruenter über „Formen des Dandysmus“¹⁴³ für verfehlt. Er sieht in Jünger wesentlich den Vertreter einer Haltung um der Haltung willen, er sei erstarrt und glaubenslos. Dies mag für einen Brummel gelten, aber nicht einmal für einen Oscar Wilde. Denn der Dandy ist nur Haltung, der Autor aber Sprache. Man kann im Sinne von Allgemeinbegriffen einem Dichter keine Haltung zuschreiben, als solcher Allgemeinbegriff wird aber der „Dandy“ von Gruenter gebraucht. Man kann dagegen nur pointierend aber missverständlich sagen: die Haltung des Autors ist Sprache, er fühlt sich eher der Sprache verantwortlich als irgendwelchen Meinungen über ethisch geforderte menschliche Haltungen.

Es ist merkwürdig, dass man dem Schöpfer eines Rastignac nicht vorwirft, ein Dandy gewesen zu sein; dagegen muss sich Henry de Montherlant in den Vorworten zu „Les jeunes filles“ dem Vorwurf widersetzen, er sei der nihilistische Held seines Romans. Es liegt daran, dass die Form seiner Darstellung unmittelbarer, erlebter ist als die des wesentlich in epischer Distanz sprechenden Romanciers des 19. Jahrhunderts. Um wieviel mehr liegt es dann nahe, den Autor eines „Tagebuchs“ mit seinen Ansichten und der

Haltung, die sich scheinbar in ihnen ausspricht, zu identifizieren. Der Fehler dieser Interpretation liegt darin, dass man die Notwendigkeit der Darstellungsform eines Autors mit seiner tiefsten Selbsterkenntnis glaubt in eins setzen zu können. Immer aber ist ein reflektierender Autor seiner Darstellungsform voraus. Die Blickweise, z. B. der einsamen Zurückgezogenheit dient ihm als Ordnungsmittel der Wirklichkeit, damit ist aber nicht gesagt, dass seine menschliche Haltung Kälte und Teilnahmslosigkeit sei. Dazu äussert sich Jünger selbst in „Gärten und Strassen“: „Für das Unglück habe ich immer ein Herz gehabt – wenn auch zu meinem Missgeschicke immer für das, das nicht in Mode war. Dies scheint mir indessen eine der Eigenschaften, an denen das echte Unglück zu erkennen ist.“¹⁴⁴ und in den „Strahlungen“: „Von einer Reihe von Stellen weiss ich, da ich die Kritik von heute kenne, dass ihr Stoff zu Angriffen gegeben wird. Das gilt besonders für das Fürchterliche; und die Versuchung, durch Retouchen den Text zu klären, lag auf der Hand. Doch sah ich von der Streichung ab, da ich dem Leser eine Idee des Ganzen vermitteln will. Die Unterhaltung ist heute nur möglich zwischen Menschen, die diese Idee des Ganzen haben, dann freilich können sie an sehr entfernten Punkten stehen.“¹⁴⁵

10) DIE STEREOSKOPISCHE OPTIK ALS MITTEL, DAS WESEN DER SPRACHE ALS BILDLICHKEIT ZU ENTFALTEN

Diese neue Blickweise hat Jürgen Rausch die „stereoskopische“ genannt, nach dem Essay „Der stereoskopische Genuss“.¹⁴⁶ Wir müssen uns hüten, die „Begriffe“ „Optik“ und „Methodik“ wissenschaftlich mißzuverstehen. Die Erkenntnisse, die sich mit dieser Optik ergeben, sind nicht

wissenschaftlich nachvollziehbar. Es sind dichterische Beschreibungen, die sich eben durch ihre Konkurrenz zu wissenschaftlichen tarnen und die auch provozieren wollen. Der Wandel der Optik bedingt einen Wandel der Beschreibung und der Sprachauffassung, die dieser Beschreibung zugrundeliegt, und umgekehrt. Die eigentlichen Ursachen für solche Handlungen liegen viel tiefer und sind trotz der Bemühungen der Philosophen und Theologen unfassbar. Sie sind nur abzulesen an den Oberflächen, wie es hier versucht wird. Eine solche ist die Auffassung der Beschreibung: die Beschreibung war einst Mittel in der Hand des Willens zur Macht, jetzt ist sie mit Kant zu sprechen selbst ein Zweck, ist in ihrer Freiheit erkannt als Sprache, insofern das Wesen der Beschreibung Sprache sein muss, sich dem Genius der Sprache fügen muss und nicht dem Willen des Autors. Die Optik ist also nur eine subjektive Beihilfe des Autors um die Sprache wirksam zu machen. Diese Wirksamkeit wird durch die prononzierte Bildlichkeit entfaltet. „Es scheint mir, dass ich während der letzten Jahre gerade in bezug auf jenen Kunstgriff der Sprache, der das Wort erhellt und durchsichtig macht, manches gelernt habe. Ihn vor allem halte ich geeignet, einen Zwiespalt zu lösen, der uns oft heftig ergreift – den Zwiespalt, der zwischen der Oberfläche und der Tiefe des Lebens besteht. Oft scheint uns der Sinn der Tiefe darin zu liegen, die Oberfläche zu erzeugen, die regenbogenfarbige Haut der Welt, deren Anblick uns brennend bewegt. Dann wiederum scheint dieses bunte Muster uns nur aus Zeichen und Buchstaben gefügt, durch welche die Tiefe zu uns von ihren Geheimnissen spricht. ... Die durchsichtige Bildung ist nun die, an der unserem Blick Tiefe und Oberfläche zugleich einleuchten. Sie ist im Kristall zu beobachten, den man als ein Wesen bezeichnen könnte, dass

sowohl innere Oberfläche zu bilden, als seine Tiefe nach aussen zu kehren vermag. Ich möchte nun den Verdacht aussprechen, ob nicht die Welt im grossen und kleinen überhaupt nach dem Muster der Kristalle gebildet sei – doch so, daß unser Auge sie nur selten in dieser Eigenschaft durchdringt? ... Was nun die Verwendung des Wortes in diesem Sinne betrifft, so kommt ihr zustatten, dass auch die Sprache Tiefe und Oberfläche besitzt. Wir verfügen über zahlreiche Wendungen, denen sowohl eine handgreifliche als auch eine sehr verborgene Bedeutung innewohnt, und was in der Welt des Auges die Durchsichtigkeit, das ist hier die geheime Konsonanz. Auch in den Figuren, vor allem im Vergleich, liegt viel, was den Trug der Gegensätze überbrückt.“¹⁴⁷

11) DIE ÜBERBRÜCKUNG DES TRUGS DER GEGENSÄTZE DURCH DIE SPRACHE

Was war nun das Bestreben Jüngers bisher gewesen, als den Trug der Gegensätze zu überbrücken mittels der Beschreibung. Jener Zwiespalt zwischen der Wirklichkeit des Krieges und dem tieferen, mit dem Herzen gefühlten Sinn, der seine Autorschaft hervorrief. Das Entscheidende ist hier nun, dass nicht nur die eigentliche Wirksamkeit der Sprache in ihrer Doppelschichtigkeit erkannt wird, sondern dass diese Erkenntnis hier schon mit Hilfe eines Vergleichs erlangt wird: dem „Verdacht, ob nicht die Welt nach dem Muster des Kristalles gebildet sei“. Ein Zirkelschluss liegt vor.

Die teleskopische Art, den Trug der Gegensätze zu überbrücken war, die Perspektive so weit herauszuziehen, dass man den Vordergrund der kleinen Zwecke nicht mehr sah. Man sah nur noch die Zwecklosigkeit des Naturspiels, in das der Mensch trotz seiner begrenzten Ziele wieder

zurückkehrte, indem er auch sich als Träger des zwecklosen Willens zur Macht erkannte. Die Methode, die hier waltete, war kein Vergleich, sondern eine begriffliche Hypothese. Das Subjekt des Autors stand im Vordergrund. Es war ein intelligibles Wesen vorausgesetzt, und vom Einzelnen wurde verlangt, dass er sich als „heroischer Realist“ den Forderungen dieses hypothetischen intelligiblen Wesens beugte.

Der Vergleich steht unter einem anderen Stern. Denn gewiss ist auch der Vergleich eine Hypothese, „ein Verdacht“, aber eine, die sich auf die innere, unbegriffliche, unbegreifliche Gewissheit der Sprache stützt. Das Subjekt kann darüber nicht willentlich verfügen. Was in dieser selbstverständlichen, um den Zirkelschluss unbekümmerten Handhabung der Sprache hervortritt, nennt er an anderer Stelle das „kombinatorische Vermögen“. Dieses „unterscheidet sich vom nur logischen insofern, als es sich stets in Fühlung mit dem Ganzen bewegt und nie im Vereinzelten verliert.“¹⁴⁸

„Insofern es zu den Aufgaben des Verstandes gehört, die Dinge nach ihrer Verwandtschaft zu ordnen, zeigt sich der kombinatorische Schluss dadurch überlegen, dass er die Genealogie der Dinge beherrscht und ihre Ähnlichkeit in der Tiefe aufzuspüren weiss.“¹⁴⁹ Ähnlich wie „Methode“ und „Optik“ wird hier der Begriff „Schluss“ absichtlich für gegenteiligen Sinn, also ironisch, gebraucht.¹⁵⁰ Die Ähnlichkeit der Dinge wird auch durch die „hohe Schau“, erfasst, „den Hauptschlüssel“, über den „der Geist, der im Mittelpunkt begreift“ verfügt. Alle diese Bilder für das Verstehen ohne Begriffe sind Vergleiche, Figuren, mit denen er die Kraft des Verstehens selbst ausübt.

Er nennt es auch den „stereoskopischen“ Zugriff. „Ihre Wirkung (der Stereoskopie) liegt darin, dass man die Dinge mit der inneren Zange fasst. Dass dies durch einen Sinn,

der sich gleichsam spaltet, geschieht, macht die Feinheit des Zugriffes gross. Die wahre Sprache, die Sprache des Dichters, zeichnet sich durch Worte und Bilder aus, die so ergriffen sind, Worte, die, obwohl uns seit langem bekannt, sich wie Blüten entfalten, und denen ein unberührter Glanz, eine farbige Musik auszuströmen scheint.“¹⁵¹ Diese Art der Wahrnehmung rufe ein Gefühl des Schwindels hervor. In gleicher Weise beschreibt er die Wirkung des schönen und des Wahren und die Gegenwart des Todes in „Zur Kristallographie“¹⁵²

12) DAS ETHOS DER SPRACHHALTUNG

Zur Gestalt dieser Blickweise wird Nigromontan, der Lehrer. In ihm wird auch die menschliche Haltung der stereoskopischen Optik sichtbar; es ist die Einsamkeit, die nicht auf Wirklichkeitszerfall beruht, wie es die Haltung des Dandy ist, sondern im Gegenteil auf der Annäherung an das Wesen der Dinge. Diese Annäherung wird die „Schleife“ genannt, eine „metalogische Figur“.

„Unter der Schleife verstand er eine höhere Art sich den empirischen Verhältnissen zu entziehen ... Wie man in Schlössern, wenn Fürsten erscheinen, besondere, sonst streng verschlossene Portale zu öffnen pflegt, so springen vor der Geistesmacht des hohen Menschen die unsichtbaren Türen auf ... Er dringt in verkleidete Gemächer ein, in denen man der Schwerkraft und den Angriffen der Zeit in geringem Masse unterliegt. Hier wird leichter gedacht; im unfassbaren Augenblick erntet der Geist Früchte ein, die er sonst durch jahrelange Arbeit nicht gewinnt. Auch schwindet der Unterschied zwischen der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft dahin.“¹⁵³ „Nigromontan wusste von einsamen Geistern zu berichten, deren Wohnung, obwohl sie mitten

unter uns wohnen, das Unzugängliche ist,¹⁵⁴ Dieses Unzugängliche ist das Gebiet der Willensfreiheit, das jedem offen steht, auch in der äussersten Situation als Möglichkeit zum Opfer oder zum Freitod, es wird später auch die „Wildnis“¹⁵⁵ genannt, der „Wald“¹⁵⁶, das „Ungesonderte“¹⁵⁷, auch die „harmonische Ordnung“¹⁵⁸, von der der Glückliche und vor allem der glückliche Spieler profitieren. „Durch solche Bilder leuchtet uns zuweilen ein, dass es eine besondere Art, vielleicht eine Kurzschrift des Denkens gibt, die das Element der Ähnlichkeiten und Anklänge im Grunde erfasst und spielend beherrscht.“¹⁵⁹ Es lassen sich „Punkte vermuten, an denen diese Art der Einsicht nicht durch Zustände der ungewöhnlichen Erhebung vermittelt wird, sondern zum angemessenen Bestand eines herrlichen Lebens gehört.“¹⁶⁰ Das goldene Zeitalter ist also eine Vorstellung, die sich aus den Bildern der Sprache ergibt und damit auf den inneren Reichtum der Sprache verweist. Denn das Unzugängliche ist auch die Heimat der Bilder, wohin der Dichter geht, wenn er aus der Originalität, aus der Ursprünglichkeit, der Unschuld heraus dichtet. „Immer geht von den Bildern eine höhere Sicherheit aus; sie geben den Grundstock der Erinnerung. Überall ist es die Anschauung, die das Geistige mächtig belebt; sie ist die Quelle erster Ordnung für alles Theoretische ... Dagegen ist zu bemerken, dass der Mensch original geboren wird, und dass auch eine Verpflichtung, ihn in diesem Zustand zu erhalten besteht. Es gibt neben der Formung und Züchtung durch die Institutionen, ein unmittelbares Verhältnis zur Welt, und aus ihm wächst uns die Urkraft zu. Das Auge muss, und sei es nur für die Spanne eines Aufschlages, die Kraft bewahren, die Werke der Erde wie am ersten Tag zu sehen, das heisst in ihrer göttlichen Pracht. Es gibt Zeiten – und vielleicht auch Zustände – in

denen diese Gabe auf die Menschen verteilt ist wie der Tau, der auf den Blättern liegt. In anderen wiederum schwindet der goldene Äther dahin, der die Bilder umfließt, und die Dinge bleiben nur in ihren begriffenen Formen zurück. Hier kann die unmittelbare Anschauung, etwa als Dichtung, den unermesslichen Wert einer Quelle gewinnen, die in der Wüste entspringt.“¹⁶¹

„Wenn ich meinen Stil bedenke, über den die Auguren streiten, so liegt das Eigentümliche an ihm wohl darin, dass noch ein Teilchen der alten Bilderwelt in ihm lebendig ist, ein Tropfen heraklitischen Salböls; alles andere ist Schaum der Zeit.“¹⁶²

Wir sahen, dass das Wissenschaftliche nicht an die Person gebunden ist. Hier bemerken wir den Abstand von der Wissenschaft, insofern die Schau in die Tiefen der Sprache in die Nähe des Todes rückt. Das Schauen von Urbildern benötigt den Einsatz der Person. Das Ungesonderte ist auch der Ort der höchsten Bewährung der höchsten Gefahr. Der Dichter bewahrt die Urkraft der Worte, den goldenen Äther, die alte Bilderwelt, die Originalität, die Anschauung aus der die Worte entspringen.

13) SUBJEKTIVE SINNGEBUNG UND VERSTÄNDNIS DES BESTEHENDEN

Vom Amt des Autors spricht er in den „Strahlungen“ ganz anders als er es in den bearbeiteten Tagebüchern des ersten Weltkrieges tat. Es galt damals die Gestalt des Frontkämpfers unvergesslich zu machen, die Erinnerung an die Toten zu verwalten und den Sinn der Opfer eines mechanischen Todes zu ergründen. Diese Schwierigkeit wurde durch die Anwendung des Willens zur Macht gelöst. Aber eben nur im begrifflichen Sinn. Die Wirklichkeit des Vorgangs

stand isoliert neben der Sinndeutung, wurde in ihr nicht aufgelöst, das zeigte sich auch in der Form der Kriegsbücher. Ein mechanischer Kausalvorgang stand neben einer begrifflichen Deutung, die den Anspruch erhob das mechanische kriegerische Geschehen in die Anteilnahme des Herzens einzubeziehen. Indessen forderte er selbst die Einheit der Darstellung des Frontkämpfers. Jetzt glaubt er nicht mehr, dass es möglich sei, mechanische, technische, begriffliche Vorgänge durch die Beschreibung einfach zu einer höheren Einheit mit dem Menschlichen zu bringen, sie in das Bild selbst eines heroischen Menschen zu integrieren.

Die Verbindung der Technik mit dem Krieger schafft nur der Mauretanier. Der Wille wird ad acta gelegt. Der Rückzug auf die Sprache ist damit keine Resignation. Es wird erkannt, dass Sprache sich nicht zur Verfügbarmachung der Dinge für den Willen benutzen lässt. Wenn wir den Gegensatz zur begrifflichen Erklärung der Naturwissenschaften betrachten, zu der Jüngers Denken offenbar in provozierendem Gegensatz steht, so sehen wir hier einen ähnlichen Vorgang, wie er seit Herders Zeiten ständig zwischen Natur- und Geisteswissenschaften ausgefochten wird. Goethes Farbenlehre etwa. Verschärft wird die Fragstellung durch die Entwicklung der Technik. „Im ersten Weltkrieg lautete die Frage, die wir zu lösen hatten, ob der Mensch oder die Maschine stärker sei.

Inzwischen sind die Dinge weiter gediehen; es handelt sich heute darum, ob Menschen oder Automaten die Herrschaft über die Erde zukommen soll.“¹⁶³ Jünger vertritt wie wir an den Essays über „stereoskop. Optik“, „Kristallographie“, „Hauptschlüssel“ usw. sahen, die Macht des Verstehens, die in der Sprache der Bilder und der Vergleiche ruht.

Für die „dichterische“ Form, die Bewertung des Stils ist nun folgendes zu begreifen: Gewiss ist die Sprache jedem

Dichter Organ seines Darstellens. In den hervorragendsten Fällen, die wir z. B. am lyrischen Stimmungsgedicht bewundern, ist sie ihm tatsächlich ein Glied seiner selbst geworden, sie wird ihm nicht mehr bewusst. Er spricht *durch* sie, er überlegt sich nicht mehr, dass er *mit* ihr spricht. Die Bildlichkeit ergibt sich organisch, indem er darstellt. Die Bildlichkeit Jüngers aber ist ein bewusstes Stilmittel, sie ergibt sich aus der Erkenntnis, dass in ihr noch Begriffliches und Anschauliches Tiefe und Oberfläche, offenbare und geheime Bedeutung vereinigt sind. Damit wird klar, dass die Hieroglyphensprache Jüngers nicht unbewusstes Erzeugnis organischen Darstellens ist, sondern dass es die mit der begrifflichen Wissenschaft konkurrierende sinnbildliche Erkenntnis ist, die seinen Schriften, vor allem seinen Essays Gestalt gibt. Auf diesen Gegensatz von Darstellung und Erkenntnis und seinen Ausdruck in der Form des Essays und des Aphorismus wird an betreffender Stelle eingegangen werden.

14) DIE RECHTFERTIGUNG DES „STYLE IMAGÉ“ IN DEN „STRAHLUNGEN“

Die Rechtfertigung seines Stils sucht er im „Abenteuerlichen Herzen“, wie wir schon gesehen haben, und vor allem im Vorwort zu den „Strahlungen“ zu geben.

Die ehemaligen Kriegstagebücher gingen davon aus, sich vor der chaotischen Wirklichkeit zu behaupten. Das Tagebuch war unmittelbare Beantwortung des Geschehens als Gedächtnis und als Sinnggebung. Damit tritt der Autor als Person sehr viel mehr hervor als in einer fiktiven Dichtung, wo er nur mittelbar sich ausdrückt. Er schafft dort einen Formzusammenhang, in dem auch die dargestellte Wirklichkeit ausdrücklich oder unausdrücklich in ihrem Sinn für das Ganze des Daseins gedeutet erscheint. Im Tagebuch jedoch

steht der Autor unmittelbar einer ungedeuteten, geschichtlichen Wirklichkeit gegenüber und ringt von Tag zu Tag, von Geschehnis zu Geschehnis, das ihn selbst betrifft, mit der Einbeziehung dessen in einen sinnvollen Zusammenhang. Äusseres Geschehen, Fabel ist also der Zufälligkeit des realen Daseins überlassen. Die wesentliche Form erhält das Tagebuch aus der sprachlichen Reaktion, er kann der Wirklichkeit gegenüber nicht aktiv sein. Sie begegnet ihm. Er hat keinen Raum der Freiheit; wie ihn sich der fiktive Dichter gegenüber der täglichen Wirklichkeit nehmen muss, um das Ganze des Daseins in einen symbolischen Darstellungszusammenhang zwingen zu können. Es scheint sich hier freilich nur um formale Prinzipien zu handeln, da in jedem Fall das Dasein des Menschen gedeutet erscheint, nur waltet im Tagebuch eine offene Form, in fiktiver Dichtung eine geschlossene. Der Sinn unserer Hervorhebung liegt darin, dass in der von Jünger als erstem bewusst gehandhabten literarischen Form des Tagebuches eine besondere Auffassung des Realismus waltet, die auch dem „Rückzug auf die Sprache“ einen besonderen Sinn erteilt. Wir werden sehen, dass es eben die Haltung der Sprache ist, die die innere Form des Tagebuches ist. Äussere Form ist der Realismus, ihm entspricht die Haltung der Sprache als Wahrhaftigkeit.

„Demgegenüber (der Romantik, dem Konservativismus) kann unser Stil allein der Realismus sein. Wir schätzen keine Spekulation, die logisch nicht in Ordnung ist, und keinen Wechsel auf unsichtbare Fonds.“¹⁶⁴ Dieser Realismus ist ein Realismus der Ideen und ein Realismus der Darstellung, der sich auch auf scheinbar unbedeutende Einzelheiten erstreckt, sofern ihnen Bedeutung im Sinnzusammenhang des Ganzen innewohnt. Dazu ein Beispiel „Nachts träumte ich von einer Bergbesteigung ... Indem ich höher ins eisige

Gebirge stieg, verlor er die Bewegung und erstarrte mir in der Hand. Ich trat dann in eine Bergkapelle ein.

Morgens den guten Kaffee, ägyptisch ruhend, halb ausgestreckt.“¹⁶⁵

Solche Stellen tragen ihm den Vorwurf ästhetischer, epikuräischer Lebenshaltung ein, wodurch die heroische Haltung an anderer Stelle als unverbesserliches Mauretanierum entlarvt werde. Zur Erklärung muss eine Stelle aus dem Vorwort zu den Strahlungen zitiert werden. „Die Führung des Tagebuches, das heisst die Ordnung des Anfalls von Dingen und Gedanken, zählt zu dem Kursus, zur Aufgabe, die sich der Autor stellt. Darin liegt eine Tröstung, die er sich selbst zu spenden bedürftig ist. In einem Zustand, in dem sich der Techniker dem Staat verbündet, sind nicht nur die musischen und metaphysischen Exkurse, sondern ist auch die reine Lebensfreude von Konfiskation bedroht. Seit langem sind bereits die Zeiten überboten, in denen das Eigentum als Diebstahl galt. Zum Luxus gehört auch die eigene Art, die Heraklit den Dämon des Menschen nennt. Im Kampf um sie, im Willen sie zu wahren, liegt eines der grossen, der tragischen Themen unserer Zeit,“¹⁶⁶ Dies stellt die Erwähnung eines guten Kaffees in einen weiteren Zusammenhang. Es ist ein darstellender Hinweis auf die vom Staat bedrohte „reine Lebensfreude“ hat also nicht die Bedeutung eines blossen Ornamentes. Freilich sieht er selbst, dass das Prinzip der unpathetischen Ehrlichkeit gegenüber sich selbst umstritten ist, soweit es die Veröffentlichung des Tagebuches betrifft. „Ein Wort noch zur Abgrenzung der privaten Sphäre und jener der Autorschaft. Es wird hier immer Grenzen geben, die umstritten sind. Aus diesem Grunde sind die Manuskripte stärker als der gedruckte Text. Nicht in den Teilen liegt die Genauigkeit. Auch handelt es sich um

Geschmacksfragen. So hält es Joyce im Ulysses für wichtig, dass er alle Umstände der Benutzung eines Abtrittes registriert.“¹⁶⁷

Die Genauigkeit liegt also nicht in den Teilen, sondern in der Funktion der Teile, ihrer geistigen Bedeutung. Die Bedeutung solcher Stellen, die bestimmte oft auch abseitigen ästhetischen „dandyistischen“, „subtilen“ Genüssen gewidmet sind, liegt darin, dass sie die Eigenart des Autors schildern, sich gegenüber dem technischen Zwang des Staates die Freiheit zu bewahren. Sie sind damit nicht geschmacklose Anführung von Selbstverständlichkeiten, was er an Joyce rügt.

15) DER „STIL“ ALS QUELLE DER FREIHEIT

Die darstellenden Hervorhebungen der individuellen Eigenart des Autors im seinem Kampf gegen das Nivelllement der Zeit sind freilich die niederste Form der Hervorhebung der Freiheit, um die es Jünger geht. Die „Führung des Tagebuches ist Aufgabe, die sich der Autor selbst stellt.“ Aufgabe ist die Bewahrung der persönlichen Freiheit, die sich im Wort äussert. In der Allgemeinbewegung der „Anarchie des Herzens“, die Jünger im „Abent. Herz 1. Fass“ und im „Arbeiter“ schildert, war der Autor nur als ein Teil aber nicht der wichtigste, angesehen worden. Die Gesamtbewegung, die „ein Leben im grossen Stil“, ein „würdiges Leben“ wieder möglich machen sollte, schloss Soldaten, Priester, Wissenschaftler, kurz „Arbeiter“ zusammen. Der Autor entpersönlichte sich selbst.

Jetzt ist es allein die Sprache, die „das Leben wieder erträglich“ machen kann. „Wir glauben, dass in der Bildung eines neuen Stiles, die einzige, die sublime Möglichkeit, das Leben wieder erträglich zu machen, sich verbirgt.“¹⁶⁸ Die

nähere Begründung gibt der Schluss von „Sprache und Körperbau“. Die Sprache ist der Ort der Freiheit.

„Ein letztes Wort sei noch dem Zeitpunkt gewidmet, der für die Arbeit gewählt wurde. Inmitten des fürchterlichen Elends und der moralischen und physischen Vernichtung, die uns umgibt, mag manchem die Beschäftigung mit solchen Fragen als rätselhaft erscheinen, als luxuriöser Überfluss. Doch ist es nicht nur horazischer Gleichmut im Ungeheueren, der aus ihr spricht. Es ist zugleich auch Folgendes: nach einem Unfall, einem jähen Sturz tasten wir zunächst den Körper ab. Wir prüfen, ob wir unversehrt geblieben sind. So ist es auch hier: die erste Arbeit nach der Katastrophe gilt diesem Ort und Ausgangspunkt der Freiheit, dem Ebenbild göttlicher Macht.“¹⁶⁹

16) DIE FORM DER SPRACHE DES »REALISMUS« ALS VERBINDUNG VON LOGIK UND HIEROGLYPHIK

Es fragt sich nun wie die Sprache aussieht, die dem Autor wie dem Leser Freiheit schafft, und damit zur Grundlage eines allein erträglichen Lebens wird. Wir müssen diesem „erträglich“ dem Sinn von „würdig“ unterlegen, erträglich für den wahren Menschen kann nur ein würdiges Leben sein. Dies ist nur noch in der Sprache, im Geiste möglich, nicht mehr in der Aktion, soweit sie kein Opfer ist. Gegenüber der Wirklichkeit ist Wahrhaftigkeit gefordert. „Wir schätzen keine Spekulation, die logisch nicht in Ordnung ist, und keine Wechsel auf unsichtbare Fonds. Nun gut, aber haben wir die Geheimnisse des Sichtbaren erschöpft? Der Positivismus und der Materialismus lieferten doch nur spärliche Ausschnitte, nur Oberflächenreliefs. Hier lässt sich ansetzen. Im Sichtbaren sind alle Hinweise auf den unsichtbaren Plan. Und dass ein solcher vorhanden sei, muss

im Modelle nachzuweisen sein. Dem gelten die Versuche, die Hieroglyphensprache zu verschmelzen mit der Sprache der Vernunft. In diesem Sinne schafft die Dichtung Bildersäulen, die der Geist vor die noch unsichtbaren Tempel als Opfer bringt.“¹⁷⁰ Der Realismus des Materialismus und der Psychologie war Jünger schon in den Kriegbüchern verdächtig. Er vermag die Einheit des Menschen nicht darzustellen. Die scheinbar nur materielle Oberfläche des Sichtbaren kann nur Doppelsinnigkeit der bildlichen, der Hieroglyphensprache durchdringen. Die Sprache der Vernunft, der Begrifflichkeit, der scheinbar keine originale Anschauung der Urbilder mehr innewohnt, muss durchsichtig gemacht werden für den *geheimen* Sinn der Worte.

„Was die Form betrifft, so ist der Autor sowohl Anhänger der Undulations- als auch der Korpuskulartheorie, das heisst, dass sowohl Gedanken als Bilder wirken sollen – und zwar in Deckung: in der Sprache verschmelzen die logischen Figuren mit den Ideogrammen des *style imagé*.“¹⁷¹

Es ist hier nichts anderes gesagt als im AH2, wo er von dem Kunstgriff der Sprache berichtet, der den Trug der Gegensätze überbrückt. Die Oberfläche der Sprache scheint wie die der Wirklichkeit logisch, begrifflich, mechanisch zu sein. Bei genauerem Zusehen entdeckt man jedoch die Doppelsinnigkeit, die Zweideutigkeit, die dem Begrifflichen innewohnt, sofern es auch noch Bild ist. Sofern Sprache und Wirklichkeit immer aufeinander bezogen sind, heisst das, dass der Wirklichkeit jene Doppelsinnigkeit von Tiefe und Oberfläche, d.h. kristallinische Bildung innewohnt. Die Sprache hat somit „Modellcharakter“¹⁷² sofern sie die Wirklichkeit in sich abspiegelt. Die „Versuche“ die „Sprache der Vernunft mit der Hieroglyphensprache zu verschmelzen“ sind Essays und Aphorismen. Wir sahen, dass ein

Aphorismus dort entsteht, wo der Wille zur begrifflichen Erkenntnis mit dem urbildlichen Wesen der Sprache zusammenstößt. Die „Grenze“ war die zwischen willentlicher logischer Vernunft und der Hieroglyphe, dem Ideogramm, dem Bild. Zwar ist diese Grenze beweglich und hängt davon ab, wie weit man das eine oder das andere betont, die Grenze aber wird anerkannt.

Der Unterschied der jüngerschen Hieroglyphensprache von einer andersgearteten dichterischen Sprache liegt darin, dass er diese Doppelsinnigkeit bewusst benutzt während die „wahre Sprache, die Sprache des Dichters“ diese Doppelsinnigkeit unbewusst hervorbringt.¹⁷³ Die bewusste Hervorbringung von „Symbolen“ aber ringt ihnen Erkenntnischarakter ab, stempelt sie zu Erkenntnissymbolen. Deswegen wären sie im Unterschiede zu organisch unbewusst hervorgebrachten dichterischen Symbolen, die vom Willen zur Erkenntnis nicht berührt sind, eher Hieroglyphen zu nennen. Ihnen wohnt eher eine erkennende als eine darstellende Bedeutung inne, während dichterische Symbole ihr Dasein eher der Darstellung als der Erkenntnis verdanken, obgleich beides nie zu trennen ist.

17) DER ELEMENTARCHARAKTER DER SPRACHE

Die Klarheit, mit der Jüngers „geschliffene Dunkelheit“¹⁷⁴ spricht, erfordert allerdings Kompliziertheit auf der erklärenden Seite, wenn man der eigentümlichen, bewusst-unbewussten Verschränktheit der Jüngerschen Sprache gerecht werden will. Man erkennt, dass die Sprache Jüngers um so tiefer ist, je tiefer man den Blick tauchen lässt. In dieser Tiefe stößt man auf den erkennenden Zusammenhang, der Sprachauffassung, Freiheits„lehre“, Selbstverständnis und Form der Schriften verbindet.¹⁷⁵

Wir erwähnten vorhin, dass das Wesen der Sprache Freiheit ist, sofern der Autor nur in *ihr* Freiheit findet. Freiheit bedeutet Verantwortlichkeit, die Führung des Wortes ist daher ein Wagnis. Die Freiheit, die die Sprache gibt, ist aber nicht die abstrakte Wahlfreiheit der Philosophen, sondern des Tieres in seinem Element. Ein Wesen in einem Medium, auf das es nicht angelegt ist, ist unfrei. „Diese unmittelbare Beziehung, das Verwebt-Sein von Sprache und Körper zeugt dafür, dass beide durch schöpferische Kraft einander zugeordnet sind. In solchem Sinne ist der Körper Werkzeug, die Sprache Element; und beide sind aufeinander angelegt wie Flosse und Wasser, Auge und Lichtstrahl, Flügel und Luft ... Wir sind mit Sprache begabt – das heisst, wir haben Anteil an jenem gewaltigen Elemente, das äthergleich als Geist, als Logos, als Pneuma die Welt erfüllt. Nur so erklärt sich das Wunder, dass wir mit Worten Dinge zu sagen und auszudrücken imstande sind, die unsere Einsicht weit übersteigen – wie aus dem Farblosen die Farbe, so nährt sich die Sprache aus dem Unausprechlichen.“¹⁷⁶ Das Unausprechliche, ist das Ungesonderte, der organische „Fruchtboden“, zu dem der hinabsteigt, der den Hauptschlüssel besitzt. Wir sagten schon, dass dieser Hauptschlüssel für den Autor in der Sprache besteht, die er in ihrem Doppelsinn erkennt und benutzt. Nun erweist sich der metaphysische Grund, warum die Sprache Hauptschlüssel ist, sie hat Anteil am Logos. Hier ist die Ansicht vom Werkzeugcharakter der Sprache ganz verlassen. Die Sprache als Element ist unabhängig vom Menschen und doch ist er aktiv auf sie angelegt. Er verwaltet sie und ist für sie verantwortlich, obgleich er die Tragik des Zwiespalts zwischen ihrer Oberfläche und ihrer Tiefe nie ganz lösen kann. So opfert er mit jedem Satz den Erdgeistern und dem Logos.

„Ein makelloser Satz wirkt ja weit über das Vergnügen, das er an sich gewährt. Es lebt in solcher Bildung eine Verteilung von Licht und Schatten, ein feinstes Gleichgewicht, das auf die anderen Gebiete übergreift. Sie trägt in sich die Kraft, aus der der Baumeister Paläste gliedert, der Richter die letzte Schattierung von Recht und Unrecht wägt, der Kranke in der Krisis das Tor des Lebens zu finden weiss. So bleibt die Berührung der Feder stets ein höchstes Wagnis, erfordert stärkere Prüfung und Überlegung als jene, mit der man Regimente ins Treffen führt. Und wenn es noch Zauberringe in unserem Räume gibt, so dort, wo dieser Widerstand vom Willen zur Schöpfung überwunden wird. Er gleicht der Scheu, die sich dem Eros paart und doch zur Zeugung drängt.

Dort wo die Gedanken, die Bilder entspringen, sind Geister versammelt; sie wittern, dass Blut gespendet wird. Die Erde wird vom Geist geführt. Das ist eine Wahrheit, die stets ihr Gewicht behält. So zählt das Amt des Autors zu den höchsten dieser Welt. Wenn er das Wort verwandelt, umdrängen ihn die Geister, die stets nach solcher Spende hungrig sind.“¹⁷⁷

„Der Teil des Wortes, der die reine Bewegung, sei es des Willens oder der Gefühle hervorruft, müsste schwinden zu Gunsten des anderen, der ihren wunderbaren Kern enthüllt.“¹⁷⁸ In diesen Worten sehen wir die vollkommene Abkehr vom Willenspathos der Kriegsbücher und der folgenden. Die Aktion, die der Wille entscheidet, ist nicht frei, ebenso wäre das Wort, die Sprache nicht frei, die sich nur an den Willen wendet. Die Sprache ist dort frei, wo sie ihre eigenen Möglichkeiten, jenes Ineinander von Begriff und Bild, Oberfläche und Tiefe entfaltet. Der „Autor übt

Gerechtigkeit“, er wägt ab, damit aber gibt er dem Geist den Vorrang vor dem Willen und seinen Neigungen.

2. KAPITEL: WESEN UND FORM DES APHORISMUS BEI ERNST JÜNGER

1) WISSENSCHAFTLICHER UND DICHTERISCHER REALISMUS UND DIE VERMITTLUNG BEIDER IN DER APHORISTISCHEN SPRACHFORM

Schon anlässlich der Kriegsbücher haben wir nach der Darstellungsform Jüngers gefragt. Man sah, dass er scheinbar keine ihn selbst absolut befriedigende Form fand, um sein Erlebnis darzustellen. Er suchte sein Problem selbst als „Beschreibung“ zu fassen, und rückte es damit in die Nähe der wissenschaftlichen Betrachtungsweise. Diese Ansicht wurde unterstützt durch die Hinweise auf Photographie und Reisebeschreibung. Er sucht sich der Natur seines Erlebnisses mit den Mitteln der Wissenschaft zu nähern. Es ist der Realismus des wissenschaftlichen, unsentimentalen Blicks, der die unmittelbare Gefühlsbewegung verabscheut. „... mit der Erscheinung des sentimental Reisenden verwandelt sich jede Landschaft in einen Spiegel der Person und jede Schilderung in eine Art von gefühlvollem Verdauungsakt.“¹⁷⁹ Andererseits haben wir gesehen und werden noch näher begründen, dass die wissenschaftliche Blickweise in Gefahr ist, an der Wirklichkeit der Erscheinung vorbeizugehen. Sie sieht nur die Oberfläche, während die Freiheit der Sprache die Tiefe erschliesst. Die Sprache wird von ihrer dienenden in eine selbständige Position erhoben. Der naturwissenschaftliche Realismus reicht nicht aus. Ein ganz beliebig herausgegriffenes Beispiel aus „Dalmatinischer Aufenthalt“ beweist das: „Diese unübersehbare Buschlandschaft war ganz von einem wunderbaren, trockenen und gleichsam dornigen Geruch erfüllt, der sich in Tälern und Mulden betäubend verdichtete.“¹⁸⁰ Jede Beschreibung

muss über die Aufzählung von Tatsächlichkeiten hinausgehen, je tiefer die Wahrnehmung greift. Je tiefer sie ist, um so individuellere Nuancen zeigt sie. Die allgemeingültige, wissenschaftlich objektive Sprache reicht besonders in der Kennzeichnung von Gerüchen nicht weit, darum muss die Beschreibung weiter ausgreifen über den konventionellen Bereich hinaus. Sie muss sich einer dichterischen „Willkür“, einer notwendigen Willkür überlassen, der es obliegt, die Richtigkeit und Notwendigkeit solcher neuer Bezeichnungen auf suggestive Weise zu rechtfertigen. Sie bedient sich des Vergleichs und steigert seine Wirkung durch den sprachlichen Rhythmus und die Akzentsetzung.

Nun ist dies kein besonderer Zug, er eignet ja überhaupt der dichterischen Beschreibung. Nur sind die Absichten einer solchen Reisebeschreibung, wie sie Jünger geben will, und etwa der Beschreibung, die zu Anfang des „Condor“ von Stifter gegeben wird, sehr verschieden. Die Verschiedenheit der Voraussetzungen ergibt die verschiedene Absicht. Die Voraussetzung Jüngers ist die Wissenschaft, seine Absicht das Wesen des Gegenstands zu ergründen und dabei den Menschen als Medium in seiner Eigenart möglichst zu unterdrücken. Die Voraussetzung Stifters ist die Dichtung, seine Absicht, die Stimmung des betrachtenden Menschen, des Malers, der die Mondnacht sieht, indirekt zu Wort kommen zu lassen. Die reine Stimmung muss sich in Gegenständen objektivieren, denn als reine Musik ist sie in der Sprache nicht darstellbar. Im Endeffekt sind also beide Beschreibungen nicht so verschieden. Bei Jünger soll das Objekt gesehen werden und muss doch mit subjektiven Bestandteilen „verunreinigt“ werden. Bei Stifter soll das Subjekt gesehen werden und muss sich doch mit Objekten verbinden. Der eine sucht an sich nur Erkenntnis und sieht

sich doch an die Darstellung gebunden. „Wir suchen überall das Unbedingte, und finden immer nur Dinge.“¹⁸¹ Der andere sucht nur Darstellung und sieht sich doch an ein bestimmtes erkennbares Ding gebunden, das daher nicht völlig gleichgültig und neutral sein kann, sondern vom Gefühl, das sich doch verstehen will, zum Symbol erhoben wird. Es ist ein Gefühlssymbol, das erschliessende Wirkung besitzt.

Jünger dagegen schafft Erkenntnissymbole. Das Gefühl, das die wissenschaftliche Beschreibung beeinflusst, kann nicht ganz gleichgültig sein, am Ende ergibt sich, dass es das Herz ist, das der wissenschaftlichen Beschreibung überhaupt ihren Sinn erteilt. Die Erkenntnis sieht sich auf Gefühl, Phantasie, Herz, Haltung zurückgewiesen. Die Erkenntnis stösst auf ein Urbild, ein „Symbol“, in dem sie sich letztlich auf das Gefühl zurückgewiesen sieht.

Daraus ergibt sich auch, dass Darstellungssymbole nur im Zusammenhang der dichterischen Darstellung sinnvoll sind, während sich Erkenntnissymbole vereinzeln lassen, etwa „Der Staat ist das Vaterland, die Heimat das Mutterland“.¹⁸² Aber schon aus diesem Satz sieht man, dass sich indessen eine „Symbolik“ als selbstgenügsame Lehre, wie es Gisbert Kranz tut, nicht entwickeln lässt. Die Beziehung Staat – Vaterland im Sinne, dass das politische Verwalten Sinnbild des Väterlichen sei, ist nicht der Sinn dieses Aphorismus. Kranz beutet den erkenntnismässigen Gehalt dieser Sprachform aus, ohne den notwendigen darstellenden zu sehen, der auf das Gefühl hinweist. Damit zerreisst er die Form. Der Aphorismus und die aphoristische Sprechweise ergeben sich also, wenn die Erkenntnis an ihre Grenzen kommt, sie stellt sich wieder dar. Der Vollzug dieser sich darstellenden Erkenntnis ist der Aphorismus. Der

Vollzug des zitierten Aphorismus hängt sich an das sprachliche Vorhandensein von Vaterland und Mutterland. Diese Bezeichnungen stehen in der konventionellen Sprache nebeneinander, ohne dass im Allgemeinbewusstsein darin ein bewusster Unterschied gesehen wird. Die Anwendung im bestimmten Falle geschieht unbewusst, und dabei wird allerdings ein Unterschied gemacht, indem das Gefühl die richtige Anwendung trifft: es wird auf seine staatliche Zugehörigkeit mit „Vaterland“ antworten, auf seine blutmässige, völkische, seine Erdbeziehung mit „Mutterland“. Der tiefere Sinn der Gestalt dieses Aphorismus liegt also darin, dass das Gefühl unbewusst über die tiefere Erkenntnisbeziehung dieser Worte Bescheid weiss und nicht einfach in der Erkenntnis dieser Beziehung überhaupt, denn wenn nur das der Sinn dieses Satzes war, brauchten seine beiden Glieder nicht nebeneinandergeordnet zu sein. Der Satz lebt ja aus der Übertragung von „Muttersprache“ auf „Mutterland“ und macht damit noch die Beziehung der Sprache zu den Erdkräften deutlich. So ergibt sich auch die von Jünger sonst ausgesprochene Erkenntnis, dass die eigentliche Heimat des Menschen seine Sprache ist.

2) DIE APHORISTISCHE SPRACHE ALS „KRISTALLOGRAPHISCHE“ ERKENNTNIS.

Wenn wir von Jüngers Sprache als aphoristischer sprechen, so kann es sich nur um eine vorläufige Kennzeichnung handeln, der die Begründung folgen soll. Wir haben erfahren, dass sie nicht ein neutrales Darstellungsmittel ist, sondern sich notwendig als Absicht und Erlebnis des Autors ergibt. Die aphoristische Sprache gehört notwendig zur „kristallographischen“ Art der Erkenntnis, macht diese Erkenntnis nur in dieser Sprache möglich, kann sie nur in

der aphoristischen Sprache darstellen. Damit ist freilich nichts weiter gesagt, als was wir von jedem sprachlichen Kunstwerk sagen müssen, wo Aussage, und Bedeutung nicht von der sprachlichen Form abzulösen sind.¹⁸³

Entwicklungsmässig gesehen gelangte Jünger erst zu der rein aphoristischen Auffassung seiner „Beschreibung“, nachdem die begriffliche Sprache und ihr Anspruch auf System dem Anspruch des Herzens nicht gewachsen war. Die Sprache konnte, wenn sie auf das Herz bezogen war, nicht die Eindeutigkeit der wissenschaftlichen Sprache erhalten. Jünger hatte bis zur Abhandlung „Über den Schmerz“ mit der unausdrücklichen Annahme gearbeitet, es müsse möglich sein den Zwiespalt der Welt mittels der Beschreibung im Sinne des Willens zur Macht zu lösen. Dies ist nicht möglich, er wendet sich vom Willen ab.

3) DER VERSUCH, DIE KRISE DER DICHTUNG DURCH EINSATZ BEIM WISSENSCHAFTLICHEN DENKEN ZU BEHEBEN

Die Sprache wird nun als ein Organ gesehen, das wie der Körper überhaupt dem Menschen zur Verfügung steht und nicht zur Verfügung steht. Die bewusste Erkenntnis dieser Verfügbarkeit und Nichtverfügbarkeit schafft seine kristallische Sprache.

Aus dieser Stellung zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Wahrheit ergeben sich die „offenen“ Formen seiner Schriften: Aphorismen, Tagebuch, Essay. Die Person des Autors tritt darin, dem Anspruch der „Beschreibung“ gemäss, sehr viel mehr hervor, als sie auch in einem autobiographischen Roman etwa hervortreten würde. Wir erkannten darin ein Prinzip der Wahrhaftigkeit des „Realismus“, das ähnlich nur im Bereich der Naturwissenschaft zu finden ist.

Er schreibt sozusagen im Experiment, bei dem äusserste Genauigkeit erfordert wird. Die Person des Autors ist, wenn es um die Erkenntnis der Wahrheit geht, zwar gleichgültig in ihrer einmaligen Individualität jedoch nicht gleichgültig im Sinne ihres tatsächlichen Daseins, da dies, um im Bild zu bleiben, mit zu den Versuchsbedingungen gehört. Die wissenschaftliche Genauigkeit erstreckt sich mit auf die Person des Autors. Er sieht sich als Repräsentant der Zeit¹⁸⁴ gewiss mit individuellen Schwächen, aber sie sind nicht das Wesentliche, man verfehlt; wenn man das „Dandyistische“, die Vorliebe für das Abseitige, Dämonische, Präziöse als bestimmenden Zug seines Schreibens sieht, das eigentliche Wesen seiner Darstellungsformen, wie wir wiesen bereits darauf hin.

In der „Beschreibung“ steht also nicht das Gestalten eines Kunstwerks im Vordergrund. Er leugnet zwar das Kunstwerk nicht, doch stellt er es schon zu Anfang seiner schriftstellerischen Laufbahn in Frage, wenn er statt eines Epos über den Weltkrieg ein Tagebuch schreibt, in dem er die Wirklichkeit des Kriegserlebnisses „beschreiben“ will. Seit Nietzsche die Unwahrhaftigkeit des Kunstwerks entlarvt hat, die Diskrepanz zwischen Wirklichkeit und ästhetischer, schöner Welt haben Rilke, George, Thomas Mann und Hermann Hesse dichterisch darstellend versucht die Zweideutigkeit zu überwinden. Die Wahrhaftigkeit sprengte die gewohnten, dichterischen Äusserungsformen. Die Eigenart Jüngers ist es, dass er die Wahrhaftigkeit wissenschaftlich auffasst. Indem er sich an den Reisebeschreibungen, den Tagebüchern, den naturwissenschaftlichen Beschreibungen orientiert, findet er einen ganz anderen Ausgangspunkt als alle anderen Schriftsteller unseres Jahrhunderts.

