

Die Weltschau des Anarchen: Zu den utopischen Romanen Ernst Jüngers

KLAUS GAUGER
Universität Freiburg

Ernst Jünger hat zum erstenmal im Rahmen seiner Zeitdiagnosen mit seinem essayistischen Werk *Der Arbeiter* (1932)¹ einen utopisch wirkenden Gesellschaftsentwurf vorgelegt, in dem er programmatisch die Auswirkungen der totalitären Ordnungen und des schwerindustriellen Titanismus mit seinen Werkstättenlandschaften auf den Menschen einzufangen suchte: Ein stark militaristisch-technokratisch, emphatisch die Zeittendendenzen begrüßendes Konstrukt, das von den Interpreten zumeist als «faschistisches Modernitätskonzept»² oder als klare Vorwegnahme der nationalsozialistischen Ordnung gewertet wird.³

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg schrieb der Autor drei nun eindeutig utopische, orts- und zeitenthobene Romane, *Heliopolis* (1949), *Gläserne Bienen* (1957) und *Eumeswil* (1977), in denen er sich, in Weiterentwicklung der Befunde seines Frühwerks, um eine Diagnose der hochtechnologischen Gesellschaften in der Zeit nach den großen Umwälzungen durch die «Stahlgewitter»-Moderne bemühte. Armin Mohler führt Jüngers Ausweichen in

¹ Die folgenden Ausführungen basieren zum Teil auf einem Kapitel meiner Dissertation, in der ich den *Arbeiter* ebenso wie *Eumeswil* einer Untersuchung unterziehe. Siehe: Gauger, Klaus, *Krieger, Arbeiter, Waldgänger, Anarch: Das kriegerische Frühwerk Ernst Jüngers*, Frankfurt am Main 1997, Kap. IV und V, S. 169-245.

² Ketelsen, Uwe-K., «Ernst Jüngers "Der Arbeiter". Ein faschistisches Modernitätskonzept», in: Ders., *Literatur und Drittes Reich*, Schernfeld 1992.

³ Siehe zum Beispiel: Schwarz, Hans-Peter, *Der konservative Anarchist, Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers*, Freiburg 1962, S. 74; Prümm, Karl, *Die Literatur des Soldatischen Nationalismus der 20er Jahre (1918-1933), Gruppenideologie und Epochenproblematik*, Bd. 2, S. 433; Brenneke, Reinhard, *Militanter Modernismus, Vergleichende Studien zum Frühwerk Ernst Jüngers*, Stuttgart 1992, S. 275; Sombart, Nicolaus, Ernst Jünger, «Der "Arbeiter". Zur Neuauflage 1964», in: *Nachdenken über Deutschland: Vom Historismus zur Psychoanalyse*, München 1987, S. 144-161.

zunehmend utopischer wirkende Räume auf die Tatsache zurück, daß der Autor «in der deutschen Niederlage von 1945 (...) für einige Zeit unsicher»⁴ wurde und daher «zu utopischen Planzeichnungen an(setzte), die er vergeblich als Landkarten eines wirklichen Kontinents auszugeben suchte.»⁵ Wolfgang Kämpfer bemerkt, daß «erst die Reihe der freien Phantasien, die mit der Erzählung “Auf den Marmorklippen” anhebt, (...) Erfahrungselemente unabhängig von ihren zeiträumlichen Bedingungen (verarbeitet), und der Erzähler (...) ideologische und ästhetische Intentionen noch weit willkürlicher (als davor) zur Deckung bringen kann»,⁶ eine Bemerkung, die den Kern der Verfahrensweise Jüngers verfehlt: Die utopischen Entwürfe und «freien Phantasien» des Autors sind vielmehr der Versuch, Landschaften zu entwerfen, in die theoretische Konzeptionen und metaphysische Ideenwelten ohne starre Rückkoppelung an eine zeitbedingte, konkrete gesellschaftliche Realität eingebettet werden können. Dieses Verfahren gibt Jünger Gelegenheit, als zeittypisch erkannte Tendenzen utopisch auszuverlängern – dies trifft auch schon auf den vor den *Marmorklippen* (1939) erschienenen *Arbeiter* zu – und in einem von konkreten Zeitumständen befreiten Rahmen idealtypisch, in ihrer noch in der Ferne liegenden, aber schon in der Gegenwart in nuce erkennbaren Endbewegung auszuformen.

Heliopolis

Der 1949 erschienene Roman *Heliopolis*⁷ ist der erste Versuch, eine Vision der kommenden Moderne zu entwickeln, die auf die Zeit des *Arbeiters* folgen soll. Das Ziel war es, «eine neue, über die Technikorientierung des “Arbeiters” hinausführende Haltung gegenüber der Technik zu entwickeln.»⁸

Der Roman ist in zwei Teile unterteilt. Im ersten wird der Ort des Geschehens – die Stadt Heliopolis – vorgestellt und die Hauptakteure beschrieben, mit denen sich dann der Protagonist Lucius de Geer im zweiten Teil des Romans aktiv auseinanderzusetzen hat.