Nun hat es immer schon Schriftsteller gegeben und zwar seit der Renaissance, beginnend mit Erasmus, Bacon, Montaigne, die sich der Darstellung der Innerlichkeit von der Seite der Erkenntnis her näherten. Die Übergriffe auf die Kunst sind nicht willkürlich und schufen sich ihre eigene Form; Aphorismus und Essay, deren Form sich aber weniger aus bewusster Tradition erhält, sondern sich nur ähnelt, weil sich diese Form aus der Notwendigkeit der Sprache ergibt, die vor das gleiche Problem gebracht wird. Die Darstellungsform dieser Gattungen ergibt sich also weniger aus dem Inhalt als aus der Fassung und der Gespanntheit des Problems.

4) DIE MISSVERSTÄNDNISSE ÜBER JÜNGER ALS ERGEBNISSE DER NICHTERKENNTNIS SEINER FORMENSPRACHE

Zu begreifen ist Jüngers besondere Formensprache. Die ganze Literatur über Jünger zeigt, dass man ihr nicht gerecht wurde. Die Betonung der inhaltlichen Erkenntnis führt das Denken der Interpreten selbst in jenen Raum des Zwiespalts zwischen Sein und Denken, den Jünger in seiner Form eben fixiert und überwindet. Dieses Fixieren, Festhalten, Bannen wurde nie genügend als ein Wesensmerkmal seiner Schriften beachtet und damit der Sinn der „Gestalten“ und „Symbole“ nicht erhellt. Man suchte ihren Sinnhintergrund ausserhalb in abstrakt-philosophischen Perspektiven von Sein und Erscheinung und übersah, dass es erst die Sprache war, die diesen Beziehungen in einer besonderen Weise Gestalt verlieh, die mit „Symbolik“ kaum zu fassen ist, weil es sich noch um mehr als um eine erkennende, symbolische Kombinatorik handelt. Das Seelische soll auf eine besondere Weise angesprochen werden.¹⁸⁵ Nur so auch können wir dem

eigentümlich versteckten Pathos gerecht werden, das den oft gerügten „stereotypen Formeln“ wie „hoch, wunderbar, äusserst, allen Verbindungen mit un-: unzerstörbar, unverlierbar, unbeschwert, etc. Rang etc. innewohnt und auch in dem konventionellen, starren Satzbau hervortritt. Damit aber werden die wissenschaftlich systematisch misszuverstehenden Symbole in ihre sprachliche Form zurückgedrängt und erhalten von dorther ihren jeweils nur für die betreffende Stelle gültigen Sinn.

**5) DER TOD ALS INFRAGESTELLUNG DER BEWUSSTHEIT
UND DER APHORISMUS ALS ANTWORT AUF DIESE
BEDROHUNG**

Es muss sich also jetzt darum handeln, die einzelnen Formelemente der aphoristischen Sprache herauszuarbeiten. Dazu kann vor allem das Stück, die „Figur“: „An der Zollstation“ aus AH2 140/3 dienen. Der Grund für die Wahl dieses Stückes liegt nicht nur darin, dass der Tod für Jünger ein Schlüssel für den Sinn menschlicher Erlebnisse überhaupt ist, womit er saekularer Erbe des christlichen Vanitasgedankens wird. Der Tod wird Zentrum seines Denkens, weil sich an ihm die transzendierende Kraft der Hieroglyphen- und Vergleichssprache, „die den Trug der Gegensätze überbrückt“¹⁸⁶ am meisten bewährt.¹⁸⁷ So schreibt er „Er (Nigromontan) nannte den Tod die wundersamste Reise, die der Mensch vermöchte, ein wahres Zauberstück, die Tarnkappe aller Tarnkappen, auch die ironischste Replik im ewigen Streit, die letzte und unangreifbarste Burg aller Freien und Tapferen – überhaupt war er bei Behandlung dieser Materie ganz unerschöpflich in Vergleichen und Lobsprüchen.“¹⁸⁸ Um die Bedeutung des Todes für die Sprache zu rechtfertigen, bedient sich Jünger noch eines anderen Vergleichs: „Das

Leben liegt im Tode wie eine kleine, grüne Insel im dunklen Meer. Dies zu ergründen, und sei es auch nur an den Säumen und Brandungsgürteln, heisst wahre Wissenschaft, der gegenüber alle Physik und Technik doch nur Lappalie bleibt.“¹⁸⁹

Aus diesem Bezug auf den Tod und nicht nur auf das Transzendente schlechthin, das die Urbilder für die trüben Abbilder der Wirklichkeit birgt, erklären sich die Vergleiche und Bilder. Die durchgehende Aufhellung der Welt durch Symbole, die ihren ewigen Wert bestätigen, ist nur ein zweiter Schritt, der sich folgerichtig aus dem ersten ergibt: die Unruhe, die den Autor treibt zu schreiben, ist in sich schon Anerkenntnis der Vergänglichkeit. Der Mensch möchte gerne leben und das Gefühl des Lebens wird erzeugt vom richtungslosen Bewegen von Gedanken und Stimmungen im Herzen. Er scheut sich schon, diesen inneren Monolog zu fixieren, ihn zu unterbrechen, ihn zu veräusserlichen und so um seine Unbefangenheit zu bringen, aber gleichzeitig bewegt ihn doch die Angst vor dem Vergessen und das Vergessen ist der Tod. Wenn dies der Grund für jedes Schreiben ist, indem die Vergänglichkeit hinter allem mehr oder minder bewusst steht, so ist doch bei Jünger dies Verhältnis zum Tode aktiver, in gewisser Weise aggressiver, er nimmt die Vergänglichkeit nicht nur als Tatsache hin, er ergreift bewusst Stellung zu ihr und sucht sie vorwegzunehmen. Dies Verhältnis zum Tode gibt der aphoristischen Sprache erst ihre eigene Tiefe und Rechtfertigung. Wenn er dabei von einer Wissenschaft, der „wahren Wissenschaft“ spricht, so erkennen wir wieder die Bewusstheit, die uns schon in seiner Ansicht von der Werkzeughaftigkeit der Sprache aufgefallen ist. Die Kenntnis seines Schicksals immer weiter vorzuschieben, wobei Bewusstheit nicht Rationalität heisst, sondern

Verantwortlichkeit, inneres Gehaltensein durch die Möglichkeit einer Aussage überhaupt, dazu dient der Vergleich und die aphoristische Aufschiebung der Grenzen zwischen dem Noch-Bewussten und dem Nicht-mehr-Bewussten sprich Aussagbaren. Freilich wird die Möglichkeit bewusster Aussprache unbewusster Zustände: Agonie, Traum und Rausch oft geleugnet, aber schon Novalis wendet dagegen ein: „Das willkürlichste Vorurteil ist, dass dem Menschen das Vermögen ausser sich zu sein, mit Bewusstsein jenseits der Sinne zu sein, versagt sei. Der Mensch vermag in jedem Augenblick ein übersinnliches Wesen zu sein. Ohne dies wäre er nicht Weltbürger, er wäre ein Tier. Freilich ist die Besonnenheit, Sichselbstfindung, in diesem Zustande sehr schwer, da er so unaufhörlich, so notwendig mit dem Wechsel unserer übrigen Zustände verbunden ist“¹⁹⁰ In diesem Sinne behauptet auch Jünger, dass die Blindheit, das Verstummen gegenüber dem Tode auf der Furcht beruhe und dass es bei Überwindung der Furcht durchaus möglich wäre, den Zustand des Sterbens näher zu beschreiben: „Der Tod gleicht einem fremden Kontinent, über den niemand berichten wird, der ihn betrat. Seine Geheimnisse beschäftigen uns so stark, dass ihr Schatten den Weg verdunkelt, der dorthin führt – das heisst, wir unterscheiden zwischen dem Tode und dem Sterben nicht scharf genug. Diese Unterscheidung ist insofern von Wert, als vieles, was wir dem Tode zuschreiben, sich bereits im Sterben vollzieht, und als unsere Blicke und Vorstellungen in das Zwischenreich zuweilen noch eindringen. Wie fern uns der Tod auch liegt, so vermögen wir doch das Klima zu schmecken, das ihn umgibt.“¹⁹¹ Was die Reflektiertheit, die „Kälte“ seiner Sprache ausmacht, ist hier näher greifbar als das Sich-besitzen-wollen noch jenseits der dem Bewusstsein im Sterben gesetzten Grenzen.

Denn wie man seinen Leib im eigentlichen Sinn besitzt und nicht besitzt, so hat man auch die Sprache und hat sie nicht. „Es wurde deutlich, dass man an den Dingen nur das besitzen konnte, was unverlierbar, was unzerstörbar an ihnen war. So trug man ja auch den Körper und den eingewebten Stoff der Sinne – als nur geliehenes Gewand.“¹⁹²

Der Vergleich ist hier nicht unbewusst und dient nicht darstellend wie im Gedicht zur Versichtlichung der gesteigerten Gefühlsbewegung, sondern sucht sich erkennend eines Gegenstands zu bemächtigen, über den die Sprache mit begrifflichen Mitteln nichts aussagen kann. „Der Tod gleicht einem fremden Kontinent, über den niemand berichten wird, der ihn betrat“. Das Besondere an dieser Stelle ist, dass der Vergleich völlig aus der Luft gegriffen ist und zwar mit Notwendigkeit: denn vom Tode wie vom Nichts ist keine Eigenschaft aussagbar. Den Tod kann man nicht haben im Sinne einer wesensgerechten Aussagbarkeit. Wissen ist hier keine Macht. Man kann nur das uneigentliche Aussagen schlechthin haben. Deshalb müssen alle Vergleiche willkürlich sein. Das Uneigentliche zeigt sich in verschiedener Form in allen Aussagen über ihn: „... die wundersamste Reise, die der Mensch vermochte, ein wahres Zauberstück, die Tarnkappe aller Tarnkappen ...“¹⁹³

Der Grund, weshalb wir den Vergleich mit dem Kontinent und der Reise als bloss beliebigen Vergleich empfinden, während wir den von der Tarnkappe, der ironischsten Replik für „aphoristisch“ im näheren Sinn halten, liegt nicht nur daran, dass der erste Vergleich mehr oder weniger konventionell ist oder auch bewusst entlehnt dem aus „Hamlet“: „the unknown country from whose bounds no traveller returns ...“ In der „Tarnkappe“ liegt ein Vergleich vor, der im ersten Augenblick nicht einsichtig ist. Er ist verschlüsselt

und zielt ein drittes Ungenanntes an das erraten sein will. Der aphoristische Vergleich im engeren Sinne geht also über den einfachen Vergleich hinaus. Der Vergleich des Todes mit einem Kontinent sucht das Gefühl näher zu bestimmen. Er sucht den Tod bekannt zu machen, ihm die Fremdheit zu nehmen, ohne genauer den Grund zu sagen, weswegen der Tod ein Land sein soll. Er begnügt sich ein Bild zu finden, um dem Gefühl eine Stütze zu geben aber nichts weiter. Der aphoristische Vergleich mit der Tarnkappe deutet in seiner Verschlüsselung auf ein aktives Verhalten des Menschen dem Tod gegenüber und nimmt dem Vergleich seine Willkür. Der Tod ist in ihm nicht mehr als ein fremdes Objekt angesprochen sondern als der Gipfel einer Aktion des Menschen selbst. Der „Vergleich“ mit der „Tarnkappe“ ist also kein Vergleich, vielmehr bezieht sich die Tarnkappe auf den ungenannten Dritten, den Menschen, und nicht auf den Tod, als Objekt. Freilich ist damit der Tod in eine Aktion des Menschen umgewandelt, und damit dient also der aphoristische Vergleich dazu, dem Menschen sein Bewusstsein über die Grenzen hinaus zu bewahren. Das gleiche meint der folgende Aphorismus in eindeutiger Weise: „Der Tod ist die totale Amputation“¹⁹⁴ Die Sprache vollzieht hier jenen bewussten Schritt in die Konsequenz des Totalen, Utopischen, Hypothetischen, der eben nur dem Bewusstsein möglich ist. Die Sprache d. i. der Mensch sucht sich noch zu besitzen jenseits aller konkreten Möglichkeit, geht experimentierend in den Tod über. Von der Bedeutung dieses Aphorismus zu sprechen, es sei die Amputation ein Symbol für den Tod, erfasst die vollständige Leistung dieser Sprache nur ungenügend. Der Aphorismus Jüngers ist inhaltlich nicht im „Symbolfinden“ beschlossen, auch nicht in deren „Schönheit und Wahrheit“, wie Gisbert Kranz a. a. O. sagt. Das „wie“ des Findens ist bedeutender als

das „was“. An einer solchen Stelle wird auch klar, in welcher besonderer Weise sich Jünger den Phänomenen des Daseins nähert. Es geschieht unter grundsätzlich anderer Voraussetzung und Stimmung als etwa in den Barockgedichten über den Tod. Der Vergleich mit dem Gedicht „Aus den Gedanken über den Kirchhof ...“ von Andreas Gryphius hat nur den Zweck den Wandel der weltanschaulichen Voraussetzungen sichtbar zu machen. „Ach Toten, ach, was lern ich hier! / Was bin ich? Und was werd ich werden ? / Was fühl und trag ich doch an mir / als leichten Staub und wenig Erden! ...“¹⁹⁵ Hier spricht die Betroffenheit des gläubigen Gemütes, das sich vor den Tod bringend im Bewusstsein der aus Gnade geschenkten Unsterblichkeit bestärkt. Der Glaube ist also der Hintergrund, von dem aus alle Fragen nach den Rätseln des Daseins ihre letztliche Beantwortung erfahren. Dem gläubigen Gemüt bleibt nichts als dichtend dieser Betroffenheit pathetisch-rhetorisch Ausdruck zu verleihen. Alle inhaltlichen Fragen nach dem Wesen des Todes sehen sich vom Dogma auf das Vertrauen in Gott und seine Offenbarung in der Schrift zurückgewiesen.

Für Jünger besteht kein verpflichtender Glaubenshintergrund mehr, der die Frage nach der Bedeutung der Vernichtung des Leibes auf die Erlösung durch Christus ablenken könnte. Es wird gefragt, was hier geschieht ohne Bezug auf einen anderen Hintergrund als den der selbstbewussten Existenz selbst, die sich im Tode um ihr Bewusstsein gebracht sieht. Dieses Selbstbewusstsein des „souveränen Individuums“¹⁹⁶ liegt der aphoristischen Sprache zugrunde und hat sie auch hervorgebracht. Solange die Erkenntnis des Wesentlichen im Leben, die Kenntnis der Grenzsituationen, dem Glauben vorbehalten ist, bleiben dichtende Darstellung und Erkenntnis säuberlich getrennt. Was

beide zusammenführt und zu dem unlösbaren Ineinander von Darstellung und Erkenntnis bringt, bildet das Hauptthema der abendländischen Geistesgeschichte. Das Problem „Aphorismus und Essay“ ist damit kein isoliertes, nur die Germanistik speziell angehendes Thema, sondern vermag zur Erhellung der Grundlagen unserer modernen Existenz beizutragen.

Wir sahen schon vorher, bei der Besprechung der Sprachanschauung Jüngers, dass der Aphorismus dort entsteht, wo der Wille zur absoluten Erkenntnis mit dem Wesen der Sprache zusammenstösst. Dabei wurde die Stelle aus dem Vorwort zum „Lob der Vokale“ zitiert, wo der Autor von der Angst berichtet, die ihn ergriff, als er die Worte als Urbilder betrachtete. Diese Angst bezieht sich auf den Tod. Die Erkenntnis sucht die Worte zu haben, wie man seinen Körper als Werkzeug zu haben glaubt. Vor dem Worte als Urbild aber muss sie erkennen, dass die Worte ebenso grundlos, schutzlos, aber auch souverän und selbständig sind, wie der Leib, der dem Tode ausgesetzt ist. Das führt bei Jünger aber nicht zur Verwerfung des Bewusstseins sondern zu seiner Ausdehnung an die äussersten Möglichkeiten. Auf der Schwelle von Leben und Tod bildet die Überwindung der Furcht durch die Klarheit des Bewusstseins die eigentliche Würde des Menschen: „Während wir ihm die Stirne kühlen, ist der Sterbende bereits unendlich weit von uns entfernt – er weilt in Landschaften, die sich eröffnen, nachdem der Geist den flammenden Vorhang des Schmerzes durchschritten hat ... Nun erscheint ihm das Leben in einem neuen Sinn, ferner und deutlicher als sonst ... Er erfasst eine neue Art, sein Leben zu lieben – ohne Erhaltungstrieb; und seine Gedanken gewinnen Souveränität, indem sie sich der

Furcht entwinden, die alle Begriffe, alle Urteile trübt und beschwert.

Bereits hier entscheidet sich die Frage der Unsterblichkeit, die den Geist im Leben so ungemein beunruhigte ... Er erfährt einen Aufenthalt, wie vor einer einsamen Zollstation im höchsten Gebirge, wo ihm die Scheidemünze der Erinnerung in Gold gewechselt wird. Sein Bewusstsein reicht vor wie ein Licht, bei dessen Scheine er erkennt, dass man ihn nicht hintergeht, sondern dass er Furcht gegen Sicherheit vertauscht ... Es ist der Weg, auf dem die menschliche Würde ihre Wiederherstellung erfährt. Es gibt kein Leben, dass sich ganz vor dem Niederen bewahrt hätte ...¹⁹⁷ Man könnte das Bild der Zollstation auf das aphoristische Bewusstsein Jüngers selbst anwenden. Er sucht in seiner Sprache nichts weiter als jenen Blick des Sterbenden auf seine Erinnerung nachzuvollziehen. Damit auch werden wir dem versteckten Pathos gerecht, das die Vergleiche sprachlich gewichtig macht. Denn an diese äusserste Möglichkeit der Selbstbehauptung gebracht, sucht der Vergleich die Würde des Menschen zu verbildlichen. Die Sprache, die zu haben die Würde des Menschen ausmacht, wird im Bild zum Höchsten gehoben. Dies Höchste aber ist, vor dem Nichts noch Bilder zu finden. Die „wahre Wissenschaft“ ist also keine methodisch mitteilbare Erkenntnis über den Tod; denn vor ihm sind alle Aussagen nichtig. Alles, was von ihm gesagt wird, kann nur in Bezug auf die Haltung des Sprechenden Bewusstseins Bedeutung haben, soll diese Haltung kräftigen und bestätigen.¹⁹⁸ So ist auch im Aphorismus „Der Tod ist die totale Amputation“ noch der Appell an die schaffende Bewusstheit des Menschen hörbar. Der Mensch ist beim Verlust eines Gliedes nicht weniger Mensch, er vermag über sich zu verfügen, seine Freiheit und Würde bewahren,

auch wenn ihm eine Lebensmöglichkeit nach der anderen abgenommen wird. Dieser Gedanke wird im nächsten Stück „Das Rotschwänzchen“ näher begründet und zeigt den empirischen Ursprung dieses Gedankens, die Oberfläche, die dem aphoristischen Blick ihre Tiefe offenbart.

„Wir selbst nehmen uns nicht als einzelne wahr, auch entzieht sich das Bild des eigenen Leichnams unserer Vorstellung. In unserer sehr verzweigten Ordnung ist das Ich die letzte Festung, in die die Lebensblindheit sich zurückgezogen hat.

Was zunächst den Leichnam betrifft, so mag die Behauptung müssig klingen, insofern sich allem Anschein nach Person und Gegenstand der Wahrnehmung ausschließen. Und doch ist das nicht durchaus der Fall. So berührte mich in dieser Hinsicht merkwürdig, was ich von einem jungen Soldaten hörte, dem im Kriege der Arm abgeschossen worden war. Er erzählte mir, dass er so völlig das Bewusstsein hätte, dass er auf den Gedanken gekommen wäre, noch die Armbanduhr von seinem Arm zu lösen, den ein Granatsplitter wie durch einen Schnitt von ihm entfernt hatte. Aber gerade bei diesem Unterfangen merkte er, dass der Arm dazu nicht mehr zur Verfügung stand, und dass er seinen Verlust gar nicht erfasst hatte. Der Tod ist eine weitere Abtrennung, durch die wir uns der Gesamtheit der Glieder entledigen.“¹⁹⁹ Dies mag eine interessante Hypothese sein, die sich konsequent auf dem „wissenschaftlich-empirischen“ Grund erhebt, aber was ist der tiefere Grund für ihre Anführung? Eine Seite weiter mündet der Essay in die Forderung des „Erkenne dich selbst!“. „Und doch – wie sehr ein jeder, der sie erst erfasste, diese Art der Lebensblindheit bestätigen wird, so stehen wir doch nicht völlig unter ihrem Bann. Das verrät schon die Tatsache, dass wir sie beschreiben können, und in diesem

Ansprechen verbirgt sich ein wichtiger Akt. Auf der anderen Seite steht die klare, tiefe und gesonderte Erfassung des Lebens und seiner Ordnung nach geistiger Verwandtschaft ... In diesem Sinne bleibt das ‚Erkenne dich selbst‘ der für uns alle gültige Wappenspruch. Denn immer verspürt ein jeder von uns den mächtigen Zug, mit dem die dunke Tiefe der Lebensnacht ihn anzusaugen sucht ...“²⁰⁰

Diese Entfernung ist uns schon aus dem Blick des Sterbenden auf sein Leben bekannt, die Überwindung der Furcht als der letzten Blindheit vor sich selbst. Wenn wir von dieser Forderung aus seine Sprache betrachten, dann erkennen wir die „Kälte“, „Souveränität“, „Fremdheit“ als die geforderten Wesensmerkmale einer Erkenntnis, die das Bewusstsein über die von Blindheit und Furcht gesetzten Grenzen hinausschieben soll, um seine Würde d.i. seine Bestimmung zu erfahren. Darum ist das „abenteuerliche Herz“, das sich an die Grenzen des Todes, des Chaotischen, der Räusche und Träume vortastet, nicht hybrid, vorwitzig und glaubenslos, sondern erfüllt eine menschliche Aufgabe. Wir können Jünger nicht dafür schelten, dass er ist, wie er ist. Das Bewusstsein, das mehr ist als rationale wissenschaftliche Erkenntnis, sondern Erfüllung der wahren Humanität, sucht seine eigenen Ausdrucksformen, deren Essenz in der Bewegung des Denkens und in der Überwindung der Blindheit vor sich selbst besteht.

**6) DIE EIGENBERECHTIGUNG DER APHORISTISCHEN
SPRACHE GEGENÜBER DER BEGRIFFLICHEN SPRACHE
UND DER GEFÜHLSSAUSDRUCKS**

Es fragt sich, mit welchen Mitteln Jünger es fertigbringt, in der Sprache die Grenzen des Bewusstseins über Angst, Stimmung und gefühlvolle Blindheit hinauszuschieben.

Denn diese Blindheit ist eins mit dem Besitzenwollen der Sprache als Werkzeug, als begriffliche Anwendbarkeit. Diese unausdrückliche Grundvoraussetzung der jüngerischen Sprachanschauung ist bei Novalis, dessen Denkstil Jünger folgt, vorgebildet: „Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein blosses Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, dass die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, dass sie sich bloss um sich selbst bekümmert, weiss keiner ...“²⁰¹ „Von weitem hört ich sagen: die Unverständlichkeit sei Folge nur des Unverstandes; dieser suche, was er habe, und also niemals weiter finden könne. Man verstehe die Sprache nicht, weil sich die Sprache selber nicht verstehe, nicht verstehen wolle; die echte Sanskrit spräche um zu sprechen, weil Sprechen ihre Lust und ihr Wesen sei.“²⁰² Dies, dass die Sprache um ihrer selbst willen spricht, und nicht um eines Dinges willen, zeigt sich besonders im Ansprechen des Todes. Denn die Sprache ist gerade dort nicht begrifflich anwendbar, wo es um die Überwindung der Todesfurcht geht, die die letzte Blindheit des Menschen ausmacht. Denn das „Erkenne dich selbst“ ist erst an der Zollstation des Sterbens auf dem Weg zu jener Höhe, die die Würde des Menschen wiederherstellt. Würde und Bewusstheit fordern also die Beschreibung dieser Vorgänge in einer Sprache, die sich selber fremd wird. Die Vergleiche und Bilder besitzen eine eigentümliche Ferne zum Gefühl. Das Gefühl wird in Hieroglyphen umgewandelt, die den geistigen Gehalt, die Bedeutung des inneren Vorgangs erkennen lassen, ohne dass dieser Vorgang unmittelbar die Souveränität des Geistes verwirrt. Das Bild der Zollstation deutet das Gefühl des Sterbens aus, stellt es dar und erhebt sich doch darüber. Dies Erheben ist nicht Verfügbarmachen,

sondern Pathos der Erkenntnis, Behauptung der Würde. Das gleiche könnte weder die wissenschaftliche Sprache leisten, noch die gefühlsunmittelbare Sprache der Lyrik. Denn die begriffliche Sprache kann nichts Aussagbares geben, die reine Gefühlssprache dagegen nicht die Souveränität des Bewusstseins walten lassen. Damit steht diese Sprache und ihre Darstellungsform zwischen beiden und besitzt doch ihre eigene Rechtfertigung.

Diese Sprache findet im aphoristischen Satz, der selbstständig auch ohne die Umgebung stehen kann, ihre höchste Ausformung. Er vermag den Appell an die Würde des Bewusstseins aus sich selbst heraus deutlich zu machen, und bedarf dazu keiner näheren Erläuterung. Die Vergleiche, die den aphoristischen Satz umspielen, haben nicht jenen Bezug auf ein drittes Ungenanntes und können aus sich heraus keine Einheit konstituieren. In ihnen kommt der Appell an das schaffende Bewusstsein nur mittelbar zum Ausdruck, das sich im Rätsel des Aphorismus, in seiner Verschlüsselung, dem Leser unmittelbar zu erkennen gibt.

Oskar Jancke in seinem „Versuch über die Sprache Ernst Jüngers“²⁰³ sagt „Seine Sätze enthalten unbewiesene Behauptungen und zugleich Bewertungen.“²⁰⁴ Wir haben aber an dem angeführten Beispiel gesehen, dass sie nicht Behauptungen schlechthin sind und grundlos, „bodenlos“ wie Jaspers sagt.²⁰⁵ Es sind keine wissenschaftlich polemischen Behauptungen, die ihre begriffliche Wahrheit aufdrängen wollen. Nicht auf das Inhaltliche schlechthin kommt es Jünger an, wie wir aus den Beispielen der Aphorismen über den Tod gesehen haben. Sie wollen als Form betrachtet werden, als Ausdruck der Selbstbehauptung vor dem Nichts. Das „Erkenne dich selbst“ bezieht sich nicht auf ein Inhaltliches am Menschen sondern auf seine Haltung schlechthin.

Der Mensch ist nicht festzustellen, aber im Vollzug des Feststellens allein wird er Mensch. Die Behauptung des Aphorismus ist kein Wahrheitspostulat und enthält in sich nicht den Brustton der Überzeugung, sondern die Überraschung. Die Überraschung, die der Aphorismus hervorruft, überrascht nicht nur den Leser sondern auch den Autor. Die Sprache entfremdet auch den Autor sich selber.²⁰⁶ Er sucht sich selbst damit über die Fixierung begrifflicher, objektiv gesetzter Erkenntnis hinwegzuhelfen. Er kann im logischen Sinn die Verantwortung für das, was er sprach, nicht auf sich nehmen, denn die Behauptung ist per se beweislos, sie lenkt aber nicht auf ein wohlgeordnetes System von Bezügen hin, sondern auf die Existenz des Autors. „Das Einzige, was einen Trost dagegen gibt, ist, dass nichts anmassender sein kann, als überhaupt zu existieren oder gar auf eine bestimmte selbständige Art zu existieren ...“²⁰⁷ Jünger rechtfertigt sich ähnlich im Vorwort zu den „Strahlungen“: „Seit langem sind bereits die Zeiten überboten, in denen das Eigentum als Diebstahl galt. Zum Luxus zählt auch die eigene Art, die Heraklit den Dämon des Menschen nennt.“²⁰⁸

7.) VORLÄUFIGE DEFINITIONEN DER APHORISTISCHEN FORM

Es geht uns mit dem Aphorismus wie mit aller Dichtung, dass wir ihn rein formal nicht kennzeichnen können. Wir können nicht aus der und der Form schliessen, dass es sich um einen Aphorismus handelt, um so mehr als der Autor sich dessen entweder nicht bewusst ist, da er sich keiner Tradition anzuschliessen glaubt oder auch die Bezeichnung „Aphorismus“ vermeidet, wie es die Überschrift „Epigrammatischer Anhang“ in BS beweist, dem wir die Aphorismen „Der Staat ist das Vaterland, die Heimat das

Mutterland“ Nr. 96 und „Der Tod ist die totale Amputation“ Nr. 87 entnommen haben. Wir sehen uns in derselben Verlegenheit wie bei der Kennzeichnung des lyrischen Gedichtes. Gehört er zu einer Gattung, einer „Dichtart“, ist er nur eine Redefigur? Er erscheint ebenso unbestimmt wie der Essay, ja noch heimatloser, da wir ihn nicht einmal auf die Vereinzelung festlegen konnten, denn er entfaltet im Zusammenhang mit der übergreifenden Form: sei es Essay, Roman oder Tagebuch ein Leben, das den Gesamtrahmen sprengen kann, wie manche Abschnitte aus dem „Brief an den Mann im Mond“ beweisen könnten, Wir haben jedenfalls so zu untersuchen begonnen, dass wir ihn nicht auf eine äussere Form festzulegen versuchten, sondern vorläufig aus der Situation des Erkennens und aus der unmittelbaren Beschäftigung mit der Erkenntnismöglichkeit der Sprache erklärten. Da er zu einer Sprachform gehört, die unmittelbar mit an der Formung der neuzeitlichen Geistesgeschichte besonders in der Anthropologie beteiligt ist, ist er eher an den Grundformen der Wissenschaft beteiligt und nimmt nur durch seine sprachliche Konsequenz am Poetischen teil. Wir suchten das schon zu klären. Mit Epik, Dramatik und Lyrik als Dichtungsgattungen hat er darum weder Ursprung noch Absicht gemeinsam. Aber freilich haben wir gesehen, dass ihn wie auch den Essay seine Intention dahin treibt und darum leben auch Jüngers und Novalis' Romane bzw. Romanfragmente aus einer vom Realismus völlig verschiedenen Stimmung. Wir können ihre Form nicht durch ein vages Hindeuten auf philosophische Erkenntnisse bzw. Weltanschauung erklären, noch einfach des Mangels an einer uns gewohnten und befriedigenden Form anklagen, wie es Joachim Stave tut: „...überwiegen die Anzeichen, dass wir vor einem konstruierten Gebilde stehen. In ähnlicher Weise erscheint

und die Sprache gemacht und nicht gewachsen ... bei näherer Betrachtungen sind auch sie (die Figuren) nur ‚Modelle‘, keine aus dem Leben geschöpften, aus einer lebensträchtigen Substanz verdichtete Gestalten.“²⁰⁹ Das heisst von einem Apfel Bananengeschmack erwarten.

Die vorläufigen Kennzeichnungen des Aphorismus sind folgende:

1. Der Aphorismus entsteht dort, wo der Wille zur absoluten Erkenntnis mit dem Wesen des Wortes als Urbild zusammenstösst.²¹⁰
2. Im Aphorismus stossen Darstellungs- und Erkenntnis-kraft der Sprache zusammen .
3. Der Aphorismus sucht die Sprache noch zu haben, ob gleich er über die Grenzen des Verfügbaren hinausgeht.
4. Der Aphorismus sucht die Zeitlosigkeit und die Überraschung und damit die Überwindung des Perspektivismus, der Lebensblindheit.
5. Der Aphorismus sucht die Umwendung von der reinen Erkenntnis zum Aufruf an das Seelische auf unausdrückliche, organische Weise zu vollziehen.
6. Der Aphorismus treibt aus der gesicherten Erkenntnis ins Ungewisse, Ungenannte, hinaus in Bereiche, über die der Mensch keine Verfügung hat.
7. Der Aphorismus spricht die ethische Haltung des Bewusstseins selber an.

Dieser letzte Punkt ist der wichtigste und bedarf noch der näheren Erläuterung aus Jüngers Schriften selber. Denn wie der Gedanke „Der Tod ist die totale Amputation“ auch entstanden sein mag, unmittelbar als „Einfall“²¹¹ oder mittelbar als „Abklärung“ der längeren Erzählung vom abgeschossenen Arm, er hat niemals wissenschaftlichen

Charakter, obgleich er sich auf einer exakt beschriebenen Erkenntnis aufbaut, denn für die Kenntnis des Gegenstands „Tod“ kann sich daraus nichts ergeben, erwirkt nur als Aufruf an das Bewusstsein selbst, bestimmt seine Haltung und lenkt damit indirekt in das Wesen der Dichtung ein, die, so viel sie auch an Erkenntnissen bringen mag, sich doch nicht in ihnen beschliesst, sondern ihr eigentliches Wesen im An- und Aussprechen der seelischen Haltung des Menschen entfaltet. So enthielt etwa das Gedicht des Gryphius die Erkenntnis, das der Mensch nur aus Staub und Erde sei, der Sinn des Gedichts jedoch lag im Behaupten der Haltung des auf die Ewigkeit vertrauenden Gläubigen. Wenn wir also den Aphorismus nicht auf die rein erkennende Funktion der Wissenschaft einschränken wollen, die die Vermischung mit seelischen Appellen ablehnt, dann ist zu untersuchen, wie der Aphorismus das Seelische anspricht, die besondere Form dieser Aussprache, die eben dem Aph. als Gattung angehört. Nun sahen wir, dass der Aphorismus dies mit Hilfe des Bewusstseins zustandebringt und sich dazu aller Mittel begrifflicher Wissenschaft bedienen kann. Es kommt nun darauf an, wie er es fertigbringt, aus der rationalen Sphäre herauszulenken in das Unmittelbare der „praktischen Vernunft“.

Die Unterschiede der Form im Laufe der Geschichte ergeben sich

1. aus dem Charakter der wissenschaftlich begrifflichen Grundlage,
2. aus der Form, in der das Seelische angesprochen wird, woraus sich
 - a) ergibt, welche Art dieses Seelische hat, welche spezifische Kraft in der Seele angesprochen werden soll (bei Jünger ist es der Mut des Bewusstseins überhaupt) und

b) welche sprachliche Bewegung (Pathos, Ausdruck, Sachlichkeit) vorherrscht.

8) DIE TRANSZENDIERUNG DES NUR-WISSENSCHAFTLICHEN

Die Grundlage von der die Erkenntnis ausgeht, um sich zum Ansprechen des Seelischen zu steigern, ist meist abhängig von der bestehenden Wissenschaft der Zeit oder den vorgebildeten Erkenntnissen, die sich der Autor über Wissenschaft macht. So spricht Novalis in *Begriffen*, die dem heutigen Allgemeinbewusstsein fremd geworden sind, und die Begriffe der Fichteschen Wissenschaftslehre und der Brownschen Physiologie benutzen. Auch erklärt sich die Form der Fragmente vielleicht aus der anderen Auffassung von Wissenschaft, da die romantische Naturwissenschaft noch von der ausschliesslich positiven Erklärungsmethode der heutigen, rein experimentellen Naturwissenschaft entfernt war und Übergänge von dem, was Jünger als ausserordentliches Ziel „Metaphysik“ nennt, damals als fast selbstverständlich galten. Ähnlich weist auch Jünger auf die in den heutigen Naturwissenschaften selbst wirkenden Tendenzen zu einer Überwindung der immanenten Erklärungsmethoden hin: Mutationen, Heisenbergsche Unschärferelation etc.²¹² „Der wahre Vergleich, das heisst die Betrachtung der Dinge nach ihrer Lage im notwendigen Raum, ist das wunderbarste Mittel der Schützenkunst. Seine Basis ist der gemeinsame Ausdruck des Wesentlichen und seine Spitze das Wesentliche selbst. Dies ist eine Art der höheren Trigonometrie, die sich mit dem Messen unsichtbarer Fixsterne befasst.“²¹³

Hier wird der „wahre Vergleich“, der konventionell nur mit Sprachbildern geleistet wird, ausgedehnt auf jedes

wissenschaftliche Begriffssystem. Wissenschaftliche Kategorien und Zeichen sind nichts als Vergleiche, Projektionen der Dinge, wie man sie sieht, auf einen übersichtlichen Zusammenhang von Zeichen. Diese sind der „gemeinsame Ausdruck des Wesentlichen“, sind daher nicht schon wirklich die Dinge, sondern nur Abbild. Es muss darauf gesehen werden, dass man sie nur als Basis ansieht zum Anzielen des Wesentlichen der Dinge. Sie sind nur „Symbole“ aber darin doch Ausdruck des Wesentlichen, solange man sie nur als Symbole nimmt.

„So aber auch sprechen wir eine Sprache von einer Bedeutung, die uns selbst nicht einsichtig ist, – eine Sprache, von der jede Silbe zugleich vergänglich und unvergänglich ist. Symbole sind Zeichen, dass uns, dennoch, das Bewusstsein unseres Wertes gegeben ist.“²¹⁴ Der sprachliche Vergleich wird also auf seine bewusst erkenntnismässige Bedeutung zurückgeführt. Das Seelische wird in der Sprache nur soweit Ausdruck, als es diesem Bewusstsein seine letzte Schärfe und seinen Mut gibt. „Hier wird die Gefahr bedeutend; und wer die Gefahr liebt, der liebt es, sich zu verantworten.“²¹⁵ Das Seelische wird also nur angesprochen, soweit es die Objektivität von Zeichen, Vergleichen, Symbolen und Systemen durch seine ihm eigene Verantwortlichkeit hält. Diese „wahre Wissenschaft“, diese „höhere Trigonometrie“, diese „neue Topographie“²¹⁶, diese „neue Theologie“²¹⁷ ist aber nicht die Wissenschaft, die allein mit der Rationalität als Allgemeinverbindlichkeit auskommen wollte, sondern bezieht sich im „neue, wahre, höhere“ eben auf das Herz, das der Wissenschaft erst die Transzendenz zusichert, sie nicht als Zahl, sondern als Zeichen sieht. Das Allgemeinverbindliche ist nicht das Bewusstsein, sondern das Herz. Dennoch, und darin liegt auch die eigentümliche

Form des Aphorismus beschlossen, ist diese bewusste rationale Grundlage nötig. Formeln wie „höhere Trigonometrie“, „neue Topographie“ spiegeln das. Diese Grundlage wird nicht verworfen, sondern von ihren flachen Deutungen befreit und selber als Symbol dieses tieferen Anspruchs gesehen. „So möchte man auch den Verstandesrausch in seiner äussersten Maßlosigkeit nicht missen, weil in jeder der Triumphe des Lebens ein Absolutes eingeschlossen, weil die Aufklärung tiefer als Aufklärung – weil auch in ihr ein Funke des ewigen Lichtes und Schatten der ewigen Finsternis verborgen ist.“²¹⁸ „Was kümmert *den* das Jenseits, für den es nichts gibt, was nicht auch jenseits ist?“²¹⁹ Damit ergibt sich, dass die wissenschaftliche Grundlage nicht nur ein negatives und im Grunde nur hinderliches Element für die aphoristische Aussprache ist, sondern dass die aphoristische Sprache nichts weiter ist als die Transzendierung, die sprachliche Transzendierung des Selbstgenügsam-Wissenschaftlichen. Erst die Stimmung, die die aphoristische Sprache ausdrückt, macht auch die Wissenschaft zum Ausdruck jenes „finsternen Angriffs auf das Unendliche.“²²⁰ Denn erst das „abenteuerliche Herz“ macht die Zahl zum Zeichen. „Ob jemand im Unendlichen eine Zahl oder ein Zeichen zu erblicken vermag, – diese Frage ist der einzige und letzte Prüfstein, an dem sich die Art eines Geistes zu beantworten hat.“²²¹ In der Besprechung von Jüngers Sprachanschauung wurde schon die Zweideutigkeit von Begrifflichem und Bildlichem des Wortes behandelt und sie als die unausweichliche Notwendigkeit betrachtet, vor die sich der Autor der Moderne gestellt sieht. Den Bildern als Zeichen wird „höhere Sicherheit“ zugeschrieben, und dem Dichter gelingt es sich der Wahrheit mehr zu nähern als der Erkennende. „Die Dichtung dringt weiter als die Erkenntnis vor.“²²²

Diesen Streit zwischen „Anschauung“ und „Willen“ spiegelt das Gespräch zwischen Orelli, dem Ethnologen, und Thomas, dem exakten Wissenschaftler, in „Heliopolis“, auf dessen Höhepunkt Thomas selbstbewusst erklärt: „Die mythischen Figuren, deren Spuren du mühsam nachziehst, sind Schlüssel zur kosmischen und elementaren Welt. Was dort und damals der naive Sinn erahnte, das ist heute Ziel des strengen geordneten Bewusstseins, der Wissenschaft. Die Elemente als Horte des unsichtbaren Überflusses sind uns nicht minder unbekannt. Unsere Formeln, unsere Modelle, unsere Theorien besitzen Beziehungen zu ihrem Reich, denn dafür zeugen ungeheure Wirkungen. Auch sie sind nur Symbole, nur Schlüssel zum Überflusse, zur absoluten Macht. Doch haben sie Logik, und das ist Zauberkraft. Wir haben Organe an das Unbekannte angesetzt und zwingen es in unseren Dienst. Wir haben mit dem Stabe an den toten Felsen geschlagen, und unerschöpflich springt ein Strom von Macht und Reichtum aus dem Quarz.“²²³ Wir haben gesehen, dass das Rationale der Wissenschaft nicht von Jünger verworfen wird, weil es blind ist für höhere Wirklichkeit, sondern weil es vom Willen zur Macht regiert wird.

An der Kritik, die Lucius, der Held von Heliopolis, an den beiden führt, wird ersichtlich, dass er sich für keinen entscheidet: „An einem solchen Paar ist zu beobachten, wie eine anarchistische Jugendfreundschaft sich aufspalten kann in konservative und nihilistische Neigungen. Der Mensch entscheidet sich für das vegetative oder für das mineralische Reich. Er kann verholzen einerseits, versteinern andererseits.“²²⁴ Wir haben schon gesehen, dass für Jünger kein ressentimentgeladenes Verhältnis zur technischen Welt besteht. Er versucht, die neuen Ordnungen in

den Geist mit einzubeziehen, wie er es schon im „Arbeiter“ aber unter der Herrschaft des Willens zur Macht unternahm. „Die Hebel des Geistes hatten eines Tages die Länge gewonnen, die Archimedes forderte.“²²⁵ „Der Geist, der Wille des Menschen waren zu stark geworden für die alte Fassung, für das gewohnte Gleichgewicht.“²²⁶

Ebenso hat Schwarzenberg (Nigromontan), der Magus des Nordens in „Besuch auf Godenholm“ „eine vertrackte Auffassung von Wissenschaft“. „Er sah in ihr nichts Spätes und Worte wie Aufklärung hatten für ihn einen positiven Sinn.“²²⁷ So treffen bei ihm auch wieder der nihilistische Psychiater Moltaer und der konservative Paläologe Einar zusammen, und die Heilung beider geht von Bildern aus. Schwarzenberg „nähme die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts wie Werkzeuge“ und sagte, „dass sie in ihrem wahren Sinn noch nicht erkannt wäre. Der würde auftauchen, wenn die höhere Absicht sich offenbare, die in ihrem Wachstum verborgen und nicht in ihren Zweigen zu fassen sei.“²²⁸

Schon aus dem Vorwort zu den „Strahlungen“ wurde ersichtlich, dass die Willensbewegung in der Sprache abgelehnt wird. Die Wissenschaft, die verfügbar machen will, den Geist verfügbar machen will, ist keine wahre Wissenschaft, denn das Sein, dem sie sich annähern will, ist nicht verfügbar. Moltner sucht bei Schwarzenberg unmittelbaren Gewinn. Dies „musste die Annäherung an ein Sein durchkreuzen, das reine Macht ist und daher Macht nicht erstrebt und nicht erstreben kann. Der Wille deutete auf eine Leere, auf ein Nichtvorhandenes.“²²⁹

So steht auch die „Sanduhr“ nicht gegen die Räderuhr als konservativer Rückschritt sondern als Rückführung der mechanischen Abläufe in die Anteilnahme des Herzens, der organischen Welt des Kosmos. In „Rivarol“ lehnt er den

romantischen Konservatismus ab, weil er ein Wille ist, Nicht-zuhaltendes noch zu halten. „Es handelt sich eher darum, das zu finden oder auch wiederzufinden, was der gesunden Ordnung von jeher zugrundegelegen hat und auch zugrundeliegen wird. Das aber ist ein Ausserzeitliches, zu dem weder Rück- noch Fortschritt führt. Die Bewegungen kreisen darum herum. Nur Mittel und Namen ändern sich.“²³⁰

Damit kehren wir zur Sprache zurück. Im Zustand des Nihilismus, der besonders Theologie und Philosophie versehrt, „ist Wissenschaft besser, denn zu dem Schutt, der die Zugänge und Einstiege versperrt, gehören auch die grossen, alten Worte, die zunächst zur Konvention geworden sind, sodann zum Ärgernis und endlich einfach langweilig.“²³¹ „Die Worte bewegen sich mit dem Schiff; der Ort des Wortes aber ist der Wald.“²³² „Zu den Erkenntnissen ersten Ranges zählt die Wendung von der Erkenntnis auf die Sprache; sie bringt den Geist in enge Berührung mit einem Urphänomen.“²³³

Wir erkennen darin jenen Rückgang auf die Sprache, die wir in der „Sprachauffassung“ beschrieben. Von der Sprache der Kunst fordert er darum ausdrücklich Bewusstheit. „In jeder musischen Schöpfung, auf welchem Felde sie auch immer spiele verbirgt sich heute ein kräftiger Zusatz von Rationalität und kritischer Selbstkontrolle – das gerade ist ihr Ausweis, das zeitliche Signet, an dem man die Echtheit erkennen wird. Die Naivität liegt heute in anderen Schichten als vor fünfzig Jahren, und gerade das fällt in den Kreis mechanischer Wiederholung, was diesem Gesetz widerspricht. Wir müssen heute den bewussten Geist zu einem Instrument ausbilden, das erlöst.“²³⁴ „Wohl kann der metaphysische Antrieb, der die gesamte Maschinenwelt befeuert, im Kunstwerk höchsten Sinn erhalten und damit Ruhe in sie

eingeführen.“²³⁵ So rechtfertigt er auch die aphoristische Sprache als Ort des Experimentierens. Das Denken „senkt seine Wurzeln ins Ungesonderte hinab“²³⁶, wie wir schon feststellten. Gleichzeitig begegnen sich „Bestimmtes und Unbestimmtes“ im Experiment, Wagnis und Präzision schliessen sich nicht aus. Hier wird als Wesen des Experiments das beschrieben, was wir unbeeinflusst von Jüngers eigenen Deutungen über den Aphorismus „Der Tod ist die totale Amputation“ feststellten. Von einem biologischen Institut sagt Lucius in „Heliopolis“: „Die Ratio regiert an jedem Orte, sonnengleich. Es gibt hier kein Geheimnis, kein Mysterium; der Zutritt steht jedem frei. Das spiegelt sich auch in der ungemeynen Klarheit des Experimentes, in dem sich das Wissen abkürzt, auf Formeln bringt. Und doch gibt es vielleicht im hellsten Licht Regionen, die höchst verborgen sind.“²³⁷ Den gleichen Gedanken spricht er in BS 110 aus: „Das Licht scheint bei Tage verborgener als in der Nacht.“

Später schildert er ein Experiment mit Samenzellen und Eiern des Seeigels: „Die Technik dieses Vorgangs wurde durch Taubenheimer einleuchtend dargestellt. Die Wissenschaft vom Leben gewann durch solche Geister eine Klarheit und Strenge, wie sie die Optik ziert. Doch fragte ich Taubenheimer oft vergeblich, was zeichenhaft an solcher Paarung, was Stoff für höheres Wissen sei? Es schien mir, dass er hier nicht einmal die Frage, nicht einmal das Rätsel sah.“²³⁸ So kann nur die Sprache der Dichtung, die nicht der Armut der Logik unterworfen ist, sich der unsichtbaren Ordnung der Welt nähern, die jedoch tragisch ist für den Menschen, denn er vermag das einzig wahre Wort nicht zu treffen, er vermag über die Sprache nicht zu verfügen wie er auch über seinen Körper nicht verfügen kann. Er kann nur anziehen. „Das Zielen nach Worten war höchste Schützenkunst.

Das Zentrum freilich würde man nie erreichen – es lag im idealen, im unausgedehnten Punkt. Doch wies die Anordnung der Pfeile auf das Verhältnis des Autors zum unsichtbaren Ziel ... Das Höchste, was er erreichen konnte, war Transparenz.“²³⁹ Transparent ist die Sprache, die durch die Oberfläche die Tiefe sehen lässt.

Das Zielen nach Worten beschreibt er auch in den Marmorklippen. Dem voraus geht die Ablösung der konventionellen Worte von den Dingen. Ding und Worte decken sich nicht mehr. Das Finden des neuen Wortes geschieht in der wissenschaftlichen Beschreibung des Objekts, der Pflanzen. „Wir waren mit dem Plan gekommen, uns von Grund auf mit den Pflanzen zu beschäftigen, und fingen daher mit der altbewährten Ordnung des Geistes durch Atmung und Ernährung an. Wie alle Dinge dieser Erde wollen auch die Pflanzen zu uns sprechen, doch bedarf es des klaren Sinnes, um ihre Sprache zu verstehen. Wenngleich in ihrem Keimen, Blühen und Vergehen ein Trug sich birgt, dem kein Erschaffener entrinnt, ist doch sehr wohl zu ahnen, was unveränderlich im Schreine der Erscheinung eingeschlossen ist. Die Kunst sich so den Blick zu schärfen, nannte Bruder Otho, ‚die Zeit absaugen‘ wenngleich er meinte, dass die reine Leere diesseits des Todes unerreichbar sei. ... Ich merkte bereits nach kurzen Wochen ..., dass die Gegenstände sich veränderten – und die Veränderung nahm ich zunächst als Mangel wahr, insofern als die Sprache mich nicht mehr befriedigte.

Eines Morgens, als ich von der Terrasse aus auf die Marina blickte, erschienen ihre Wasser mir tiefer und leuchtender, als ob ich sie zum ersten Male mit ungetrübtem Sinne betrachtete. Im gleichen Augenblick fühlte ich, fast schmerzhaft, dass das Wort von seinen Erscheinungen sich löste, wie

die Sehne von einem allzu straff gespannten Bogen springt. Ich hatte ein Stückchen vom Iris-Schleier dieser Welt gesehen, und von Stund an leistete die Zunge mir nicht mehr den gewohnten Dienst. Wie Kinder, wenn das Licht sich aus dem Inneren ihrer Augen nach aussen wendet, mit den Händen tastend greifen, so suchte ich nach Worten und Bildern, um den neuen Glanz der Dinge zu erfassen, der mich blendete. Ich hatte nie zuvor geahnt, dass Sprechen solche Qual bereiten kann, und dennoch sehnte ich mich nach dem unbefangeneren Leben nicht zurück. Oft wenn ich ein Wort ergründet hatte, eilte ich, die Feder in der Hand zu ihm (Otho) hinunter ... Auch liebten wir, Gebilde zu erzeugen, die wir Modelle nannten – wir schrieben in leichten Metren drei, vier Sätze auf ein Zettelchen. In ihnen galt es, einen Splitter vom Mosaik der Welt zu fassen, so wie man Steine in Metalle fasst. Auch bei den Modellen waren wir von den Pflanzen ausgegangen und setzten immer weiter daran an. Auf diese Weise beschrieben wir die Dinge und die Verwandlungen, vom Sandkorn bis zur Marmorklippe und von der flüchtigen Sekunde bis zur Jahreszeit. Am Abend steckten wir uns diese Zettel zu, und wenn wir sie gelesen hatten, verbrannten wir sie im Kamin. Bald spürten wir, wie uns das Leben förderte, und wie uns eine neue Sicherheit ergriff. Das Wort ist König und Zauberer zugleich.“²⁴⁰ Aus dieser Stelle ergibt sich, dass der Blick, den der Sterbende auf das Leben warf mit der Ablegung der Furcht nicht nur die Notwendigkeit, sondern auch die Schönheit der Welt sah. Der „ungetrübte Sinn“ ist der nicht mehr mit sich selbst beschäftigte, der die Erkenntnis nicht mehr auf sich und die Anwendbarkeit bezieht, sondern auf die Dinge. Gewiss sind die Worte, die die Wissenschaft z. B. für die Einteilung der Pflanzen gefunden hat „altbewährt“ und doch kann sich eine Blindheit

darin verbergen. „Im gleichen Masze sind wir unserem Leibe, ja, selbst unserem Geiste gegenüber lebensblind.“²⁴¹ Sie kann gerade im Rationalen, im äussersten Licht liegen, wie wir schon gesehen haben. Die Erziehung zur „wahren“ Wissenschaft ist also keine zu begrifflich methodischem Denken, sondern eine Selbsterziehung. Man muss sich von den Worten lösen können, man muss den „Trug der Gegensätze“²⁴², dem „Trug, dem kein Erschaffener entrinnt“²⁴³, durchschauen lernen, auch wenn es völlig nicht möglich ist. Es ist ein Trug, der mehr in unseren Worten, in unserer willentlichen Anschauung, als in dem Wesen der Dinge liegt.

Hier auch lenken wir zurück auf das Verhältnis von Aphorismus und Wissenschaft. Denn die „Modelle“, von denen der Erzähler spricht, „gehen von den Pflanzen aus und setzen immer weiter daran.“ So sind also die „Modelle“, soweit diese Hieroglyphe übersetzbar ist, Aphorismen in unserem Sprachgebrauch. In diesem Wort drückt sich die notwendige Resignation aus, die eben dem Verhältnis der Sprache zu der Ordnung der Dinge angemessen ist. Denn die Sprache ist nicht Welt, kann sie nur nachbilden. Der Besitz, den man von dieser Nachbildung hat, ist kein äusserer „objektiv“ gesicherter, sondern nur innerer Besitz. Darum werden die „Modelle“ verbrannt, nachdem sie gelesen worden sind. So zielt der ganze Roman auf den inneren Besitz, der nur Haltung sein kann. Korrespondierend zum Verbrennen der „Modelle“, wird auch das ganze Haus mit seiner wissenschaftlichen Arbeit verbrannt, nachdem das Chaos wieder eingebrochen ist. Das würdige Leben ist nicht an eine unerschütterte, äusserlich bestehende Kultur gebunden. Kultur ist ständiges Vernichtetwerden und Wiederaufstehen, wie es der Vogel Phönix symbolisiert, der über das Portal des Domes von Heliopolis gemeisselt ist. „In diesem

Sinne mochte der Feuervogel, durch dessen Umarmung die Gläubigen zum Heiligtume schritten, dafür zeugen, dass es auf Erden kein Bauwerk gibt, in dessen Grundstein nicht die Vernichtung eingelassen ist. Doch höher stand noch der Gedanke, dass wie die Bauten sich aus ihren Trümmern heben, so auch der Geist aus allen Flammenwirbeln aufersteht ...“²⁴⁴

Wir haben damit das Verhältnis von Aphorismus oder aphoristischer Sprache zur Wissenschaft anhand der eigenen Zeugnisse Jüngers darüber deutlich gemacht. Die aphoristische Sprache steht nicht in einem negativen Verhältnis zur wissenschaftlichen Erkenntnis, sondern sucht sie nur als Hinweis auf das Absolute zu verstehen. Die aphoristische Sprache ist damit aber nicht an dies Aufweisen des Absoluten am Wissenschaftlichen angewiesen, sondern hat ihre eigene dichterische Autonomie, soweit sie versucht, sich selbst ständig zu transzendieren. Es handelt sich nicht mehr darum, sich ständig zu beweisen, dass man nicht lügt; die Erkenntnis, dass die Worte nicht die Dinge sind, dass die Sprachphantasie nur um ihrer selbst willen spricht, liegt der aphoristischen Sprache zugrunde. Daher auch Jüngers zwiespältiges Verhältnis zur Ironie²⁴⁵. In AH 1 schreibt er über Bibliotheken: „Wir fühlen voll Vertrauen, dass man uns hier nicht betrügen will um das schönere Bild der Welt, das wir so ängstlich in den Kammern des Herzens verwahren. Man wird nicht lachen über uns, wie man draussen über jeden lacht, der nicht das Gewöhnliche treibt. Wir treten in einen Kreis, der der billigen und plebejischen Überlegenheit der Ironie überlegen ist.“²⁴⁶ Die Ironie, gegen die er sich hier wendet, ist nicht die romantische Ironie der Selbstüberwindung, der Freiheit, sondern deren abgesunkenes journalistisches Abbild, das die Worte nicht etwa verlacht, weil sie die

innere Bewegung des Herzens nicht fassen können, sondern weil diese Ironie, selber „herzlos“, nicht verstehen kann, dass einer Worte noch ernst nimmt.

Diese Ironie ist bodenlos, weil sie sich nur bestätigen kann, solange sie zerstören kann. Jünger aber meint, dass man die Worte ernst nehmen muss, ehe man erkennt, dass sie nur Abbilder der Urbilder sein können. Man darf sie darum nicht verachten, denn sie teilen nur das tragische Geschick des Sterblichen. Ein solches bewusstes Verhältnis von Sprache und Wissenschaft wird dort Widerspruch erwecken, wo man die Dichtung auf Ausdrucks- und Gefühlssprache festzulegen versucht. Es handelt sich für Jünger nicht darum, eine unmittelbare Darstellung zu geben, sondern die Darstellung als hieroglyphischen Hinweis auf das Unsagbare aufzufassen. Die „symbolischen“ Beziehungen, die er entdeckt, sollen nicht als solche objektiv gelten, sondern die Ordnung auf das Innere des Menschen zurückstrahlen lassen. Was einer an Ordnung zu sehen vermag, hat er aus seinem Inneren. So ist auch der Aphorismus aus dem „Epigrammatischen Anhang“ von BS zu verstehen: „Das Urbild ist Bild und Spiegelbild“²⁴⁷ Es ist das urbildliche Sein nur, wenn es von der menschlichen Brust zurückgespiegelt wird.

9) DER GESCHICHTLICHE URSPRUNG DES APHORISMUS IN DER WISSENSCHAFT

Der Bezug zur Wissenschaft seiner Zeit und zur Technik gibt dem Aphorismus oder der aphoristischen Sprache Jüngers seine besondere Gespanntheit, weil er hier wieder in ein unmittelbares Verhältnis zu seinem rationalen Ursprung tritt.

Franz H. Mautner in der „Der Aph. als literarische Gattung“²⁴⁸ trifft sich mit Kurt Besser, Wilh. Grenzmann und Fritz Schalk darin, dass er den Ursprung des Aphorismus in der antiken Medizin erblickt. Aphorismen waren Verhaltensregeln für die Behandlung von Krankheiten. Sie wurden bis zu Beginn der Neuzeit tradiert. „Dass der Aph., ursprünglich bloss wissenschaftliche Äusserungsart, sich allmählich besonders der halbwissenschaftlichen Gebiete der Moralphilosophie, Anthropologie und Lebenskunde bemächtigend, hier zu ganz bestimmten, traditionell werdenden Formen herangereift ist, die schliesslich als mitwesentliches Erzeugnis „echter“ Aphorismen betrachtet werden ...“²⁴⁹ Der Aphorismus löste sich also von der Wissenschaft, ähnlich wie der Essay sich zur selben Zeit vom wissenschaftlichen Traktat absetzte. Der Wandel der Wissenschaften zum Wissenschaftlich-Methodischen, sagt Mautner, schnürte dem bisherigen (medizinisch Aphorismus den Lebensraum ab. Ihm bleiben die Gebiete von Charakter und Psychologie erhalten. Hier setzen die französischen Moralisten an, auch Lichtenberg, Goethe und schliesslich der „Psychologe“ Nietzsche. Die gleiche Wendung kann man an der Entwicklung des Essays feststellen. Dazu sagt Jünger selbst: „Er (Lucius) überflog die Tagebuchnotizen, die sich im Lauf der Reise ergeben hatten – sie harrten der Übertragung in das Journal. Während der Seefahrt hatte er mit einem Abschnitt darin begonnen, mit einem Selbstportrait. Es hatte ihm der berühmte Vorgang von Laroche foucauld den Anstoss dazu gegeben, das kurze Prosastück, beginnend mit dem Satze: „Je suis d’une taille médiocre, libre et bien proportionnée“, eine der grossen Marken auf der Entdeckungsfahrt des Menschen durch seine innere Welt, auf denen wiederum Montaigne vorausgegangen war.“²⁵⁰ Die Vorliebe für französische Moralisten

hat er in der Übersetzung der Maximen von Rivarol²⁵¹ bestätigt. Überhaupt ist seine Wahlverwandschaft zur französischen Geisteswelt nicht zu bestreiten. In der Aufstellung der Erwähnung und Zitierung von Autoren, die Gisbert Kranz a. a. O. gibt, stehen die Franzosen mit 105 an erster Stelle noch vor den Deutschen mit 65 (bis zur Erscheinung der „Strahlungen“) In „Rivarol“²⁵² zieht er auch jene für ihn selbst bezeichnende Verbindungs- und gleichzeitig Trennungslinie zwischen deutschen und frz. Sprachkünstlern: „Indessen sieht man Rivarols Bildern an, dass ihre Quelle im Licht entsprungen ist. Sie sind nicht in die Wasser der Unterwelt getaucht. Sie sind eindeutig, präzisierend, treffen den Nagel auf den Kopf. Sie steigen nicht wie bei Heraklit aus den verdeckten Brunnen auf. Daher kann Rivarol, was den Tiefgang der Sprache betrifft, mit den deutschen Zeitgenossen wie Herder und Hamann nicht in einem Atem genannt werden. Nicht selten sind es dieselben Gegenstände, denen Hamann und Rivarol einen Aphorismus zuwenden. Aber ‚Wahrheiten sind Metalle, die unter der Erde wachsen‘ – das könnte Rivarol nicht gesagt haben. Dazu fehlte ihm die augenlose, spermatische Kraft.“

Fritz Schalk sieht in der „Einl. zur Hg. der »Frz. Moralisten«“²⁵³ in gleicher Weise wie Hugo Friedrich in „Montaigne“²⁵⁴ den Hauptimpetus der Moralisten gegen die wissenschaftliche Systematik wirken.“ Der ständige Kampf der Moralisten gegen die Systematik ist der Wurzelboden einer Form gewesen, die aus dem Verlangen, die ganze Fülle des Lebens zu verstehen, sich erklärt. Da das Leben ein unendliches Ganzes ist, das nie erschöpft, nie abschliessend beschrieben werden kann, musste eine Form gefunden werden, die den leergewordenen Platz der Systematik einnehmen und Empirie, Gedanken und Anschauung

in höchster Harmonie vereinigen konnte. Sie musste aus der Vorstellung von der Unerschöpflichkeit der menschlichen Natur erwachsen, fragmentarisch sein, wie das Leben selbst und Allgemeingültigkeit nur durch eine scheinlogische Form vortäuschen ... Zu den fragmentarischen Formen wie Dialog, Essai, Portrait, kommt als die wesentlichste, vornehmste Form die Maxime ...“²⁵⁵

Erasmus und Bacon, die Hugo Friedrich zu den Begründern der Essayform zählt, werden nach W.Grenzmann auch zu den Begründern des Aphorismus. Bacon setzte methodisch-systematische und aphoristische Erkenntnis als Selbstdenken in unmittelbarer Wirklichkeitsbegegnung einander entgegen. „Endlich laden Aphorismen, da sie Teile oder sozusagen Fragmente des Wissens sind, andere dazu ein, beizutragen und ihrerseits etwas zuzufügen; während die methodische Mitteilung, da sie die Anschauung eines Ganzen in sich trägt, die Menschen sorglos macht, als ob sie schon am Ende wären.“²⁵⁶

Wenn also Jünger einen Gegenstand „beschreibt“, gehorcht er der dem Aphorismus innewohnenden geistigen Dynamik. Das Pathos der Behauptung schafft den Zusammenhang mit der unsichtbaren Welt, die die Einheit aller Dinge bildet. Der Aphorismus ist nicht bloss passive Mitteilung einer Tatsache, sondern aktive Einheitsschau der Welt. Jünger hat die notwendige Doppelheit von Passivität und Aktivität in seiner Sprachanschauung bewusst gemacht. Erst der Ernst, der der Erkenntnis von der notwendigen Subjektivität der Sprachbehauptung innewohnt, unterscheidet den wahren Aphoristiker vom geistreichen diseur de bonmots. Jünger gibt selbst in „Rivarol“ ein Beispiel für den Unterschied zwischen einem blossen Wortspiel und einem Aphorismus, der tiefer geht. „Zu Rivarols Zeiten gab es wahre

Zauberer, die aus dem Worte das Unerwartete heraus-
holten ...“ Einer dieser schlagfertigen Wortkünstler wird
vom König aufgefordert eine Probe zu geben. „Donnez-
moi, Sire, un sujet.’ ,Eh bien, faites-en un sur moi.’ ,Sire, le
roi n’est pas un sujet“ Rivarol war nach Jüngers Meinung
in der geistigen Potenz unendlich stärker. „Besteht, um ein
Beispiel zu wählen, ein Unterschied zwischen dem eben
erwähnten Wortspiel und Rivarols Ausspruch: ‚Un livre
qu’on soutient est un livre qui tombe?’ O ja, ein ganz bedeu-
tender. Die Antwort Bièvres an den König und das Verblüf-
fende an ihr beschränkt sich auf ein Wortspiel, insofern unter
,sujet‘ sowohl ein Thema als auch ein Untertan verstanden
werden kann. Die Wirkung liegt in der Vokabel und ihrem
changierenden Stoff. Wenn Rivarol dagegen bemerkt, dass
ein Buch, das unterstützt wird, ein Buch ist, das fällt, das also
keinen geistigen oder musischen Auftrieb besitzt, so greift
er damit weit über die Sphäre der Anklänge und Assozia-
tionen hinaus. Das Wort beleuchtet wie ein Blitzstrahl die
Kluft, die zwischen der echten Leistung und dem propagan-
distischen Anspruch besteht. Es ist nicht nur im Augenblicke,
sondern zu allen Zeiten und auch heute richtig, weil es eine
der ewigen Blößen der Tyrannis trifft.“

Jüngers Aussagen sind in diesem Sinne nicht geistreich.
Sie haben keine Beziehung zur Oberfläche des Witzigen. Seine
Ausgangspunkte liegen nicht in den Themen der Zeit oder
der Worte der konventionellen Umgangssprache wie etwa
bei Rivarol. Dessen Grundlage war eine Gesellschaftskultur,
in der die dauernde Bewegung der Sprache im Gespräch, wie
Jünger sagt, das „Einverständnis so ungemein verfeinert hatte,
dass es durch die leiseste Anspielung, durch den leichtesten
Flügel Schlag und Schatten eines Wortes erregt wurde.“²⁵⁷

Ein solches Einverständnis, eine solche Möglichkeit Beziehungen zu stiften, hat ein heutiger Autor nur innerhalb seines Werkes. Er stiftet sich seine Sprache, in der die Worte durch ihre immer wieder kombinierte Beziehung aufeinander transparent für Anspielungen werden. Der Autor schafft sich die Gesellschaft seiner selbst und seiner Leser. Jüngers Ausgangspunkt bildet die exakte Beschreibung eines Gegenstands. Auf diesem Grunde erheben sich die Bogen, die der Aphorismus ins Unbekannte spannt. Die Einheit der Welt, der Gestalt des Menschen stellt auch die Verbindung einzelner Aphorismen im Gesamtzusammenhang des Essays oder der Beschreibung überhaupt her. Mautner sieht als Aphorismus allerdings nur das an, was sich dem „Gesetz der Vereinzelung“ fügt. „Denn die programmatische Vereinzelung ist ja nichts Äusserliches, sondern genauer Ausdruck der inneren Form: der Entstehung aus dem einmaligen Reiz, aus der ruckartigen Erleuchtung ...“²⁵⁸ Tatsache jedoch ist der aphoristische Stil, aus dem einzelne Sätze als selbständige Gebilde herausgelöst werden können. Schalk gibt dies ohne weiteres zu: „Von aphoristischen Werken können wir auch dort sprechen, wo die einzelnen Teile einer Darstellung der Verknüpfung ermangeln, wo sie selbständig oder relativ selbständig sind ... sie sind nicht ineinander fundiert sondern erst ... in einer höheren Einheit ... Eine solche Art der Darstellung, die in jedem Satz sich gleichsam auf dem Sprung zu einem neuen Anfang befindet, bietet auch mit jedem einen neuen Aphorismus.“²⁵⁹ Karl Hans Bühner²⁶⁰ findet ebenfalls, dass es möglich ist, Aphorismen aus dem prosaischen Zusammenhang herauszunehmen. „Aus dem kausalen Zusammenhang kann man sie lösen, ohne Schwierigkeit, ohne dass man Fäden zerschneidet, ohne dass man Vergangenheit und Gewordensein zerstört.“²⁶¹ Die Vereinzelung, die sich aus

der Beziehung zum Unausgesprochenen motiviert, bleibt ja auch bei dem im weiteren Zusammenhang stehenden Aphorismen erhalten. So gibt es ganze Abschnitte im „Brief an den Mann im Mond“ bei dem jeder Satz herauslösbar ist, und eine Einheit für sich darstellt, und doch ist er auf eine übergeordnete Einheit bezogen. Die Einheit des einzelnen Satzes wird konstituiert durch ein jeweils neues und unerwartetes Subjekt oder Objekt. So geht der Gedankengang im folgenden Zitat über „Gefahr, Verantwortung, Licht, Zweifel, Wunderbares, Verzweiflung, Unendliches, Entscheidung, Einfalt, Zweifall.“

„Hier (an der Grenze des Unendlichen) wird die Gefahr bedeutend; und wer die Gefahr liebt, der liebt es, sich zu verantworten. Dessen Wunsch ist es, schärfer angegriffen zu werden, damit er sich schärfer verantworten kann. Das Licht scheint bei Tage verborgener als in der Nacht. Wer vom Zweifel geschmeckt hat, dem ist bestimmt, nicht diesseits, sondern jenseits der Grenzen der Klarheit nach dem Wunderbaren auf Suche zu gehen. Wer einmal zweifelte, der muss tüchtiger zweifeln, wenn er nicht verzweifeln will. Ob jemand im Unendlichen eine Zahl oder ein Zeichen zu erblicken vermag, diese Frage ist der einzige und letzte Prüfstein, an dem sich die Art eines Geistes zu beantworten hat. Aber für jeden ist die Position eine andere, die er gewinnen muss, um zur Entscheidung fähig zu sein. Glücklich ist die Einfalt, die die gegabelten Wege des Zweifalls nicht kennt, doch ein wilderes und männlicheres Glück blüht am Rande der Abgründe auf.“²⁶²

Die Sprache geht in Sprüngen voran. Sie ist nicht diskursiv, sondern intuitiv. Jünger spannt die Gedanken so weit sie sich spreizen können. Er rechnet keine Zeit ein. Sogar die Darstellung der Erkenntnis soll sich noch komprimieren.

Das Streben ist das des Aphoristikers: alles in einem Satz zu sagen. Hier liegt die Nähe zur wissenschaftlichen Formel. Es wird versucht, die Zeit zum Stillstand zu bringen. Sogar die Zeit, die das Darstellen, Niederschreiben und Lesen erfordert, scheint lästig zu werden. Das Verschwinden der Zeit, in der sich rein sinnlich die Bewegung des Denkens widerspiegeln wurde, deutet eine grosse Spannung an. Hier scheint mir der Unterschied seiner aphoristischen Essays, zu denen Montaignes etwa zu liegen. Montaigne weiss, so stellt es Hugo Friedrich²⁶³ dar, dass sein Denken sich mit der Zeit verändert, er rechnet sie darum ein, er nimmt sie gelassen hin, indem er sein Denken fortlaufend fixiert. Jünger dagegen sucht „die Zeit abzusaugen“²⁶⁴, den Zustand der Zeitlosigkeit herzustellen, „wenngleich er meinte, dass die reine Leere diesseits des Todes unerreichbar sei“²⁶⁵ Der Aphoristiker ist im eigentlichen Sinn zeitlos. Wir suchten schon darzustellen, wie sich der teleskopische Blick den zeitlichen Zwecken zu entwinden strebt.

Erst in den leeren Augenblicken wird der Zeitabfluss empfunden. Die lustvolle, „verspielte“, dem Rausch der Intuition hingeebene Zeit ist nicht existent, „denn alle Lust will Ewigkeit“. Zeit als Vergänglichkeit erscheint als Schmerz. Das Zeitbewusstsein des Aphoristikers ist also den grössten Spannungen unterworfen. Erfüllung und Leere wechseln sprunghaft ab. Die dauernde Anwesenheit eines Absoluten, absoluter Leere und absoluter Fülle, das ist der Nährboden für das Gefühl des nihilistischen Mangels und der vorwärts und rückwärts gerichteten Utopie („neue Theologie“).

Darin liegt gleichzeitig ein Problem der Mitteilung. Hier sind nur Stufen gegangen. Der Aphoristiker teilt nur mit, wenn es plötzlich schwierig wird. Er will nicht „spazierengehen“ (Montaigne) sondern überwinden. Das

Selbstverständliche scheint ihm nicht der Mitteilung wert. So stellen sich die aphoristischen Sätze als Stufen von einer Selbstverständlichkeit zur anderen dar. Hier wiederum ergibt sich ein prinzipieller Gegensatz zum wissenschaftlichen, dem es sich in der Formelhaftigkeit näherte. Das wissenschaftliche Denken sucht nicht ständig zu überwinden, sondern legt den Grundsatz zugrunde, dass diese Überwindung schon in der Methode stattgefunden habe. Der Aphorismus aber sucht sich seine Methode des Zugangs zu dem Phänomen in jedem Satz neu. Wir haben die Nähe und Ferne zur Wissenschaft schon im Problem der „Beschreibung“ betrachtet. Sofern die Beschreibung sich die Dinge mit den Begriffen begreiflich machen muss, sich ihrer „bemächtigen“ muss, ist sie „wissenschaftlich“; sofern sie Sprache ist, ist sie urbildlich, unbegreiflich, selbständig, dem Subjekt verhaftet, „künstlerisch“.

Der Zwiespalt, in dem der Mensch zwischen Wissenschaft und Kunst, Macht und Geist, Technik und Geschichte, Legitimität und Gewalt, Wille und Erkenntnis steht, wird in den „Marmorklippen“ und in „Heliopolis“ in Figuren und hieroglyphischen und utopischen Modellen aus einandergesetzt.

**10) DIE FORM DES APHORISMUS. VEREINZELUNG,
ABBRUCH DES GEDANKENS, VERSTUMMEN,
UNAUSGESPROCHENES.**

Um zu begreifen, wie es möglich ist, dass Aphorismen allein stehen können und doch unter sich einen selbständigen Zusammenhang herstellen, ist auf das Vorwort zu den „Blättern und Steinen“ zu verweisen! „Der Epigrammatische Anhang ... stellt gewissermassen eine Leihgabe dar; er enthält den Keim zu einem selbständigen Zusammenhang.

Inmitten einer Landschaft, die eine Fülle wechselnder und mannigfaltiger Erscheinungen belebt, fühlt man zuweilen das Bedürfnis, zu verfahren wie auf der Jagd, bei der man die Vögel im Fluge herunterschiesst. Erst wenn man die Strecke betrachtet, entdeckt man die Gemeinsamkeit der Kennzeichen, die der Fauna dieser Landschaft innewohnt. Ich habe hier aus einer Beute, wie man sie am besten in den frühen Morgenstunden macht, eine Centurie herausgesucht, und gedenke bei genügender Musze, das zugrundeliegende Material zu einem Mosaik zu vereinigen.

Es gilt für solche Randbemerkungen, und nicht nur für sie, das schöne Wort von Pascal: ‚Jeder Autor hat einen Sinn, in welchem alle entgegengesetzten Stellen sich vertragen, oder er hat überhaupt gar keinen Sinn‘²⁶⁶ Jünger kennzeichnet hier selbst die aphoristische Grundlage seiner Schriften. Sein Schreiben geht also a priori punktförmig vor. Er kennzeichnet den Aphorismus als das Grundelement seiner Produktion. Nicht ein Gesamtzusammenhang von präformierten Gedanken erzeugt also den Essay. Dies würde eher einen wissenschaftlichen Traktat hervorbringen. Der Gedanke wird erst aufgefasst, „abgeschossen“, wenn er eine bestimmte Form angenommen hat, die zum Festhalten reizt. Nicht ein allgemein methodisches Denken bringt den Gedanken, die Erkenntnis hervor, sondern plötzliche Intuition. Nicht eine Symbolik ist also der Hintergrund, von dem die Gedanken systematisch könnten abgezogen werden, im Grunde existiert nur der Gedankenreiz selber in einem von tausend Gegenständen und Beziehungen latent affizierten Gehirn. Die Symbolik, d.h. „die Gemeinsamkeit der Kennzeichen“ ergibt sich erst später, wenn die Gedanken überdacht, verglichen werden, wenn „die Strecke betrachtet wird“.

Eine wissenschaftliche Erkenntnis muss begründet, bewiesen werden; das kann sie nur in einem weiteren von *einer* Methode bestimmten Zusammenhang. Ein Aphorismus trägt, wie wir sahen, seine Begründung in sich selbst. Er begründet sich durch die Beziehung auf das Seelische, auf die umfassende Gestalt des Menschen. „Leben heisst, sich in seiner Gestalt bestätigen. In diesem Sinne ist der Tod die letzte Aktion“²⁶⁷ Schon der Aph. „Der Tod ist die totale Amputation“ wies uns auf die Sprache als Aktion des Menschen hin. Die Sprache setzt ein Urbild.²⁶⁸ Dieses Setzen ist eine Aktion gegenüber dem Tode, Bestätigen der Gestalt. Erkenntnis ohne jeweilige Bestätigung der Gestalt wäre also „reine Erkenntnis“, ohne Begründung durch den Bezug auf das Seelische. Das aber leistet der Aphorismus.

Dieses Sich-selbst-Genügen des einzelnen Satzes muss in einer bestimmten Form geschehen. Als Beispiel soll der Aph. 52 BS 221 betrachtet werden: „Mit dem ersten Feuer, das auf der Erde brannte, waren alle Wälder in Gefahr“. Dieser Gedanke kann ähnlich wie „Der Tod ist die totale Amputation“ die Komprimierung eines grösseren Gedankengefüges sein, er kann aber auch unabsichtlich entstanden sein, „plötzliche Schau eines Sinnganzen“ sein, wie Mautner sagt. Er nennt das Produkt des ersteren Falles „Klärung“, das des zweiten „Einfall“. Wie sich aber beide konkret unterscheiden lassen ist zweifelhaft und auch völlig nutzlos. Denn die Leistung ist in jedem Fall dieselbe. Die Hauptleistung liegt nicht so sehr in der Kürze der Formulierung, das ist reine Routine, sondern in dem gedanklichen Sprung von Amputation auf Tod. Der bleibt aber in beiden Fällen derselbe. Die Überraschung des Aphorismus liegt nicht so sehr an der schlagenden Formulierung sondern an der Verbindung zweier scheinbar heterogener Elemente, die, und das macht

den Aphorismus erst „aphoristisch“, auf einen gemeinsamen Hintergrund zurückweisen, also Sinn eröffnen. Überraschung als solche stiftet auch ein Witz, doch er begnügt sich mit der Überraschungswirkung als solcher, mit der Oberfläche und sucht keine weitergehende Erkenntnis, wenn er auch imstande ist, allgemein auf einen Bruch im Menschen hinzuweisen. Denn Tiere lachen nicht. Der Aphorismus aber sucht spezifische Erkenntnis aus der Überraschung zu ziehen. Der Aph. 52 „Mit dem ersten Feuer, das auf der Erde brannte, waren alle Wälder in Gefahr“ kann also unabsichtlich entstanden sein. Er kann zunächst ganz ohne Hintergedanken niedergeschrieben sein, die sich freilich sofort mit der Wortwerdung des vordergründigen Gedankens bewusst werden. Die Verkuppelung von Feuer und Wald, zunächst trivial, wirkt als kristallinischer Ansatzpunkt, in dem die Elemente und die Struktur des zu Vergleichenden schon vorhanden sind. Insofern wirkt auch der Vergleich der Sprache Jüngers mit einem Kristall noch weiter, als sich aus Kälte und Durchsichtigkeit ergibt. Ein Kristallmolekül hat die gleiche Struktur wie der ganze Aufbau. So ist es das aphoristische Molekül, das die Gesamtform des Essays von Grund auf bestimmt, ja sogar die utopischen und mythischen Figuren und Modelle in den Erzählungen und Romanen. Das Ausstrahlende des Aphorismus kann nun mit Worten belegt werden, braucht es aber nicht. Das Abbrechen des Gedankens ist also kein Abbrechen aus Resignation, nicht noch tiefer eindringen zu können, obgleich auch das in ihm leben kann, sondern ergibt sich vorläufig aus der Vollendung der Gestalt. Er ist ein Grundriss, den jeder für sich fortführen kann. Jünger kann daher seine Verwendung aufschieben, ihn als Arsenal betrachten. Ein nicht aphoristischer Gedanke, also einer, der nur in einen bestimmten

Zusammenhang passt, könnte von Jünger nicht ohne weiteres verwendet werden. Er gehört an eine bestimmte Stelle und hat anderswo keinen Sinn. Die Aphorismen Jüngers aber tragen die ihn kennzeichnende Struktur und können in immer wieder überraschenden Zusammenhängen auftauchen. Freilich kann er auch Stellen anderer Autoren in sein Gedankenfeld ziehen, sie werden aber wie Eisenfeilspäne in einem anderen Magnetfeld auf das ihm eigene Muster umgeformt. Der Aph. 52 schafft also von sich aus ein Sinngefüge, ist ein Organismus für sich, kann sich nur aus sich selbst entwickeln und kann nicht von aussen her aus anderen Lebensbereichen, etwa dem Feuerschutz in Anspruch genommen werden. Primitiv gesagt „Schützt den deutschen Wald!“

Denn dieses „Schützt“ bezieht sich nicht auf Erkenntnis, sondern lebt aus der Beziehung auf Volksgut. Aber dass der Wald ein Volksgut, ein Kapital werden konnte, beruhte mit darauf, dass der Mensch das Feuer erfand, in Dienst nahm. Mit dem Feuer lichtete er den Wald, in dem er lebte. Früher sah er den Wald vor Bäumen nicht. Jetzt wird er eine Summe von Bäumen und damit schliesslich ein Verwaltungsobjekt, ein Kapital. Der Aphorismus, sehen wir, stiftet eine Erkenntnis, die über Anwendbarkeit hinausgeht, ja noch den Grund einer evtl. Anwendbarkeit erkennt. Im Sinne Jüngers gesehen wird freilich das Feuer zum Sinnbild der menschlichen Erkenntnisfähigkeit überhaupt. Der Wald damit zu einem Sinnbild der mütterlichen Geborgenheit im Ungesonderten, in der umgreifenden Natur. Das tellurische Feuer des Menschen, die von Prometheus den Göttern geraubte Flamme, wird damit zur Gefahr für das Mütterliche, den Urgrund des menschlichen Seins, die Verwurzeltheit im Ungesonderten. Hier sehen wir wieder den Appell

an das Seelische, die Ganzheit des Menschen. Die Erkenntnis beschliesst sich nicht in sich, sondern wendet sich zum Aufruf an das Bewusstsein des Ursprungs, das man im Bewusstsein verlieren kann. Mit dem Plural „Wälder“ ist auf die verschiedenen Möglichkeiten, sich dem Ursprung zu nahen hingedeutet, wie er es im „Waldgang“, dem diese Hieroglyphe zugrundeliegt, beschreibt: Religion, Kunst, politische Freiheit, Liebe etc.²⁶⁹ Der „Wald“ wird also als Urbild genommen. Und erst indem wir auf diese urbildliche Bedeutung zurückgingen, konnte der tiefste Sinn des Aphorismus gedeutet werden, wie er in einem der ersten Aphorismen im Anhang zu BS ausgesprochen ist: „Unser aller Erbteil ist das Ungesonderte“²⁷⁰. Die Form als solche regte an, sich selbständig dem Ursprünglichen der Bedeutung zu nähern, wie es im Zusammenhang des jüngerschen Denkens sich darstellt. Sonst ist der Aphorismus nicht zu deuten, Die Form des Aphorismus dient dazu das Ursprüngliche aufzurufen, womit nicht das Vitale gemeint ist, Blut und Boden, sondern eher das Umgreifende, im Sinne Jaspers', auf das sich der Mensch im Glauben zurückbezieht. Es wird ein Rätsel aufgestellt, das erst im Rückgang auf die ursprüngliche Bedeutung von Wald gelöst wird. Das „Symbolische“ ist also nicht das, was sich zuerst anbietet, sondern das, was sich zuletzt der Anstrengung des an seine Grenzen gekommenen Bewusstseins ergibt. Das ist die Absicht der Form des Aphorismus.

Die ursprüngliche Bedeutung von Wald, die gefühlte und nun erkannte, stand also zwischen den Zeilen und schaffte, indem sie verschwiegen wurde, weil sie sich dem begrifflichen Zugriff entzieht, die Form des Aphorismus. „In einer Prosa, die auf Konklusionen verzichtet, müssen die Worte wie Samenkörner sein,“²⁷¹ Das Wort „Samenkorn“

bezieht sich nicht nur auf die Funktion des selbständig Sprossenden am aphoristischen Wort sondern soll das Wort als ursprüngliches kennzeichnen. Das Wort, als ursprüngliches betrachtet, ist Samenkorn, sofern es Urbild ist. Der Sinn dieses Aphorismus ist also nicht nur, dass die Sprache, die „auf Konklusionen verzichtet“, also die jüngerische, aus Anspielungen leben und Assoziationen erwecken soll. Das würde den eigentlichen Sinn des Aphorismus verfehlen. Darum ist auch der Aphorismus „Wer seine Sätze kommentiert, geht unter sein Niveau“²⁷² nicht so oberflächlich zu nehmen, wie er meist begriffen wird. Man sieht darin Hochmut, esoterisches Sich-von-der-Menge-abschliessen. Als letzter der 100 Aphorismen sucht er ein Licht auf die Sprechweise der „Sätze“ zu werfen. Das „Niveau“ ist die Höhe der Würde, aus der der Autor lebt. Würde besteht aber nicht in sich allein, sondern ist Handlung gegenüber dem Tode, wie es der unmittelbar vorangehende Aphorismus ausdrückt: „Im Angesicht des Todes bestätigt sich der hohe Rang des Menschen in der sokratischen Ironie und in der cäsarischen Beredsamkeit, dann aber im Schweigen der Schildwache, die auf verlorenem Posten fällt.“²⁷³ Rang und Würde des Menschen bestätigen sich im klaren Bewusstsein seines Schicksals an der Zollstation. Was für die Kommentarlosigkeit des Aphorismus gilt, gilt auch für die Kommentarlosigkeit des Essay. Er ist kein Kommentar des Aphorismus, sondern eine kristallinische Weiterbildung des Themas, das im ersten Einfall angeschlagen wird. So lebte die Zollstation aus dem freilich nicht so formulierten Gedanken: Die Nichtunterscheidung von Sterben und Tod ist eine Folge der Berührung mit dem Niederen; oder: Die Blindheit vor sich selbst schafft die Verwischung von Sterben und Tod. Die Kommentierung dieses so persönlichen Aktes der

Selbstbehauptung, seine Objektivierung und Verallgemeinerung ist unter der Würde des Sprechenden, der aus dem Unausgesprochenen lebt. Gerade die Verallgemeinerung eines solchen Aktes würde eine niedere Form der Überlegenheit darstellen, Hochmut. Das Kommentieren ist nicht bescheiden sondern unbescheiden, verriete den ungesagten Geist.

Das Schweigen des Aphorismus ist also keine selbstbezogene Attitüde, sondern im Gegenteil Zeichen des Übermächtigen, Absoluten, in das sich der sprechende Mensch zurückzieht. Es ist mit Jünger zu sprechen, eine Form der „Schleife“: „Nigromontanus wusste von einsamen Geistern zu berichten, deren Wohnung, obwohl sie mitten unter uns zu weilen scheinen, das Unzugängliche ist. Diese, an die reinen, hohen Grade des Feuers gewöhnt, treten nur hervor, wenn die Nähe der höchsten Gefahr ihnen den Übergang erträglich macht. Glücklicherweise aber, meinte er, sei schon der zu schätzen, der im umgekehrten Verhältnis zur Welt sich tätig bewege und nur für einen Augenblick der Schleife fähig sei. Als Gleichnis solcher Augenblicke führte N. gern das kurze Schweigen an, das der Aufforderung zur Übergabe folgt.“²⁷⁴ Das Schweigen ist also der Ursprung des Wortes und umgibt es. „Bei ihrem Anblick fühlte ich, daß der Kern der Sprache das Schweigen ist.“²⁷⁵ „Hamann denkt in Archipelen von submarinem Zusammenhang“²⁷⁶ weist auf den Zusammenhang hin, der sich durch den Rückgang auf das Ungesonderte, Ursprüngliche, Urbildliche der Sprache herstellt, denn Hamann lebt aus der Sprache. „Der Gegensatz zwischen Hamann und Kant beruht auf dem Gegensatz zwischen Sprache und Licht“²⁷⁷

Die Entstehung eines jeden Kunstwerks beruht aus diesem Rückgang ins Unendliche. „Für ihn (einen Maler)

war die Entstehung eines Bildes zunächst ein primitiver Akt, der an Blutübertragungen erinnerte. Dabei war wichtig, dass inneres Leben vom Maler auf die Leinwand übergang. Es handelte sich, um in der Sprache der Zeit zu reden, darum, dass Radio-Aktivität, dass unsichtbare Strahlung sich der Farbe beimischte. Das konnte nur geschehen durch einen Einfluss der jenseits der Skala lag. ... Der Vorgang sei keinem, der musische Werke schaffe, unbekannt. Dem Autor fliesse das Beste in den Pausen zu. Es handle sich um eine Antwort aus dem Unendlichen.“²⁷⁸ „So ist das Unausgesprochene um den Aphorismus dasselbe, was als Glasform den Wein und als Schwarzes die Farben umgibt.“²⁷⁹ Andererseits wirkt die Kommentarlosigkeit auch als Schutz. Er ist durchsichtig nur für den, der den gleichen Standort einnimmt. „Die Sprache, von der *ich* träume, muss bis in den letzten Buchstaben verständlich oder vollkommen unverständlich sein als der Ausdruck der höchsten Abgeschlossenheit, die allein zur höchsten Liebe fähig macht. Es gibt Kristalle, die nur in einer Sichtung durchsichtig sind.“²⁸⁰ Ebenso ist Nigromontan, die Figur, die diese Blickweise und Sprache repräsentierend lehrt, unsichtbar und kaum noch zu erinnern: „ ... und in die Methodik führte mich N. ein, ein vortrefflicher Lehrer, dessen ich mich leider nur tastend zu erinnern vermag ... besser liesse sich von ihm berichten, dass er wie ein Lichtstrahl war, der das Verborgene sichtbar macht, während er selbst im Unsichtbaren verweilt.“²⁸¹ Wir sehen gleichzeitig, dass die Figuren und Gestalten wie der „Oberförster“²⁸², „Fortunio“, „Mauretanier“ etc. Ausflüsse der aphoristischen Sprache sind, eigentlich nur Metaphern, die eine bestimmte Weise der Erkenntnis und der menschlichen Haltung in die Darstellung erheben, sie haben grosse Ähnlichkeit mit allegorischen Personifikationen und sind doch verschieden

von ihnen. So wird in Heliopolis vom „Burgenland“ wie von einem tatsächlich bestehenden Staatswesen gesprochen bis plötzlich fast eindeutig ausgesagt wird, dass es sich um eine Metapher handelt: „So kommt es, dass die Erwähnung des Burgenlandes fast metaphorisch geworden ist – zum Kennwort der Eingeweihten, durch das die Urheimat, der Schatzgrund angedeutet wird, der nicht nur in den Strömen der Geschichte, sondern auch im Inneren des bewegten Menschen sich unwandelbar erhält.“²⁸³ Das Eigenartige von MK und H liegt nun darin, dass sie Modelle einer aphoristisch überhöhten Wirklichkeit sind. In der exakten Beschreibung der Wirklichkeit wird durch die aphoristische Kombination ein Utopisches, Ungesagtes, Metaphysisches angezielt und in Traumfiguren dargestellt. Es ist eine in der notwendig bildlichen Erkenntnis gespiegelte Wirklichkeit, in der sich das Schicksal des Menschen in höherer Notwendigkeit vollzieht. Es ist ein künstliches Leben, Modell. „Wo das Bewusstsein die Brautfackel hält, wird künstliches Leben gezeugt“²⁸⁴ Dies ist keine Selbstkritik, sondern ein Programm, dem allerdings eine Resignation innewohnt, die die Ausdruckssprache Herders nicht kannte. Die Verbindlichkeit des Modells liegt nicht in der Allgemeingültigkeit der Gefühlswelt, sondern in der Allgemeingültigkeit der urbildlichen Erkenntnis, die wiederum von der Würde, der Haltung des Einzelnen abhängt. Ortner, der „Homer von Heliopolis“ soll das Wesen der Stadt „geistig durchdringen, doch nicht in Form der realistischen Beschreibung nach Balzacs Art. Er (der Fürst) hielt ihn für fähig, ein vorbildliches Modell zu schaffen, das wie ein wirklicherer Kern in dem historischen Kern enthalten, und das ihn steuerte.“²⁸⁵ Dabei ist zu bedenken, dass der „Fürst“ selbst wieder eine metaphorisch-aphoristische Übersteigerung ist und dass, was hier vom Modell

erwartet wird, wieder eine utopisch übersteigerte „sein sollende“ Erkenntnis ist. Damit entspricht Jüngers Verfahren genau dem „Romantisieren“ des Novalis. „Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert ... Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.“²⁸⁶ Der Aphorismus Jüngers sucht im Bekannten das Unbekannte, im Alltäglichen das Wunderbare, im Verstand das Herz, im Begriff das Bild, im Wissenschaftlichen die Seele, die Verantwortung.

Der Aphorismus ist der angemessene Ausdruck für einen, der weder geistig geizig ist, noch sich in Kurs zu bringen sucht. „Swedenborg verurteilt den ‚geistigen Geiz‘, der seine Träume und Erkenntnisse verschliesst.