Heliopolis spielt in einer Zeit nach atomaren Auseinandersetzungen. Die gesellschaftliche Lage in der Stadt Heliopolis ist ausgesprochen verwickelt, es liegt eine brisante Gemengelage unterschiedlicher Interessen vor. Die planetarische Ordnung ist zwar in der Gestalt des allmächtigen Regenten

⁴ Mohler, Armin, «Der Elch im Waffenrock, Ernst Jünger zum 85. Geburtstag», in: Die Welt, Samstag, 29. März, Nr. 76.

⁵ Ebenda.

⁶ Kämpfer, Wolfgang, *Ernst Jünger*, Stuttgart 1981, S. 129.

⁷ Jünger, Ernst, *Heliopolis*, Bd. 16 des Gesamtwerks, Stuttgart 1980.

⁸ Kiesel, Helmut, *Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne: Max Weber und Ernst Jünger*, Heidelberg 1995, S. 156.

etabliert, allerdings hat er sich aus der konkreten Politik der Stadt schon vor einiger Zeit zurückgezogen. Die politische und ethische Orientierung in der Stadt ist ungesichert, starke soziale und kulturelle Differenzen treffen an diesem Ort zusammen, der vermutlich an der Südküste des Mittelmeers gelegen ist.

Zwei Lager stehen sich in Heliopolis gegenüber: das Lager des Landvogts und das des Prokonsuls.

Der Prokonsul ist der Statthalter des Regenten und somit der legale Machthaber. Er ist von einem Offizierkorps umgeben und von Künstlern, Philosophen, Theologen und Wissenschaftlern, die in einer Akademie zusammenarbeiten. Er vertritt aristokratische Prinzipien, ihm geht es um die «Vollkommenheit des Menschen»⁹. Sein Herrschaftssitz ist der Prokonsularspalast.

Der Landvogt hingegen ist der Vertreter totalitärer Prinzipien, er will mit Hilfe der Technik und der Manipulation der Massen eine Ochlokratie errichten. Ihm stehen Presse und andere Agitationsmittel, ebenso Einrichtungen wie das «Toxikologische Institut»¹⁰ zur Verfügung, in denen sadistische Versuche am lebenden Menschen durchgeführt werden. Das Ziel des Landvogts ist die «Perfektion der Technik»¹¹. Sein Herrschaftssitz ist das «Zentralamt». «In der Opposition von Landvogt und Prokonsul zeigt *Heliopolis* zwei Möglichkeiten der Moderne: die Perfektionierung als bürokratisch-technische Herrschaftsform (Landvogt) und die Weiterentwicklung zu einer möglichst humanen Lebensform (Prokonsul).»¹²

Der von Jünger in *Heliopolis* mehrmals verwendete Ausdruck «Perfektion der Technik» verweist auf die gleichnamige Schrift seines Bruders Friedrich Georg.¹³ Dieser schließt sich in seinem technikkritischen Essay der These Martin Heideggers an, daß die Technik im wesentlichen «eine Weise des Entbergens»¹⁴ ist, und arbeitet den vernutzenden, auf umfassenden Verbrauch natürlicher Bestände und traditioneller Lebensformen beruhenden Charakter der nur scheinbar produktiven technischen Mittel heraus.

Friedrich Georg Jüngers *Die Perfektion der Technik* teilt entscheidende Grundtheoreme mit dem *Arbeiter* seines Bruders, wendet den im *Arbeiter*

⁹ Jünger, *Heliopolis*, a.a.O., S. 150.

¹⁰ Ebenda, S. 54.

¹¹ Ebenda, S. 150.

¹² Kiesel, a.a.O., S. 159.

¹³ Jünger, Friedrich Georg, *Die Perfektion der Technik*, Frankfurt am Main 1946; in die gleiche Richtung geht: Jünger, Friedrich Georg, *Maschine und Eigentum*, Frankfurt am Main 1949; Für eine Bewertung siehe die Aufsatzsammlung des Soziologen Stefan Breuer, der die *Perfektion der Technik* als ein «Buch von geradezu bestürzender Weitsicht, das die moderne Ökologiedebatte vorweggenommen hat», bezeichnet. Siehe: Breuer, Stefan, *Die Gesellschaft des Verschwindens, Von der Selbstzerstörung der technischen Zivilisation*, Hamburg 1992, S. 103.