Wie aber ist es mit der Verachtung des Geistes davor, sich auszumünzen und in Kurs zu bringen ... Das Unausprechliche entwürdigt sich, indem es sich ausspricht; und mitteilbar macht; es gleicht dem Golde, das man mit Kupfer versehen muss, wenn man es kursfähig machen will.“²⁸⁷

Das Verschweigen des Aphorismus, seine Form hat also zwei verschiedene Wurzeln: Die Form zwingt dazu, wenn man den Sinn enträtseln will, sich dem Urbildlichen, Ursprünglichen zu nähern, selbst wenn es nur die Ansicht des Autors vom Ursprünglichen sein sollte. Der Aphorismus ist, als Entäusserung, Mitteilung des Geistes betrachtet, notwendiges Opfer des Unendlichen an das Endliche, darum punktförmig. Hier kehrt sich das Verhältnis, das wir vorher als aktive Übersteigerung des Wissenschaftlichen ins

Seelische bezeichnet haben, um. Es widerspricht aber nicht dem Gesagten, insofern die Sprache zugleich Geschenk des Unendlichen und Werk des Menschen ist. Man konnte den Aphorismus ansehen als den Übergang vom wissenschaftlich Immanenten ins Transzendente der Erkenntnis, man kann umgekehrt sagen es sei das Transzendente, das sich in der immanenten Erkenntnis auszusprechen versucht. Die Notwendigkeit der Form des Aphorismus wird so von Jünger selbst im Zusammenhang seiner Metaphysik gedeutet. Es fragt sich, wie sich dies Verhältnis projiziert auf das Thema „Darstellung und Erkenntnis“ zeigt. Wir müssen dabei die metaphysischen „Erklärungen“ selbst wieder reduzieren und als Hieroglyphen einer bewussten Erkenntnis ansehen, die sich nur darstellend verwirklichen kann.

**11) DIE FORM DES APHORISMUS ALS RESULTANTE VON
DARSTELLUNG UND ERKENNTNIS MACHTWILLEN
UND RESIGNATION, GESTALT UND ABSOLUTE.**

Freilich braucht das, was Jünger über die Form des Kunstwerks im Allgemeinen sagt nicht unbedingt auf die Form seines Aphorismus und seiner aphoristischen Sprache zuzutreffen. Allerdings haben wir gesehen, dass die Konstruiertheit beabsichtigt ist, und dass damit eine besondere Wirkung erzielt wird. Das Unbekannte wird anvisiert allerdings in ganz anderer Weise als dies etwa in der Lyrik unserer Zeit geschieht. Viele der Kennzeichen der modernen Lyrik seit Baudelaire und Rimbaud treffen auf die Auffassung der Sprache bei Jünger zu. Ganz abgesehen von der Wirkung Novalis', von der alles seinen Ausgang nimmt (Vordriede). Seine Sprache an sich ist nie geheimnisvoll, assoziative Suggestionen erweckend, nicht klangvoll für sich, nicht sinnlich reizvoll, sie hat die Unschuld verloren, sie

erkennt diese unbewussten Gestaltungen nur, und kann nur im Verstummen, im Schweigen ihre Unschuld wiederfinden. Sie erkennt, dass die letzte Erkenntnis des Unbewussten nur die bewusstlose Darstellung sein kann. „Worüber man nicht reden kann, davon muss man schweigen“ sagt L. Wittgenstein am Ende seines „logico-philosophischen Traktats“²⁸⁸ und vollführt damit denselben Zirkel, den schon Kleist im „Marionettentheater“ beschrieben hat. Und Jünger selbst mokiert sich über die Philosophen, die diesen Widerspruch nicht einsehen: „Die Philosophen des Unbewussten fangen die Dunkelheit mit Laternen ein.“²⁸⁹

Die gleiche Erkenntnis ist es, wenn Jünger an der Grenze der „Beschreibung“ darauf gestossen wird, dass die Sprache nicht ein Anwendbares ist, sondern trotz ihrer scheinbaren Konkretheit nichts ist, was dem Willen zur Verfügung steht. Man kann keine Zwecke mit ihr erreichen, obgleich ihre Worte auf Dinge zielen. Der Wille, d. h. der Wille zur „Beschreibung“, zum Machterwerb und zur Beeinflussung der Dinge geht nur bis an die Grenze des Ausgesagten im Aphorismus. „Wer alles beschreiben will, baut der Sprache die Fenster zu.“²⁹⁰ Dies ist eine Erkenntnis über die Grenzen des Wollens (wie auch in: „In den Raum der höchsten Entscheidung dringt der Wille nicht ein“²⁹¹) und gleichzeitig doch wieder ein Versuch, diesem Wollen einen weiteren Horizont, eine weitere Darstellung und Auswirkungsmöglichkeit zu geben, als es die Erkenntnis eigentlich zugeben kann. Der Aphorismus ist also ein Ergebnis des Ringens zwischen Wollen und Sprechen, Darstellen und Erkennen, Gestalt und Absolutem. Darin liegt auch der Grund dafür, warum Ernst Jünger trotz seiner Sprachphantasie ein absoluter Prosaschriftsteller ist. Denn er zielt im Beschreiben auf das Verhältnis von Dingen zum Wesentlichen, er *will* den

Dingen das Geheimnisvolle, Wunderbare entlocken, das er in der alltäglichen, technischen, nüchternen Welt schmerzlich vermisst. Jedoch „Die Schilderung des Geheimnisvollen durch logische Mittel wird nur gelingen, wenn man sich phosphoreszierender Tinte bedient.“²⁹² Das ist das Kennzeichnende seiner Sprache: logische Mittel, warum? Die moderne Lyrik z. B., und nicht erst sie, bedient sich unlogischer Mittel, um das Vertraute zu verfremden und gibt damit der Sprache allerdings eine von den Dingen und ihrem Gebrauch unabhängige Selbständigkeit. Das Wirkliche, auf das der Mensch wirken will, steht nicht zur Debatte, wie es dem Lyrischen als Gattung ja überhaupt entspricht, aber das Wort zielt nicht einmal mehr die seelische Stimmung, die Gefühlssphäre an, es wird selbständige geistige Realität. Die Seinshaltung Jüngers ist von der lyrischen eben darin schon unterschieden, dass sie Wille ist, auf das Wirkliche zu wirken, es aktiv zu beschreiben, obgleich er erkennt, dass die Erkenntnis nicht anwendbar ist, und wenn sie angewendet wird, zum Bösen führt, zur Unterdrückung des Mitleids. Die Erkenntnis kann je nachdem, ob sie trotz der wesentlichen Begrenztheit angewandt wird oder ob ihre Machtausübung verzichtet wird, ganz verschiedene Haltungen bewirken, sie werden in den verschiedenen Gestalten und Institutionen von „Heliopolis“ hieroglyphisch dargestellt. Dies alles bedeutet nicht, dass die Form Jüngers gebrochen ist, im Gegenteil, erst die ausgehaltene Spannung zwischen Darstellung und Erkenntnis vermag Form zu verwirklichen. Das Charakteristische an ihr ist, dass die Darstellung der Sprache in sich nicht bis zum Unbewussten des Klanges, des Lautes verselbständigt wird, die Erkenntnis dagegen auch die Sprachbilder nicht zu Begriffen entmaterialisiert. So liegt das „Geheimnisvolle“, das in einem Aphorismus wie „Im

Zeitalter der Abstimmungen ist der Ruhm eine besondere Form des Geschäfts“²⁹³ sich zeigen soll, nicht in der Klangmagie oder der besonderen rhythmischen Fügung andererseits aber auch nicht in einem besonderen Sprachbild. Der Satz bedient sich bekannter konventioneller Begriffe wie „Abstimmung“, „Ruhm“ „Geschäft“ und lässt ihnen durch die Beziehung untereinander eine überraschende Bedeutung zukommen. Der Ruhm, sonst Nimbus der Persönlichkeit, wird zu einem blossen Wort, einer Reklame. Der Sinn des Aphorismus liegt also darin, dass er die begriffene, konventionelle Bedeutung von Worten ironisch unterhöhlt und zwar mit ganz logischen, geheimnislosen Mitteln. Denn gleichzeitig wird auch die „Abstimmung“, die Wahl einer Persönlichkeit, die Ruhm als Reklame benutzt, entlarvt als eine unwürdige Beziehung zum Menschen. Man stimmt darüber ab, wer mehr Ruhm hat, wem die Führung zukommen soll, wer das Geschäft machen darf. So sehen wir, wie der Aphorismus durch die überraschende Koppelung verschiedener „Begriffe“, sie alle als Worte entlarvt, die ihrer ursprünglichen Bedeutung nicht mehr entsprechen. Der Aphorismus weist also negativ auf die wahre Bedeutung hin, auf die Forderung nach Übereinstimmung von Wort und Ding, die nur durch die Wahrhaftigkeit, die Haltung des Menschen garantiert ist. Dieser Aphorismus hat einen satirischen Sinn, der aber doch wieder auf die allgemeine Spannung zwischen Darstellung und Erkenntnis hinweist. Denn die Nichtübereinstimmung von Wort und Ding in der Zeit der Abstimmungen speziell, ist doch wieder ein Zeichen nur für die allgemeine Nichtübereinstimmung von Ding und Namen. Wir sehen uns auf den Nominalismus verwiesen, mit dem die Bewegung der Neuzeit begann. Mensch, Sprache und Welt dissoziieren sich. Nur die Verantwortlichkeit

des Menschen, sein „Herz“ macht die Übereinstimmung. Das Besondere an Jünger ist, dass er diese Übereinstimmung nicht ausdrückend zustandebringen will, noch die Nichtübereinstimmung wie die moderne Lyrik provozierend-protestierend sichtbar macht, sondern mit der Besonnenheit der Erkenntnis Urbilder aufweist und das positiv oder negativ, satirisch, und damit gleichzeitig an das Herz appelliert, weil nur das Herz Urbilder überhaupt zu sehen vermag und damit die Übereinstimmung von Wort und Ding anzielt, wenn es sie auch nie endgültig haben kann. Das kann er nur in der aphoristischen Sprache, die gleichzeitig Resignation und Stolz ausdrückt, Wille zur Überwindung der Spannung von Wort und Ding und Erkenntnis der Unüberbrückbarkeit. Die Kürze des Aphorismus kann als resignierendes Abbrechen und als „Feststellung“ im doppelten Sinne verstanden werden: Feststellung als Fixierung der Spannung, die überhaupt erst „Gestalt“ macht und gleichmütige Konstatierung eines Sachverhaltes. Gleichzeitig lebt also in dieser Sprache Heroismus und Stoizismus, die er im und vor dem „Arbeiter“ als die Weltanschauung des „heroischen Realismus“ propagiert. Solche begrifflichen Formeln verlässt er freilich mit der Wendung zur Sprache. Aber man sieht, wie sich die geistige Struktur durch alle Form- und Erkenntnisstufen hält. Die Aggressivität des „Abenteuerlichen Herzens 1. Fass.“ wo Anarchie und politischer Umsturz verkündet wurde, verliert sich, das Ethos bleibt.

3. KAPITEL: WESEN UND FORM DES ESSAYS BEI ERNST JÜNGER

I DER ZUSAMMENHANG VON APHORISMUS UND ESSAY

1) DIE PROBLEMATIK DES WILLENS UND SEINE ÜBER- WINDUNG IN DER LIEBE

Wir haben gesehen, dass in der Sprache selbst für Jünger die unüberschreitbare Grenze der Annäherung an das Absolute liegt. Der Aphorismus sucht Bild, Hieroglyphe, Symbol und sucht darüber hinwegzukommen. Die Grunddynamik der jüngerschen Sprache liegt im Transzendieren der Erkenntnis über die Darstellung hinaus. Sie wird immer weiter getrieben, bis sie in „Heliopolis“ und auch schon in den „Marmorklippen“ an die Grenzen des Erkenntniswillems stößt, an die Grenze des Urbildlichen überhaupt, in der Liebe. Wille und Erkenntnis sind eng verbunden. Es ist dieser Vorgang nicht als Entwicklung zu verstehen als gradliniger Fortschritt, der die überwundenen Stufen hinter sich lässt, ungültig und im Grunde vergeblich.

Dieser Vorgang ist eher unter dem Bilde eines ins Wasser geworfenen Steins zu verstehen, der konzentrisch Wellen um sich breitet. Das Grundbild, die Urform der Kreiswelle bleibt die gleiche, doch breitet sie sich in immer weiterem Umfange aus. Der Aphorismus, der in sich schon die Grundspannung von Darstellung und Erkenntnis enthält, erweitert sich im Essay und teilt die Spannung auch den Figuren der Romane und Traumerzählungen mit. Der Autor ist kein nur Erkennender, wie es der Mathematiker wäre, der die Rechnung auslöschen kann, wenn er die Lösung der Formel hat, er ist ein Wachsender, ein Baum, so sagt Jünger

selbst, der Jahresringe ansetzt. Der Aphorismus als solcher lebt also immer von einem Urbild. Der Sinn des „Aphoristischen“ jedoch ist, die Spannung fühlbar zu machen, die durch den Willen hervorgerufen wird, der weitere Erkenntnis will, als es das Wort zu geben vermag. Insofern ist die Sprache der Erkenntnis ein Problem des Willens und so spiegelt das gesamte Werk Jüngers wie auch das Nietzsches das Ringen der Erkenntnis mit dem Willen, die, so weit reicht die Erkenntnis nur, an der eigentlichen Entscheidung, am Sein, am Glauben und an der Freiheit, was alles identische Begriffe sind, im Grunde keinen Anteil haben.

So ist Jüngers Thema, offen oder versteckt, immer das Problem der Willensfreiheit, das sich wortlos erst in der Liebe löst. So erklärt sich, dass Jünger auch in Heliopolis, wo die eigentliche Wandlung des Helden durch die Liebe geschieht, die Liebe nicht darstellt, sondern mit der Erkenntnis eigentlich ausspart, da seine Mittel ihr nicht angemessen sind. Denn die reine Kunst wäre die reine Blüte der Liebe. Aber Jüngers Erkenntnis ist, dass auch die Kunst der Krankheit des Nihilismus unterworfen ist. „Es gibt auch das *vollkommene* Kunstwerk nicht“²⁹⁴, Man kann sich ihm annähern, es aber nicht erreichen, es bleibt immer ein Ungenügen, so wie man sich auch dem Tod nur nähern kann in der experimentierenden Erkenntnis, wie schon dargestellt wurde. Es ist darum kein Zufall, dass man Nietzsches Sprachform auch „aphoristisch“ nennt. Er trieb Wille und Erkenntnis an die äussersten Grenzen und sah die Wurzel des Nihilismus in der Decadence des Willens. Ob nun Jünger den Begriff des Willens zur Macht zur „Beschreibung“ seines Kriegerlebens übernahm, weil er selbst stark aktiv und willensmässig bestimmt ist, oder ob er nur dem Geist der Zeit folgte, ist gleichgültig, aber unter der immanenten Dynamik dieses

Begriffes wendet er sich von der Darstellung zur Erkenntnis, vom blossen Sein zum Gedanken und gerät damit in die Zwickmühle des abendländischen Geistes zwischen Sein und Erkenntnis. „Das Wesen der kopernikanischen Unruhe besteht im Wettlaufe des Gedankens mit dem Sein“²⁹⁵ oder „Nach ihm (dem Philosophen Serner) gab es zwei grosse Philosophien auf dieser Erde – die deutsche und die griechische. Die Griechen hatten den Menschen zum Gegenstand genommen, die Deutschen hatten den Geist erwählt. Sie hatten dabei einen Bau von ungeheurer Grösse und Einheit aufgeführt. Doch handelte es sich um ein Aussenfort, dessen Exzentrik wachsend gefährdete. Man musste suchen, es mit der Zitadelle zu verbinden, Sein und Erkenntnis zu vereinigen.“²⁹⁶

2) DAS „RAD“ ALS EINE DIE STRUKTUR DER APHORISTISCHEN ERKENNTNIS ERSCHLIESSENDE HIEROGLYPHE

Des Urbild ist also das Ruhende, der Erkenntniswille, das Bewegte, das über das Statische hinauszugreifen sucht. Die Bewegung des Denkens ist getrieben durch die Angst vor der Vergänglichkeit. Sie ist es auch, die den Willen zu seiner letzten Steigerung in Mut und Übermut, in Gefahr, Rausch und Krieg treibt. Es ist nicht zufällig das Rad (die Uhr, das Glücksrad, das Kreisen, die Schlange (die sich in den Schwanz beißen kann)²⁹⁷ eine Hieroglyphe Jüngers, in der sich immer wieder sein Denken zusammenfasst. „Aber ist es nicht so, dass im innersten Zentro des Rades die Ruhe verborgen liegt.“²⁹⁸ „Unsichtbarer als das Bewegte ist das Ruhende“²⁹⁹ Die Sprache des Aphorismus und des Essay ist eine erkennende. Sie kann darüber nicht hinweg, ohne ihre Gattungseigenschaft aufzugeben. Sie verkörpert eine

besondere Haltung zum Sein, wie es die lyrische, epische und dramatische Haltung tut. Die Widersprüche, in die das Essayistisch-Aphoristische zwischen Dichtung und Wissenschaft gerät „zwischen „reiner“ Darstellung und „reiner“ Erkenntnis, würden sich vielleicht beheben, wenn man sich entschlösse, in ihm eine eigene poetische Gattung zu sehen, die ihre Entstehung der geistesgeschichtlichen Situation der Neuzeit verdankt, wo die Entwicklung der Naturwissenschaften erst jenen radikalen Gegensatz zur Antike sichtbar machte, der das Mittelalter noch verdeckte. Das Essayistisch-Aphoristische als Gattung gesehen, würde dann versuchen den Gegensatz von Wissenschaft und Dichtung aufzuheben, Sein und Erkenntnis wieder zu vermitteln. Es soll nun die Hieroglyphe des Kreises, in den Ausformungen Rad, Glücksspiel, Uhr untersucht werden, in denen Jünger versucht, seine Sprache bewusst zu machen und in der der Aphorismus zu einer Gestalt wird, die Körper hat, Worte, ohne sich in der Zweckhaftigkeit zu beschliessen, die die konventionelle Rede kennzeichnet. Die Sprache wird zur höheren Erkenntnis, die sich allerdings auch einem höheren Willen zur Macht unterwerfen kann. Sie kann also zur Ausübung geistiger und physischer Unterdrückung missbraucht werden, so wie die Naturwissenschaften sich der reinen technischen Anwendbarkeit unterwerfen können.

3) DAS „RAD“ IN DER „FIGUR“ DES GLÜCKSSPIELS

Wir stossen bei der Betrachtung des Kreises zunächst ganz natürlich im Rahmen der magischen Schau auf die „Figur“ des Glücksspiels. Der Kreis bietet sich dem aphoristischen Denken als ein Ansatzpunkt, er ist eine Figur, die sich wie alle geometrischen Figuren zu Beispielen anbietet, ganz gleich, ob es sich nun wirklich um einen Grundbestandteil

der Welt handelt³⁰⁰, wie Plato sagt. Es kommt hier nicht auf die ohnehin unbeweisbare Wahrheit an, sondern darauf, ob dieser Idee bei Jünger eine Gestalt verliehen wird, die die eigenste Schöpfung seiner Sprache ist.

Jünger sucht im bildliches Denken den Wiederzugang zu den verschütteten Quellen der Sprache. Abstrakte Begriffe und besonders der Begriff „Idee“ würden das aber nicht leisten, erst die Aufweisung solcher Figuren im täglichen Leben, ihre noch unbestrittene Geltung im verborgenen, „unbewussten“, vor allem aber vom rationalen Denken geleugneten Bereich wäre schöpferisch. Gerade das übergrosse Licht macht für Symbole blind.

Die Figur des Kreises bietet sich zunächst als Glücksrad an. Kein Wunder, denn die magische Intelligenz, die Nigromontan versinnbildlicht, ist ein glückliches Denken, ein Denken, das sich ohne Widerstände wie im Traum und tatsächlich im Traum vollzieht. Es besitzt den „Hauptschlüssel“ und schliesst „stereoskopisch“ die „Vexierbilder“ des Lebens auf. Dieses magische Decken hat eine Affinität zum Urrhythmus der Welt. Die „Symbole“, die sich so zeigen, sind Geschenke, die sich nur dem Glücklichen anbieten. Das symbolische Denken besonders im Traume, wo die Widerstände dahinfallen, die sich dem Denken im Tageslicht bieten. „Überhaupt vollzieht sich die Wahrnehmung unter anderen Bedingungen. So arbeitet der Geist fast ohne Begriffe, dafür aber mit Mitteln von übergeordneter Sinnlichkeit. Es fehlt die scharfe Trennung zwischen ihm und der gegenständlichen Welt, dafür aber tritt er mit der Schnelligkeit des Blitzes in sie ein, und zwar ohne an ihre Oberfläche gebunden zu sein.“³⁰¹ Dieses symbolische Begreifen vollzieht sich im unterrationalen Bereich, wenn wir uns von den Dingen abgelöst haben; eben in der Entfernung von ihrer unmittelbaren

aufdringlichen Gegenwart. „So führt uns auch das sorgfältigste Studium nicht über eine bestimmte geistige Annäherung hinaus. Oft, ohne es zu bemerken, setzen wir indessen unsere Bemühungen fort, wenn die Lampe erlischt. Wir lernen nicht nur im Schlaf; wir werden auch im Schlafe belehrt. Nun aber begreifen wir nicht mehr Worte, Sätze und Schlüsse, sondern ein wunderliches Mosaik, das sich aus Figuren zusammensetzt. Die Gedanken erscheinen als rhythmische Wirbel und die Systeme als Architektur ... Auf diese Weise erfassen wir die Geheimlehre, die sich in jeder Sprache von Rang verbirgt und sich hinter Worten verhüllt.“³⁰² Entsprechend muss auch die Sprache sein, die diese Art der Erkenntnis beschreibt: „Zugleich muss diesem Vorgange eine Art der Prosa entsprechen, die grössere Durchschlagskraft besitzt. Der Sprachgeist ruht nicht in den Worten und Bildern; er ist in die Atome eingebettet, die ein unbekannter Strom belebt; und zu magnetischen Figuren zwingt.“³⁰³ Es ist dies aber auch der Blick des Spielers, wie es „Fortunas Unkraut“ in AH 2 beschreibt: „Durch solche Bilder (ein Traum von einem Kartenspiel) leuchtet uns zuweilen ein, dass es eine besondere Art, vielleicht eine Kurzschrift des Denkens gibt, die das Element der Ähnlichkeiten und Anklänge im Grunde erfasst und spielend beherrscht. Da genügt uns der Klang eines Wortes, eine unbekannte Sprache zu verstehen. In die harmonische Ordnung einbezogen, wandelt sich uns der erstbeste Gegenstand, den wir erblicken, zum Universalschlüssel um.

Dies und nichts anderes, begründet auch den eigentlichen Reiz aller Glücksspiele. Die rote Serie gibt dem Spieler mehr als Geld; sie schenkt ihm jenen Glauben, dessen wir im Innersten bedürfen – nämlich mit der Welt verschworen, mit ihr im Einverständnis zu sein. Wenn die Kugel für uns rollt, das Blatt für uns sich wendet, kosten wir einen erlesenen

Genuss – den Genuss einer geheimsten, materiellen Intelligenz. In der Tat ist das Glück nichts anderes als die Elementarform der Intelligenz – im Glück denken die Dinge, denkt die Welt für uns mit.“³⁰⁴

Aber das Traumdenken, das Denken des Spielers, das glückliche, symbolische Denken ist eben utopisch gegenüber der Wirklichkeit. Es zeigt uns in der Beschreibung ein glückliches Land, das Goldene Zeitalter des Hesiod, in dem Überfluss regierte. Die Wissenschaft, die unsere Wirklichkeit ist, zeigt nur ein armseliges Abbild des Erntens vom Überfluss. „Auch in der Wissenschaft fällt die Armseeligkeit auf, mit der wir den Anbau zu treiben gezwungen sind. Hier gleichen wir weniger den Blinden als den Taubstummen, die ein unbekannter und ein wenig spasshaft veranlagter Gastgeber in die grosse Oper geladen hat. Wir beobachten auf der Bühne eine Reihe von merkwürdigen Vorgängen und entdecken endlich eine gewisse Korrespondenz dieser Vorgänge mit Bewegungen, die wir im Orchester wahrnehmen. Hieran knüpft sich eine ungemeine Fülle scharfsinniger und auch nützlicher Bemühungen. Ewig aber bleibt uns verborgen, dass alles, was wir auf diese Weise umschreiben und einordnen, die Elemente, das Leben, das Licht, seine eigene Stimme besitzt.“³⁰⁵ Wir erkannten schon die Konkurrenz des symbolisch-aphoristischen Denkens zur Wissenschaft. In vielen Essays von AH2 wird das Denken beschrieben, das die „Beschreibung“, die die wissenschaftliche konkurrierend überhöht, leitet.

4) DAS SCHEITERN DES MAGISCHEN DENKENS AN DER ZEIT

Die denkende Beschreibung ist eben ein Versuch, den Mangel sichtbar zu machen und auf den seelischen Anspruch hinzuweisen. Das „Modell“ von den Taubstummen in der Oper ist also kein Vergleich für schon Bekanntes, sondern ein Versuch, vom Unbekannten Kenntnis zu gewinnen. Die Seele, die sich in der harmonischen Ordnung fühlt, ergreift den erstbesten Gegenstand als Modell für ihr Verlangen, sich in Ordnung zu fühlen, die Ordnung in ihrer Erkenntnis zu verwirklichen. Der Gegenstand wird dann „Universalschlüssel“, „Schicksalsfigur“. „Wenn wir eine bestimmte Farbe einige Zeit betrachten, bringt unsere Netzhaut die Ergänzung hervor. Wie jede sinnliche Erscheinung, so hat auch diese ihren geistigen Bezug; wir dürfen aus ihr schließen, dass uns ein Verhältnis zur Welt als einem Ganzen gegeben ist.“³⁰⁶ Das symbolische Denken sucht den Mangel, den die Wissenschaft zeigt, zu ergänzen. Auch der Essay „Die Ergänzung“ ist also ein Modell, weist im Geistigen auf den Anspruch hin, den die Seele, das Herz auf die Einsicht in die Welt als Ganzes macht.³⁰⁷

Das Glücksrad ist nun ein Modell, eine „Schicksalsfigur“, die wieder auf das Verhältnis zur Welt als Ganzem hinweist.³⁰⁸ „Im Bau des Glücksrades verbergen sich jedoch bedeutendere Verhältnisse als das von Gewinn und Verlust, und die tiefe Leidenschaft, die sein Lauf im Herzen des Spielers erregt, beruht darauf, dass es zugleich als ein vollkommenes Modell des Weltganges arbeitet.“³⁰⁹ Im Glücksrad haben wir eine Hieroglyphe, die das Verhältnis des damaligen Jünger zur Erkenntnis näher andeutet. Er legt größeres Gewicht auf die Kenntnis des Symbolkreises im Glücksrad als auf den Index, der dem Zufall der Zeit unterworfen

ist. Dem Wissenden, dem Kenner des Symbolkreises wird grössere Macht zugeordnet. „Darüber hinaus gibt es eine jeder Art von Chronik überlegene Betrachtung, welche die unter dem Zeitehringe ruhenden Zeichen zu deuten unternimmt. Hinter der Fülle des Wiederkehrenden verbergen sich Figuren von beschränkter Zahl.“³¹⁰ Dies Wissen um die Symbolzeichen der Welt verkörpert Nigromontan, der Lehrer, der in allen Erwähnungen nie persönlich auftritt, sondern von dem nur gesprochen wird. In „Heliopolis“ heisst es von ihm: „Den einen (Pfeiler in der Persönlichkeit des Helden Lucius) hatte sein früherer Lehrer Nigromontan in ihm errichtet; er war als Hieroglyphen-Säule aufgeführt ... Er kannte die Symbole, die sich zu Mustern, zu Ziffern und dann zu Quantitäten verflüchtigen im Lauf der Wissenschaft – zu reiner Beschleunigung. Er kannte die Macht des Wortes, das die Welt unmittelbar und ohne Instrument regiert.“³¹¹ und „Nigromontans Erziehung mochte das ihre dazu beigetragen haben; sie hatte ihn auf höchste Formeln hingewiesen, auf dunkle Meisterschaft, mit der man unsichtbar die Welt beherrscht.“³¹² „Nigromontanus war ein substantieller Geist, ein Geist der Erde, der in ihrer Oberfläche die Muster der Tiefe deutete. Als solcher musste er zu den Existentialisten in Gegensatz geraten, für die der Mensch im Mittelpunkt stand. Es war der alte Gegensatz der Magier und Mystiker im Herrschaftsanspruch zwischen Sein und Geist ... Dahin zielte seine Durchdringung und Sublimierung der Einzelwissenschaften überhaupt: auf die Gewinnung eines kleinen, profanen Augen verhüllten Modelles dieser Welt. Dazu kam praktisch die Erwägung, wie aus dieser Zelle, jenseits und oberhalb der groben Technik, die Welt zu lenken war.“³¹³ So ist also das Glücksrad kein zufälliges Modell für die „magische“ Epoche Jüngers, in der die symbolisch-magische

Erkenntnis auf Macht und Herrschaft zielt. Hier zeigt sich trotz der Güte, die Nigromontan innewohnt, der die Kontemplation lehrt, noch ein Weg zum Willen zur Macht zurück, zu den Mauretaniern und Nietzsche. Die Entfernung, die der Geist im Traum vom Objekt hat, ist eine Furchtlosigkeit, die sich nicht nur auf den Tod bezieht, wie wir sahen, sondern auf das letzte Unnahbarste überhaupt. „Die Souveränität ist so gross, dass sie mit Sicherheit auch die dämonischen Bereiche betritt.“ „Doch muss das Verfahren beweglich sein – wenn man hier ein geschliffenes Glas verwendet um die Schönheit der niederen Tiere zu erspählen, so darf man sich dort nicht scheuen, einen Wurm auf den Haken zu ziehen, wenn man dem wunderbaren Leben nachzustellen gedenkt, das die dunkleren Gewässer bewohnt.“³¹⁴

Wille und Erkenntnis sind also im Magischen noch verschränkt. „Die schwersten Verluste (für die Elite Nigromontans) lagen vielmehr darin, dass die Geister zu mächtig wurden, und dass die Furcht verloren ging. In dieser Lage stellte sich ein hoher Spieltrieb ein, die Lust an grossen Operationen auf abstrakten Feldern – die Übertragung der Lebenskreise auf das mathematische Problem. Die Welt wurde übersichtlich, wie auf von Meisterhand gestochenen Kupfern, die in Königswasser gebadet sind. Mit dieser Sicht zog grosse Sicherheit in die Adepten ein, die sich in der gebieterischen Ruhe des Blickes bestätigte. Das war die Krise, in der sich Mauretaniern näherten, und zwar sogleich mit ihrem Meisterspruche: ‚Alles ist erlaubt‘.³¹⁵ „Auf alle Fälle gab es einen Punkt, an dem sein (Nigromontans) Kursus sich mit dem der Mauretaniern kreuzte, und seine Prägung von der ihrigen fast ununterscheidbar war. Es blieb nur eine Kontrolle, um sich zu vergewissern, ob sich im Tigerlilien-Saale mit den alten Bildern die Aufnahme vollzogen hatte:

die Prüfung, ob das Mitleid zugunsten der Übermacht geopfert worden war.“³¹⁶ Die „hohe Schau“, die sich vor den letzten Tabus, dem Numinosen nicht scheut, setzt sich als Gott, ist übermenschlich, weil sie nichts bindet, entfremdet sich den mitmenschlichen Bezügen, vermag mit dem Ernstesten zu spielen.

In der Erkenntnis von der Weltfigur des Glücksrades sind Spiel und Wissen als Macht vereinigt. Denn der Wissende ist es, der den Symbolkreis des Kosmosglücksspiels fixiert.³¹⁷ Er setzt sich an die Stelle des Logos, meint sich in der Herrschaft dem Beherrschtwerden durch den Zufall der Zeit entziehen zu können. „Der Mensch glaubt nichts gewisser, als dass er jenseits aller chronologischen Ordnungen ein auserwähltes Leben führt, und es ist die Weihe, die diesem Glauben Rechnung trägt.“³¹⁸ „Jedoch ist die Beziehung zur Ordnung der Welt als Ganzem der Zeit unterworfen, wir können nur im Nachhinein höhere Einsicht erreichen, von Stufe zu Stufe. Wie sehr wir auch dem Zeitgeist unterworfen sind, so führen wir doch zugleich auf jedem Felde der Anschauung gegen ihn einen ewigen Prozess.“³¹⁹ Erst diese Einbeziehung der Zeit verwandelt das Glücksrad zur Uhr und gibt ihm Beziehung zum Schmerz. Denn der Spieler spielt im zeitlosen Raum, er kennt nur Lust. Erst die Zeit macht Schmerz. Vom Thema Darstellung und Erkenntnis her sehend, erkennen wir, dass in der Darstellung des Glücksrades selbst sich jene aphoristische Bewegung verbirgt, die über die Grenze des fixierten Bildes hinaustreibt. Denn zwar ist das Bild des Glücksspiels Überwindung der Zeit, es ist ein statisches Urbild für die ewige Wiederkehr. Der Essay also als Darstellung dieser Erkenntnis sucht in der Formel „Glücksspiel = Kosmos = ewige Wiederkehr von Symbolen“ selbst die Starre und Zeitlosigkeit des Seins. Durch den

Vergleich aber des Glücksspiels mit der Uhr weist der Essay wieder auf die Macht der Zeit hin, der den Essay von der Erkenntnis zur Darstellung hintreibt. Denn obgleich Jünger von der Macht der Zeit weiss, endet doch der Essay mit der Feststellung, dass die Wissenschaft von der Geschichte „exakt“ sei, sofern sie über die ewige Wiederkehr von statischen Symbolen bescheidweiss. „Hier entscheidet sich die Frage, die selbst Historiker von Rang verneinten: ob nämlich die Geschichte zu den exakten Wissenschaften zu zählen sei. Sie ist bejahbar, wenn man erkennt, dass unter ihrem flutenden Spiegel die festen Zeichen ruhen, unveränderlich in ihren Verhältnissen wie die Achsen und Winkel in der Kristallographie.“³²⁰ Der Erkenntniswille behält also im Essay der magischen Anschauung die Oberhand, solange er mit dem Wissen über die Symbole Macht ausüben kann. Doch macht der Vergleich der Uhr mit dem Glücksrad schon die Perspektive sichtbar, die zur Darstellung des Zeitablaufs selbst in den „Marmorklippen“ und „Heliopolis“ führt. Der Essay zielt also auf die Darstellung selbst, die „reine“ Darstellung. Er selbst konkurriert noch mit der Wissenschaft und vermag wegen seiner Tendenz zur Zeitlosigkeit der aphoristischen Formel nicht zu einer Auffassung des Menschlichen zu gelangen, die von Willen und Erkenntnis entfernt ist. Erst in der übergreifenden Darstellung von „Heliopolis“ findet Jünger die Möglichkeit auf der Grundlage der Essays in die Darstellung überzugehen, in der Zeit, Zufall, und die Unberechenbarkeit der menschlichen Seele einbezogen werden. Es ist ja niemals so, dass dem Erkennenden die Macht der Zeit unbekannt sei, doch täuscht er sich vor, das Zeitlose, Statische Unbewegte der Figur vermöchte sie zu überwältigen. Die Zeit als solche ist nicht darzustellen, solange man nur erkennt, denn die Erkenntnis als solche leugnet die Zeit und kann sich über ihr

menschliches Schicksal hinwegtäuschen. Aphorismus und Essay haben nicht umsonst Kürze und Formelhaftigkeit zu eigen, da sie Kampf gegen die Macht der Zeit sind. Ihr geheimer Abstand von reiner Kunst liegt in dieser erkennenden Leugnung der Zeit. Im Grunde ist es der unbefriedigte Wille, der die Zeit als rein mechanischen Ablauf sieht, als unerfüllte Zeit, als nihilistische Zeit. Oder umgekehrt: es ist die geheime innere Leere, die den Willen hervorruft.

Das Symbol des Kreises, des Rades, der ewigen Wiederkehr ist also bezeichnend für die Zeitauffassung des Willens, der sich in der Erkenntnis selbst überwinden will und immer nur an sich selbst stößt. Davon muss auch die Darstellung ihre Prägung erfahren. Der Stil des „Sanduhrbuchs“ ist darum notwendig verschieden von dem des „Abenteuerlichen Herzens“. Für das AH 2 ist bezeichnend, dass die Uhr mit dem Glücksrad verglichen wird und nicht umgekehrt etwa. „Ebenso sind unsere Uhren nach dem Prinzip des Glücksrades gebaut. Hier liegen die Verhältnisse so, dass das Zifferblatt den Symbolkreis, das Räderwerk die Drehscheibe und der Zeiger den Index vertritt. Damit der Vorgang Qualität gewinnt, muss er mit unserem Lose verbunden sein.“³²¹ Denn es gehört mit zu dem Glück, das die intuitive, magische Schau, die Schau der Vexierbilder gewährt, den Symbolkreis bestimmen zu können, und so ist auch dieser Essay mehr dem Glück, die Figur geschaut zu haben, zu verdanken als der „Weltangst, und dem Schicksalsbängen ... das mit dem bewegten Teil des Rades oder mit dem Zeitablauf verbunden ist.“³²² ... „während der tiefere Blick die ruhenden und unveränderlichen Zeichen zu erforschen sucht, die auf dem Symbolkreis eingetragen sind. Hierauf beruht seit jeher und an allen Orten der Unterschied der Laien und der Wissenden ...“³²³

Der furchtlose Blick treibt auch vor dem Tode die Grenze des Bewusstseins weiter über die Angst hinaus, die Tod und Sterben vermischt. Tatsächlich scheint die „totale Amputation“ nur im „Modell“ möglich zu sein. Unter dem Willen wird aber der Körper wie die Sprache als Werkzeug genommen. Er sagt sich von ihm: seine Organe sind nicht notwendig, sie schaffen nur Notwendigkeit. Die Angst ist dem „souveränen Individuum“ nur ein Zeichen des „Niederen“. Denn „Die Möglichkeit des Selbstmordes gehört zu unserem Kapital“³²⁴ Wir sahen, dass Jünger schon in „Über den Schmerz“³²⁵ erkannte, dass die „absolute Kommandohöhe“, über die der Mensch verfügen müsste, der sich dem Schmerz entziehen will, eine Illusion ist. Daraus haben wir die Hinfälligkeit von der Auffassung der Sprache als Werkzeug abgeleitet. Freilich dringt damit aber nicht die organische Auffassung der Sprache durch, im Gegenteil, die Bilder, Symbole werden zu Erkenntnismodellen, die der absolute Geist entbehren zu können glaubt, wenn er sich dem „einen Sinn, der alle Sinne zusammenfasst“ entgegenwirft. Das Ablösen der Sprache von den abstrakten Begriffen führt noch nicht zu einer organischen Sprache im Sinne Herders. Sie wurde dem Willen zur Erkenntnis weiterhin unterworfen und wird zur „symbolischen Wissenschaft“, die das Unendliche anzielt, und die Sprache eigentlich mehr als Hindernis denn als Möglichkeit ansieht. Das „Organische“ kehrt erst auf einer höheren Ebene der Bewusstheit als Notwendigkeit wieder zurück, wie es schon Kleist im „Marionettentheater“ experimentiert hat.

Bei der Besprechung des Aphorismus und der „Zollstation“ wurde das Ethos dieser Sprache als „Mut des Bewusstseins“ definiert. „In diesem Zustande nun, in dem neue Kräfte unter ungemainen Verhüllungen eintreten, denn das

Bewusstsein selbst spinnt ihnen ja die Kapuzen und Tarnkappen – in diesem Zustand erwächst wie in jedem Zwielichte, dem Geist die erhöhte Verantwortung. Er darf sich nicht auf jene Kontrollen beschränken, die seine Wissenschaft ihm anbietet. Für ihn heisst es in einem besonderen Sinne: Erwachen und Tapferkeit“.³²⁶ Dieser Mut des Bewusstseins kann die letzte Furcht verlieren und absolut werden, wie es die hieroglyphische Gesellschaft der „Mauretanier“ in MK und H versinnbildlicht, er kann aber freilich auch an seine Grenzen stossen und ihm die Liebe von aussen entgegenkommen, womit die Selbstbezogenheit, der „Solipsismus“, von aussen her durchbrochen wird. Der Selbstmord wird dann als ein Verbrechen bezeichnet, weil sich der Mensch vor einem höchsten Gericht verantworten muss. Er selbst ist nicht mehr letzte Instanz, der Mut des Bewusstseins, der sich in „Der Tod ist die totale Amputation“ ausdrückt, ist nicht das Höchste. Aber freilich wird man ihn auch so verstehen können, wie man auch den Aphorismus „Die Möglichkeit des Selbstmordes gehört zu unserem Kapital“ in zweierlei Sinn lesen kann. Es ist dieselbe Zweideutigkeit, die dem „Werkzeugcharakter“ der Sprache innewohnt. Der Selbstmord kann als „Kapital“ nur reine Möglichkeit sein, nur Zeichen für die Freiheit darstellen, er kann sich auch absolut setzen als Aktion, in der sich der Geist zum Gott macht, indem er sich der reinen Freiheit zu nähern meint. „Dem Selbstmord ist es vorbehalten, dass die letzte Tat, der letzte Augenblick des Menschen mit dem Verbrechen zusammenfällt. So tritt er, mit frischem Blut bedeckt, vor das Gericht. Der Selbstmord gehört zur Freiheit, die allein dem Menschen verliehen ist, wie der Erkenntnisbaum für ihn allein die Früchte trägt. Er ist ein Gleichnis der mächtigen Entscheidung, die ihm anheimgegeben ist.“³²⁷

Der aphoristischen Sprache also wohnt diese Zweideutigkeit von Absolutheit und Relativität inne. Es ist möglich, sie in zwei Richtungen auszulegen. So erklären sich die widersprechenden Deutungen Jüngers. Es ist aber auch kein Wunder, wenn die weitergehende Entwicklung und Ausweitung Jüngers diese Anregungen in immer weitere Horizonte verbreitete. Wir können in Jünger selbst einen Modellfall sehen, in dem mit äusserster Konsequenz das Schicksal einer erkennenden Sprache, die sich nicht nur auf die Rationalität der Begriffe allein beschränkt, vollzogen wird.

Die Uhr als Hieroglyphe, bewährt sich besonders zur Auflösung der Zweideutigkeit seines Denkens. In der Kenntnis des Symbolkreises liegt jenes Statische, das die „symbolische Wissenschaft“ als Magie, als Macht überhaupt, ausmacht. Das Symbol ist als „Urbild“ eine objektive Setzung, wie sie der Priester vornimmt.³²⁸ Nigromontan ist dieser Magier-Priester. Dem bewegten Teil des Rades gilt die Weltangst. Diese ist aber das Triebmittel der Erkenntnis. Die Angst bewegt sie, sie kann auch den „Symbolen“ nicht trauen, macht sie als Festsetzungen fraglich, macht sie zweideutig.

II) DIE PROBLEMATIK DER ZEIT IM ESSAY, DARGESTELLT AM „SANDUHRBUCH“

1) DER ESSAY ALS TOTALITÄT EINER WELT

In der Einleitung spricht der Autor zwar den Leser an aber offensichtlich liegt sein Interesse in ihm selbst beschlossen. Er begründet seine Vorliebe für den Gegenstand aber zunächst nicht, um sich vor einem äusseren Forum zu rechtfertigen, sondern um ihn sich selbst innerlich anzueignen und seinen Anteil an ihm zu befestigen. Es könnte genügen, dass sich der Autor allein im Geiste dies Verhältnis von Zeit, Uhr, Beschäftigung klarmacht und im übrigen einen Roman schreibe, und doch ist die Abfassung eines Essays über diese erkannten Verhältnisse mehr als eine wissenschaftlich zweckhafte Mitteilung. Sie zehrt von der Stimmung, die ihm die Anwesenheit der Sanduhr einflösste, und diese Stimmung beschwört er gleich zu Anfang unter dem Bilde von Dürers „Hieronymus im Gehäus“. Stimmung meint hier denkerisches Gefasstsein, schöpferisches Sein im Urgrund der Zeit. Der Essay ist also ein Befestigen der Verhältnisse in sich selbst, stellt sich dem Gerät der Sanduhr als einem Maß, in dem nichts verloren geht, an die Seite. Auch das Zufällige, Beifällige, Überflüssige reichert den Grund an. Die Überschau über die verschiedensten Dinge, über die Begegnung mit der Sanduhr, den Bildern und Sammlungen und Schriften über sie, ist eine Darstellung, die sich dem Verlorengehen entzieht, ist eine Sammlung von Zeit. Die reine Erkenntnis der wissenschaftlichen Darstellung bezieht die Person und die Stimmung des Autors nicht mit ein. Sie scheidet das Ungeordnete an Eindrücken, die *petites perceptions*, die Stimmung ausmachen aus und verliert sie. Es handelt sich also darum, der denkerischen Stimmung einen

darstellenden Ausdruck zu geben. Dies geschieht im Essay als Kunstwerk. Das Wesen des Kunstwerks besteht ja mit im „Erinnertwerden“, es „offenbart ein verborgenes, doch immer wiederkehrendes Verhältnis.“³²⁹ Was dargestellt werden soll, ist das wiederkehrende Verhältnis von Mensch und natürlicher Zeit, soweit es in der Stimmung aufgeschlüsselt werden kann. Denn es ergibt sich, dass die Sanduhr ein Verhältnis zur Zeit verkörpert, das scheinbar nicht anders als im erkennenden Essay zur Darstellung gebracht werden kann. Eine andere Art dieses Zeitgefühl zur Mitteilung zu bringen, scheint nicht mehr möglich zu sein. Und doch muss darin ein Wert und ein geheimer Anspruch liegen, sonst würde ein solches Verhältnis nicht an die Oberfläche des modernen Bewusstseins treten.

Hier spricht sich Jünger auch zum ersten und einzigen Mal über das „Genre“ Essay aus. „In diesem Genre ist es immer löblich, wenn man sein Thema zu begrenzen weiss. Die Schilderung eines Feldraines kann verdienstlicher als die einer Landschaft, die Darstellung eines Tages lehrreicher als die eines Jahrhunderts sein. Freilich liegt in solcher Begrenzung keine Vereinfachung. In den Feldrain muss die weite Landschaft, in den Tag das Jahrhundert hineinwirken. So ist es in Wirklichkeit, und muss es in der Prosa sein. Sonst gliche der Ausschluss von unbequemen Elementen im Essay der Entfernung von unbequemen Personen im Romane, die man bekanntlich sterben oder Selbstmord verüben lässt. Besser hätte man sie gar nicht erst eingeführt.

Ganz ähnlich ist es mit anklopfenden Objekten; es liegt im freien Belieben des Autors, ob er sie eintreten lässt oder nicht. Gleichviel aber ob drinnen oder draussen, sie müssen fügsam sein, fügsam wie Pferde, von denen einige in der Reitbahn und mehr noch im Stalle sind. Lässt man eins aber

draussen, weil man fürchtet, dass es die kunstvoll aufgebauten Hürden umwerfen könnte, so bedeutet das Aufgabe der Souveränität.“³³⁰

Jünger schildert zwar nur einen technischen Zug der Gattung, der aber eng mit dem tiefsten Sinn des Kunstwerks verbunden ist. Die Beschreibung *eines* Gegenstands ist demnach keine Vereinfachung im Sinne der Eliminierung unbequemer Faktoren. Der Gegenstand steht als Symbol für ein grösseres Weltverhältnis. Wie im vorhergehenden Abschnitt hervorgehoben wurde, hat jeder Gegenstand eine Beziehung zur Welt als Ganzer. Der Autor stellt diese Beziehung im „Modell“ wieder her. Die Begrenzung auf ein Thema zielt also auf Komprimierung des Gesamtzusammenhangs ab, es muss auch der ganze ungenannte, selbstverständliche, aber auch der verschwiegene Umkreis des Themas mit dem Ausgesagten übereinstimmen. Die künstlerische Form ist also identisch mit der „Wahrheitsform“ des Werks. Es geht also um die Wahrhaftigkeit des Autors, die dasselbe ist wie seine „Souveränität“ über die auseinanderstrebenden Elemente der Erkenntnis. Also ist die verschweigende Darstellung, die der Essayist überall anwenden muss, nicht Zeichen von Oberflächlichkeit oder Unfähigkeit. „Souveränität“ bedeutet im Umkreis von Jüngers Denken das gleiche, was „Niveau“ im Anhang zu BS meint: „Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau“.³³¹ Das Niveau besteht in der Souveränität des Autors über seinen Gegenstand, sofern er an ihm eine eigene Welt schafft, die in sich geschlossen ist und keiner Rechtfertigung vor einem äusseren Forum bedarf. Wie überall wo sich Jünger französischer Begriffe bedient, wie auch bei „*Désinvolture*“ – „verbirgt sich in ihm noch ein anderer Sinn, und zwar der der göttergleichen Überlegenheit. In diesem Sinne verstehe ich unter

Désinvolture die Unschuld der Macht.“³³² – ist hier eine natürliche Überlegenheit gemeint, eine Unschuld der freien Naivität, die sich, wie wir schon sahen, auch im „glücklichen Denken“ zeigt. Das glückliche Denken operiert ebenfalls mit der Unschuld der Macht, indem es auch das Ungenannte für sich beansprucht, und diesen Anspruch, wo es darauf ankommt, auch durchzusetzen weiss.

Die Totalität des Essays muss also auch das Verschwiegene umgreifen. Diesen Zug teilt der Essay mit jedem anderen Kunstwerk, bei dem erst das Verschwiegene jene Stimmung herstellt, die den Zusammenhang mit dem Lebensgefühl eines jeden Teilnehmenden schafft. Die Einheit des Kunstwerks muss die Einheit einer Welt sein, die Totalität des Angenehmen und des „Unangenehmen“. Das künstlerische Ich, das dem Unangenehmen ausweiche, entzweite sich mit sich selbst. Der Künstler ist der eigentlich Furchtlose, aber wir sahen schon, dass die Furchtlosigkeit vor der Mitleidlosigkeit Halt macht.

Wenn Jünger die Totalität des Essays betont, dann wird er verschwiegenerweise auch der wissenschaftlichen Darstellung abgesetzt, die als „wissenschaftliche“ im strengen Sinne nie Anspruch auf Totalität haben kann und will. Jünger versucht auch in die Darstellung der Sanduhr die Totalität des abendländischen Geistes hineinzuziehen. „In den Feldrain muss die weite Landschaft, in den Tag das Jahrhundert hineinwirken.“³³³

2) DIE „STIMMUNG“ DER KONTEMPLATION UND DIE ARBEIT

Die „Stimmung“, aus der heraus dieser Essay geschrieben ist, bezieht sich auf die Stille der gelehrten Studien, der Beschaulichkeit, der Zurückgezogenheit, kurz: der Theorie.

Theorie als reine Anschauung entfernt sich am weitesten vom Geist der Aktivität, des „Engagements“, mit dem die Kriegsbücher geschrieben sind. Theorie, unter dem Begriff des Willens zur Macht, und Praxis, philosophische Überlegung und vaterländischer Appell gingen eine Verbindung ein, wobei versucht wurde auf dem Höhepunkt des anerkannten Nihilismus die neuen Formen des Lebens, des Krieges und des Denkens unter dem Zeichen der Arbeit zu verschmelzen. „Der Arbeiter“ war kein Gedicht, aber er sollte doch mit Benutzung der modernen rationalen Formen des Denkens und des Anschauens die Wirkung eines mythischen Gedichtes haben, unter dem sich das Volk wiedererkannte und aus seinen Spaltungen heraus wieder zusammenfand. Die Sprache wurde dementsprechend als Werkzeug behandelt, die Technik als ihr gleichwertiges und gleichgeartetes Machtmittel.

Nun tritt unter dem Zeichen der Ruhe und der Kontemplation, auch einer gewissen Resignation nach den fürchterlichen Ereignissen des letzten Krieges, das Substrat seiner Weltsicht zutage, das wie ein unterirdischer Strom die Wurzeln der früher hervortretenden Tendenzen und Anschauungen tränkte: seine Auffassung von der Zeit. Im Kapitel über den Aphorismus wurde schon die Zeitstruktur seiner Sprache behandelt, und das dort Hervorgehobene wird verstehen helfen, was anlässlich des Sanduhrbuches über die Zeit und ihre Stimmung zu sagen ist.

Zunächst fällt auf, dass dieser Essay von 1954 nicht mehr den Ton autoritativer Entschiedenheit an sich trägt, der die „magischen“ Essays des „Abenteuerlichen Herzens“ und der „Blätter und Steine“ kennzeichnete. Solche persönlichen, ansprechenden Worte wie „Es liegt in der Natur des Themas, dass es zu Abschweifungen reizt. Daher wollen wir

ihnen nicht ausweichen.“ oder „Wenn man sich über Uhren unterhalten will, so muss man Zeit haben“³³⁴ wären in den, vom raschen, entschiedenen, drängenden Denken geprägten Essays der dreissiger Jahre nicht möglich gewesen. So zeigt der Stil zwar die gleiche formelhafte Kürze und Gebundenheit der aphoristischen Sprache, die mit jedem Satz ein Tiefere anzielt, ein Hintergründiges. So ist der oben zitierte Satz „Wenn man sich über Uhren unterhalten will, so muss man Zeit haben“³³⁵ aphoristisch hinterhältig. Zielten aber die früheren Aphorismen auf die Steigerung des Willens und des Mutes zur Aktivität ab, so zielt dieser auf das Abspannen des Willens und auf den Mut zur Ruhe der Kontemplation. Damit ist eine neue Freiheit der Gedanken errungen gegenüber dem willentlichen Stil der früheren Sprache, der die Arbeit das umfassende Medium war, in dem alles Menschliche seine Bestimmung erfuhr. Die Arbeit war metaphysisches Einswerden mit der Arbeit des Kosmos. Sie wurde als Umdrehung, kreisendes Rad verstanden, wie es im „Lied der Maschinen“ beschrieben ist: „Ein vergittertes Kellerfenster öffnete dem Blick einen Maschinenraum, in dem ohne jede menschliche Wartung ein ungeheures Schwungrad um die Achse pfiß ... Und hier empfand ich wieder, was man hinter dem Triebwerk des Flugzeugs empfindet, wenn die Faust den Gashebel nach vorne stösst und das schreckliche Gebrüll der Kraft, die der Erde entfliehen will, sich erhebt; oder wenn man sich nächtlich durch zyklonische Landschaften stürzt, während die glühenden Flammenhauben der Hochöfen das Dunkel zerreißen und inmitten der rasenden Bewegung dem Gemüte kein Atom mehr möglich scheint, das nicht in *Arbeit* ist.“³³⁶ Die „Arbeit“ als rauschhafte Bewegung ist hier auch das Medium des Denkens und der Sprache. Theorie, „objektives Denken“ wäre ein Sündenfall, Herausgleiten

aus der Weltzeit, die die Gestalt des Arbeiters an die Stelle des Bürgers gesetzt hat. Der Wille setzt sich durch, eine Welt wiederzuerlangen, die von *einem* Prinzip durchdrungen ist: Vernunft, Zweifel, Ratio, die dennoch durch die Leidenschaft Herz und Hirn erfassen, ähnlich wie der mittelalterlich christliche Mensch vom Glauben in allen seinen Lebensbezügen erfüllt war. Es ist die Situation des neuzeitlichen Weltverlustes, die den Dichter und seine Kunstformen mit beeinflusst. Der Dichter wird „Rächer der Natur“ (Schiller), er sucht sie wiederzuerlangen und er bedient sich dazu aller Mittel, auch begriffliche und philosophische Formen sind ihm zu diesem Zwecke recht.

Wille, Bewusstsein, Wissenschaft und Arbeit waren in der Arbeiterzeit eins. Mit der Abkehr vom Willenspathos aber entsteht ein neues Bewusstsein für die Zeit. „Je mehr man in seiner Zeit ist und in ihr lebt, desto mehr unterliegt man ihrem Vorurteil. Nun aber ist die Zeit als solche das grösste Vorurteil; das ist ein altes Thema der Philosophie.“³³⁷

In den 20er und 30er Jahren lebte Jünger mit leidenschaftlichem Anteil an seiner Zeit. Es ist darum verständlich, wenn im Rahmen des „Sanduhrbuchs“ wieder vom „Arbeiter“ die Rede ist. „Über das Wohlwollen hinaus, das ich ihr (der Sanduhr) entgegenbrachte, begann ich mich mit ihr zu beschäftigen, als ich vor nicht allzulanger Zeit der Revision meines Buches über den Arbeiter mich zuwandte. In dessen Umkreis webt freilich keine Sanduhrstimmung, alles wird messbar, teilbar, anschneidbar in kleinsten und kürzesten Spanne, wir ohne Gnade in das Blitzlicht des Bewusstseins gerückt.“³³⁸

Wir sahen, wie das Rad zur Hieroglyphe des Zeitalters des Arbeiters wurde und wie damit das Bewusstsein sich auf ein unentschlüsselbares Urbild bezieht, dessen Bedeutung

weniger Empfindung, Gefühl und Anschauung anspricht als Denken und Willen.

Das Denken, das gebannt von magischen Zeichen war, Hieroglyphen, deren Unenträtselbarkeit eine Grenze für Wagnis und Mut des mythologischen Denkens war, eine tragische Grenze, hinter der das Ganz andere, das nie zu Bewältigende stand, wird seiner eigenen Hartnäckigkeit müde. Es wird ruhig, es fragt nach den Gründen für seine arbeitende Hartnäckigkeit, es wird historisch. Jünger schreibt nicht nur die Geschichte seiner Begegnung mit den Uhren, sondern auch die Geschichte der Uhr. Die magischen Zeichen, die sonst als Schicksale erschienen, denen der Mensch, ob er will oder nicht, unterworfen ist, erscheinen nun als Entscheidungen des Menschseins selbst. Die wahre Freiheit des Menschen scheint nun nicht mehr in einer bedingungslosen leidenschaftlichen Hingabe, sondern allein im Bereich der Theorie, der leidenschaftslosen Abwägung zu existieren. Dennoch bleibt es ein Essay, d.h. er erhebt Anspruch auf „Welt“, das kann er aber nur, indem er auf die Ursprünge zurückgeht, die nun wieder in ihrer Unentschlüsselbarkeit zum Vorschein kommen, aber damit keinen Anspruch an den Willen stellen. Eine Entscheidung gegen die mechanische abstrakte Maschinenzeit ist allein in der Theorie möglich, in der Praxis nicht. Aber diese Theorie beansprucht nicht mehr, die Praxis zu ändern, sie ist Wert für sich, insofern sie Natur ist, und damit steht sie auf einem Grunde, der von der Zeit des Fortschritts, der Verbesserung nicht angetastet werden kann. Da wir uns darauf festgelegt haben, den Essay als ein Kunstwerk anzusehen, da er die Totalität einer Welt darzustellen versucht, was er nur kann, wenn er auf Urbilder zurückgeht, die also auch Anspruch an Willen, Empfindung, Stimmung, kurz Leben überhaupt

stellen, kommen wir in Verlegenheit, diese Behauptung vor diesem so wissenschaftlich neutralen Gebilde aufrecht zu erhalten.³³⁹ „Wir sind gewohnt, die grossen Erfindungen nach dem Nutzen zu beurteilen, den sie uns abwerfen. Diesen Gesichtspunkt machen wir nicht nur geltend für unser technisches Zeitalter, sondern auch für seine Ursprünge, seine Geologie, als wäre sie von Anbeginn auf die Rente angelegt gewesen, die wir aus den Naturkräften ziehen ... Vielleicht sahen die Alten schärfer, wenn sie unsere grossen Mittel als freie Geschenke betrachteten, die sie Heroen, Halbgöttern oder Göttern zuschrieben. Jedenfalls dürfen wir sicher sein, dass unsere Zwecke nicht in die Ursprünge einspielen. ... also nicht Zweck und Nutzen prägen die Urformen. Das deutet sich noch heute in der Forschung an. Der reine Forscher richtet seinen Blick auf die Objekte und Phänomene, ohne dass ein Gedanke an Zweck und Nutzen ihn dabei trübt. Das ist, im Geistesraume, die Haltung des Propheten, der die Gesetzestafeln empfängt und die unmittelbaren Bilder schaut. Er wirkt ‚andächtig‘, ‚ohne Absichten.‘“³⁴⁰

Jünger definierte das Wesen des Kunstwerks als Wiederholung wiederkehrender Verhältnisse. „Wiederholt“ nun das „Sanduhrbuch“ eine wiederkehrende Zeitform? Es sucht in der Darstellung tatsächlich „Sanduhrzeit“ zu vermitteln: Abschweifungen, Geschichtskompilationen, Anekdoten brechen den Gang der Überlegung. Dagegen war der Gang der Essays im AH 2 hastig, fordernd, gedrängt, stets von einem Aphorismus auf den anderen zuspringend, der Wille trieb ständig über die Grenzen der Erkenntnis hinaus.

3) DARSTELLUNG UND ERKENNTNIS

Es kommt also nur auf die Definition der Darstellung an, welchen Raum man dem „Kunstwerk“ zugestehen will.

Darstellung im ersten Sinn bedeutet Nachbildung raum-zeitlicher Gegenstände und Vorgänge und ist selber auf Erzählzeit angewiesen d.h. sie weist eine Relation von Erzählzeit und erzählter Zeit auf. Die Darstellung im zweiten Sinn kennt keine zeitliche Relation zwischen Erzählung und Vorgang. Die „Erzähl“zeit scheint im Grunde bedeutungslos. Länge und Kürze gelten gleichviel. Und doch ist die Zeit wichtig. Denken wir an das Tagebuch: Die Eintragung, die keinen Vorgang zu schildern braucht, bezieht sich dennoch auf gelebte Zeit. Und diese Lebenszeit des Autors steht auch beim Essay im Hintergrund. Denn der Essay ist ja nicht wie der wissenschaftliche Traktat auf Logik und Widerspruchslosigkeit hin aufgebaut, er kann sich widersprechen, kann einen Fortschritt, eine Entwicklung oder überhaupt nur die Niederschrift der täglich sich ändernden Perspektiven sein, wie bei Montaigne. Er vermag also den Gang der Erkenntnis unmittelbar darzustellen. Der Held der Handlung ist der Autor selbst. Das Interesse, das wir einer Tagebucheintragung, einem Essay, entgegenbringen ist so in gewisser Weise roher als das am täuschenden Schein eines darstellenden Kunstwerks, hinter dem die Individualität des Autors fast ganz verschwindet. Insofern diese Erkenntnis ihren Gegenstand unmittelbar erfasst, mit jenem persönlichen Interesse an ihm, stellt sie ihn erst wahrhaft menschlich dar. Der Gegenstand ist in seiner Eigenart nicht gleichgültig, wie es das Wasser für den Naturwissenschaftler ist: H_2O , sondern gewinnt Charakter, Gesicht, wird Feind, Freund, Mitspieler im Drama des Lebens, und der Essay sucht ihn als solchen darzustellen.

Im Kunstwerk wird also die „Gleichzeitigkeit“ von Mensch und Ding erscheinen. Ist aber das im erkennenden Essay dargestellte Ding wirklich gleichzeitig mit

dem Menschen?³⁴¹ Nun, die Sanduhr schon als antiquarischer Gegenstand beweist, dass sie es nicht sein kann, selbst wenn in der Stimmung der Theorie etwas von ihrem Wesen „wiederholt“ wird. Und doch wird in ihm gerade dadurch, dass er nicht aktiv sich beteiligt fühlt an den rasenden Umschwüngen der gegenwärtigen, „interessierenden“ Zeit, wieder der Ram des Kosmischen in seiner Unabhängigkeit vom menschlichen Willen sichtbar. „Diese (die Sonnenuhr) ist von ihm (dem Menschen) unabhängig und kündigt nicht nur Schicksalsbewegungen an, sondern auch Umläufe, die ohne den Menschen denkbar sind. Darin liegt etwas Unheimliches, Bestürzendes, das besonders bei weiten Schattenkreisen spürbar wird. Zuweilen betreten wir einen Platz, der einsam im Mittagslicht glänzt. Der Schatten eines Obeliskens wandert im Rundgang über den heißen Stein. Wir fühlen, wie unabhängig, wie ausserirdisch er in seinem Kreisen ist. Er ist zu denken, ohne dass Menschen, lebende Wesen da sind, fortkreisend in einer ausgestorbenen Welt“.³⁴² Aber auch die irdische Zeit, die mit der Sanduhr und anderen tellurischen Uhren gemessen wird, deren Prinzip auf der Schwerkraft beruht, lässt den Menschen seine Abhängigkeit und seine Vergänglichkeit bewusst werden. „Wo wir ... die Stunde mit dem Sande messen, wird das Vergängliche besonders gleichnishaft, indem zugleich der irdische Stoff verrinnt, das zeitliche Kleid, aus dem wir gebildet sind. Staub kehrt zum Staube zurück, Sand, Erde, Asche, die wir dem Toten als letzten Gruss nachwerfen.“³⁴³

Die darstellende Dichtung, Epos, Lyrik und Drama stellt den Menschen als Gestalt in den Mittelpunkt und stellt sein Leben dar im Ablauf der Zeit. Dies Leben und sein Schicksal ist unmittelbar gegenwärtig. Die Zeit und ihre Macht wird dem Zuschauer oder Zuhörer am Stoff vermittelt. Das

reine dichterische Kunstwerk bringt zwischen verschiedenen Menschen die Suggestion des Einverständnisses hervor, zwingt sie zu Mitspielern zu werden, zu willenslosen Tänzern im Rhythmus des Gedichtes. Die dargestellte Erkenntnis des Essays mit seinen hieroglyphischen Urbildern – „Wir dürfen die Sanduhr betrachten als eine Hieroglyphe für ‚Zeit‘“³⁴⁴ – bewirkt dies Einverständnis nur noch mittelbar, weist auf es hin, versucht, es erkennend nachzuahmen, ist auf einen beschränkten Kreis von Menschen und eine beschränkte geschichtliche Epoche ausgerichtet, eine Epoche, in der man sich die natürliche Unmittelbarkeit verständlich machen muss. Die reine Darstellung leistet der Künstler als Zuschauer, als Mitwirkender der gemeinschaftlichen Wiederholung. Die erkennende Darstellung ist das Werk des einzelnen, einsamen Künstlers, des Künstlers als Individuum. Er muss die Gesellschaft erst schaffen, zu der er unmittelbar reden könnte, er muss sich erst Raum schaffen in einer bedrängenden nihilistischen Gegenwart, damit die Welt in ihrer Natürlichkeit wieder zum Vorschein kommen kann. „Am Unausweichlichen der Entwicklung kann kein Zweifel sein. Wir fahren auf festem Geleise mit grosser Geschwindigkeit dahin. Wer aussteigt, bricht sich noch sicherer den Hals als seine Mitfahrer. Viel wichtiger ist, dass er in seinem Inneren, in seinem Wesen und seiner Anerkennung das Klischee nicht gänzlich triumphieren lässt, sondern sich dem Symbol, der grossen Begegnung geöffnet hält. So bleibt er im Wald. Ein Augenblick kann hier ein Leben aufwiegen, das in der mechanischen Zeit verflossen ist.“³⁴⁵ Die Zeit, von der er träumt, ist also nicht gegenwärtig, sie ist entweder vergangen oder zukünftig. Jünger beurteilt allerdings seine Haltung als verschieden von der der Romantiker. Indem er die Räderuhr mit in die Betrachtung einbezieht, sprengt er selbst den Anschein als

liege ihm daran, Fortschrittsutopien oder Goldene Zeitalter zu postulieren. „Es war in alten Zeiten ... – ist ein beliebter Anfang der romantischen Erzählung, und er bedeutet, dass eben unsere Zeit ausgeschlossen bleiben soll. Da haben wir den Mustang, der im Stalle bleibt. Er hat verschuldet, dass die Romantiker sich nicht durchsetzten, weder auf dem politischen, noch auf dem literarischen Feld. Er ist die Ursache ihrer inselbildenden Kraft. Jede romantische Unternehmung setzt ein ‚Als ob‘, setzt ein geheimes Vogel-Strauss-Einverständnis voraus. Man will sich von der Zeit erholen und tut, als ob sie nicht vorhanden sei ... Wir wollen sie im bescheidenen Falle unserer Sanduhr nicht nachahmen, obwohl auch wir Erholung beabsichtigen.“³⁴⁶ Dies merkwürdige Verhältnis von Utopie, Mythos und Realismus wird die Darstellungsform der „Marmorklippen“ und von „Heliopolis“ entscheidend klären helfen. Denn die Entdeckung der „Marmorklippen“ war unausgesprochenenmassen gegenüber dem AH 2 die, dass die mythischen Verhältnisse sich im rationalen Bereich nicht wiederholen lassen, sie führen über die Magie nur zur Herrschaft des Bösen oder zur kalten Mitleidlosigkeit der Machtmenschen.

4) SANDUHR-STIMMUNG UND WILLE

Stimmung bedeutet lebendiges Angesprochenwerden durch einen Gegenstand, Gestimmtwerden. Dadurch rückt dieser Gegenstand aus der universalen Gleichgültigkeit hinaus und gewinnt unmittelbare Beziehung, beansprucht Aufmerksamkeit. „Sanduhren – der Leser wird die Stimmung kennen, in der ein Gegenstand gleichviel ‚ob wir uns täglich seiner bedienen, oder ob wir ihn nur flüchtig erblicken, ansprechend wird.“³⁴⁷ Bezeichnend ist an dieser Einleitung auch die Anrede an den Leser, die ihn

im Grunde schon als einen Eingeweihten und Wissenden betrachtet. Das bedeutet, dass der Autor dem Leser selbstverständlich von vornherein ein natürliches Verhältnis zur Welt zuschreibt, selbst wenn es im Augenblick noch verstellt wäre. Die hier gemeinte „Stimmung“ ist grundsätzlich zu unterscheiden von der romantischen Stimmung, denn diese beruht auf einem allgemeinen, ungeklärten, anonymen Bezug zur Wirklichkeit. Das Gegenständliche ist zwar das, woran Stimmung erscheint, aber die romantische Stimmung beruht gerade darauf, dass der Gegenstand in seiner Ungedeutetheit, in seiner Unbestimmtheit verharret, Stimmung darf also nicht gestört werden. Das Individuum lässt sich verzaubern. Die Stimmung hat damit einen Zug von individuellem Egoismus, Einsamkeit, Abgeschlossenheit, Ausschliesslichkeit. Sie genügt sich selbst, weil ihr Gegenstand ganz im Unbestimmten bleibt und im Gefühl erfahren, erlitten oder genossen wird. Die Stimmung, die die Sanduhr weckt, wird als die Ruhe, die Behaglichkeit und die Melancholie der Kontemplation beschrieben. Der Gegenstand, die Sanduhr, wird dadurch ansprechend, dass von ihm „eine eigentümliche Beruhigung“ ausgeht. Diese Beruhigung versucht Jünger auch seinem Essay mitzuteilen. Die Stimmung, von der hier die Rede ist, wird also durch Vertiefen und Eindringen in den Gegenstand³⁴⁸ nicht zerstört, wie es bei der romantischen Gefühlsstimmung der Fall wäre, sondern im Gegenteil erst zu ihrer vollen Intensität gebracht. Die Ruhe, die mit dem Eindringen in das Wesen der Sanduhren und der Uhren überhaupt gewonnen werden soll, beruht nicht auf passiver Bezauberung durch einen angedeuteten medialen Bezug zur Wirklichkeit, sondern auf der Ruhe des schöpferischen Denkens selbst, das in Ruhe ist, sofern es sich durch theoretisches Eindringen in die Dinge Zugang zum

wahren Urgrund der Natur und des Menschen verschafft. Wir sehen also, dass es auch hier nicht auf das Ergebnis so sehr ankommt als auf den Akt des Denkens selbst, der nicht mehr vom Willen bewegt ist.

Auch ein Vergleich der Anrede an den Leser mit denen in „Über den Schmerz“ und „Der Waldgang“ ist aufschlussreich, insofern der Leser beidemale in eine interessiertere Beziehung zum Essay gebracht wird. In „Über den Schmerz“ wird dem Leser „... versprochen, dass er nicht geschont werden soll.“³⁴⁹ in „Der Waldgang“ wird gesagt: „Der Waldgang – es ist kleine Idylle, die sich hinter dem Titel verbirgt. Der Leser muss sich vielmehr auf einen bedenklichen Ausflug gefasst machen, der nicht nur über vorgebahnte Pfade sondern auch über die Grenzen der Betrachtung hinausführen wird“³⁵⁰ Im Grunde hat der Essay erst seinen vollen Sinn entfaltet, wenn der Leser zur Mitwirkung angeregt wurde. Die Gemeinschaft, die der Autor hier statt der fehlenden Gesellschaft aufruft, ist eine, die sich ihr Wesen erst schafft. Er spricht einzelne an, die sich der Situation der Zeit bewusst werden.

Man muss dieser Studierzimmer-Stimmung den entsprechenden Essay (aus AH 2 „Die einsamen Wächter“ gegenüberstellen, um zu sehen, wie sich die Auffassung vom Wert der Kontemplation verändert hat. Erinnerung wir uns an die Hieroglyphe des Rades. Es war hier die Mitte, in der die Ruhe wohnte. Aber dennoch war auch dieser unbewegliche Mittelpunkt nicht Gegenbild der Bewegung, sondern nur seine geringste Übersetzung. „Zu den Dingen, die Nigromontanus mich lehrte, gehört die Gewissheit, dass unter uns eine erlesene Schar, die sich längst aus den Bibliotheken und dem Staub der Arenen zurückgezogen hat, im innersten Raume, in einem dunkelsten Tibet *an der Arbeit* ist. Er sprach von Menschen, die einsam in nächtlichen Zimmern sitzen,

unbeweglich wie Felsen, durch deren Höhlen die Strömung funkelt, die draussen jedes Mühlrad dreht und das Heer der Maschinen im Schwunge hält – hier aber jedem Zweck entfremdet und vom Herzen aufgefangen, die als die heissen, zitternden Wiegen aller Kräfte und Gewalten jedem äusseren Lichte für immer entzogen sind.“³⁵¹

Hier erkennen wir wieder die Haupttendenz der „Arbeiter“-Zeit: in der Aktion nur eine gesteigerte Kontemplation zu sehen, bzw. umgekehrt, die Theorie als statuarisch gewordene Praxis zu betrachten. Der Wille will Theorie und Praxis zu einer Welt verschmelzen. Eine Anspielung auf die „Arbeiter“-Epoche seines Denkens macht Jünger hier: „Es ist ein Grundgedanke, der in diesem Heer von Zeitmessern sich verwirklicht und abwandelt. Wir haben hier ein Beispiel für das Rangverhältnis von schöpferischem und nachahmendem Geist. Macht ist der eine und Kraft der andere. Der eine herrscht, der andere arbeitet – es sei denn, dass man dem Worte Arbeit einen höchsten, ruhenden Rang zuerkennt, es noch im Zentrum des Rades sehen will.“³⁵² Der Sprache wird zugemutet, beides zu vereinigen. Darstellungs- und Erkenntnisfunktion verschmelzen. Nun aber sieht man im „Sanduhrbuch“, wie auch in den anderen Nachkriegs-essays, davor schon in den Kriegstagebüchern „Gärten und Strassen“ und „Strahlungen“, dass sich die aphoristische Sprachform auflockert und freieren Redformen Platz macht, deren Anspruch nicht mehr ist, die Welt im Beschreiben zu verändern, sondern sie darzustellen, wie sie sich selbst offenbart. Damit nähert sich der Essay freilich wieder der Form der Wissenschaft an, ohne doch deren Uninteressiertheit zu teilen. Denn diese essayistisch-sprachliche Wissenschaft ist zu unterscheiden von Wissenschaft als Methode. Wir sprachen schon darüber in der Untersuchung über die

„symbolische Methode“ und stellten dabei fest, dass sich die jüngersche Methode auf einen „Kunstgriff“ mit der Sprache bezieht, der sich wissenschaftlich nicht rechtfertigen lässt, da er auf dem Glauben an die Einheit von Geist und Leben beruht, den die Wissenschaft erst beweisen muss.³⁵³

Das Denken der nur reproduzierenden Wissenschaft wird methodisch so eingeschirrt, dass es nützliche Arbeit auch dann verrichtet, wenn die dem Denken selbst innewohnende unwillkürliche Fruchtbarkeit abgestorben ist.

Der Essay ist also Abriss eines inneren Monologs, Lebensvollzug selbst, Tagebuch, Darstellung des Ich im Vollzug seiner Gedanken. Als Lebensvollzug und Tagebuch berichtet er auch über die Begegnung mit dem Gegenstand, weil das Ich sich erst an der Welt und ihren Gegenständen in seiner Ganzheit erfährt. Dabei ist es kennzeichnend für Jünger, dass es nicht Welt im allgemeinen ist, woran er sich erlebt, sondern jeweils ein scharfumrissener Gegenstand, vor allem aber technische Gegenstände im weitesten Sinne des Wortes, als Organe der Lebensbewältigung, durch die jedes Lebewesen mit seiner ganzen Gestalt in das Leben eingelassen ist. Das werkzeughafte Verhältnis zum Menschlichen, zum eigenen Leib und zur Sprache wurde schon berührt. Gerade die wissenschaftliche Nachricht vom Gegenstand, die Dokumente, durch die er sprechender wird, werden mit ins Leben hineingezogen. So erklärt sich auch die umfangreiche und die entlegensten Gebiete berührende Lektüre Jüngers, die am auffälligsten in den „Strahlungen“ hervortritt. Die Wissenschaft als sammelnde und ordnende wird nicht verworfen, sondern wie wir schon anlässlich der Betrachtung des Aphorismus sahen, erhöht zu ihrem eigentlichen Zweck, das Selbstverständnis des Individuums und der Epoche und des Menschen überhaupt zu gewährleisten.

„Wer heute wirklich arbeiten, das heisst in das Niemandsländ der Gedanken vordringen will, der muss sich zunächst in allen Fakultäten das Handwerkszeug besorgen, um überhaupt anfangen zu können.“³⁵⁴

5) NATÜRLICHE ZEIT

Die Zeit, die Jünger hier entdeckt, ist eine Art Zeit, die nicht vom Willen bestimmt ist. Die Zeit wird von der Art der Handlung bestimmt, nicht bestimmt die abstrakte Uhrzeit die Handlung.³⁵⁵ Der menschliche Wille kann den Zeitpunkt der Handlung nicht bestimmen, sondern die Natur bestimmt ihren Anlass und damit den Zeitpunkt. Dabei ordnet sich der Mensch den natürlichen periodischen Abläufen ein, auf die er angewiesen ist: Fischfang, Jagd, Saat, Ernte. „Ähnliches gilt für die Feste, von deren Zyklus man annehmen darf, dass er in den ältesten Zeiten gesetzt wurde oder besser sich setzte wie Frucht und Blüte, Flut und Ebbe oder die Schwarmzeiten im Bienenstock. Es handelt sich um die Übersetzung der Schöpfungssprache in den menschlichen Jahreslauf. Schon damals werden Geister unentbehrlich gewesen sein, denen man eine tiefere Einsicht in diese Daten und ihre Wiederkehr zutraute.“³⁵⁶ Also bestimmt die Gegenwart das Handeln und nicht die Zukunft, in die der besorgte Wille vorläuft. Denn die Gegenwart fordert die ungeteilte Ganzheit des Menschen, seine völlige Teilnahme. Freilich ruht dieses Zeitgefühl im Wesensgrund jedes Menschen. „Sanduhrzeit lebt in uns allen, nicht nur in Kinder-, Garten und Ferientagen, sondern tief auf dem Wesensgrund... Vielleicht lohnt es der Mühe, sie darzustellen, so wie man aus dem Schutt kaum noch befahrener Stollen ein seltenes Gestein gewinnt.“³⁵⁷ Der Essay soll nicht nur eine erkennende Feststellung einer vergangenen historischen

Zeitauffassung sein, sondern gegenwärtig machen, was uns selbst als Heilmittel nötig ist. Freilich sahen wir, dass schon in dem Essay „Das Glücksrad“³⁵⁸ von dem Wissen um die Wiederkehr der gleichen Verhältnisse die Rede war. Aber die Richtung der Gedanken ging bezeichnenderweise nicht auf die Natur, sondern auf den glücklichen Spieler und den Wissenden, der die unveränderlichen Marken des Symbolkreises kannte. Obgleich dabei schon das Gespenst des Zufalls in den Blick trat, blieb doch der Essay als Ganzer selbst eine Deutung der Zeichen des Symbolkreises. „Sie alle bewegt ein geheimer, leidenschaftlicher Wunsch: dass ihr Triumph im Grunde mehr bedeute als ein hohes Los, das unter Millionen gezogen wird, mehr als den glücklichen Treffer im Lebensspiel, dessen Gewinn bei der nächsten Drehung des Rades verloren gehen kann. Die Gewissheit kann nur dort bestehen, wo das Datum, unabhängig von der Zeit und ihren Zufällen, auf einen Kreis der unveränderlichen Ordnungen übertragen wird.“³⁵⁹ Die Hieroglyphe des Rades war ein magisches Zeichen, dessen Bedeutung dem glücklichen Denken aufging. Der Essay war die Vergegenständlichung eines magischen Willensaktes, dem es nicht so sehr auf die Natur und ihr Sein ankam, als auf das Ich selbst. Es versuchte zu beschwören. Das Denken hatte Mut und Glück. Tatsächlich war es so, dass dieses Denken dem Leser keine Freiheit liess. Er musste sich dem Anspruch fügen, wenn er es verstehen wollte. Die Hieroglyphe des Rades war jedoch kennzeichnend, da sie offenbar machte, wie hier der Wille über die Erkenntnis hinaus vorlief. Spiel, Kunst und schöpferisches Tun überhaupt aber unterliegen Bedingungen die nicht dem Willen des Ich zur Verfügung stehen. Sein Glück ist eine unvermutete Gabe der Götter, während das magische Denken sein Glück voraussetzte, beschwor. Die

menschlich irdische Zeit ist in die kosmische eingefügt und von ihr abhängig. „Der Auf-und Untergang der Gestirne, der Licht und Schatten, Winter und Sommer, Ebbe und Flut in vielfachen Gängen bestimmt, liegt der menschlichen Zeitrechnung nicht nur zugrunde, sondern umfasst sie, bettet sie ein. Alle anderen Wesen und selbst die unbelebte Materie richtet sich nach dieser grossen Uhr.“³⁶⁰ Dies ist ein natürliches Denken, das den kosmischen Abläufen zuschaut, ohne sich ihrer mächtig zu glauben, in sie zurück zu wollen.

6) LINEARE UND ZYKLISCHE ZEIT

An die Betrachtung über die Geschichte der Sonnen- und der Elementaruhren schliesst in Abschnitt 7 die Gegenüberstellung der diesern Uhren zugrundeliegenden Zeitauffassungen: der zyklischen und der linearen. Damit ist wieder das Thema der Rad- und Kreishieroglyphe berührt, die die wichtigste von den Figuren ist, von denen Jünger spricht. „Wer sagt: die Zeit vergeht, verfließt, verrinnt, verstreicht, meint eine andere Zeit als jener, in dessen Wendungen die Zeit als Rad auftritt und der von ihrem Kreisen und ihrer Wiederkehr spricht. Für den einen ist sie eine fortschreitende, für den anderen eine wiederkehrende Macht.“³⁶¹ Die zyklische Sonnenzeit als Wiederkehr der Sonne selbst liegt als ursprüngliche zugrunde, sie beruht nicht auf der menschlichen Erfindungskraft. „Wiederkehrende ist bringende und wiederbringende Zeit. Die Stunden sind ausschüttend.“³⁶² Dagegen ist die lineare Zeit fortschreitend, die Inhalte treten zurück, die Zeit selbst wird wichtiger. „Bei der Wiederkehr ist der Anfang das Wichtige, beim Fortschritt das Ziel. Wir sehen das an der Lehre von den Paradiesen, die von dem einen am Anfang vermutet werden, von den anderen am Ziel.“³⁶³ Die Zeit selbst kann zur religiösen Macht werden.

Die Utopie gesellschaftlicher und ethischer Art gehört dazu. Was sie bei Jünger in der Form seiner Romane bedeutet, soll noch erörtert werden. Bedeutsam ist eine Bemerkung über Nietzsche, die an Nietzsches entscheidendsten und problematischsten Punkt rühre.³⁶⁴ „Nietzsches Lehre ist insofern merkwürdig, als beide Auffassungen der Zeit mit grosser Entschiedenheit in ihr vertreten sind. Fortschritt und Wiederkehr. Eine Klärung und Zuordnung der zeitlichen Elemente in seinem Werke würde verdienstvoll sein, da dieser Antagonismus weit über seinen Fall hinaus unsere Epoche kennzeichnet und seine Lösung ihre Hauptaufgabe ist.“³⁶⁵ Jünger zeigt, worauf schon hingewiesen wurde, in seiner Form den gleichen Antagonismus. Es wurde gezeigt, dass sein Essay sowohl Vollzug sein will, als Statuierung des Lebens. Er steht mit als Fusstapfen des fortschreitenden Lebens, Darstellung dieses Lebens in der Zeit, und als Erkenntnis, Festsetzung, seines wiederkehrenden Charakters seiner Zeichen, Erfordernisse und Gesetze. Dass Jünger nun leidenschaftslos die beiden Grundtendenzen seines eigenen Schaffens auseinanderlegen kann, zeigt den neuen Perspektivpunkt der Theorie an, der die Dinge nicht mehr aus unendlicher Ferne betrachtet, von wo aus gesehen Glaube und Wissen verschmelzen, Mythisches und Rationales. Der „Arbeiter“ war eine Utopie, wie er sie hier beschreibt: „Nicht nur die technischen, sondern auch die gesellschaftlichen und ethischen Utopien zehren von dieser gleichzeitig fortschreitenden, zielstrebigem Macht der Zeit. Wenn die Diskussion an diesen Punkt kommt, müssen die Argumente schweigen, die Augen beginnen zu leuchten, es werden Glaubensfragen berührt.“³⁶⁶

In dieser neuen, der Theorie und dem Logos verpflichteten Haltung wird die Leidenschaft des Glaubens und des

Willens nicht überbewertet und nicht verworfen, sie wird jetzt mit einem leidenschaftslosen Blick als ein Vorhandenes, als Daseiendes gesehen, auf dem alles Menschliche, ob „gewollt“ oder nicht, beruht. „Die wiederkehrende und die fortschreitende Zeit sprechen zwei Grundstimmungen des Menschen, nämlich Erinnerung und Hoffnung an ... Während die Wiederkehr von ausserirdischen Mächten bestimmt wird, gehört die Hoffnung, neben dem Selbstmord und den Tränen, zu den eigentlich menschlichen Kennzeichen. Sie ist den Tieren unbekannt.“³⁶⁷ Auf diese ruhige Anerkennung des Tatsächlichen deuten auch noch folgende Worte hin, worin dem Versuch der „Lösung“ von Zeit – das heisst Welträtseln abgeschworen wird, damit aber auch dem Willen zur Erlösung, der seit Schopenhauer Thema selbst philosophischer Überlegungen geworden ist. „Lösung kann freilich nur heissen: Erkenntnis, Zuordnung und Harmonisierung der Schichten, denn kosmische und irdische Zeit sind immer gegenwärtig und erheben verschiedene Ansprüche. Die wiederkehrende und die fortschreitende Zeit sprechen zwei Grundstimmungen des Menschen, nämlich Erinnerung und Hoffnung, an. Sie sind seine beiden Palastbauer“³⁶⁸ Den gleichen Verzicht auf Lösung enthalten die Worte der Einleitung: „Das alles deutet darauf hin, dass das Wort Zeit die verschiedensten Bedeutungen besitzt. Aber es handelt sich nicht nur um Wortbedeutungen, sondern um Schichten, die uns umlagern und auch durchdringen wie ein Labyrinth. Wenn uns bei einer Zeitbetrachtung dieser, ihr labyrinthischer Charakter aufgeht, ist bereits viel gewonnen, denn das Rätsel der Zeit wird niemand auflösen. Doch ihre Mannigfaltigkeit schafft Spiegel, in denen auch das, was wir unsere Zeit nennen, deutlicher und damit deutbarer werden kann.“³⁶⁹ Die „Darstellung“, die hier noch möglich ist, ist

also nicht mehr die der verblüffenden „stereoskopischen“ Beschreibung, sondern die einer einfachen Versichtlichung: es werden verschüttete Dinge ausgegraben und in ihrem Wert demonstriert, wogegen das „Zauberhafte“ des Verfahrens des „Abenteuerlichen Herzens“ um im Bilde zu bleiben, in der archäologischen Luftaufnahme lag; was in der Nähe betrachtet und bei gewöhnlichem Licht nur aussieht wie eine gleichgültige Hügellandschaft, offenbart sich aus der Luft und bei Abendlicht aufgenommen als der Grundriss einer versunkenen Stadt.

Die hieroglyphischen Bedeutungen des Linearen und des Zyklischen sind schon im „Sizilianischen Brief an den Mann im Mond“³⁷⁰ unbewusst gegenwärtig und gerade dort in der bezeichnenden aphoristischen Weise miteinander zweideutig verschmolzen, nämlich im Bilde des Bohrers, mit dem er seine aphoristische Sprache vergleicht. „Der Bohrer denkt auf eine anderer Art als die Zange, die einen Punkt nach dem anderen ergreift. Sein Gewinde schneidet weit und in sehr verschiedenen Schichten in den Stoff, aber durch jeden der vielen Punkte, die er irgendwo berührt, wird dem Stoss der Spitze Richtung und Nachdruck verliehen. Dieses Verhältnis zwischen Zufall und Notwendigkeit, die sich nicht ausschliessen sondern einander bedingen, muss auch den Worten und Bildern einer Sprache eigentümlich sein, die auf die letzten Möglichkeiten der Verständigung Anspruch erhebt.“³⁷¹ Das Gerade war in der antiken Philosophie dem Unvollkommenen, Irdischen, Vergänglichen zugeordnet, das Krumme, Zyklische der göttlichen vollkommenen Welt über dem Monde. Dies Bild hat Jünger – wie die Anmerkung zu dem obigen Zitat zeigt – von Heraklit übernommen: „Der Walkschraube Bahn, grad und krumm ist ein und dieselbe.“ Doch dieser heroische Versuch, das vorsokratische Denken

in einer rationalistischen Zeit zu wiederholen, musste immer zweideutig bleiben. Zweitausend Jahre liegen dazwischen. Ein solches Denken ist nicht mehr selbstverständlich, sondern steht auf der höchsten Spitze der Reflexion, die die Begriffe wieder durch Urbilder ersetzen möchte. Aber es kann weder ganz auf das Rationale verzichten, noch sich ganz an das Mythische hingeben. Für die Betrachtung der daraus resultierenden Sprachform ist dabei weniger das zweideutige Ergebnis wichtig, als der Anspruch, der zuerst von Hamann und Herder geweckt wurde.

Das Gerade und das Zyklische, das Tellurische und das Solarische gehören in Jüngers Denken zu den mythischen Grundkräften, auf die sich die Hieroglyphen überhaupt beziehen. Sie sind nicht nur begriffliche Zeichen als Projektionen des menschlichen Denkens, sondern, wie schon erwähnt, urbildliche Worte, die sich als Geschenke des Einen Ungeteilten dem Menschen zusprechen. Sie deuten damit hinunter in geheimnisvolle Lebensganzenheiten, denen der Mensch selbst noch in seinen aufgeklärten Begrifflichkeiten zugeordnet ist. Das Gerade und das Zyklische, das Verfliessende, auf ein Ziel in der Zukunft gerichtete, und das Wiederkehrende sind Ausströmungen des Mütterlichen bzw. Väterlichen, des Titanischen, Gigantischen und des Logos, des Chaos und der Ordnung, des Dunkels und des Lichtes, der Empfängnis und der Zeugung, wie es besonders in „Sprache und Körperbau“ ausgesprochen ist.³⁷²

Indem auch der Essay noch in der kühnsten und abstraktesten Reflexion von diesen Urworten lebt, deutet er an, dass es für das Wort nie eine Profansphäre gibt. Man kann es zwar unwürdig benutzen, es selbst ist aber nie unwürdig. Es ist immer gleich und Ausfluss des einen Seins. Indem der Essay es unternimmt, die Welt der Erscheinungen zu ordnen

und jedem seine Stellung zuzuweisen, ist er selber Mitvollzug des Kampfes von Zeus gegen die Giganten der verwirrenden Mutter Erde. „Wie fürchterlich die Kämpfe auch waren, aus denen wir soeben (1945) hervorgegangen sind, so sind sie doch nur ein Abbild des Kampfes, der im Inneren, in der Gestalt des Menschen tobt. Es ist der alte Streit der Götter und Giganten, bei dem es sich darum handelt, dass die Ordnung oben, das Chaos unten bleibt. Der Heros kämpft auf seiten der väterlichen Macht.

Das muss auch der Dichter begreifen; er ist der Promachos, der Vorstreiter. So wie die noch unsichtbare Sonne die Gipfel färbt, so kündigt sich in der Sprache, in Klängen, Bildern und Tönen der Vorglanz einer neuen Herrschaft an. Dem gingen Abgleichungen im Mythos, im Traume, im Unaussprechlichen voraus.“³⁷³

Freilich ist dieser Mythos in seiner Darstellung in den Romanen modern. Es ist nicht mehr die einstige Darstellung des Mythos, in dem die Götter noch gegenwärtig waren. Es ist eine Darstellung des Mythischen aus dem Urgrund des eigenen Existenzgefühls, steigt aus dem Traume auf. Aber noch in den Traum hinein wirken die Mächte des absoluten Nichts, von dem der antike Mythos nichts wusste.³⁷⁴ Nun sehen wir, dass die Stimmung der „Sanduhrzeit“, in Spiel, schöpferischem Tun und freier Tat auf dem Bewusstsein der Verbundenheit mit dem Urgrund des Lebens beruht, von dem sich der Geist des Menschen mit der Erfindung der Räderuhr losreißen wollte. Darum kann der Essay jene meditative Stimmung vergegenwärtigen, die im allmählichen Fortgang der Schichtung und Komprimierung, der Formulierung und Ordnung der Gedanken ihren Ausdruck findet. Es liegt darin tatsächlich ein Moment, das nicht auf eine entscheidende Pointe hinzielt, und darum drängt,

sondern eine in sich bestehende Ruhe, die in jedem Punkte den Augenblick der denkerischen Gefasstheit selbst darstellt. Demgegenüber hatte der Aphorismus in seiner fordernden Kürze noch die Form des Spruches, der Maxime, die darauf ausgeht, den Willen zur Aktion zu bestimmen.

7) DIE „HIEROGLYPHE“ DES RADES, DIE RÄDERUHR, UND DIE „GESTALT“ DES ARBEITERS

Das Rad als solches ist als Göttergeschenk wie das Feuer zugleich auch Gefährdung. „Prometheus, der das Feuer raubte, brachte dem Menschen eine Gabe, durch die er die Welt erleuchten und auch zerstören konnte. Jeder geistige Funke, jede originale Einsicht ist ein Abbild davon.“³⁷⁵ Das Rad ist ja nicht nur eine technische Erfindung, sondern ursprünglich eine Hieroglyphe und damit ein mythisches Zeichen für Göttliches. „Das erste Feuer, das von Menschen unterhalten wurde, diente gewiss nicht dazu, Braten zu rösten und das erste Rad nicht zur Bewegung von Lastfahren.“³⁷⁶ Die Erkenntnis vom kultischen Ursprung der Kultur entwickelten zuerst Vico und Hamann, der einer von Jüngers Lieblingsautoren ist. Am Rade wird sehr deutlich, dass die Menschengeschichte wesentlich Geistesgeschichte ist. „In solchen Reihen (vom Scheibenrad zur Turbine) kommt auch zum Ausdruck, dass die Menschengeschichte im wesentlichen Geistes- und nicht Naturgeschichte ist, in welcher die rotierende Bewegung kaum eine Rolle spielt. Den Menschen, und das ist eines seiner Kennzeichen, verknüpft ausser seinen natürlichen Bezügen ein geistiges Band dem Kosmos und der dort herrschenden Vernunft. Dort freilich fehlt es nicht an Kreis- und Spiralgängen. Nicht nur die Alten sahen im Weltall eine grosse Mühle; auch neue Theorien verwenden dies Bild. Die Sonnen schweben wie Weizenkörner in

die Mahlgänge.“³⁷⁷ Hier knüpft die Betrachtung über die Räder wieder an die früheren Gedanken über das Glücksrad an, das ein „vollkommenes Modell“ des Weltganges ist.³⁷⁸ Doch wird vermieden, auf den Gedanken der ewigen Wiederkehr des Gleichen einzugehen, der im Anschluss an Nietzsche im „Glücksrad“ und auch sonst im AH2 eine Rolle spielt.³⁷⁹ Auch das Ich des Menschen, des Spielers, mit dem Glück oder dem Zufall seines Daseins überhaupt – „Daher ist die Geburt an sich, gleichviel wie ihre Konstellation, bereits ein Treffer unter Millionen.“³⁸⁰ – tritt aus gutem Grunde nicht mehr hervor. Denn der individuelle Wille, der Einfluss auf das Spiel, sei es durch priesterliches Wissen um die Symbolzeichen, sei es durch magische Praktiken, gewinnen möchte, ist aufgegeben worden. In diesem Essay verknüpft sich das Wissen um die tiefere Bedeutung des Rades mit dem Glauben an die Vernunft, den Logos des Kosmos. „Dass das Wissen eine Quelle hat, an der es sich der Kunst und auch dem Glauben nicht nur nähert, sondern mit ihnen eins wird, enthüllt sich in solchem Augenblick.“³⁸¹ Das Wissen knüpft an die Vernunft des Kosmos an, über den es kein Wissen gibt, das nicht Glauben an seine Ordnung wäre, und Kunst, sofern es die Bilder darstellt, verwirklicht, ans Licht zieht, die die Modelle des Kosmos und seiner Ordnungen sind.

Denn dieses Wissen, diese Erkenntnis begreift sich nicht selbst, wie Hegels geschichtlicher Weltgeist und ist nicht wie dieser am Ende. „Und noch heute steckt in unserer Forschung ein alchemistischer Zug, ein geheimnisvoller Wille, dessen Adel sich dadurch verrät, dass er sein Ziel nicht erreicht. Auf ihm beruht es, dass in unserer durch den Geist geschaffenen Welt ein Rest bleibt, den der Verstand nicht aufzulösen vermag.“³⁸²

Dieser Rest erklärt sich beim Rade dadurch, dass es ein Urbild ist, eine Hieroglyphe, ein unentschlüsselbares Zeichen, das den Menschen im Technischen wie im Sprachlichen dem Logos der Welt unterwirft. „Heute, wo ... wir im Orkan der Räder leben, entgeht uns das Wunder ihres Ganges, die Zauberkraft an ihm. Kein Physiker wird je die Theorie erfinden, die sie erklärt.“³⁸³ Kunst, Technik und Sprache werden hier auf eine andere Weise auf eine Einheit zurückgeführt als im Willensaufschwung des „Arbeiters“, der es schon einmal unternahm, das Sinnlose der technischen Welt, die das Haupterlebnis des Ersten Weltkrieges gewesen war, zur Lösung zu bringen, die eine Erlösung des Menschen in der Gestalt des Arbeiters war, der Technisches und Organisches in der „organischen Konstruktion“ der „Perfektion der Technik“ wieder zur Deckung bringt. Diesmal endet der Essay nicht in einer erlösenden Forderung, sondern in einer Frage an das Bewegende, die ruhende Achse unserer Räder und der Welt. „Warum fühlen wir uns überlegen, wenn wir uns über die tibetanischen Gebetsmühlen belustigen? Weil unsere Augen die leere Umdrehung sehen, nicht aber das Geheimnis des eingeritzten Spruches, den sie vervielfältigen ... Wo Zweifel an der Umdrehung (unserer Räder) und ihrem Fortschritt aufsteigen, richtet sich der Blick auf das Umdrehende und Bewegende zurück. Welche Sprüche, welche Runen mögen in unsere Räder eingegraben sein?“³⁸⁴ Es war die gleiche Frage nach dem Sinn der Opfer des Krieges, der die Autorschaft Jüngers hervorgerufen hatte. Es war die Frage, ob es Opfer waren, d.h. *wofür* es Opfer waren. Insofern lag schon in der Frage selbst eine Sinnerfüllung, da der Autor selbst den Manen der Gefallenen opferte. Darüber hinaus lag der Sinn der Opfer nach Jüngers Deutung darin, dass die Gefallenen die Gestalt

des Arbeiters gebaren, der ihr Erbe und die Erfüllung des Sinnes der Erde war. Das obige Zitat fährt fort: „Oder gehört das Rad an sich zu den Weistümern? Dann dürfte in unserer Arbeit zugleich ein Opfer verborgen sein.“³⁸⁵ Diese Frage löst das Rad wieder aus dem rein zweckhaft technischen Zusammenhang und führt es auf einen letzten Endes religiösen Bezug zurück. „Dem entspricht die Wiederannäherung der messenden Wissenschaften, vor allem der Physik und der Astronomie, an die Theologie, der sie dereinst entsprossen sind.“³⁸⁶ Dies ist keine Lösung des Erkenntnisproblems, sondern eine Frage, die nach dem Sinn der Opfer fragt, die die Lösung von den ursprünglichen Maßen des Kosmos kostete. Gestalt dieser absoluten Autonomie war der „Arbeiter“. Er ist in der theoretischen Betrachtung seit den Marmorklippen zwar nicht mehr die Gestalt einer revolutionären Erlösung aus den Zwiespälten, in die uns bürgerliches Erbe und technisches Dasein stürzten. Sie ist jetzt als eine Gestalt gemeint, worin sich die Umwälzung der Zeit in ein sinnvolles, Hoffnung ausströmendes Bild zusammenfasst. Die Hoffnung vieler Romantiker wandte sich zurück auf das Mittelalter, dessen Einheit unter dem Glauben wiederholt werden sollte. Gegenüber diesem restaurativem Bestreben betont Jünger, dass der Weg nicht zurückgehen kann, und dass auch der Glaube, der diese Einheit von Denken, Fühlen und Handeln herstellen könnte, in seinem Wesen noch nicht bestimmt und im Grunde eine Freiheitstat des Menschen ist. Um diese Frage kreisen die „Versuche“ „Über die Linie“, „Der Waldgang“, „Der gordische Knoten“. Sie sind in diesem Sinne alle „vorläufig“ und damit Fragen an die Zeit. Die Zeit und ihre Gestalt steht in Frage, und auch im „Gordischen Knoten“ wird sie zugunsten der Wiederkehr entschieden und das Bild des Rades tritt von Neuem auf.

„Wenn wir im Zentrum des Geschehens, wie in der Achse des Rades, ein ruhendes, zeitloses und unausgedehntes Innerstes annehmen, so dürfen wir auch vermuten, dass sich hier die Konstellationen treffen wie etwa ‚früher‘ und ‚später‘, ‚ich‘ und ‚du‘, ‚Ost‘ und ‚West‘ ... Die Wirklichkeit von Typen, Bildern, Gattungen und Arten kann nicht erfasst werden, wenn nicht zugleich das Zentrum als Drittes zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten, dem Denker und dem Gedachten, dem Verehrer und dem Verehrten wirksam wird.

Es gibt im Grunde nur *eine* Wiederkehr. Sie beruht darin, dass der Mensch das Auftauchen des Ewigen in der Zeit erkennt ... Es ist der Anteil des Menschen an der Realität ...“³⁸⁷

Das Ewige in der Zeit und ihren Gestalten zu erkennen, ist also Thema des Essays selbst. Der „Arbeiter“ der ehemals als geforderte Sinneinheit der modernen Welt erschien und den er in seinem Kampf um die Herrschaft unterstützte, ist aber jetzt nur mehr eine „vorläufige“ Hoffnung des Sinn und damit Ewigkeit suchenden Autors, der, da er diese Gestalt in ihres Streit nicht aktiv unterstützt, weil sie nicht ein menschliches, sondern ein übermenschliches Schicksal trägt, auch notwendig nach der Gestalt der Leiden, die die Nacht der Götter und der Menschen herbeiführte, fragen muss. Damit tritt der ‚Unbekannte Soldat‘, das Opfer des Ersten Weltkrieges, nach dessen Sinn er sich zuerst fragte, wieder in den Blickpunkt; „Im Arbeiter entfaltet sich das tätige Prinzip in dem Versuche, das Universum auf neue Weise zu durchdringen und zu beherrschen ... Der Unbekannte Soldat steht auf der Schattenseite der grossen Aktionen, als Opfergänger ... der als guter einender Geist nicht allein innerhalb der Völker, sondern auch zwischen ihnen beschworen wird. Waldgänger

– nennen wir jenen, der, durch den grossen Prozess vereinzelt und heimatlos geworden, sich endlich der Vernichtung ausgeliefert sieht. ... Waldgänger ist ... jener, der ein ursprüngliches Verhältnis zur Freiheit besitzt, das sich, zeitlich gesehen, darin äussert, dass er dem Automatismus sich zu widersetzen, und dessen ethische Konsequenz, den Fatalismus, nicht zu ziehen gedenkt.“³⁸⁸ Wie bestreitbar im Sinne des Historikers eine solche Einteilung und Sinngebung des weltgeschichtlichen Prozesses auch sein mag, sie ernährt sich bei Jünger aus dem gleichen Grund, aus dem das hieroglyphische und gegenständliche Denken von Dingen der Natur wächst.³⁸⁹ Der Essay versucht, Sinn zu finden und sich selbst dem Automatismus des leerlaufenden Rades der Sprache und der nihilistischen Wissenschaft zu entziehen, indem er nach der ursprünglichen Freiheit des Menschen fragt und sie in der Sprache findet, die in ihren hieroglyphischen Urworten den Logos des Kosmos birgt. Dabei ist freilich ein Unterschied zwischen dem Schauen von Hieroglyphen und dem Schauen von „Gestalten“. Denn während die Gewissheit der Hieroglyphe eine Urgewissheit der Sprache ist, hinter die man nicht greifen kann, ist „das Sehen von Gestalten ... ein revolutionärer Akt“.³⁹⁰ Was Jünger im Gestaltkapitel des „Arbeiters“³⁹¹ vornimmt, ist eine *petitio principii* und soll es auch sein. Das Sehen der Gestalt ist nur möglich, wenn der Einzelne das Bild seiner Gestalt schon in sich trägt, Denn „... es kommt in diesem Bereich zunächst nicht darauf an, ob etwas gut oder böse, schön oder hässlich, falsch oder richtig ist, sondern darauf, welcher Gestalt es zugehört.“³⁹² Das Sehen der Gestalt sollte gerade auf keinem theoretischen Schema beruhen, um Gestalt zu erkennen, sondern es war selbst schon engagierte Leidenschaft, die sich für die vorausgesetzte Gestalt des Arbeiters einsetzte,

die Jünger nach seinen eigenen Prinzipien nicht hätte erkennen können, wenn er seine Gestalt nicht in sich selbst getragen hätte. Der theoretische Geist wird als bürgerliche Dekadenz verworfen. „Die beste Antwort auf den Hochverrat des Geistes gegen das Leben ist der Hochverrat des Geistes gegen den Geist; und es gehört zu den hohen und grausamen Genüssen unserer Zeit an dieser Sprengarbeit beteiligt zu sein.“³⁹³

Mit der theoretischen Betrachtung des Rades tritt die geforderte Einheit des Menschen als Thema des Essays wieder in den Hintergrund zurück, nachdem im „Waldgang“ auf eine, wie aus dem vorhergehenden ersichtlich, sehr zweideutige Art der Aufweis von Gestalten, diesmal allerdings in theoretischer Sicht, wiederholt worden war. Einen „Grund“ konnte diese neue Sehweise nur dadurch finden, dass auch der Theorie, der Sprache des Dichters, sofern sie sich auf das Heilige, Unnennbare bezieht, Freiheit innewohnt. „Im Urgrund ist das Wort nicht Form, nicht Schlüssel mehr. Es wird identisch mit dem Sein. Es wird zur Schöpfungsmacht ... Und das Gedicht bestätigt, dass der Eintritt in die zeitlosen Gärten gelungen ist.“³⁹⁴ Damit ist freilich für das Sehen von Gestalten kein neuer Grund gelegt und bleibt daher problematisch, während das Schauen und Durchdringen von Hieroglyphen einsichtig ist, sofern es sich auf die letzte Gewissheit der Sprache selbst bezieht. Die „Gestalt“ ist ein utopisches, vorläufiges Problem, der „Arbeiter“ selbst ist der Anschauung nicht zugänglich, er ist eine Gestalt des Glaubens und der Hoffnung, während die Symbole seiner Herrschaft, also die Räderuhr und die Motoren unmittelbar der Beschreibung offenstehen. Denn es bedarf eines uns nicht zugänglichen Perspektivpunkts, um unser Schicksal und damit unsere Gestalt zu erkennen. „Könnte nicht hinter

unserem Getriebe etwas ganz anderes verborgen sein, das uns selbst unbekannt ist oder uns nur in besonderen hellstimmigen Stimmungen näher rückt? ... Wir wissen von ihr (unserer Welt) weniger als vom Ägypten der frühen Dynastien, vom alten Babylon, denn auf entfernte Zeiten und Räume können wir unsere Augen richten, während das Eigene, wie wir uns drehen und wenden mögen, auf der Blindseite bleibt. Es spricht sich nur durch Symbole aus.“³⁹⁵ Der Perspektivpunkt, um unsere Gestalt und unser Schicksal zu erkennen, war, wie oben³⁹⁶ erwähnt wurde, der des Mannes im Mond, des unbeteiligten Betrachters, der keine Zwecke und keine Absichten mehr wahrnimmt. Aber dieser Punkt war nur unter der Voraussetzung des Willens zur Macht zu erreichen und setzte die Gottgleichheit des Menschen voraus, d. h. den Nietzscheschen Übermenschen. „Gott ist tot, nun wollen wir, dass der Übermensch lebe.“ Das Erkenntnisproblem Nietzsches hatte sich für Jünger in „direkte Aktion“ verwandelt. Nietzsches höchst problematische Erkenntnis, die sich aus dem Zuendedenken der Philosophie des Abendlandes ergab, verwandelte sich in eine Revolution. Der „Arbeiter“ sollte die Verwirklichung der Gestalt des Arbeiters selbst sein. Jünger hat nie das philosophische Problem, das im „Zarathustra“, verborgen war, selbständig weitergedacht. Sein ihm eigener Blick für die Wirklichkeit der Natur, dessen Ausführungsorgan die „Beschreibung“ ist, führte ihn immer wieder von den Begriffen auf Gegenstände und Bilder, wobei das Erkenntnisproblem, das im christlichen Glauben an die Schöpfung der Welt aus dem Nichts lag, von ihm nicht weitergedacht wurde, während Nietzsche, indem er die Wiederkehr des antiken Kosmos erzwang, wahnsinnig wurde. Dennoch lässt sich sagen, dass E. Jünger der einzige philosophische Schriftsteller von heute ist, der mit Nietzsche

das Prinzip seines Denkens im Anschauen der Natürlichkeit der Welt hat und nicht in der Sorge um die Innerlichkeit, die Existenz.³⁹⁷

8) DIE MÖGLICHKEIT DER KUNST IM RAUME DER TECHNIK

Es wurde verfolgt, wie Jüngers essayistisches Denken im Motor, als dem innersten Zentrum der modernen Welt, die Uhr und das Rad als Urbild des Kosmischen und des Logos aufspürte. Dies war eine Leistung seines hieroglyphischen Denkens, das sich auf die Sprache selbst zurückbezog. Diese besondere Art des Durchdringens der Oberfläche der Wirklichkeit ist Jüngers einzigartige Leistung. Dennoch hat dies Denken, trotz seiner aphoristischen Pointierung und seiner „unwissenschaftlichen“ Form einen systematischen Duktus. Es sind stets die gleichen Probleme, die in wechselnder Gestalt auftreten. Dies konnte unter Heranziehung der Schriften der „Arbeiter-Epoche“ deutlich gemacht werden. Es ist nun die Frage, welche formalen Konsequenzen diese Wendung seines Denkens für die Kunst hat, und damit für die Gestalt des eigenen Schreibens. Mit der Untersuchung der „Stimmung“ der Sanduhr konnte schon eine neue Haltung gegenüber der Wirklichkeit festgestellt werden. Wie aber beurteilt Jünger selber begrifflich oder „hieroglyphisch“ denkend, die Möglichkeit der Kunst im Raume der Technik, in dem er selber darinsteht? Es kommt darauf an, in welcher Art er die Erfindung der modernen Uhr, die eine abstrakte Zeit misst, beurteilt. Und welche Konsequenzen er dieser technischen Erfindung für den Geist und seine Freiheit, um die es letztlich geht, überhaupt beimisst.

In der Räderuhr bewegt sich das Rad nicht mehr kontinuierlich getrieben durch die Schwerkraft. Der Geist zwingt

ihm durch die Erfindung der Hemmung einen eigenen, abstrakten Takt auf, indem er die Schwerkraft für Augenblicke suspendiert. Wir haben es nicht mit einer kosmischen Uhr zu tun, wie das runde Ziffernblatt vorgibt. Dieses ist nämlich reine Dekoration und vordergründig, da die Sonnenzeit mit der genormten Uhrzeit nicht übereinstimmt. „... wenn der Sand rieselt, das Wasser tropft, das Öl sich verzehrt. Das sind gleitende, natürliche Vorgänge, Verlagerungen im Gewicht und im Volumen der Materie. Das Wesen der Räderuhr aber besteht gerade darin, dass die Schwerkraft suspendiert, zeitweilig aufgehoben wird ... Die Räderuhr ist also weder eine tellurische, noch eine kosmische Uhr. Sie ist ein drittes, ein geistiges Geschöpf, das weder Gestirn-, noch Erdzeit gibt. Abstrakte Zeit ist ihre Gabe, geistige Zeit. Es ist keine Zeit, die geschenkt wird wie Sonnenlicht und Elemente, sondern eine Zeit, die der Mensch sich selber spendet und auf sich nimmt. Das bringt Verlust und Gewinn ... Das Schwere wird dienstbar gemacht. Doch zugleich wachsen neue Gebilde empor. Macht wird gewonnen, indem die Zeit gemindert wird. Die alten Zeitmächte jedoch sind immer vorhanden und fordern ihr Opfer ein. wir dürfen es nicht verabsäumen.“³⁹⁸ Der Mensch hat sich der Schwerkraft mit einem Zauberspruch genahnt und dabei „Zeit“ gewonnen, aber nicht „mehr“ Zeit, sondern „andere“ Zeit. Durch diesen Kunstgriff des Geistes hat sich der Mensch emanzipiert von der Gewalt, die Kosmos und Erde, kurz: Natur, auf ihn ausübten. Er bestimmt nun selbst über sich und seine Zeit. Das Rad braucht nicht mehr auf die Kraft der Natur zu warten, wenn es sich drehen soll, der Mensch bemächtigt sich mit dem Geiste der Kraft der Natur und zwingt sie in seinen Takt.

Die Erfindung der Räderuhr war nur unter den spezifischen Voraussetzungen des christlichen Abendlandes möglich. „Die Antwort, aber, die die Räderuhr auf die Zeitfrage gibt, wird nicht aus dem natürlichen Rahmen des Menschen heraus erteilt. Sie war nur an einem bestimmten Orte möglich und beginnt eine unerwartete Partie.“³⁹⁹ In der Tat denaturiert das Christentum die Welt. Die Welt ist nicht mehr der sichtbare Gott, und damit heilig, sondern im Gegenteil sündig, „blosse“ Welt, eine Schöpfung, die dem Menschen zur Unterwerfung zu eigen gegeben ist, als Ort der Bewährung, bis sie, nach der Wiederkunft Christi, zu einer „neuen“ Welt umgeschaffen wird. Gerbert von Reims wird als der mutmassliche Erfinder der Räderuhr beschrieben. Mit ihm „kündet ein neues Denken und Wollen sich deutlich ... an“.⁴⁰⁰ Er habe auch das Experiment aus der Rolle des Belegs herausgeführt. Es wird „... ihm (dem Denken) vorausgeworfen, und damit beginnt das Wagnis, der Vorstoss, über die Grenzen der antiken Welt, die ja noch im Gerüste bestand, wenngleich ihr Ethos durch den neuen Glauben gebrochen war.“⁴⁰¹ Die Technik wird hier nicht wie im „Arbeiter“ an ihrem Zielpunkt, der „Perfektion“, betrachtet, sondern geschichtlich, an ihrem Ursprung, und macht damit in der vielfältigen Verwirrung, die die Bilder der Technik bieten, das Prinzip sichtbar: die Erfindung einer neuen Zeit, in der Räderuhr, die nicht nur die erste neuzeitliche Maschine, sondern auch der erste Automat war. Damit wird klar, dass sich der Geist des Menschen sein Schicksal selbst bestimmt hat, und dies Schicksal ist der Geist selber, der keine Zeit hat, da er nicht mehr der Natur und dem Kosmos unterworfen ist. Die „Todeseite“ der Uhren ist der Automatismus, der technische Zwang, die ständige Möglichkeit der absoluten Vernichtung, sie sind nur die Kehrseite

des Zwanges, den sich der Mensch selbst auferlegte. Es ist nicht möglich, den fürchterlichen Konsequenzen der Technik auf billige Art auszuweichen. „Was an der Technik schrecklich geworden ist, das kommt aus anderen Regionen, zu denen die Maschinen nur im Verhältnis von Symptomen stehen.“⁴⁰² Da es der Geist war, der sich durch Emanzipation von den wahren Maßen der Natur selbst sein Schicksal bereitete, kann es auch nur im Geist die Möglichkeit geben, einmal zur Bewältigung der Geister aufzusteigen, die er selbst beschworen hat. „Der Mensch muss ... von sich aus, durch freie, unmittelbare Geistesmacht zu universaler Höhe emporsteigen.“⁴⁰³ Nun sehen wir wie Jüngers stets geistbewusste Sprache sich selbst begründet. Die Aufgabe der Kunst muss darin bestehen den aufgeklärten „Räderuhr“-Geist zu den Maßen des Logos, die er allein in den hieroglyphischen Urbildern der Sprache sichtbar machen kann, zurückzuführen. „Rückkehr“ ist dabei ein irreführendes Wort, der Geist kann dabei nur vorwärtsgehen. Es ist keine Rückkehr zu irrationalen, unbewussten Unklarheiten einer mythischen dunklen Vorwelt, die vor dem bewussten Geist und seiner Aufklärung liegt. „Mythos ist keine Vorgeschichte; er ist zeitlose Wirklichkeit, die sich in der Geschichte wiederholt.“⁴⁰⁴ Dass die Wiederholung nun allein im Geiste und seinen Bildern, seiner Sprache und seinen Opfern für möglich gehalten wird, unterscheidet die neue Denkart Jüngers von der Lösung der gleichen Frage im „Arbeiter“.

Was im „Arbeiter“ als Möglichkeit zur Bewältigung der Maschinenwelt zutage tritt, scheint die klassische/ästhetische Lösung zu sein, von der schon Goethe in der „Italienischen Reise“ spricht. Die Kunst soll eins sein mit der höchsten Lebensgewalt, die auch die Gestalt des Arbeiters als solche erfüllt, da sie die neue Einheit des Menschlichen

in sich schliesst. Damit ist sie auch imstande, die technische „Konstruktion“ zu organisieren, sie zur „organischen Konstruktion“ zu erheben.⁴⁰⁵ „Erst in einer solchen Einheit sind Gestaltungen und Sinnbilder möglich, in denen das Opfer sich erfüllt und legitimiert, Gleichnisse des Ewigen im harmonischen Gesetz der Räume und in Monumenten, die den Angriffen der Zeit gewachsen sind.“⁴⁰⁶ Im Grunde ist dies die klassische, ästhetische Theorie, die dahin geht, dass sich im Kunstwerk die äussere Bedingtheit und Notwendigkeit mit der Freiheit des Menschen versöhnt, nach den gleichen Gesetzen wie die organische Natur. Gesetzt dies sei das Vorbild für die utopische Lösung des Problems im „Arbeiter“ gewesen, so war doch dabei übersehen, dass die Konstruktion der Technik nichts nur äusserlich Notwendiges ist, das mit dem Begriff der Sinnlichkeit, des Stoffes bei Kant und Schiller in eins zu setzen ist, denn die Technik beschränkt die Freiheit, die Innerlichkeit auch da, wo sie gar nicht sichtbar in Erscheinung tritt, nämlich in der Auffassung der Zeit. Dies ist die Bedingtheit durch die abstrakte Zeit. „Wo solch ein Umschwung statthat, darf man annehmen, dass sich nicht nur die Beurteilung der Zeit geändert hat, sondern auch das Zeitbewusstsein, also der Umschwung des Pendels in des Menschen Brust.“⁴⁰⁷ Hier springt die Quelle jeder Zeitbetrachtung; sie steigt in das Gedankenreich hinauf. Auch die Aussagen eines Newton, eines Kant, über die Zeit werden aus dieser Quelle gespeist. Veränderungen an dieser Stelle müssen also mächtig nicht nur auf die historische, sondern auch auf die technische Welt einwirken.“⁴⁰⁸ Und man kann ergänzen: auch auf die Kunstform, die am engsten mit dem Zeitbewusstsein verbunden ist. „Dennoch ist einzuräumen, dass man, ähnlich wie man zu Zeiten Kants die Erkenntnis umkreiste, heute sein Schicksal und Charakter zu umkreisen

beginnt. Das sind zwei Denkstile, verschieden und oft auch feindlich wie Tag und Nacht. Sie führen zu verschiedenen Bewertungen der Zeit, die dort als Erkenntnis-, hier als Schicksalsform begriffen wird.“⁴⁰⁹ Wenn Kant allein die Bedingung der Möglichkeit von Kunst in Erwägung zog, so war dies ein Erkenntnisproblem des vernünftigen Subjekts. Er konnte die tatsächliche Situation der Götterlosigkeit der Zeit, und damit das Schicksal, unter dem Hölderlin etwa litt, nicht als existent anerkennen, weil Zeit eben nur eine Form der Anschauung war. Deswegen war es Kant auch möglich, im Genie eine Intelligenz zu sehen, die wie die Natur wirkt. Das Genie vereinigt in sich und seiner Kunst Freiheit und Natur, Zweckmässigkeit und Notwendigkeit. Als ein solches Genie war noch die Gestalt des Arbeiters konzipiert, in dem zudem noch das Erbe Nietzsches eingeflossen war, und der es vermochte, der technischen Welt seine Gestaltung aufzuzwingen, weil er eins war mit der Lebensmacht, die ihm auch die Technik als Sprache gegeben hatte, und weil er kein Einzelner, kein einsames bürgerliches Individuum mehr war, sondern Typus, der damit auch die Technik als ein Erzeugnis der Allgemeinheit einzuformen, zu assimilieren vermochte. „Die Technik ist die Art und Weise, in der die Gestalt des Arbeiters die Welt mobilisiert. Das Maß, in dem der Mensch entscheidend zu ihr in Beziehung steht, das Maß, in dem er durch sie nicht zerstört, sondern gefordert wird, hängt von dem Grade ab, in dem er die Gestalt des Arbeiters repräsentiert.“⁴¹⁰ Hier liegt der gleiche Zirkel vor, in dem sich das Sehen der Gestalt vollzog. Der Mensch sei weder Schöpfer noch Opfer der Technik, die Technik sei die Sprache, die in der Arbeitswelt gültig sei. Technik und Gestalt des Arbeiters sind also aufeinander angelegt, natürlich, wie Mensch und Sprache, die auch nicht seine Schöpfung ist. Da die Gestalt

aber noch nicht zur „Herrschaft“ gekommen ist, sondern erst durch die Lebensmacht, die auch im Autor Jünger wirkt, hervorgebracht wird, befindet sich auch die Technik noch im Stadium der „Werkstättenlandschaft“, im Zustand der unorganischen, alles dissoziierenden Hässlichkeit. Die Aufgabe der Kunst sei „Die Gestaltung eines wohlbegrenzten Raumes, nämlich der Erde, im Sinne derselben Lebensmacht, die zu seiner Beherrschung aufgerufen ist.“⁴¹¹ Da das Buch „Der Arbeiter“ selber eine revolutionäre Verwirklichung dieser Gestalt sein wollte, hatte es Sinn, die Einförmigkeit der Technik in die seinsmässige, natürliche Einheit des Menschen zu proklamieren.⁴¹² Nun, im „Sanduhrbuch“, in dem Jünger theoretisch denkt, fragt es sich, warum ihm dies nicht gelingen konnte. Zunächst einmal lag es daran, dass der „Arbeiter“ eine Forderung und keine Tatsächlichkeit war. Er war eine Utopie, und darin liegt der andere Punkt: als Utopie war er dem zeitlichen Fortschritt, damit der technischen Räderuhr selbst verhaftet. Die Beziehung zu den natürlichen Erdmächten in Blut, Rausch und leidenschaftlichem Einsatz war verhindert durch die abstrakte Zeit.

Deswegen konnte auch der ehrliche, wahrhaftige, glaubende Einsatz zum Durchsetzen der blossen Macht, zur Unterdrückung der Freiheit und der Würde des Menschen missbraucht werden. Der Typus, der diesen Machtmenschen verkörpert, heisst in den Capriccios⁴¹³ und Romanen: der „Mauretanium“. So Braquemart in den „Marmorklippen“: „Wie alle Schwärmer von Macht und Übermacht verlegte er seine wilden Träume in die Reiche der Utopie.“⁴¹⁴ Der Begriff des Fortschritts, den die Utopie aufsteigen lässt, wird mit der Räderuhr geboren. „Und im Gefolge dieser Beschwörung (des Gerichtes und des Pendels) trat daher eine bestimmte Form der irdischen Hoffnung auf, der Zeitbegriff des

Fortschritts auf.“⁴¹⁵ „Was wir heute Fortschritt nennen, ist säkularisierte Hoffnung; das Ziel ist durchaus irdisch und liegt klar umschrieben in der Zeit. Die Utopien gewinnen die phantasmagorische Schärfe der Überwirklichkeit.“⁴¹⁶ Der gottlose Arbeiter war Herr über seine Zeit und seine Gestalt, die mit Nietzsche ihre Vollendung durchaus auf der Erde und nicht in metaphysischen Über- und Hinterwelten findet. Fortschritt war damit freilich nicht als die satte Hoffnung des Bürgers auf Verbesserung der Möglichkeiten zum Daseinsglück gemeint, sondern als Fortschritt zur Gestaltung einer Erde, auf der der Mensch als Arbeiter wieder einen Sinn und eine Einheit seines Daseins fände.

Wenn im „Sanduhrbuch“ vom Fortschritt als „säkularisierter Hoffnung“ geredet wird, wenn überdies noch von der Hoffnung auf das Zeitlose, Ewige, das Sein, die ruhende Macht im idealen Zentrum des Rades die Rede ist, so sehen wir dass der Raum der Metaphysik wieder beschritten ist, von der freilich unklar bleibt, ob es sich um christliche oder antike Metaphysik handelt.

Die Einsicht, dass die innere Zeit auch die Kunst -und Weltanschauungen bestimmen muss, damit auch die Lösungsmöglichkeiten des Zwiespalts, in den die doppelte Zeit den Menschen stürzte, bedingt, muss sich also auch in Jüngers Kunst selbst auswirken. Es wurde oben von der Zweideutigkeit des Essays gesprochen, der mit seinen beiden Zeitauffassungen weder reine Darstellung, noch reine Erkenntnis ist, weil der Wille noch in der Darstellung der Urbilder erkennend vorläuft in eine Utopie, die der angenommene zeitliche Zielpunkt für die Anstrengung des Willens ist. Demgegenüber steht im „Sanduhrbuch“ die Möglichkeit, die Zukunft nicht willentlich vorherzubestimmen, sondern in der nichtwillentlichen, theoretischen Anschauung, d.h. in der Gegenwart

zu verharren. Das ist nur möglich, wenn in der schöpferischen Kontemplation der Geist sich von der Peripherie des Rades der Zeit in das unbewegte Innere zurückzieht. Wenn die Zeit als Schicksal erfahren wird, muss man sich in sie schicken. Man kann die Zeit als solche nicht wollen und nicht verändern. „Wir stossen an die Zeit und ihre Grenzen wie an kristallene Spiegel, und jede Hoffnung, dass wir sie körperlich durchdringen, wird vergebens sein.“⁴¹⁷ Die rasenden Umschwünge der Zeit sind nicht dadurch aufzuhalten, dass sich der Geist etwa als „konservativer“ ihnen entgegenstellt. Das ist auch der Grund für Jüngers Schätzung von Rivarol, dessen Maximen er übersetzte. Rivarol „lässt sich nicht den Romantikern zuzählen. Sein Urteil hat nichts mit dem Advokatorischen zu schaffen, das den Romantiker kennzeichnet. Dieser plädiert für eine verlorene Sache und möchte ihre Wiederaufnahme herbeiführen.“⁴¹⁸ Nur der Geist vermag sich auf seine eigene metaphysische Ruhe zu besinnen. So sind auch die Tagebücher Jüngers vom letzten Kriege⁴¹⁹ ein täglicher Rückgang in das Innere des Rades der Zeit, das im Kriege schneller und gefährlicher als je rollt. Dort fand Jünger die Sprache. Die einfache „Darstellung“ als Versichtlichung wie sie im „Sanduhrbuch“ vorliegt, unterwirft sich dem Schicksal der Zeit. Die Geschichte der Erkenntnis stellt sich dar an der Geschichte der Räderuhr und spielt so ihre eigene Tragödie. Mit der Aufgabe der elementaren Zeit, in der allein auch der schöpferische Geist nur leben kann, versklavt sich der Geist selber an seine eigene erfundene Zeit und findet nur zu sich selbst, seiner wahren Wesenheit zurück, wenn er in der elementaren Zeit etwa der „Sanduhr“ lebt.

So vermeidet der nicht vom Willen und seiner Aktivität berührte Essay Jüngers eine Zweideutigkeit, die die Essays der „Arbeiter“-Epoche prägte. Dieser Essay führt nicht

mehr auf Willen und Mut des Bewusstseins hin, über seine gesetzten Grenzen in purer Entschlossenheit zum Willen selbst hinauszugehen. Er hat im Grunde keinen Zweck, als den Geist in seine eigene elementare Tiefe hinunterzuführen. Sein Sinn ist also Teilnahme an der geistigen Bewegung selber, die auf die Ruhe des Geistes hinführt, und nicht die Sammlung von objektiver, feststehender wissenschaftlicher Erkenntnis, das hiesse totem Stoff, der nur durch leere Umdrehung des Geistigen hergestellt wird.⁴²⁰

III. ZUSAMMENFASSUNG – ESSAY UND ROMAN (HELIOPOLIS) UND DIE HIEROGLYPHE DES RADES. DAS VERHÄLTNISS VON WISSEN, GLAUBEN UND KUNST.

Wir sahen, dass Jüngers Beschreibung von vorneherein sich am Sichtbaren orientiert. Der tiefere Sinn der Dinge, mit denen er zu tun hatte, konnte sich nicht in einer Beschreibung der blossen Äusserlichkeit erschöpfen. Es ging darum, zu erkunden, warum Dinge und Geräte uns fremd geworden sind, warum sie dem Menschen eine eigene furchtbare Wesenheit, die sich besonders in der Technik der Waffen zeigt, entgegenhalten.⁴²¹ Zur Lösung dieses Problems übernahm Jünger zunächst den Begriff des Willens zur Macht von Nietzsche, wobei aber die Fremdheit der Technik nicht erklärt, sondern übersprungen wurde. In einem neuen Ansatz der Beschreibung wurden die Wesensmöglichkeiten der Sprache der Beschreibung näher bedacht. Es wurde entdeckt, dass die Sprache, als Werkzeug aufgefasst, in sich selbst entfremdet war, und das mit dem aphoristischen Rückgang auf die Urbilder auch der Sprechende selbst wieder eine eigene Heimat findet, nämlich in der elementaren Freiheit und Würde des Geistes, der ebenso wie die stumme Natur im Sein verwurzelt ist. Damit verwandelte sich auch das Verhältnis zum Leib des Menschen, der ebenso wie die Sprache mehr ist als ein Werkzeug, mit dem man Macht ausüben kann. Beide haben ihr eigenes unverfügbares Wesen. Die Beschreibung war vorher als ein technisch beherrschbares Mittel zur menschlichen Anverwandlung und Aneignung der Natur und der Technik gemeint. Damit traten alle bewegenden natürlichen und kulturellen Mächte, soweit sie sich sichtbare und gestalthaft äusserten, in den Blickpunkt

des Essayisten. Denn das Ziel, das darf man nicht vergessen, war nicht Erkenntnis, d.h. Auflösung der gestalthaft sich äussernden menschlichen Kultur in abstrakte Begriffe, sondern die Wahrheit erfassende Darstellung als Beschreibung. Eine solche Beschreibung, die auf reine Darstellung des wesentlichen Kernes der Natur und der menschlichen Kultur drängt, ist aber, so zeigt es sich später, nur im „Modell“ möglich, also einem Bilde, das keinen Einflüsse hat auf die tatsächliche Gestalt des Lebens. Das Modell ist „ästhetischer Schein“. „Der Arbeiter“ hatte ein ungeheures Ziel, er war ein nicht zu überbietender utopischer Entwurf auf die Einheit der Darstellung, des Gestalt des Menschen hin. Sein Ziel war nicht Erkenntnis, sondern Darstellung, aber diese Darstellung der wahren Gestalt des Menschen musste in ferne Zeit geschoben werden. Der Essay selbst wurde zum Vorläufer der künftigen Darstellung.

Die vier Kriegsbücher („In Stahlgewittern“ 1920, „Der Kampf als inneres Erlebnis“ 1922, „Das Wäldchen 125“ 1925, „Feuer und Blut“ 1925) brachten in ihrer Mischung von erzählender Darstellung wirklicher Vorgänge und Reflexion über den Sinn dieser Wirklichkeit erst das wahre Problem der Beschreibung auf. Es ging Jünger nicht darum ein „ästhetisches“ Bild dieser Vorgänge zu geben, eine darstellende Dichtung. Dies war ihm nicht verbindlich genug. Das wäre die Sache eines vereinzelt Individuums gewesen. In seiner Darstellung sollte sich das Volk selbst zu seiner eigentlichen Gestalt erheben. Das Ziel der Beschreibung lag nicht in ihr selbst, sondern eben im gesamten Volksleben. Deswegen war Jünger nicht nur schriftstellerisch tätig, sondern auch an kriegerischen und politischen Aktionen beteiligt. Freilich nimmt sich in der wissenschaftlichen Perspektive ein

solches Ziel utopisch und phantastisch aus, aber das ist kein Argument für die Wissenschaft, sondern gegen sie, jedenfalls sah es der Autor Jünger so, als er die Wissenschaft noch in die leidenschaftliche Anteilnahme an der Darstellung des Menschen im „Arbeiter“ hinein ziehen wollte. „Das abenteuerliche Herz 1. Fass.“ 1929 „Der Arbeiter“ 1932 und z. T. noch „Blätter und Steine“ 1934 brachten eine vorläufige Lösung des Konfliktes des Menschen und seiner Beschreibung. Er sprach in der Gestalt des Arbeiters für den Arbeiter, der eben nur soweit erkennbar ist, als man ihn selbst darstellt. Darin aber lag ein unlösbares Problem für den Willen verborgen. Bei konsequenter Verfolgung dieses Anspruchs hätte der Autor in Wahnsinn oder Tod geendet. Der „Arbeiter“ war ein grossartiger „Versuch“. Er war einer der wenigen Versuche dieses Jahrhunderts die Totalität des Menschen und seiner Gestalt, worin alles, worin er sich darstellt, einbegriffen ist, in den Blick zu bekommen. Dass sich diese Konzeption in die Gestalt einer Forderung und einer Utopie kleiden musste, gehört mit zum Schicksal des Abendlandes, aber die Grösse eines solchen Entwurfes ist nicht dadurch zu entwerten, dass man ihn von der veränderten geschichtlichen Situation unserer Jahre her als „nationalistisch“ brandmarkt. Man muss dabei an Herder zurückdenken, dem das Nationale nicht das Anti-humane, sondern erst die Ermöglichung wahrer humaner Gestalt war. Der „Arbeiter“ war als die Darstellung der wahren Humanität gedacht. Wenn die „Blätter und Steine“ noch ganz im Horizont des Arbeiters stehen, so kündigt sich doch in ihnen eine neue Möglichkeit der Beschreibung des Menschen an. Die Aporie des Willens, die im „Arbeiter“ verborgen ist, offenbart sich in „Über den Schmerz“. In den Sprachessays „Dalmatinischer Aufenthalt“ „Lob der Vokale“ und im „Sizilianischen Brief an den

Mann im Mond“ und in den zwei Jahre später veröffentlichten zweiten umgearbeiteten Passung des „Abenteuerlichen Herzens“ zeigt sich die Hinwendung auf den Grund der Beschreibung, die Sprache selber, deren symbolische Vielschichtigkeit zwar schon in der 1. Fassung des „abenteuerlichen Herzens“ bewusst gemacht wurde, aber damals noch mit in den Dienst des Willens zur Macht, mit in den Dienst an der Gestalt des „Arbeiters“ gestellt wurde. Damit wird aber die Utopie des Arbeiters aufgegeben. Die Darstellung des Menschen in der Gesamtheit seiner technischen „Kultur“, die Anverwandlung der Natur und der Gebrauchsdinge ist nicht willentlich zustandezubringen. Damit aber erhalten Essay und Darstellung einen sprachlichen Eigenwert. Sie sind nicht nur wertvoll in Hinblick auf die künftige Darstellung des Arbeiters im grossen Ganzen der perfektionierten technischen Kultur, der Wert der Sprache liegt darin, dass sich der Mensch in ihr als Einzelner in seiner Würde und in seiner Menschlichkeit behaupten kann. Das „Abenteuerliche Herz 2. Fass.“ nimmt dabei eine noch nicht ganz entschiedene Stellung ein, was sich ohnehin aus der Umarbeitung der 1. Fassung erklärt. Aber diese Umarbeitung ist selbst schon Zeugnis für eine veränderte Haltung gegenüber dem Sinn der Beschreibung. Gleichzeitig tritt die Welt der Natur an die Stelle der vorher prädominierenden menschlichen Geschichte, wie vor allem die nach dem Kriege veröffentlichten Reisetagebücher „Myrdun“ 1943, „Atlantische Fahrt“ 1947, „Ein Inselfrühling“ 1948 zeigen. Die Essays des „Abenteuerlichen Herzens 2“ sind schon von ihrer Umgebung her, den „Capriccios“ Traumgeschichten meist dämonischen Inhalts, in ein eigenartiges, „magisches“ Licht getaucht.⁴²² Hier ist die Sprache noch vom Willen und seinem Mut über die Grenzen des Erfahrbaren hinauszuschreiten geprägt,

und erfährt von daher ihre eigenartige aphoristische Gespanntheit. Zwar scheinen die Essays in sich schon eigenwertig und doch haben sie den Anspruch und das Ziel noch nicht in sich selber, sondern sie zielen hin auf den Mut des Willens zu sich selbst. Die „symbolische Anschauung“ der Hieroglyphen der Natur und der Menschengeschichte wird vervollkommnet und scheint eine universale Beherrschbarkeit der Welt durch die Erkenntnis der immer wiederkehrenden mythischen Figuren zu ermöglichen. Aber dies ist ein nur vorübergehender und sozusagen schon poetischer Aspekt, der in der Figur des „Nigromontan“ verschlüsselt wird. Die magischen „Essays ziehen sich schon sehr deutlich von der unmittelbaren Gestaltung der Wirklichkeit zurück in das Bild, die Hieroglyphe, das Gleichnis und das „Modell“. Darin liegt beschlossen die Resignation, den ganzen Bereich des Menschlichen neu zu gestalten, wie es der „Arbeiter“ projektierte. Wille und Erkenntnis reichen zusammengekommen nicht aus, die technische Welt „darzustellen“, sie dem Menschen wieder anzuverwandeln. Beide führen nur zur Unterdrückung des eigentlich Menschlichen unter die Mechanik des Geistes und der nackten technischen Gewalt, die keinen Raum der Freiheit mehr übriglässt ausser dem des reinen Geistes, der Liebe und der Kunst.

Das immer wiederkehrende Schicksal des Geistes und der Kultur von den Mächten des Chaos, die sich unter tausend Mänteln verstecken kann, vernichtet zu werden, demonstriert das mythische Modell der „Marmorklippen“ 1939. Hier treffen zum ersten Mal die beiden Seiten des Jüngerschen Wesens zusammen und werden erstmals in einem übergreifenden Bilde geschaut. Der Mut des Willens zu Macht, das reine Wissen, der christliche Überweltglaube und die Welt des Chaos, des Magischen, Satanischen, werden in

einem konstruierten Bild zusammengefasst, das die Traumfiguren der Capriccios, die Naturmodelle der Reisetagebücher und die hieroglyphischen Ergebnisse der Essays in einer Darstellung vereint. Das Chaotische, Ungebändigte, Erdhafte, Elementare siegt, der Gläubige opfert sich, der Geist zieht sich auf sich selbst zurück, sucht das Vaterhaus auf.

Die hieroglyphisch-modellhafte Darstellung war nicht nur die einzige Möglichkeit im Angesicht der Tyrannis die Wahrheit zu sagen, es war auch die einzige Möglichkeit, der Beschreibung zu sich selbst zu verhelfen, im ästhetischen Schein der Kunst. Nachdem es völlig unmöglich geworden war, im politischen Bereich die Gestalt des wahren Menschen zu verwirklichen, womit „reine“ Darstellung der Gemeinschaft als ganzer in der Kunst erst wieder möglich geworden wäre, insofern diese Gemeinschaft wie die Griechenlands selbst schon ein organisches Kunstwerk war, musste die Beschreibung der Totalität des menschlichen Schicksals und seiner Gestalt wieder den alter Weg der „scheinhaften“ Kunst beschreiten.

Zugleich mit dem Untergang, der eine immer wiederkehrende mythische Situation anzeigt, ist aber mit der Erscheinung des Pater Lampros die bisher im Denken Jüngers nicht zu Wort gekommene christliche Ewigkeitshoffnung zur Sprache gekommen. Denn merkwürdigerweise ist allein durch die Einbeziehung des Christentums die Möglichkeit einer bildlichen Darstellung mythischer Vorgänge gegeben. Die geistige Konstruktion mit den unbewussten, vieldeutigen, irrationalen, nur psychisch-subjektiven Bildern des Träume vom „Oberförster“ würde die Ausweglosigkeit des menschlichen Geistes geradezu zum Selbstmord steigern, wenn nicht der Glaube dem Geist den Durchstieg durch die Sinnlosigkeit der Geschichte ermöglichte und damit einen

Raum der Freiheit für die Kunst eröffnete. Dieses Verhältnis des Mythos zum Glauben wird in „Heliopolis“ 1949 noch genauer durchdacht. In den „Capriccios“ des „Abenteuerlichen Herzens“ endet jeder Versuch, den Mächten des Bösen, des Nichts mit den Waffen des Wissens und des Willens entgegenzutreten im Untergang. Traum und Rausch so zeigt es die „Lorbeernacht“ in „Heliopolis“⁴²³ können nur das hoffnungslose Kreisen des Menschen im Sinnlosen sichtbar machen. Ein Uhrpendel schwingt, das Nichts regiert. „Auch in den Kammern, die sich durch Fenster den Blicken öffneten, überwogen Bilder des Kreisens, des Zyklischen ... Selbst in den Geräten und Ornamenten spiegelte sich diese Bahn – in Walzen, Rollen, Mühlsteinen und Rädern jeder Art ... Das Kreisende und Ausweglose schien nicht nur in den Geschäften vorzuherrschen; es teilte sich den Dichter- und Denkerstuben mit ... Es schlossen sich Quartiere an, die der Beschreibung entzogen sind. In allen herrschte die kreisende Bewegung, die dumpfe und zugleich wache Angst, die sich zuweilen zur Panik steigerte.“⁴²⁴

Der griechische Kosmos und sein Kreisen öffnet sich der Anschauung nicht mehr. Die Mechanik des Geistes hat sich der Räder in der Räderuhr bemächtigt und der Umlauf ist sinnlos geworden, die Reflexion der Denker führt nicht mehr aus dem Kreislauf der Ausweglosigkeit hinaus.

Das Rad kann nicht mehr Zeichen der Verehrung sein, sondern wird Werkzeug eines Willens, der sich in der magischen Anschauung auch des Mittelpunkts des Rades bemächtigen kann, um daraus Wissen und endlich Macht abzuschöpfen.⁴²⁵ In Christus allein bleibt Hoffnung, weil er alles Wissen noch in der Liebe übersteigt. „Christus war stärker als Plato, als Sokrates.“⁴²⁶

Damit wird nicht zufällig in einer Zeit vergegenwärtigenden Darstellung das essayistische Element der Hieroglyphe, über die man „wissen“ kann und deren Kenntnis Macht vermittelt, vom übergreifenden Schicksal der Erzählung und ihrer Zeit eingeschlossen. Die Erkenntnis, die im Essay eine vorherrschende Rolle spielte, weil sie dazu dienen sollte, den mythischen Horizont wieder zu erreichen im Wissen um die Tiefe der Symbolzeichen, die eine endgültige, nie wandelbare Darstellung der Einheit von Mensch und Welt konstituieren sollte, muss, in welcher Form sie auch arbeite, vor der Wirklichkeit der modernen Welt scheitern. Die essayistische Erkenntnis kann keine neue Mythologie bringen, sie kann die Spaltung von Mensch und Welt nicht aufheben. „Zuweilen hatte Lucius gehofft, dass sich Heliopolis zum alten Glanze, zur feierlichen Würde magischer Städte erheben würde, in denen ein höchstes eingeweihtes Wissen das Leben bewegte *wie ein Uhrwerk* das auf Saphiren schwingt. Das waren Augenblicke, in denen er Christus hasste; der Galiläer hatte für immer diese Möglichkeit zerstört. Er wirkte weiter als die revolutionäre Grundmacht dieser Erde, und würde jedes Bauwerk, jeden Tempel stürzen, der auf irdische Wohlfahrt, irdisches Glück gegründet war. Er hatte den Schwerpunkt der Geschichte transzendiert. Er hatte eine Unbekannte in sie eingeführt.“⁴²⁷ Glauben und Wissen treten damit auseinander und was die Romantiker zu vereinigen hofften: antike Naturanschauung und christlichen Glauben an die Unendlichkeit Gottes und seiner Liebe. Sie treten gerade im Roman auseinander, wo die Romantiker wie etwa Novalis im „Heinrich von Ofterdingen“ diese Einheit darstellend verwirklichen wollten. In „Heliopolis“ regiert die Einsicht in die Unvereinbarkeit der antiken und der christlichen Welt. „Ja, Wissen und Glauben müssten sich vereinen, die wahre

Herrlichkeit zu schauen. So aber sind die Menschen nicht beschaffen; wir finden nicht Macht und Liebe in der gleichen Brust.“⁴²⁸ „Es gab zwei grosse Zaubergärten auf dieser Erde, jenen des Geistes und den der Liebe – war es unmöglich, beide zu vereinigen? Dann musste der Geist sich sinnlich füllen, die Liebe sich vergeistigen. Die grössten Dichter hatten das versucht und drangen notwendig an die Schwelle der Vernichtung vor, zu Romeos Hochzeitsmorgen, zu Isoldes Liebestod. Das schien den Menschen ebenso verschlossen wie die Verbindung des Guten mit der Macht.“⁴²⁹

Die Möglichkeit der Kunst im Raume der Technik ist also nicht mehr die Vereinigung von Wissen und Glauben im symbolischen Bilde, wie es Fr. Schlegel in der „romantisch-didaktischen Poesie“ utopisch projektierte, sondern die alte Möglichkeit der Darstellung des Schicksals des Wissenden und des Glaubenden, eines nicht zu versöhnenden tragischen Schicksals auf der Erde, und diesseits des Todes. Dies geschieht allerdings in einem „utopischen“ Roman. Aber wie ist diese Utopie zu verstehen? Die ist gerade nicht die Utopie des Goldenen Zeitalters, obgleich die Technik hier ihre Perfektion erreicht hat, sondern sie ist gerade die Desillusionierung der Utopie. Der Sinn der utopischen Darstellung der Technik in „Heliopolis“ liegt nicht in dem „Besser“ der Aneignung der „Technik etwa in einer „organischen Konstruktion“, sondern im „Deutlicher“ der unüberwindbaren Spannung von Wissen und Macht einerseits und Glauben und Liebe andererseits. Nicht die Technik ist das Schicksal, sondern das Herz des Menschen selbst. Der Roman spiegelt also in der Zweideutigkeit von Utopie und Gegenwart die stillstehende Zeit im Herzen des Menschen.⁴³⁰ Was uns heute als Fortschritt erscheint, ist in der Gegenwart von Heliopolis schon längst wieder

vergessen und wiedergekehrt. Selbst die Glaubensstimmungen wie Nihilismus und Religiosität kommen und gehen wieder. „Man hatte den Nihilismus damals (also heute) noch nicht als zweite Religion erkannt, als einen der zyklischen Kulte, die wiederkehren wie die Phasen eines unerforschten Sternes.“⁴³¹ „Im Grunde hatte sich das Zeitalter der zweiten Religiosität erschöpft und eine Renaissance des Nihilismus deutete sich an.“⁴³² Die Utopie der Darstellung macht also die Wiederkehr der Konstellationen deutlich, während die gleichzeitige Erkenntnis ist, dass der Mensch mit dem Glauben des Christentums eine diese geschichtlichen Situationen transzendierende Position gewonnen habe. Er hat keine Hoffnung auf der Erde mehr, selbst nicht in der Hoffnung auf die Universalpoesie. In dieser ruhigen Anschauung aber spiegelt sich doch gleichzeitig etwas von der antiken Skepsis gegenüber allem „Geschichtlichen“, Vorübergehenden. Es ist ein „Realismus“ ohne Wertung, ohne Optimismus und ohne Pessimismus. Die Dichtung bewahrt hier trotz der Integrierung der zweideutigen und zwiespältigen Elemente des Essay, und Aphorismus' ihre reine Anschauung. Die Bewegung des Aphorismus in die Zukunft, getrieben vom Macht-, Erkenntnis-, Herrschafts- oder Abenteuerwillen wird aufgehoben in der Zeitlosigkeit einer Darstellung, die im zeitlich erzählten Vorgang das Schicksal und die seelische Wandlung eines willensmächtigen, erkenntnishungrigen, tatkräftigen Mannes zur Selbstaufgabe in der Liebe zeigt. In der zweideutigen „Utopie“, die Gegenwart ist (vgl. die vielen Anspielungen auf die Jetztzeit) wie Vergangenheit (vgl. Untertitel: „Rückblick auf eine Stadt“) und Zukunft (vgl. den zweideutigen letzten Satz „Uns aber liegen diese Tage fern.“) ist die Zweideutigkeit der Zeitanschauungen von Darstellung und Erkenntnis im Essay und Aphorismus zugunsten

der Darstellung aufgehoben.⁴³³ Von diesem in „Heliopolis“ erreichten Punkt aus gesehen, sind die nachfolgenden Essays eigentlich wieder ein Rückschritt, von den früheren Essays aus gesehen sind sie ein Fortschritt zur Theorie, zur nicht vom Willen bestimmten reinen Anschauung. Sie suchen Erkenntnis, sie wollen die Position des Geistes in der Ruhe des Mittelpunktes des Rades der Technik und der Sprache bestärken. Das „Sanduhrbuch“ gewinnt von diesem bewegungslosen Orte aus eine Überschau über den ganzen seit dem „Arbeiter“ durchlaufenen Weg.

Die Essays von Ernst Jünger sind Manifestationen eines Lebens. Es ist *ein* grundlegendes Problem, das zu immer neuen Verwandlungen der Formen der Aussprache drängt. Die Geschichte des Autors Jünger ist die Überwindung, der ständige Prozess der Überwindung der Geschichte und der Zeit, deren Hauptproblem die Technik ist.

BIBLIOGRAPHIE

Ein vollständiges Verzeichnis aller über Ernst Jünger erschienenen Buchäusserungen, Zeitschriften- und Zeitungsartikel bis Anfang 1953 gibt:

Karl O. Paetel: Ernst Jünger, Eine Bibliographie, Stuttg. 1953

Die Zitate in der vorliegenden Untersuchung beziehen sich auf folgende Ausgaben der Werke E. Jüngers; in Klammern Abkürzung für die Zitate:

- (St) In Stahlgewittern, Berlin 1930 12. Aufl.
- (KE) Der Kampf als inneres Erlebnis, 1922 Berlin
- (W) Das Wäldchen 125, eine Chronik aus den Grabenkämpfen 1918, Berlin 1929
- (FB) Feuer und Blut, Ein kleiner Ausschnitt aus einer grossen Schlacht, Hamburg 1941, 26. Tausend
- (AH 1) Das abenteuerliche Herz. 1. Fassung. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht. Berlin 1929
- (A) Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt. Hamburg 1932
- (BS) Blätter und Steine. Hamburg 1934
- (AS) Afrikanische Spiele (1. Ausg. 1936) Erweiterte Ausgabe Pfullingen 1951
- (AH2) Das abenteuerliche Herz. 2. Fass. Figuren und Capriccios. Hamburg 1938
- (MK) Auf den Marmorklippen. Tübingen 1945
- (GS) Gärten und Strassen, Tübingen 3. Aufl. 1950
- (SK) Sprache und Körperbau, Frankfurt 1948
- (Str) Strahlungen, Tübingen 1949
- (H) Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt. Tübingen 1949

- (ÜL) Über die Linie. Frankfurt 1950
(Wg) Der Waldgang. Frankfurt 1951
(BG) Besuch auf Godenholm .Frankfurt 1952
(GK) Der gordische Knoten.Frankfurt 1953
(Sa) Das Sanduhrbuch. Frankfurt 1954
(Riv) Rivarol. Frankfurt 1956

Folgende Schriften von Ernst Jünger sind in der
Bibliographie von K. O. Paetel noch nicht erwähnt:

Das Sanduhrbuch, Frankfurt, Klostermann 1954

Am Sarazenenurm, Frankfurt, Klostermann 1955

Rivarol, Frankfurt, Klostermann 1956

Die Schleife, Dokumente über den Weg von Ernst Jünger,
Frankfurt 1955 hg. von Armin Mohler (darin ein Teilab-
druck des Abenteuerl. Herz 1. Fass., Briefe, unveröffentl.
Prosastücke, Bibliographie)

Folgende Spezialveröffentlichungen über Ernst Jünger
sind seit 1953 erschienen:

J. P. Stern: E. Jünger. Studies in modern European Literature
and Thought

Cambridge, New Haven USA 1954

Krockow, Christian Gf. von: Der Dezsionismus bei Ernst
Jünger, Carl Schmitt und Martin Heidegger, seine
soziale Funktion und seine sozialtheoretische Bedeu-
tung, Masch. schriftl. Diss. Göttingen 1954

Freundschaftliche Begegnungen: Festschrift zu Ernst
Jüngers 60. Geburtstag, hg. von Armin Mohler.

An Zeitschriften- und Zeitungsartikeln sind seit 1953
folgende erschienen:

1953

- Erwin Schühle: E. J. und die westliche Welt. Die Christen-
gemeinschaft Stuttgart, 25. Jg. 1953, S. 90–92
- Margret Boveri: Die Wandlungen des Nigromontan, Merkur
Stuttg. 6. Jg 1952, N. 8, S. 791–794
- G. Franz: E. J., 1895. Biographisches Wörterbuch zur dt.
Gesch. Hg Helmut Rössler u. a. 1952, 1952 S. 418–426
- Curt Hohoff: Das magische Ich bei E. J. Hochland, München
46. Jg 1953/4, S. 81–92
- Werner Kohlschmidt: Der Kampf als inneres Erlebnis.
E. J.s weltanschaulicher Ausgangspunkt in kritischer
Betrachtung (in: Die entzweite Welt, Gladbeck 1953)
- Wolfgang Hilligen: Masz, Bild und Klang. Eine Studie zur
Sprache E. J.s
Die Sammlung, 8. Jg 1953 S.412–449
- Wilhelm Stapel: E. J. Velhagen und Clasings Monatshefte,
Bielefeld 61. Jg 1953, H. 3. S. 233–6
- Eduard Lachmann: Die Sprache der Marmorklippen,
Ein Beitrag zu E. J.s Stil. Wirkendes Wort, Düsseldorf.
4. Jg 1953/4 S. 91–101
- Chr. E. Lewalter: Zu E. J.s neuer Schrift „Der gordische
Knoten“. Die Zeit Fkf. Wochenzeitg. 8. Jg 1953 Nr. 39 S. 6

1954

- Murray P. Peppard: E.J., Norse myths and nihilism. Monats-
hefte für dt. Unterr., dt. Sprache und Lit. Madison/Wisc.
46. Bd. 1954, S. 1–10
- Golo Mann: Der neue Jünger. Weltwoche Zürich.
21. Jg 153 N. 1036.S.5

- J. von Erosse: Das Ost-Westproblem in E. J.s Schrift
„Der gordische Knoten“. Die Drei. Stuttg. 24. Jg 1954 H. 1,
S. 46–48
- Curt Hohoff: E. J.s Weg und sein Lit. Werk. Universitas,
Stuttg. 9. Jg 1954, S. 969–975

1955

- Alfred Andersch: Kann man ein Symbol zerhauen? E. J.:
Der gordische Knoten. Texte und Zeichen, Bln-Frohnau,
1. Jg 1955, Nr. 3 S. 78–84
- Lothar Stengel von Rutkowski: E. J., Ritter der Material-
schlacht, Pionier ins Traumland; Mystiker des Atomzeit-
alters. Wirklichkeit und Wahrheit 1955, Nr. 5–6, S. 23–5
- J. W. Hauer: E. J., Eine Gestalt des grossen Umbruchs, Wirk-
lichkeit und Wahrheit, Arbeitsgemeinschaft für freie
Religionsforschung Tübingen 1955 Nr. 5–6, S. 26–31
- R. Adolph: Bibliotheken und Archive der Dichter, E. J.
Börsenblatt für den dt. Buchhandel. Fkf./M 11. Jg 1955
Nr. 39 S. 314
- Rudolf Krämer-Badoni: E. J., 60 Jahre alt ... Frankfurter
Hefte, 10. Jg 1955, Nr. 4. S. 24–9
- Otto Molsheimer: E. J., die Uhren und die Zeit „Sanduhr-
buch“. Die Uhr, Fachzs. für das Uhrmacherhandwerk,
Köln 9. Jg 1955 Nr 6 S. 5–7
- Günter Blocker: E. J. oder die doppelsichtige Optik. Das ganz
Dtl. Detmold. 7. Jg 1955 Nr. 14. S. 3
- G. Kranz: E. J. – Die Kirche in der Welt. Münster. 7. Jg 1954
2. Lfg S. 251–4
- Paul Fechter: E. J. und die ersten nationalen Kreise, Rhein-
pfälzische Monatshefte, Neustadt. 6. Jg. 1955 Nr. 3 S. 5–9

- K. O. Paetel: E. J. und sein Werk. Südamerika. Buenos Aires
4. Jg. 1953 S. 657
H. E. Holthusen: E.J., Universitas Stuttg. 10. Jg 1955 S. 605–11
Oskar Janck: Die Prosakunst Ernst Jüngers. Welt und Wort.
10. Jg 1955 S. 73–6

1956

- Fr. Sieburg: Bemerkungen zu E.J.s „Rivarol“ Merkur Stuttg.
10. Jg 1956 Nr. 6 S. 602–604
A. Closs: E. J. und die angelsächsische Literaturkritik, Univer-
sitas, Stuttgart 1956 S. 1263–1269
Fr. Schalk: E. J.s „Rivarol“. Wort und Wahrheit. Freiburg/Br.
11. Jg. 1956 S. 563–65
H. E. Holthusen: E. J und das deutsche Verhängnis. Eckart-
Jahrbuch, Witten, 1955/56
Leonard Forster: E. J. in englischer Sicht. Die Sammlung,
Gott. 11. Jg '56
Rud. Majut: Der dichtungsgesch. Standort von E.J.s „Heli-
opolis“. GRM 37. Bd. S. 1–16

Von den bei Paetel aufgezählten Werken über E. Jünger
und den oben angegebenen wurden in der vorliegenden
Arbeit folgende mittelbar oder unmittelbar berücksichtigt
bzw. eingesehen:

- Bense, Max: Ptolemäer und Mauretanier oder die theologi-
sche Emigration der deutschen Lit. Köln 1950
Böhm, Max Hildebert: Der Bürger im Kreuzfeuer, Gött. 1933
Braunsperger, Hubert: Anarchie und Ordnung bei E. J. Wien
1950 Diss.
Brock, Erich: E. J. und die Problematik der Gegenwart, Basel
o. J. 1943

- Brock, Erich: Das Weltbild E.J.s, Darstellung und Deutung,
Zür. o. J. 1945
- Dahler, Ilse: Untersuchungen zu Sprache und Stil E. J.s Univ.
Giessen Diss.
- Hilsbecher, Walter: E. J. und die neue Theologie, Fragmente.
Heiligenhafen Privatdruck, 1949
- Kranz, Gisbert: E. J.s Symbolik. Bonn, 1950 Diss. Martin,
Alfred von: Der heroische Nihilismus und seine
Überwindung.
- E.J.s Weg durch die Krise. Krefeld, 1948
- Müller, Wulf, Dieter: E. J., ein Leben im Umbruch der Zeit,
Bln. 1934
- Müller-Schwefe; Hans Rudolf: E.J., Wuppertal-Bremen. 1951
- Nebel, Gerhard: E. J. und das Schicksal des Menschen,
Wuppertal 1948
- Nebel, Gerhard: E. J., Abenteuer des Geistes. Wuppertal 1949
- Paetel, K. O.: E. J., Die Wandlung eines dt. Dichters und
Patrioten, New York 1946
- Paetel, K. O.: E. J., Weg und Wirkung. Eine Einführung.
Stuttg. 1949 Schonauer, Franz: Die zwei Fassungen von
Ernst Jüngers „Das abenteuerl. Herz.“ Bonn 1947 Diss.
- Rausch, Jürgen: E. J.s Optik. Stuttg. 1951
- Traugott, Edgar: Heroischer Realismus, Eine Untersuchung
an und über E. J. – Wien, 1937 Diss.

AUSLAND

J. P. Stern: E. J. Studies in modern European Literature and Thought. Cambridge, New Haven 1954

Marcel Decombis: E. J., L'homme et l'oeuvre jusqu' à 1936
Paris 1943

ZEITSCHRIFTENARTIKEL, SAMMELBÄNDE, ALLG. WERKE, IN DENEN VON JÜNGER DIE REDE IST

Freundschaftliche Begegnungen, Festschrift zum
60. Geburtstag von E. J. hg. von Armin Mohler, Frkf./M.
1955, darin unter anderen für vorliegende Arbeit
weniger wichtigen Beiträgen:

Martin Heidegger: Über „Die Linie“.

H. R. Müller-Schwefe: Erkenntnis und Wort Gottes.

Gerh. Loose: Die Reisetagebücher.

E. J.s. Henri Plard: Ex ordine shandytorum. Über das
Schlangensymbol.

Dvorak, Robert: Die Sprache Ernst Jüngers. Deutsche
Beiträge, München III, 2 und 3. 1949 S. 158–168
u. S. 235–242

Gruenter, Rainer: Formen des Dandysmus, Euphorion 1952
46. Bd S. 170 ff.

Jancke, Oskar: Versuch über die Sprache E. Jüngers.
Die Literatur 40, 1937/8 S. 392–5 „

Jancke, Oskar: Das abenteuerliche Herz, Die Literatur,
40. 1937/8 S. 686

Lachmann, Eduard: Die Sprache der „Marmorklippen“.
Wirkendes Wort 4, 1933/4 S. 91 ff.

- Loose, Gerh.: Die Tigerlilie. Ein Beitrag zur Symbolik von
E.J.s Buch vom Abenteuerlichen Herzen. Euphorion 46.
Bd 1952, S.202 ff.
- Martini, Fritz: Wandlungen und Formen des gegenwärtigen
Romans, Der Deutschunterricht 1951, Heft 3 S.7 ff.
- Snell, Bruno: Sprache und Körperbau, Hamburger Akademi-
sche Rundschau III , 1, Juli 1948 S.60
- Jaspers, Karl: Vom Ursprung und Ziel der Geschichte,
Fischerbücherei 91 Fkf./M. 1955 (darin Anm. 7)
- Kohlschmidt, Werner: Der Kampf als inneres Erlebnis. E. J.s
weltanschaulicher Ausgangspunkt in krit. Betrachtung,
in: Die entzweite Welt, 1953
- Pongs, Herm.: Im Umbruch der Zeit. Göttingen 152
Winkler, Eugen Gottl.: Gestalten und Probleme, darin:
Ernst Jünger oder das Unheil des Denkens, S. 94 ff. Lpzg
1937

ALLGEMEINE LITERATUR

- Böckmann, Paul: Hellas und Germanien. Entstehung und
Bedeutung einer griechisch-dt. Lebenseinheit. Von dt.
Art in Sprache und Dichtung Bd. V 1942 S. 341–401
- Löwith, Karl: Wissen, Glaube und Skepsis. Göttingen
1956 Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des
Gleichen Stuttg. 1956
- Novalis: Sämtliche Werke hg.von J. Minor, Diederichs Jena
1923
- Nietzsche, Friedr.: Kröners Taschenausgabe, hg. von
A. Baeumler, Lpzg
- Schlegel, Friedr.: Sämtl. Werke, Wien 1846
- Pongs, Herm.: Das Bild in der Dichtung Bd. 1 Marburg 1927
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen Bd. 1
1923

LITERATUR ÜBER APHORISMUS UND ESSAY

- Bense, Max: Über den Essay, Merkur 1947 Heft 3 S. 414
- Besser, Kurt: Die Problematik der aphoristischen Form bei
Lichtenberg, Fr. Schlegel, Novalis und Nietzsche. Ein
Beitrag zur Psychologie des geistigen Schaffens. Neue
dt. Forsch. Abtl. Philosophie Bd. 11 1935
- Bühner, Karl Hans: Über den Aphorismus, Welt und Wort.
6. Jg. 1951
- Friedrich, Hugo: Montaigne Bern 1949
- Grenzman, Wilh.: Probleme des Aphorismus. Jahrbuch für
Ästh. und allg. Kunstwissenschaft Bd. 1 1951
- Wrenzman, Wilh.: Lichtenberg Salzburg.-Lpzg. 1938
- Just G.: Essay. Dt. Philologie im Aufriss, Bd. II hg. von W.
Stammler 1952 Bln.-Bielefeld Sp. 1689
- Klein, Joh.: Die Dichtung Nietzsches. München 1936
- Lukacs, Georg: Die Seel, und die Formen. Bln. 1911 darin:
Über Wesen und Form des Essays
- Mautner, Franz H.: Der Aphorismus als literarische Gattung.
Zs. für
- Rosenkranz, Hans: Der Essay als Kunstwerk. Kölnische Ztg.
in: Die Lit., 35. Jg., S. 208
- Requadt, Paul: Lichtenberg. Hameln 1948
- Schalk, Fritz: Einleitung zu „Die frz. Moralisten“ hg. von F.
Schalk Lpzg 1938
- Vietta, Egon: Der Essay, Dt. Lit. 37. Jg. 1934/5 S. 484-6
- Wehe, Walter: Geist und Form des dt. Aphorismus.
Die neue Rundschau. 1939 Bd 2 Bln. S. 403-8
- Wildbolz, Rud.: Der philosophische Dialog als lit. Kunst-
werk. Bern Stuttgart 1947 (Sprache und Dichtung Nr. 77
hg. von F. Strich)

ANMERKUNGEN:

1 S. 78 f.

2 Die gleiche Schwierigkeit spiegelt sich in den meisten literaturwissenschaftlichen Arbeiten über Essay und Aphorismus sowohl als über Ernst Jünger. Der Essay hat, wie Just in seinem betr. Artikel in „Stammlers Aufriss“ bemerkt, „bis jetzt kaum die Beachtung gefunden, die seiner Bedeutung gemäss wäre.“ Er bezeichnet die Artikel über den Essay im Reallexikon Bd. 1 1925/6 (H. Beyer) und im Handbuch der Zeitungswissenschaft (Dofivat) mit Recht als unzulänglich. Tatsächlich gibt es ausser dem Essay-Artikel von Just keine umfangreichere wissenschaftliche Behandlung des deutschen Essays. Bedeutungsvoll schienen mir von den wenigen Veröffentlichungen über den Essay vor allem: Georg von Lukacs: Über Wesen und Formen des Essays, in Die Seele und die Formen, Essays. Bln. 1911; Egon Vietta: Der Essay, Dt. Lit. 37. Jg S. 484–486 und Hugo Friedrich: Montaigne Bern 1949 Kap. VIII: Das schriftstellerische Bewusstsein Montaignes und die Form des Essays.

An den Bemerkungen Justs vermisst man vor allem die Begründung der Form aus der inneren Notwendigkeit des Autors heraus. Er gibt nur äussere Anmerkungen: Experimentalcharakter, Vielschichtigkeit, Bezug zum Absoluten, Anzielen des Sinnes etc. aber er fragt nicht, warum, welche Gründe den Autor drängen, sich dieser Form zu bedienen; um sein inneres Anliegen mitzuteilen, wenn man von „bedienen“ überhaupt sprechen kann. Er fragt nicht, welche Gründe zu seiner Entstehung beitragen, woran er bei Besprechung Montaignes und Bacons Gelegenheit gehabt hätte. Er stellt zwar seine Vermittlerstellung zwischen Kunst und Wissenschaft fest, ohne zu fragen, wie es überhaupt zur Notwendigkeit einer Vermittlung kommen kann. Hier müsste die philosophische Erkenntnis einsetzen. Just stellt fest „Ja, der Essay dürfte die einzige Gattung sein, die sich nur in der abendländischen Literatur findet“ (1693), fragt aber nicht warum. Er setzt voraus, dass „der Essay formal zwischen Dichtung und Wissenschaft angesiedelt ist (1689) aber er erklärt nicht, wie die Synthese zweier grundverschiedener Bereiche überhaupt stattfinden kann und auf welche Weise sie sich vollzieht. Er sieht, dass der Essay wie jedes „echte Gespräch ... unendliche Form“ (1699) ist, er macht aber nicht klar, was diese unendliche Form bedeutet und ob dies eine Anspielung auf die organische Form des Kunstwerks sein soll. Darum bleibt auch die Einteilung des Essays in begriffliche,

sachliche, biographische etc. nur äusserlich, weil es unklar ist, welche innere Notwendigkeit den Autor zum Hinauslangen in diese Bereiche führte. Manche gute Bemerkung verliert durch die apodiktische Formulierung an Wert z. B. „Das Anliegen ist dabei nicht so sehr Sinngebung sondern Sinnfindung, präziser Anzielen des Sinns.“ (1692) oder „Der Essayist ist Experimentator“ (1692) oder „Die Kunst des Essays ist Wortwerdung des reifen, oft überreifen und verfeinerten Geistes und als solche paradox, skeptisch und gläubig, gelassen und aggressiv, sehr frei und sehr gebunden, hochgezüchtet und demütig, esoterisch und sozial, verspielt und zentriert, antikisch und christlich.“ (1693) eine Unzahl bedeutsamer „essayistischer“ Anspielungen.

So wird die innere Problematik, von der die Essayisten am besten wissen, wohl umkreist, aber ihre Ursache nicht offengelegt, obgleich dies Nachdenken über Ursachen und Zusammenhänge mit zum Wesen des Essays gehört. So verliert auch die Zuordnung seiner Grundform zum Lyrischen, Epischen und Dramatischen in E. Staigers Sinn ihren Wert. Denn solange nicht geklärt ist, in welchem Verhältnis zur Dichtung der Essay überhaupt steht, ist nicht auszumachen, inwieweit er am Weltverhältnis dichterischer Naturformen teilzunehmen in der Lage ist. Soviel ist sicher, dass eine rein formale Betrachtung des Essays ebenso wie des Aphorismus' nichts Fundamentales zu Tage fördern kann, solange nicht die inhaltlichen Voraussetzungen mitbetrachtet werden, wie es etwa aus dem gesamten Umkreis der Untersuchung Karl Löwiths über „Nietzsches Phil. der ewigen Wiederkehr des Gleichen“ hervorgeht. Denn es sind vor allem die philosophischen Voraussetzungen des sich wandelnden Selbstverständnisses, die die willkürlich-unwillkürliche Gestalt von Essay und Aphorismus bilden.

Sehr viel eindringlicher ist die Dissertation von Rud. Wildbolz über „Den phil. Dialog als lit. Kunstwerk“ Bern/Stuttg. 1947 (Sprache und Dichtung 77 hg. von Fr. Strich) Freilich werden hier die Formen von Aphorismus und Essay auf das Wesen *des* „Dialogischen“ bzw. *des* „Monologischen“ zurückbezogen, womit m. E. die Frage nur verschoben ist, ähnlich wie bei der Definition des „Lyrischen“ etc. bei E. Staiger. Doch sieht Wildbolz den engen Zusammenhang von Essay und Aphorismus, den Just leugnet. Die bei Just nicht genannten Hintergründe hat Egon Vietta a. a. O. 1934 schon dargelegt. Sie sind unmittelbar geistesgeschichtlicher Natur und hängen eng mit der Entwicklung der anderen erst in der Neuzeit entwickelten Gattung des Aphorismus' zusammen, der ähnlich zwischen Kunst und Wissenschaft steht.

Vietta sieht den Zusammenhang mit der philosophischen Anthropologie. Montaigne, Pascal und die frz. Moralisten begründen durch ihre besondere Art, den Menschen zu schildern, eine neue Art des Zugangs zu seinem wahren Wesen. In keiner literarischen Gattung sind die geistesgeschichtlichen Ursachen so offensichtlich. Man kann sagen, dass die Geistesgeschichte ihr Stifter wurde. Der Autor antwortet mit den neuen Formen auf eine neue Situation. Vietta schreibt: „Der Schriftsteller, der sich der Bezogenheit alles Wissens auf das persönliche Sein am tiefsten bewusst bleibt, wird zum Essayisten“. (a. a. O. 484) In die geistesgeschichtliche Situation übersetzt, heisst dies: die bestehende Wissenschaft dient nicht mehr genügend, sich über das Sein und die Stellung des Menschen klar zu werden. Montaigne will lediglich den Menschen demonstrieren. „Die reine Wissenschaft kennt nur die Verantwortung, die das Wissen in sich birgt: die Wahrheit. Weil unsere Neuzeit durch und durch verwissenschaftlicht ist, hat sie der objektiven Wahrheit und das war für sie gewöhnlich das experimentell-belegbare Ergebnis der wissenschaftlichen In- oder Deduktion, die höchsten Rechte zuerkannt. Der Essayist Montaigne verantwortet nicht das Gewusste, sondern den Menschen Montaigne als Vertreter des Menschen überhaupt.“ (a. a. O. 484) Der Essay sei auf geheimnisvolle Weise der Wissenschaft benachbart. Er ist aufgekommen mit der Atmosphäre beginnender Wissenschaftlichkeit und muss immer in Bezug zu ihr gesehen werden. Montaigne habe erkannt, dass der Mensch mit wissenschaftlichen Mitteln nicht erfasst werden kann. „Doch der Mensch ist ein unbegreifliches, wandelbares und unbeständiges Ding. Schwer, sehr schwer ist es, ihn unter eine sichere einförmige Regel zu bringen.“ zitiert Vietta Montaigne (S. 484). Montaigne schildere nicht einen Sonderfall sondern einen typischen Fall [Auch Jünger sieht sich in seinen Essays nicht als Individuum, sondern Repräsentanten des typischen Erlebnisses seiner Zeit. (AH1, S. 6)] Der Essay sei nicht unsystematisch aus Unverantwortlichkeit, sondern zeigt gerade in der Gegnerschaft gegen das System seine Wahrhaftigkeit. Damit weist Vietta auf Kierkegaard hin, den „grössten, religiösen Essayisten der Neuzeit.“ (484) Dieser schreibt in der „Abschliessenden unwissenschaftlichen Nachschrift“ über Lessings Mitteilungsweise: „Während das objektive Denken (gemeint ist natürlich Hegel) gegen das denkende Subjekt und dessen Existenz gleichgültig ist, hat der subjektive Denker als existierender wesentliches Interesse an seinem eigenen Denken, in welchem er existiert.“ (Werke Bd. 6 Jena 1919 S. 160) „Während das objektive Denken alles aufs Resultat

setzt und der ganzen Menschheit zum Betrügen durch Abschreiben und Hersagen des Resultats und Fazits verhilft, setzt das subjektive Denken alles aufs Werden und lässt das Resultat aus, teils weil dies gerade einem solchen Denker gehört, weil er den Weg dazu hat, teils weil er als Existierender beständig im Werden ist ...“ (161) „Überall wo beim Erkennen das Subjektive von Wichtigkeit, die Aneignung also die Hauptsache ist, da ist die Mitteilung ein Kunstwerk.“ (S. 166) Die gleiche Anteilnahme des Subjekts an seinen Erkenntnisinhalten zeigt der skeptische Denker Montaigne. Hugo Friedrich legt das Grundverhältnis dieses Autors zu seiner Schreibform folgendermassen dar : „Schreiben ist hier selbstbezogene Buchführung über die Individualität, ein Registrieren ihrer Inhalte sowie der Weltinhalte in subj. Spiegelung, und zwar Moment für Moment, so wie sie vorüberziehen.“ Hier ergibt sich ein Anknüpfungspunkt für eine Überlegung von H. Rosenkranz: Der Essay als Kunstform, Köln Ztg. in Die Lit. 35. Jg. 208: „Der Essay als Kunstform – das ist die Darstellung der Tatsachen mit den Mitteln des Romanciers ... Der Essayist ist ein Romancier mit gebundener Phantasie. „Der Essayist ein Parallelogramm der Kräfte zwischen den Tatsachen auf der einen und der Deutung der Tatsachen aufder anderen Seite.“ Das gleiche Verhältnis kennzeichnet auch das jüngersche Tagebuch und den daraus entstehenden Essay.

Montaigne, schreibt Friedrich weiter, legt im Schreiben die graphische Kurve der fliessenden Subjektivität fest. Da das Ich an keinem Punkt vollständig da ist, kann erst die Zusammenschau aller Phasen einen ungefähren Einblick in sich selbst geben. Doch beides verpflichtet sich: der Essay ist der durchgehende Kommentar seiner selbst. Innerlich begründet ist die Unsystematik durch die Unerkennbarkeit des Ganzen und den Perspektivenwechsel des Autors, der auch immer wieder ein anderer ist. Im Wort Essai kennzeichnet er den „Selbstversuch zu dem Zweck, die eigene Beschaffenheit zu erfahren.“ (432 a. a. O.) Zusammenfassend sagt Friedrich: „Der Essay ist das Organ eines Schreibens, das nicht Resultat sondern Prozess sein will, genau wie das Denken, das hier schreibend zur Selbstentfaltung kommt. In ihm hat der besondere Charakter dieses Denkens, die Skepsis, ihr Mittel gefunden, moderne vulgärsprachliche Prosa zu werden ...“ (430 a. a. O.) Er sieht in ihm den äussersten Gegenpol gegen die naturwissenschaftliche Methode seiner Zeit. (432) Friedrich sieht ebenso wie Vietta den engen Bezug zu Wissenschaft und phil. Anthropologie.

Dabei macht er auch auf die Verwandtschaft des Essays mit dem Brief aufmerksam, der ebenso wie der Essay die Entpersönlichung des Menschen, die im grossen Kunstwerk geschieht, wieder rückgängig macht. Diesen engen Bezug zur Person des Schreibers und der unmittelbar ihn angehenden Tatsachen kann man auch und vor allem bei Jünger modellhaft nachweisen. Auch der Dialog gäbe der skeptischen Gesinnung eine Darstellungstechnik in die Hand, die der Vielgesichtigkeit der Sachen durch den Standortwechsel der Perspektiven Rechnung trage. (a. a. O. 444) Hier trifft sich Friedrichs Darstellung wie an vielen anderen Punkten mit der mehr theoretischen Überlegung Lukacs' in seinem Essay: Über Wesen und Formen des Essays (a. a. O.) Indem er die Dialoge Platos als Essays kennzeichnet, versucht er den Essay als Urform gegen die Dichtung abzusetzen. In jedem Sprechen erkennt er die grundlegende Trennung von Bild und Bedeutung. Wenn diese auch abstrakt sei, da praktisch nicht durchführbar, so ergebe doch die Betonung, die man entweder auf das Bild; oder die dahinterliegende Bedeutung lege, ein Unterschied in der Art der Ausdrucksmittel. „Das eine Prinzip ist ein Bilder-Schaffendes, das andere ein Bedeutungen-Setzendes; für das eine gibt es nur Dinge, für das andere nur dessen Zusammenhänge ... Diese Art des Empfindens ... braucht eine Kunstform für sich ... Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden können und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen ... die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit.“ (15) Eine solche deduktive Herleitung des Phänomens ist aber allein von einem späten hegelischen Standpunkt aus möglich und trifft nicht das historische Bild der Vorgänge. Wäre diese Abstraktion richtig, so müsste jede Philosophie Essay sein, wenn auch nicht als „sentimentales Erlebnis“.

3 Die Zitate der vorliegenden Arbeit beziehen sich auf die auf S. 247 f. genannten Bücher E. Jüngers, für die sich in der Sekundärliteratur Abkürzungen wie St. (= In Stahlgewittern) oder AH 1 (= Das Abenteuerliche Herz, 1. Fassung) eingebürgert haben. Auf S. 247 f. befindet sich die vollständige Liste der zitierten Ausgaben und der verwendeten Abkürzungen, z. B. H 31 = Heliopolis. Rückblick auf eine Stadt. Tübingen 1949. In dieser Verwirrung der Elemente der essayistischen Sprache Jüngers ist natürlich der Weg offen für die Betonung des einen oder des anderen auffälligen Phänomens. Soweit

es allerdings seine Formensprache betrifft, sind bisher nur wenige auf die Struktur seiner Sprache bezügliche Versuche unternommen worden, Klarheit in das Bild dieses so aktuellen und verwirrenden Schriftstellers zu bringen. Es ist allerdings menschlich, dass jeder, der sich mit dem Lebenswerk eines Menschen beschäftigt, darin seine eigenen Probleme wiederzufinden sucht und ihnen mit Hilfe des gefundenen Kronzeugen zu Leibe geht. Es entsteht dabei eine merkwürdig gebrochene Literatur der Umwertungen aller Werte aus vierter und fünfter Hand. Um so schlimmer bei einem Autor, dessen Begriffe, Bilder und Überlegungen so komplex, vieldeutig, fluktuierend, unsystematisch und trotz schärfster Präzision so wenig fassbar sind.

Brock, Erich: Das Weltbild Ernst Jüngers Zür. 1945 sucht vor allem die Erlebnisseite, das existentielle Engagement Jüngers kennenzulernen, stellt ihn in den Zusammenhang der Philosophie des Zweifels seit Descartes und behandelt seinen Zusammenhang mit existenzphil. Denkern, allerdings in seinem von eigenen Begriffen geprägten Umkreis. Dabei treten die objektiven Gehalte und die Gesamtform der Schriften, die ja gerade hier eine besondere Bedeutung haben muss, weil sie mit zu einer Existenz-Form des Dichters wurden, gerade in dem verzweifelten Anspruch, den er mit ihnen durchsetzen will, mehr in den Hintergrund zurück. Soweit Brock die Leidenschaft, die Unbedingtheit des Fragens, den Mut zum Problem und zur Entscheidung betont, ist ein sehr wichtiger Punkt berührt. Aber es wird das Eigentliche der Faszination, die von seinen Schriften ausgeht, damit noch nicht getroffen. Was beim ersten Eindruck fesselt, ist nicht zunächst der philosophische Gehalt, der sich erst nachträglich durch Übertragung seiner Begriffe in die der allg. Philosophiegeschichte ergibt, sondern die Unmittelbarkeit, mit der er uns in die ihm eigene Welt des Sehens zu ziehen vermag. Die ganze „Wahrheit“ seiner Schriften lässt sich gar nicht in eine „Deutung“ bannen, weil sie ja meist selber Deutung und Wertung sein wollen und gerade für den Leser selber. So ist das, was für eine Untersuchung übrig bleiben kann, nachdem die Ansprüche, die manche, besonders die frühen Schriften Jüngers stellten, verfliegen sind, einzig die Formen in ihrem Verhältnis zu den Ansprüchen und die Wandlungen, die diese Formen durchmachen und die Gründe dafür.

Hubert Braunsperger weist in seiner Diss. „Anarchie und Ordnung bei E. J.“ Wien 1950 auf den „experimentellen“ Charakter

dieser Suche nach einer neuen Dimension hin, die mit Absicht und „mit unerhörter Konsequenz weiterverfolgten Ideen“ (37) erreicht werden soll. „Das Merkmal dieser Wandlung aber ist, dass jeweils eine extreme Utopie aufgestellt wird, auf die sich nun der Geist zubewegt, indem er die gewohnte Wirklichkeit aufgibt. Es wird also nicht die Wirklichkeit selbst gewandelt, indem sich in ihr eine höhere Welt zeigt, die vorher dem Auge bloss nicht sichtbar war, sondern die Wandlung wird ausserhalb gesucht, in einem erdachten utopischen Bereich.“ (37) Von hier aus wäre eine Möglichkeit in die Erörterung der Formensprache einzutreten, aber Braunsperger geht auf die Dialektik von „Anarchie und Ordnung“ ein, die er zunächst theoretisch erwägt. „Anarchie und Ordnung gibt es nur als theoretische Erwägungen. Versucht man sie als Praxis zu nehmen, werden sie zur Utopie.“ (40)

Freilich spielen bei Jünger Betrachtungen über dies Thema eine grosse Rolle, doch bilden sie nicht den Kernpunkt, sondern eher ein zweitrangiges Problem, das von tieferen Entscheidungen, wie etwa denen über Notwendigkeit und Freiheit abhängt. Darum führt die Eigenbewegung, die diese Begriffe vollführen, aus dem Gesamtumkreis der jüngerschen Schriften heraus, deren Verständnis doch zunächst zur Debatte steht, und in denen es ausdrücklicher Weise um systematische Konsequenz nicht geht. Will man nicht in Kritik der Gedanken enden, so muss man einfach den Weg E. Jüngers so nehmen, wie er ist, und sich darauf beschränken, die tieferen Ursachen für die Wandlung der Formen ausfindig zu machen, was schon interessant genug ist. Alles andere erledigt die Zeit von selbst.

Gisbert Kranz: Ernst Jüngers Symbolik, Diss. Bonn 1950 bietet ein vollständiges Compendium aller bei Ernst Jünger gebrauchten „Symbole“, mit dem man, solange die innere Konsequenz der Jüngerschen Formensprache nicht erkannt ist, noch nichts anfangen kann. Durch den Hinweis auf ältere Symboliker und Mythenforscher wird der eigentlichen Aufgabe, wie sich in der bewussten Symbolsprache eine Auseinandersetzung zwischen Wissenschaft und Kunst vollzieht, und wie damit eine neue dichterische Formensprache, die über die romantische Position, die ja ähnlich unerforscht ist, hinausführt bzw. diese einbezieht und der Situation der Zeit gemäss umwandelt, eher ausgewichen. Auch wird nicht klar, welchen Umfang, welche Aufgaben, Beziehungen, kurz welche Bedeutung das Wort „Symbol“ („Sinnbild“, „Hieroglyphe“, „Typus“, „Gestalt“ etc.)

bei Jünger hat. Was leistet es innerhalb seiner Darstellungsformen?

Kranz fordert zur Ergänzung seiner „Symbolik“ „eine Untersuchung des Wahren und Schönen“ bei Jünger. Dies macht den Eindruck einer scholastischen Systematisierung, die sich in der literarwissenschaftlichen Untersuchung heute um so mehr verbietet, als sie bei der Problematik der modernen Bewusstseinslage und der Komplexität der modernen Formensprache nicht mit der nötigen Eindeutigkeit durchzuführen ist.

Auf die innere Problematik der aphoristischen Redeweise hat vor allem Oskar Jancke in zwei Besprechungen und Aufsätzen hingewiesen, auch Hilsbecher und Dahler gehen andeutungsweise auf diesen Zug ein, aber beide machen nicht deutlich, wie die ganze Individualität dieses Autors sich in der Struktur des Aphorismus ausdrückt. Doch macht J. daher wie auch R. Dvorak auf die Korrespondenz seiner „harten Satzfügung“ zu den Gehalten seines von der Technik geprägten Weltbildes aufmerksam. Dvorak sieht dabei die Parallele zum technischen Zeitalter überhaupt den Herrschaftsanspruch über die Sprache, die Künstlichkeit, Treffsicherheit, Werkzeugartigkeit, Monotonie und Präzision.

O. Jancke in seinem „Versuch über die Sprache E. J.s“ a. a. O. bietet als erster einen Ansatzpunkt, um von der geistigen Struktur des Aphorismus her die Problematik seiner Aussage zu ermessen. „Seine Sätze enthalten unbewiesene Behauptungen und zugleich Bewertungen.“ (392) Er zieht zur Erläuterung den Aphorismus Jüngers: „In einer Prosa, die auf Konklusionen verzichtet, müssen die Sätze wie Samenkörner sein“ (BS Anhang) heran.

Die Aussage ist mit dem Schlusspunkt nicht fertig. Sie bietet Keime. Der Fortgang von Satz zu Satz wird gleichsam durch Zwischenspiele unterbrochen, die aus dem Unausgesprochenen kommen. Die betonten Behauptungen fordern zum Nachdenken auf. „Er gibt vor, einen objektiven Sachverhalt zu schildern, während er in Wirklichkeit eine scharfgezielte und in seinen Zusammenhang passende Bemerkung unserm Beifall präpariert, ja so geformt hat, dass er sicher sein kann, seinen Satz von uns bestätigt zu bekommen.“ (392) Jancke stellt so die Selbständigkeit der Symbolwelt, wie sie Kranz sieht, sehr in Frage. Die Symbole oder Hieroglyphen werden wieder auf das Subjektive der Existenz des Autors zurückgezogen und so der wirkliche Anspruch, die Gefährdetheit wie die Unanfechtbarkeit

einer dichterisch-wissenschaftlichen Aphorismensprache deutlich gemacht. Der Aphorismus ist als wissenschaftlicher Satz anfechtbar, sofern er als „Behauptung“ und Urteil Anspruch auf Wahrheit erhebt, er ist unanfechtbar als Sprachleistung, wo er im Schöpferischen seine eigene Evidenz hat. Diese Zweideutigkeit, die zu immer umfassenderen Darstellungsformen drängt innerhalb derer die Ambivalenz der dichterischen Darstellung und der Erkenntnis zugunsten der Darstellung aufgehoben wird, gilt es näher zu untersuchen.

Der Anfechtbarkeit seines Denkens, dort wo es unmittelbar auf die aktuelle Wirklichkeit bezogen ist, verdanken die meisten Schriften über E. J. ihre Existenz. Die von politischer und soziologischer Tendenz brauchen in unserem Zusammenhang nicht berücksichtigt zu werden. K. O. Paetel hat sie in seinen beiden Büchern über Jünger besprochen, A. Mohler die politische Wirksamkeit Jüngers und seiner nationalistischen Reformideen dargestellt. (Die betreffende Literatur bei Paetel; Bibliographie a. a. O.) Doch muss gesehen werden, dass in Jüngers Sprache von Anfang an eine transzendierende Kraft wirksam ist, die über die jeweils vorliegenden politischen Ziele hinaus auf die Verwirklichung der ungespaltenen Ganzheit des Menschen hinweist.

Es ist dies was W. Hilsbecher E. J.s „neue Theologie“ nennt.

Dies ist ein Terminus von Jünger selbst, der aber experimentell gebraucht ist und daher wie alle seine Begriffe in der Schwebe zwischen Frage und Antwort verbleibt. Hilsbecher weiss um das Paradoxe seines Beginns: er sucht in Jünger selbst eine Lösung für die Seinsfragen zu finden, für die Jünger selbst nur Frageansätze bietet. Doch sieht er Jünger wieder in metaphysischen Übersteigerungen, die das Wahre in seinen Gedanken ins Zweifelhafte erheben. „Jüngers Theologie verwandelt Existenz in Sein, sie ist keine ‚neue Theologie‘, die es nicht gibt, sondern die ewige, hohe Theologie von der Dialektik, der Paradoxie, der Totalität des Seins. Sie hat keine Heilsregeln ausser dem einen Satz „Bleibe in der Unmittelbarkeit des Seins ... Wo J. ‚unter die Menschen geht‘ verlässt er seine Theologie.“ (17)

Die nackte Unmittelbarkeit, mit der man Jünger zum Stifter oder Vorläufer eines neuen Glaubens macht, ist trotz der komplizierten Begriffe, deren man sich zur Fixierung von Aussagen Jüngers bedient, reichlich naiv.

In ähnlicher Weise sieht G. Nebel in seinen drei Schriften über Jünger die mythische Kraft, in der die Annäherung an das verlorene Sein gesucht wird.

Der Weg durch die Literatur um Jünger wird so immer schwieriger und von voreingenommenen Standpunkten getrübt. Alle vorgenannten Werke richten sich nicht mit einem schlichten Blick auf Gestalt und Gehalt, sondern zunächst auf die Aussage und stellen später die Übereinstimmung mit der Form fest, obgleich es ebenso wichtig für ein Urteil über das Werk wäre, zu fragen, wieweit der Inhalt zunächst auch von der Not der Aussage und der Formfindung beeinflusst wird. Man sieht entweder zu nah: auf die bloße Satzstruktur oder zu fern: auf den weltanschaulichen Gehalt.

Der ontologischen Interpretation Hilsbechers setzt sich die soziologisch-geistesgeschichtliche Einordnung Jüngers in den Traditionszusammenhang des Dandy bei R. Gruenter entgegen: „Formen des Dandysmus“ a. a. O. Diese „problemgeschichtliche Studie“ sieht seine Geistesform von den Grundwerten des Dandy geprägt, wie er von Baudelaire, Stendhal, Barbey d’Aureville, Wilde, Huysmans u. a. als Ideal aristokratischen Menschentums im Zeitalter des Pöbels propagiert und gelebt wurde. Der Einfluss dieser Autoren auf Jünger steht zweifellos fest. Aber der Wert eines schriftstellerischen Werks ist nicht auf eine „Haltung“ zurückzuführen. Bei einem solchen Bewertungsschema würden auch Werke wie Werther und Faust, wegen ihrer destruktiven „Haltung“ abzulehnen sein. Gruenter sieht auch in „Über die Linie“ den „Stil des jüngerischen Weltverständnisses nicht geändert, nur die Argumente“. „Hier ist das Dandytum der Köder, mit dem das Böse seine göttliche Beute lockt, und Dandysmus spielt in die religiöse Herausforderung hinüber, in die satanische Melancholie Baudelaires, eine Gottesbegegnung durch den Frevel, der schon in der Genesis Erkenntnisfrevel ist, zu erzwingen“. (201)

In der letztlich theologischen Wertung trifft er sich mit Jürgen Rausch, dessen Schrift „Ernst Jüngers Optik“ Stuttg. 1951 die vorliegende Arbeit viel verdankt. Doch sieht auch Rausch in Jüngers Werk „Glaubenslosigkeit“, die die Welt magisch betrachtet und das Unmögliche versucht: Wissen und Glauben zur Deckung zu bringen. Solche Sätze sind darum so verwirrend, weil sie im Grunde durchaus das Anliegen Jüngers treffen, aber nichts dagegen vorbringen, was nicht Jünger selbst sagt.

Die „Existenz“ eines Menschen lässt sich nicht in Worte fassen. Der gottgleiche Blick, den Gruenter, Rausch u. a. unbewusst auf Jüngers Werk werfen – sie tun gerade das, was sie Jünger vorwerfen – ist in sich unmöglich. Überdies bedürften die Traditionszusammenhänge, die Gruenter hervorhebt, selbst erst noch einer Deutung, ehe man sie als Wertmaßstäbe benutzt.

Ähnliches lässt sich zum Bewertungsschema in Herm. Pongs: „Im Umbruch der Zeit“ sagen: „Naivität“ und „Zweideutigkeit“ sind erhellende Begriffe aber keine Werte, die eindeutig feststünden. Die Frage, ob der Autor seine „Existenz“ „verwirklicht“ habe, muss dem jüngsten Gericht überlassen werden.

Vollends verwirrt sich das Bild, wenn man Max Benses „Ptolemäer und Mauretanier“ (Köln Bln. '50) betrachtet. Er hält eine „existentielle Sprache“ für möglich, wofür ihm Kierkegaard, Benn und Kafka beispielhaft sind. Jünger dagegen sei ein „Epigone des Systemdenkens des 19. Jahrhunderts“, er habe eine Theodizee, in der „die Freiheit des Willens nicht provoziert zu werden brauche“. Bei den anderen genannten Autoren würde eine Sinnlosigkeit rein ausgestanden. Nur in der dauernden Selbstbewegung, im Werden und im Überwinden einer jeweils erreichten Stufe, könne die Selbstverwirklichung erlangt werden. „Denn es ist nicht Aufgabe zu urteilen sondern zu existieren, und die Existenz entzieht sich beständig dem Urteil“ (42) stellt Bense fest, um im gleichen Atemzug Jünger zu beurteilen – was keine Schande wäre wenn es nicht um ein „Existenz“urteil ginge – obgleich dieser sich als Existenz dem Urteil Benses entziehen muss. Dies alles ist ziemlich paradox.

Alfred von Martin dagegen in „Der heroische Nihilismus und seine Überwindung“ (48) schreibt Jüngers Inhumanität in den Schriften der zwanziger Jahre ausdrücklich dem „existentiellen“ Denken zu, dessen Subjektivismus alle objektiven Ideen verabscheue. Schon Fichte müsse psychologisch als Überkompensation verstanden werden, „um wievielmehr Nietzsche.“ „Doch eben zum Extremen pflegt der Irrationalismus der Neuzeit zu neigen, welcher der grossen Leidenschaft huldigt.“ (65) So erfrischend eine nüchterne Betrachtung dieser Art ist, so wenig kann man doch der Problematik der Moderne und ihren philosophischen Konsequenzen mit „psychologischen“ Mitteln beikommen.

4 S. 45, Fr. Schlegel: Sämtl. Werke, Wien 1846 Bd. 5

- 5 S. 46 a. a. O.
- 6 S. 47 a. a. O.
- 7 S. 46 a. a. O.
- 8 Epochen der Dichtkunst, S. 174 a. a. O.
- 9 S. 29 a. a. O.
- 10 Dass die literarische Kritik d. h. die Wurzel der Literaturwissenschaft als Formproblem mit dem Essay verwandt ist, ist auch die ange-deutete Erkenntnis in Lukacs Essay: „Über Wesen und Formen des Essays“ 1911. Er bezeichnet wie Schlegel die Kritik als Kunst, nicht als Wissenschaft. Die Essays sprechen von den Formen. „Form ist der typische Stoff des Essays und zwar jede Form des Lebens. (21) „Der Essay spricht immer von etwas bereits Geformtem, oder bestenfalls von etwas schon einmal Dagewesenem; es gehört also zu seinem Wesen, dass er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts heraushebt, sondern bloss solche, die schon irgendwann lebendig waren, neu ordnet.“ (23)
- 11 S. 32 Kröners Taschenausgabe Bd. 1
- 12 S. 36 a. a. O.
- 13 S. 31 a. a. O.
- 14 ebenfalls Kröner Bd. 1
- 15 S. 342 a. a. O.
- 16 K. Löwith: Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Stuttg. 1956, S. 21 f.
- 17 Bern 1949
- 18 S. 408 f. a. a. O.
- 19 vgl. Augustinus: Bekenntnisse VII, 8: „Davon (dem Sündenbe-wusstsein) liest man nichts bei jenen Philosophen (den Platonikern). Ihren Blättern fehlt das Gesicht der Gottanheimgegebenheit, sie kennen nicht die Träne der Beichte, das ‚Opfer‘ wie Du es willst ...“ (übers. von Hans Urs v. Balthasar)
- 20 S. 223 a. a. O.
- 21 vgl. H.-G. Gadamer: Plato und die Dichter, Marburg 1934
- 22 vgl. Augustinus: Bekenntnisse X, 3: „Was habe ich also mit den Menschen zu schaffen, dass sie meine Bekenntnisse hören sollen, gleich als wären sie es, die mir von ‚all meinen Schwachheiten‘, helfen könnten – ein Geschlecht neugierig nach dem Leben anderer, aber unlustig, das eigene zu bessern? Was begehren sie von mir zu hören, wie ich bin, wenn sie von Dir nicht hören wollen, wie sie selber sind?“

...Das Bekenntnis über mein vergangenes Schlechtes, das Du erlassen und zugedeckt hast, um mich zu beseligen in Dir, dass Du Wandel schufst in meiner Seele durch den Glauben und Dein Sakrament – wenn man das liest und hört, rüttelt das Herz auf, damit es nicht in den Schlaf der Verzweiflung sinkend, sein, ich kann nicht, sage, sondern aufwache unter der Liebe Deiner Erbarmung, dem Trost Deiner Gnade ... Was soll es also fruchten, Herr, dem doch Tag für Tag mein Gewissen bekennt, ... was soll es, bitt ich fruchten, dass ich vor Deinem Angesicht auch den Menschen mit diesem Buch bekenne, nicht nur, was ich gewesen, auch was ich heute bin? ...“

23 S. 430 a. a. O.

24 S. 405 a. a. O.

25 S. 406 a. a. O.

26 vgl. Anmerkung 22

27 vgl. Karl Löwith: J. Burckhardt. Der Mensch inmitten der Gesch. Luzern '36 – Die ursprüngliche Heimat des Sinnes für das Bildliche ist Griechenland. „Denn nur die Griechen waren fähig in unmittelbar deutlich sprechenden Bildern zu denken und sogenannte Abstracta zu bilden und diese als Personen zu schauen, wogegen die buchgebo-rene Allegorie durch Attribute nur äusserliche Beziehungen herstellt“ (S. 310)

28 S. 232 a. a. O.

29 S. 206/7 a. a. O.

30 Oskar Jancke: in Die Literatur 40, S. 686 weist hin auf die Beziehung zu den Romantikern und vor allem auf die Ähnlichkeit der Betrachtung mit der von Novalis in „Die Lehrlinge von Sais“.

31 S. 208 a. a. O.

32 S. 76 a. a. O.

33 S. 148 a. a. O.

34 Die Aufklärung der zweideutigen Zeitstruktur von Aphorismus und Essay vermag wiederum Licht auf die Bedeutung der Zeit in der darstellenden Erzählung zu werfen und deren Problematik in Hinblick auf die dichterische Existenz zu erläutern. Denn solange die Untersuchung der Zeitstruktur sich nur innerhalb des darstellenden Kunstwerks bewegt, wie es Günther Müller zuerst in Gang brachte, vermag man die Gründe, die zu der Verflechtung von Kunst und Leben innerhalb der komplizierten Formen der modernen Romane nicht zu erkennen. Gewiss bleibt es erste Aufgabe, das Kunstwerk

als solches in seiner Eigengesetzlichkeit zu sehen, andererseits wird man die künstlerische Leistung nicht erkennen können, wenn man sie nicht auch innerhalb der geistesgeschichtlichen, soziologischen, politischen und allgemein historischen Voraussetzungen ihrer Zeit erblickt. vgl. Franz Koch: *Idee und Wirklichkeit* Düsseldorf 1956 Einleitung.

35 *Wilh. Emrich: Das Problem der Symbolinterpretation, I. Grundsätzliches DVjschr 26, S.330 ff.* untersucht die Unauflöslichkeit des Problems der wissenschaftlichen Interpretation literarischer Kunstwerke. Er übersieht aber dabei, dass die Reflexion über diese Antinomie, die auch diejenige von Begriff und Bild ist, schon seit dem Untergang der antiken Mythologie und mythischen Anschauung besteht und dass mit der Aufnahme der christlichen allegorischen Bibelinterpretation ein „wissenschaftliches“ Ferment in die Dichtungsübung eindrang, das die Symbolik der Dichtung ständig neu gären liess. Die Symbolik der abendländischen christlichen Dichtung ist damit von vornherein der Verantwortlichkeit und Willkür des einzelnen Dichters überlassen, der jeweils nach einer neuen Verbindlichkeit suchen muss. Das Symbol der Dichtung ist also nicht „organisch“ entstanden, wie es Winckelmann, Herder, Fr. Schlegel u. a. von der griechischen Kunst überhaupt annehmen, ein Werk der Natur, sondern ein Werk des konstruierenden Bewusstseins, das im Geheimnis des Symbols den Weg zum vieldeutigen Beziehungsreichtum, zum Geheimnis des mythischen Symbols zurücksucht.

Die Untersuchung der Wandlungen des Symbolsbegriffs gehört, wie Fr. Schlegel erkannt hat, mit zum Prozess der romantischen dichterischen Produktion, denn die Aufgabe der modernen Poesie kann nur aus ihrer Geschichte entwickelt werden. Es gehört mit zu den Merkwürdigkeiten der Entwicklung der Wissenschaften, dass man erst heute wieder zu der Tiefe der Einsichten Fr. Schlegels zurückfindet. Die positivistische Wissenschaft des 19. Jahrhunderts meinte die Zweideutigkeit der romantischen Erkenntnis in lautere Eindeutigkeit und Sicherheit von feststehenden Tatsachen bannen zu können. Erst heute erkennt man wieder, dass der Kritiker das notwendige Korrelat zur Einsamkeit und Gemeinschaftszerfallenheit des modernen Künstlers ist, seiner Esoterik und angeblichen Unverständlichkeit. Der Literaturwissenschaftler kann gar keinen zeitlosen Standort einnehmen gegenüber der Kunst, weil auch sein Selbstverständnis nur durch

die Kunst seiner Weltzeit gewährleistet wird. Verzichtet er auf die vorgängige Deutung seines Weltverhältnisses, wie sie in den Bildern seiner Kunst vorliegt, so wird er nichts Verbindliches über sie aussagen können. Das bedeutet nicht, dass er zeitgebunden, perspektivisch blind mit dem Lebenstrieb Nietzsches dächte. Er sieht mit dem Haupt über den Strom der Zeit hinausragend, der ihn dahintreibt, die ewiggleichbleibende Situation des Menschen im Wandel der Formen und vermag so die Kontinuität jenes einmal gefundenen Selbstverständnisses in der Freiheit der Umschau zu wahren, wie es die Griechen zur Grundlage der Menschlichkeit des Abendlandes gemacht haben. Auch jeder Schritt vor und unter diese Freiheit der Selbstbetrachtung, etwa zurück in eine orientalische Gebundenheit und Allgemeinverbindlichkeit vorgeschriebener Formen ist ein negativer Akt, der nur die einmal gefundene Freiheit bestätigt, auch wenn er daran arbeitet, sie abzusetzen. Ernst Robert Curtius schreibt am Schluss der Einleitung zu „Europäische Lit. und lat. Mittelalter Bern 1954 2. Aufl. „Die europäische Lit. des 19. und beginnenden 20. Jhs ist noch nicht gesichtet, das Tote vom Lebendigen nicht geschieden. Sie kann Themata für Dissertationen liefern. Aber das entscheidende Wort über sie steht nicht der Literaturgeschichte zu, sondern der literarischen Kritik. Dafür haben wir in Deutschland Friedr. Schlegel – und Ansätze.“

36 E. Traugott a. a. O. S.106: „Im Tagebuch wird das Ich und die Haltung des Ich gegenüber der Welt literarisch behandelt. Es ist eigentlich eine private Literatur, die dann Wert gewinnt, wenn das persönliche Erlebnis der typische Ausdruck einer allgemeinen Erscheinung ist (AH I S. 6)“ vgl. dazu auch Fritz Martini: Wandlungen und Formen des gegenwärtigen Romans, a. a. O. S. 7: „Das Tagebuch ermöglicht die Anpassung an das Geschwinde, Unzusammenhängende, Vorüberströmende der Einzelerfahrungen und ihrer Widersprüche, erlaubt von Eintrag zu Eintrag den Wechsel der Perspektiven zur rätselhaften undurchsichtigen Violdimensionalität des Seins hin, hält die Bewegung des Geistes offen, betont das notgedrungen Subjektive und Aphoristische der Aussagen, die sich aller Systematik entziehen, und vereinigt doch alles Erkannte im beobachtend-erlebenden Blick des Chronisten. Es gibt nicht ausgemünzte Resultate, aber verlangt um so mehr den geistigen Mitvollzug durch den Leser. E. Jünger begründet diese neue Form erzählend-berichtender Lebensauseinandersetzung im Vorwort der „Strahlungen 1949.“ Hier muss auch im

Unterschied zu den Tagebüchern etwa des 19. Jahrhunderts hervorgehoben werden, dass Jüngers Tagebücher nicht zu Konfessionen und psychologischer Selbsterforschung dienen. Sie sind Repräsentationen, dienen dazu, sich gegenüber der allzu grossen Mannigfaltigkeit der anstürmenden Eindrücke zu behaupten und darin die Einheit der Person zu bewahren. Daraus erklärt sich auch die Bemerkung A. Mohlers in „Die Schleife“, dass Jünger nur auf seinen Reisen fortlaufende Tagebücher schreibt und natürlich wie bekannt im Kriege. „Der Tagebuch-Charakter wird ... zu einem Kennzeichen der Literatur. Es hat das unter mancherlei Gründen auch den ... der Geschwindigkeit. Die Wahrnehmung, die Mannigfaltigkeit der Töne kann sich in einem Maße steigern, das die Form bedroht ... Demgegenüber ist literarisch das Tagebuch das beste Medium“. (Str 8/9)

37 IX St

38 60 W

39 XIV St

40 X W

41 188 W

42 31 W

43 50 W

44 50 W

45 45 W

46 45 W

47 136 W

48 137 W

49 155 W

50 174 W

51 Die ersten Ansätze zu einer formellen Betrachtung, zur Ableitung der Form der Schriften Jüngers aus dem inneren Erlebnis, aus der Selbstbehauptung des Kriegers vor dem vernichtenden Phänomen des technischen Krieges gibt Müller-Schwefe a. a. O. der durch den Vordergrund der verwirrenden, vieldeutigen Reflexionen über den Sinn des Geschehens und die Haltung des Soldaten durchstösst auf die grundlegenden Probleme, die sich dem Schreiber stellten. Doch bleibt auch ihm die Schwierigkeit der „Beschreibung“ des unmittelbar nackten Tatsächlichen, am eigenen Leibe Erlebten, verborgen. Dies stellte sich Jünger als ein grundsätzlich neues, in der Literatur bis dahin in dieser Intensität unbekanntes Problem. Die Wirklichkeit geht ihm zu nahe,

er zieht sich dem gegenüber aber nicht in die Objektivität einer dichterischen Fiktion zurück, sondern sucht den unmittelbaren Sinn seiner Erlebnisse in der exakten Beschreibung des Vorgangs selbst, wobei die Sprache hergeben muss, was in der Wirklichkeit vermisst wurde: den „wunderbaren“ Sinn. Das unterscheidet seine Beschreibung auch von den ähnlich exakten Adalbert Stifters. Stifter schildert nicht eine ihm unmittelbar begegnende, ihn angehende Natur, die ihm auf einer bestimmten Reise, an dem und dem Tage begegnet.

52 23 W

53 138 W

54 58/59 W

55 140 W

56 160 W

57 189 W

58 189 W

59 189 W

60 Seite 165 und 182 ff. W

61 XW

62 165 + 182 W

63 282 ST

64 183W

65 Auch Winkler sieht den Höhepunkt der Gestaltung der Kriegsbücher erst im „Wäldchen 125“. Er bezeichnet als den entscheidenden Punkt, der Jünger zur Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit drängte, die Notwendigkeit, sich mit dem neuen Zustand der Zeit abzufinden. S. 114 a. a. O. Freilich betont Winkler weniger das fürchterliche Hervortreten der Technik als eine ihrer Auswirkungen: „die absolute Daseinsbedrohung“ (114) und diese Ablenkung des Blicks vom Objekt auf die Empfindungen des Subjekts kennzeichnet die meisten Schriften über Jünger. Jünger beschreibt aber beides: das Objekt und das Subjekt in seiner neu zu formenden Haltung gegenüber dieser unbekanntenen Wirklichkeit Demgegenüber setzen die Interpreten das Objekt als selbstverständlich vorhanden voraus und wundern sich über die merkwürdigen Wendungen und Wandlungen Jüngers, wie jemand der sich über die Verrenkungen eines Mannes wundert, von dem er nur den Oberkörper sieht und nicht das Drahtseil, über das er geht.

66 19 W

- 67 80 W
68 19 W
69 23 FB
70 126 W
71 26 FB
72 123 W
73 23–24 FB
74 174–177 W
75 61 W
76 Dahler a. a. O. S. 15 „Der Denkakt und mit ihm der Sprachvorgang bekommen Ähnlichkeit mit einer militärischen Handlung: das Wort wird eingesetzt und ins Treffen geführt wie eine Truppe, wie eine Waffe. Daher seine Wucht, seine mathematische Kälte, die Eliminierung der Seele.“ „Sie ist trotz grosser Wortfülle karg, nüchtern, farblos, gleichförmig und kalt, ganz Werkzeug, dem technischen Prozess in hohem Grade angemessen, der umschrieben wird.“ (17)
77 siehe oben Zitat: 123 W
78 24 W
79 68 W
80 108 W
81 178 W, s. Kant, Ideen
82 M. Heidegger lenkt den Blick erstmals auf den Grundbegriff des Schreibens bei Jünger: die „Beschreibung“. Er spricht in seinem Beitrag „Über ‚die Linie‘“ in „Freundschaftliche Begegnungen“ a. a. O. von der „Gefahr der Beschreibung“. Indessen gibt es keine Beschreibung an sich, die es vermöchte, das Wirkliche an sich zu zeigen. Jede Beschreibung bewegt sich, je schärfer sie vorgeht, um so entschiedener auf ihre besondere Art in einem bestimmten Gesichtskreis ... Die Grunderfahrung, die Ihr (Jüngers) Vorstellen und Darstellen trägt und durchzieht, erwuchs in den Materialschlachten des ersten Weltkriegs. Das Seiende im Ganzen aber zeigt sich Ihnen im Lichte und im Schatten des Willens zur Macht, die Nietzsche in Form einer Wertlehre auslegt. (13) Diese apodiktischen Formulierungen Heideggers kommen aus einem Umkreis, den Jünger zwar öfters berührt, in den er aber nie völlig eindringt: die philosophische Konsequenz der Begriffe.
83 AH 1 83
84 Aph. 11 BS 216

- 85 AH 1 82
86 AH 1 80
87 Nietzsche: „Wille zur Macht“ Aph. 12 B
88 AH 1 80
89 AH 1 246
90 W 178, siehe Seite 142
91 AH 1 83/4
92 AH 1, Vorwort – zitiert nach „Die Schleife“ S. 10.
93 AH 1 Vorwort, zitiert nach „Die Schleife“ Seite 9/10
94 vgl. Loose: *Tigerlilie Euph.* 46 S. 202 ff. „Philosophie ist nicht nur eine Frage der Erkenntnis sondern auch des Stils.“ (204)
95 BS 9/10
96 BS 8
97 BS 200
98 BS 202
99 BS 203
100 BS 203
101 BS 200
102 BS 201
103 Anmerkung 17: 24, 35 I. Dahler a. a. O. S. 4/5: „Das Eigentümliche der Sprache entspringt einer nicht gewöhnlichen Schärfe und einer nahezu photographisch registrierenden Genauigkeit der Wahrnehmung und zwar sowohl einer optisch-sinnlichen wie einer tieferen geistigen, der auch das Ich und seine Zustände gegenständlich und unpersönlich erscheint.“
104 siehe Abschn. 8, 1. Kap
105 A 105
106 96 A
107 A 193
108 BS 8
109 BS 9
110 BS 202
111 A 132 u. a.)
112 BS
113 BS 13
114 BS 158
115 BS 173
116 BS 173

- 117 A132
118 BS
119 BS 9
120 *vgl. dazu auch Brock a. a. O. Kap. „Jüngers Eigenstil“,* worin er auch die Entwicklung des jüngerschen Stils „vom reflektierenden Umschreiben zum Horchen auf die eigene Stimme der Dinge“ kennzeichnet.
121 178 a
122 BS 9
123 BS 9/10
124 Str 12
125 SK 65/66
126 SK 11/12
127 SK 67
128 SK 84
129 SK 86
130 Riv. 37
131 Riv. 37
132 Riv 37
133 Riv 40
134 BS 48
135 Riv 37
136 AH 1 137
137 AH 1 139
138 AH 140
139 AH 1 139
140 A 181
141 A 66
142 AH2 35
143 Euph. 52, 46. Bd. S. 17 off
144 GS 193
145 Str 17
146 AH 2
147 AH 2 9/10
148 AH2 25
149 AH 2 26
150 Diese Beschreibungen des „kombinatorischen Schlusses“, des „stereoskopischen Blicks“ ebenso wie die der „Désinvolture“ entsprechen durchaus denen, die Schiller über die Einfalt und Leichtigkeit

des Genies, bzw. des naiven Geistes in „Über naive und sentimentale Dichtung“ gibt: „Die verwickeltsten Aufgaben muss das Genie mit anspruchloser Simplizität und Leichtigkeit lösen; das Ey des Columbus gilt von jeder genialischen Entscheidung. Dadurch allein legitimiert sich das Genie, dass es durch Einfalt („Désinvolture“, „Haupt-schlüssel“) über die verwickelte Kunst triumphiert. Es verfährt nicht nach erkannten Prinzipien sondern nach Einfällen und Gefühlen; aber seine Einfälle sind Eingebungen eines Gottes ...“ (Schillers sämtl. Werke, Histor. kritische Ausgabe hg R. Köhler, 10. T. Stuttg. 1871 S. 437)

151 AH 2 31

152 AH 2

153 AH2 33/4

154 AH2 34

155 ÜL

156 Wg

157 BS 213

158 AH 2 83

159 AH 2 83

160 AH 2 10

161 AH2 99/100

162 GS 83

163 Str 124

164 Str 16

165 Str 158

166 Str 18

167 Str 17

168 Str 16

169 SK 86

170 Str 17

171 Str 16

172 vgl. zur Wort und Geistesgeschichte der „Hieroglyphe“: Franz Schultz: Klassik und Romantik Bd. 1 S. 43 ff.

173 AH 2 31

174 BS 221

175 „Hamann denkt in Archipelen von submarinem Zusammen-
hang“ BS 222

176 SK 8

177 Str. 11/12

- 178 Str. 12
179 BS 8
180 BS 33
181 Novalis Blütenstaub Aph. 1, Minov Bd II S.111
182 BS 226
183 „Die Sentenz ... eine bündige Äusserung, wie sie jedem gelingen kann, der Aphorismus ... dagegen eine Denkform.“ „Während die Sentenz aus der Überlegung hervorgeht, entspringt der Aph. dem überraschenden Einfall.“ (42/43)
184 AH 1 Einl.
185 Anmerkung 22: 56, 8 vgl. zum Pathos Brock a. a. O. Kap. „Jüngers Eigenstil“
186 AH 2 10
187 Anmerkung 23: 56, 24 vgl. die grundlegenden Abschnitte von Hermann Pongs über Metapher und Bild auf den ersten Seiten seines „Bild in der Dichtung“ 1. Bd. Marburg 1927 und S.587 „Dieser Unheimlichkeit des Daseins entringt der Dichter das Symbol, als den rettenden Akt der immer wieder Leben in Sinn verwandelt.“ Zur „symbolischen“ und „existentellen“ Mitteilung, die einander entgegengesetzt seien vgl. Bense „Ptolemäer und Mauretanier“. bes. S. 24
188 AH 2 35
189 S 137
190 Novalis Blütenstaub Nr. 22 Bd. 2 Minro aaO 115
191 AH 2 140
192 H 95
193 AH 2 10
194 BS 225
195 Dt. Barocklyrik, Hg. H. Cysarz Reclam 1954 S. 100
196 H 77 und 94
197 AH 2 141/2
198 vgl. auch BS Anhang Aph 97: „Leben heisst sich in seiner Gestalt bestätigen. In diesem Sinn ist der Tod die letzte Aktion.“
199 AH 2 145
200 AH 2 147/8
201 Monolog 1788
202 Die Lehrlinge zu Sais, 2. Abschnitt
203 Die Lit. 40, S. 392–5
204 S. 392

205 a. a. O. S. 267

206 Anmerkung 24, 63, 20 Die Vielfalt der Personalstile der heutigen Kunst ist gerade das, was mit ihrer Unvollkommenheit, ihrer Vereinzelung, Esoterik, ihrem Primitivismus und ihrer Individualbezogenheit versöhnt. Clemens Heselhaus in „Auslegung und Erkenntnis“ (G. Müller-Festschr. 1957) hat die meines Erachtens illusionistische „Hoffnung“, dass die „Strukturanalysen „ganz konkret gegen den Stilzerfall in unserer Zeit einen Damm aufrichten könne. „Sie eröffnet eine Denk- und Stilschule, in welcher der Scheidungsprozess von Animus und Anima, von Verstand und Gefühl aufgehoben oder sogar rückgängig gemacht werden kann.“ (S. 266) Das Kennzeichnende der modernen Kunst aber ist gerade die Ursprünglichkeit im Sinne eines jeweiligen Neuanfangs. Jeder Künstler schafft wie Gott seine ihm eigene und völlig personale Welt, die in dem Augenblick, in dem sich Fremde in ihr ansiedeln, für den Künstler schon entweiht ist und verlorenes Paradies. Der Autor will sich mit seinem Werk selbst überraschen, will sich seine „Gattung“ im Alleingang holen. Dies ist sein Abenteuer in einer restlos erforschten und erkannten, auch „strukturanalytisch“ erkannten Welt. Das zeigt sich an Jünger sehr deutlich. Seine Schriften bis zu den Marmorklippen, der sich den Begriffen eines „Romans“ auch schwer fügt, sind persönliche vorbildlose Auseinandersetzungen mit der Welt, „Abenteuer“ eines „abenteuerlichen Herzens“, und was in ihnen „gattungshaft“ ist, also Aphorismus und Essay, ergibt sich erst allmählich und fast unwillkürlich.

207 Schlegel, Friedr. Fr. 23 zit.nach Mautner a. a. O.

208 S 18

209 Sammlung 1948 III. Jg o. 279/80

210 s. oben S. 33 (Verweis muss aktualisiert werden)

211 Mautner a. a. O.

212 Anmerkung 25: 66, 2 *Loose a. a. O. S. 205*: „Die Wissenschaftliche Arbeit zielt jedoch immer auf den Moment, wo sie in metaphysische Einsicht umschlägt.“

213 BS 119

214 BS119

215 BS110

216 BS 111

217 AH2 184

218 BS 109/10

- 219 BS 111
- 220 BS 110
- 221 BS 111
- 222 H 19
- 223 H 29
- 224 H 51
- 225 H 35
- 226 H 35
- 227 G 9
- 228 G 27
- 229 G 53
- 230 Riv 68
- 231 Wg 138
- 232 Wg 138
- 233 Wg 139
- 234 ÜL 41
- 235 ÜL 41
- 236 ÜL 42
- 237 H 103
- 238 H 104, ebenso AH 2 129
- 239 H 95
- 240 MK 27/8
- 241 AH2 146
- 242 AH2 10
- 243 MK 27
- 244 H 61
- 245 zur Ironie vgl. Brock a. a. O. Kap. „Der Eigenstil Ernst Jüngers“
- 246 AH1 29
- 247 S. 218
- 248 Zs. f. Ästh. 27. Bd 1933
- 249 146
- 250 H 96
- 251 Frankfurt/Main 1956
- 252 S. 40/1
- 253 Leipzig 1938
- 254 1949
- 255 XI
- 256 übersetzt nach Zitat bei Grenzmann a. a. O. 215

- 257 Riv 14
258 a. a. O. 158
259 XV a. a. O.
260 Über den Aph., Welt und Wort, 6. Jg 1951
261 a. a. O. S. 267
262 BS 110/111
263 a. a. O.
264 MK 28
265 MK 28
266 BS 13
267 Aph 97 BS 226
268 s. o. S. 33
269 vergl. „Sanduhrbuch“ S. 69: „Prometheus, der das Feuer raubte, brachte dem Menschen eine Gabe, durch die er die Welt erleuchten und auch zerstören kann. Jeder geistige Funke, jede originale Einsicht ist ein Abbild davon.“
270 BS 215
271 Aph. 8 BS 215
272 Aph. 100 BS
273 Aph 99
274 AH2 34
275 H 98
276 Aph. 65 BS 222
277 Aph 43 BS 219
278 H 112
279 H 111/2
280 BS 112
281 AH2 32
282 vgl. Eugen G. Winkler: „Im Traum erbaut das Bewusstsein eine eigene Wirklichkeit. Es unterwirft sich im Traume sich selbst. Obwohl es die Gebilde unter denen es sich träumend zurechtfinden muss, aus eigener Kraft erschuf, sieht es sich ihnen hilfloser ausgesetzt, als wach den Gebilden der Realität“ (S. 105 a. a. O.) Dazu tritt bei Jünger in der Realität das Traumhafte der technischen Welt. Vgl. zur Ausweglosigkeit der Träume die „Capriccios“ im AH 2: Fremder Besuch, Die Klosterkirche, Der schwarze Ritter, Der Oberförster, Der Strandgang, In den Wirtschaftsräumen und die „Marmorklippen“, die ein erweitertes Capriccio darstellen und zwar erweitert um den hellen wachen

Geist, der sich so auch dem Traumhaften des Untergangs entwinden kann.

283 H 360

284 Aph 18 BS 217

285 H 109

286 Novalis, Minor III

287 AH2 20, s. Novalis Ephraimieren

288 1938

289 Aph. 67 BS 222

290 Aph. 11 BS 216

291 Aph 5b 226 BS

292 Aph 34 BS 218

293 Aph 42 BS 219

294 ÜL 10

295 BS 215 Aph. 15

296 H 135

297 vgl. zum Schlangensymbol bei Jünger, Henri Plard: Ex ordine shandytorum in der Jünger-Festschrift: Freundschaftliche Begegnungen. Man muss m. E. ehe man sich der Interpretation der hieroglyphischen Capriccios, der Romane und der Naturbeschreibungen widmet, sich vorher über die begriffliche und systematische Konsequenz in den sich auf rationaler Ebene bewegenden Essays klarwerden, denn die Capriccios als Traumerzählungen werden in Traumverschlüsselungen gerade die Problematik der Tagesbegrifflichkeit enthalten und besonders ihre Unauflösbarkeit, siehe bes. S. 126 unten.

298 BS 117

299 BS 215

300 AS 86

301 AH2 177

302 AH2 22/3

303 AH2 179/180

304 AH2 83/4

305 AH2 181

306 AH2 95

307 Glück bei Novalis S. 148 Fischer Bücherei 121

308 Brock bezeichnet als „Modelle“ „augenfällige und gerundete Erlebnisstücke“, „In ihnen scheinen die Atome zu magnetischen Figuren gezwungen.“ Solche Paraphrasierungen der jüngerschen

Hieroglyphensprache können aber die tiefere Bedeutung dieser „Modelle“ für die Formensprache nicht erhellen.

- 309 AH2 197
- 310 AH2 203
- 311 H 412.
- 312 H 238
- 313 H 294
- 314 AH2 10/11
- 315 H 295
- 316 H 295
- 317 AH2 199
- 318 AH2 200
- 319 AH2 96
- 320 AH2 204
- 321 AH2 197
- 322 AH2 199
- 323 AH2 199
- 324 BS 225 Aph 92
- 325 BS
- 326 AH2 179
- 327 H 254
- 328 AH2 199
- 329 Sa 9
- 330 Sa 57/8
- 331 Aph. 99 S. 228
- 332 AH2 124
- 333 Sa 57
- 334 Sa 15
- 335 Sa 15
- 336 70/71 AH2
- 337 Sa 13
- 338 Sa 13
- 339 Sa 68
- 340 Sa 68 (siehe „Die Einheit von Zweck u. Zwecklosigkeit“ oben S. 10 ff. und S. 15 f.)
- 341 Anmerkung 29: 102, 32 Es ist bezeichnend, dass bei Jünger, dem Nicht-Epiker, die Zeit am Gerät zu ihrer Messung dagegen den

Epikern Th. Mann und Stifter an der Menschenseele (Zauberberg)
bzw. ihren wiederholten Handlungen (Nachsommer) erscheint.

342 Sa 23

343 Sa 192

344 Sa 186

345 Sa 184

346 Sa 59

347 Sa 7

348 Sa 7

349 Bu 158

350 Wg 7

351 AH2 20

352 Sa 66

353 vgl. Loose: „Auf jeden Fall liegt hier – wenigstens zu einem Teil – die Erklärung für den subjektiven Charakter seiner Metaphysik. Jüngers ‚Wesensschau‘ wird nur derjenige ‚richtig‘, verbindlich finden können, der mit gleichen Augen sieht.“ (209 a. a. O.) Ähnlich: E. G. Winkler: „Jüngers Gedankenwelt ist der Raum einer subjektiven Erfahrung, in deren glühender Denkatmosphäre sich jeder objektive Einwand gleich verzehrte.“ (99) „Dagegen bleibt nur glatte Ablehnung mit der schlichten Unbedingtheit eines anderen Lebensgefühls.“ (100)

354 AH2 141

355 Sa 21

356 Sa 24

357 Sa 14

358 AH2

359 AH2 218/9

360 Sa 47

361 Sa 51/2

362 Sa 52

363 Sa 53

364 siehe K. Lowith; Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen, Stuttg. 1956, vor allem SS.60 – 110

365 Sa 53/4

366 Sa 55

367 Ja 54

368 Ja 54

369 Sa 16

- 370 BS
371 BS 115
372 siehe oben „E.J.s Sprachauffassung“ S. 86 ff.
373 SK 54
374 siehe „Fremder Besuch“ AH2 16 f.: „Nur die schwarzen, ausgebrannten Augenhöhlen blieben zurück, als das absolute Nichts, das sich hinter dem letzten Schleier des Grauens verbirgt.“ AH2 17
375 Sa 69 (vgl. oben S. 80 Vergleich ergänzen/aktualisieren)
376 Sa 67
377 81 Sa
378 AH2 215
379 „Liebe und Wiederkunft“ AH2 S. 77 ff.
380 AH2 215/6
381 Sa 70
382 Sa 69
383 Sa 81
384 Sa 72
385 Sa 72
386 Sa 203
387 GK 150
388 Wg 42
389 J. Rausch a. a. O. S. 34: „Im Traum und Rausch hat Jünger die Transparenz gesucht, im Blick auf die Natur hat er sie aufs Höchste bewährt. In der Betrachtung der Geschichte aber umkreist er wohl den geometrischen Ort, an dem der Mythos ‚die Quelle der Geschichte‘ sich offenbaren muss. Aber ihn selbst sah er nicht, vielmehr setzte er an seine Stelle die Gestalt des Arbeiters, die er erschlossen und nicht geschaut hatte. An manchen Stellen des Arbeiters würden die Verhältnisse stimmen, wenn man an Stelle der ‚Gestalt‘ Gott setzte.“
- Es ist viel verlangt, den „Mythos zu sehen“, den man sucht. Es kennzeichnet durchaus die innere Konsequenz der Gedankenbewegung Jüngers, dass der Arbeiter als Gestalt „erschlossen“ und nicht „gesehen“ ist. Das gehörte mit zum Programm des Arbeiters. Die innere Voraussetzung zum Arbeiter war nicht der Versuch, etwas zu sehen, was durch die Ratio, den wissenschaftlichen Verstand nicht mehr erreicht werden konnte, (den Mythos) sondern die Annahme, dass der rationale wissenschaftliche Verstand auch seinen Mythos, sein letztes Geheimnis habe („Aufklärung ist tiefer als Aufklärung“

Siz. Brief an den Mann im Mond) und dass dieses Geheimnis der Arbeiter sei, der sich aus der bürgerlichen Menschheit wieder erhebt als eine seinerfüllte, wenn auch nihilistische Gestalt.

390 A 39

391 S. 29 ff

392 A 39

393 A 40

394 Wg 140 f.

395 Sa 71

396 S. 20 f.

397 Das ist auch der Hauptgrund für die Abneigung Benses gegen Jünger. „Wie sehr hat man den Eindruck, dass diese Prosa der Strahlungen nur ein Gewebe der Strukturen und Texturen der abgelebten Epoche ist ... ein Brennglas, das den Blick auf Nietzsche, Hegel und Goethe gestattet aber die Sicht auf Marx und Kierkegaard endgültig verhängt.“ (S.30 a. a. O.)

398 Sa 64/5

399 Sa 94

400 Sa 99

401 Sa 100

402 Sa 114

403 Sa 115/6

404 Wg 54

405 A 217

406 A 218

407 s. Lorbeernacht in H

408 Sa 55/6

409 Sa 71

410 150 A

411 210 A

412 vgl. oben S. 53 ff.

413 AH 2

414 MK 102

415 Sa 60

416 Sa 55

417 H 396

418 Riv 33 (vgl. auch Riv 34 f)

419 GS und Str

420 „Hieran wird eine weitere Besonderheit des jüngerschen Philosophierens deutlich. Sein Sinn liegt weniger in der errungenen Erkenntnis als im Philosophieren selbst, es geht ihm mehr um den Prozess als um das Resultat, mehr um das Suchen als um das Finden.“ (209)

421 Jüngers Bestreben im „Arbeiter“ Technik und Mensch in der „organischen Konstruktion“ wieder zu vereinen und zu versöhnen, gehört mit zu dem Hauptproblem der bildenden Kunst in den zwanziger Jahren, dessen grösste Leistung das Gemeinschaftswerk des „Bauhauses“ war. Der Versuch zur Versöhnung technischer und menschlich-organischer Formen zeigt sich überall: in Oskar Schlemmers mechanischem Ballett wie in Fernand Légers grossen Bildern, in denen der Mensch glatt wie ein Maschinenteil eingebaut ist. Dazu gehört auch das aufdringlich Peinigende des maschinell monotonen Rhythmus in der Petruschka-Suite Igor Stravinskys. Robert Dvorak in „Die Sprache Ernst Jüngers“ sieht Jüngers Sprache den „Ausdruck des mechanisch-technischen Zeitalters, den stärksten, ja sogar den einzigsten Ausdruck, den dieses Zeitalter bislang in einer Sprache von lit. Rang gefunden hat ... Konstruktion nicht des Architekten, sondern des Technikers, dem es weder um Rhythmus noch ästhetische Nuancierung, sondern um Übersichtlichkeit, Präzision und funktionelle Klarheit geht. Jüngers Sprache besitzt wie die moderne Welt weder Rhythmus noch Musikalität, dafür aber Präzision und Monotonie.“ (160 a. a. O.) „Dass diese Monotonie als solche gar nicht vom Autor empfunden wird, dies gerade beweist nur die Selbstverständlichkeit der Entsprechung zwischen seiner Sprache und dem technischen Zeitalter.“ (162)

422 Die Zeit in den „Capriccios“ den Traumberichten, ist anders zu beurteilen als die in den realistischen Erzählungen. Der Sinn der Traumberichte liegt nicht in der Darstellung eines Zeitablaufes. Der Traum als ganzer ist ein in sich geschlossenes, wenn auch fast undeutbares Symbol, in dem die Person des Träumenden, selbst wenn sie mitspielt, doch keine aktive Rolle spielt. Der Träumer ist der absolut Leidende, daher ist die Zeit aufgehoben, statisch. Das Wesen des Traumes liegt nicht im Ablauf und seiner Spannung auf ein Ziel, sondern in seiner Gestalt, daher kann er als statisches Bild betrachtet werden, selbst wenn ein Geschehen in ihm abläuft. Denn dieser Ablauf ist nicht offen, auf viele Möglichkeiten hin, worin der Zufall und die Freiheit der Person mitwirkten sondern von vornherein determiniert,

obgleich der Träumer selbst davon nichts weiss. Die Capriccios sind darum im ähnlichen Sinne „zeitlos“ wie die Essays, d.h. sie sind nicht auf Erzählzeit in dem gleichen Sinne angewiesen wie Roman und Novelle. Dennoch sieht man daraus, wie die Traumberichte auch noch in den Charakter der Romane „Marmorklippen“ und „Heliopolis“ hineinwirken und ihnen einen bildhaften, statuarischen Glanz mitteilen.

423 S 392 ff

424 H 398 ff.

425 H 412

426 H 412

427 412 H

428 391 H

429 393 H

430 vgl. dazu Riv 196 ff: Die Zeit steht

431 207 H

432 H 182

433 vgl. zur Geschichte des utopischen Romans R. Majut: Der dichtungsgeschichtliche Standort von E. J.s „Heliopolis“ a. a. O.