¹⁴ Heidegger, Martin, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen 1962, S. 12; Zur Technikkritik Heideggers siehe: Seubold, Günter, *Heideggers Analyse der neuzeitlichen Technik*, Freiburg, München 1986 und Vietta, Silvio, *Heideggers Kritik am Nationalsozialismus und an der Technik*, Tübingen 1989.

frohlockend diagnostizierten Beschleunigungs-, Verzehr- und Gefährdungsvorgang allerdings «ökologisch» um und deutet die Ausbreitung der technischen Organisation als universellen Schwund.

So bemerkt der Protagonist des Romans, Lucius de Geer, über die Herrschaft des Landvogts: «Sie sollten die Macht des Landvogts nicht überschätzen; sie ist im Grunde technischer und damit zehrender Natur. Ihm fehlt der Anteil am Überfluß der Welt, von dem er nur als Widersacher profitiert. So würde er gerade durch den Sieg in seiner Nichtigkeit enthüllt. Er würde sich noch eine Zeitlang durch Liquidierung fristen und dann versiegen wie eine Pumpe, der das Wasser fehlt.»¹⁵

Jüngers Schriften seit den *Marmorklippen* markieren eine zunehmende Abkehr von der Konzeption des *Arbeiters*, in der Jünger sich selbst zum Propagandisten einer totalitär anmutenden Technisierung der privaten und gesellschaftlichen Existenz des Menschen aufschwang und die Instrumentalisierung und Verobjektivierung des einzelnen Menschen im Zeichen der zum planetarischen Geschick, zum «weltgeschichtlichen Subjekt»¹⁶ sich erhebenden Technik euphorisch begrüßte. In Gestalten wie dem «Landvogt» von *Heliopolis* kritisiert Jünger seine eigene Technikkonzeption des *Arbeiters*.

In *Heliopolis*, so erfahren wir im ersten, einführenden Teil des Romans, ist die Technik weit vorangeschritten: Das Projekt der Aufklärung, eine «mathesis universalis» zu schaffen, die unter anderem der Kartographierung und Vermessung der Welt dient, erscheint durch die Einrichtung eines Punktamts und Zentralarchivs, durch die alle Realien und Wissensbestände der Welt sowohl verortet als auch gespeichert sind, als abgeschlossen. Die Bürger von Heliopolis benutzen das «Phonophor», ein Gerät, das sowohl der Kommunikation dient als auch an alle wichtigen Ämter, Banken, Informationsagenturen, Archive, Akademien und Universitäten angeschlossen ist, somit als Pass, Uhr, Scheckbuch, Fahrkarte, Radio, allseitiger Informationsübermittler und umfassendes Konferenzgerät benutzt werden kann. Durch die Einrichtung eines zentralen «Energieions» ist Energie überall und jederzeit verfügbar. Dem gesteigerten Komfort dienen sogenannte «Ambianzerstäuber», die in den persönlichen Räumen der Bürger für eine ideale Atmosphäre sorgen, schattenloses Licht und der Einsatz von «thermischer Bronze» sorgen für ideale Beleuchtung und Temperatur.

In *Heliopolis* hat die Gesellschaft einen «Zustand der technischen Perfektion»¹⁷ erreicht und ist «am Ende des Fortschritts angelangt».¹⁸ Allerdings

¹⁵ Jünger, *Heliopolis*, a.a.O., S. 286.

¹⁶ Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 2: *Über die Zerstörung des Lebens im Zeitalter der dritten industriellen Revolution*, 4. unveränderte Auflage, München 1995, S. 9.

¹⁷ Schröter, Olaf, «Es ist am Technischen viel Illusion», *Die Technik im Werk Ernst Jüngers*, Berlin 1993, S. 123.

¹⁸ Ebenda, S. 125.

ist «die technische Behaglichkeit, die Ordnung vorspiegelt, (...) nur hohler Schein, der die eigentlichen Konflikte nicht länger verbergen kann».¹⁹

In *Heliopolis* entwickelt Jünger eine neue Technikkonzeption, die sich von der des *Arbeiters* deutlich unterscheidet. Der Bergrat, einer der hohen Beamten des Prokonsuls, erläutert die neue technische Phase, in die die Welt in *Heliopolis* eingetreten ist: «Die Technik (kann) in den wichtigsten Gebieten als abgeschlossen gelten (...). Der Vorrat an potentieller Energie ist größer als die Ausgaben. Die Technik tritt unmerklich in ihre dritte Phase ein. Die erste war titanisch; sie lag im Aufbau der Maschinenwelt. Die zweite war rational und führte dem perfekten Automatismus zu. Die dritte ist magisch, indem sie die Automaten mit Sinn belebt. Die Technik nimmt zauberhaften Charakter an; sie wird den Wünschen homogen. Dem Rhythmus gesellt sich das Melos zu. Damit hat sich ein neues Sein erschlossen; wir können die Schlüssel weglegen.»²⁰ Diese neue magische Technikkonzeption Jüngers ist konstitutiv für das utopische Spätwerk des Autors, der sich seit den *Marmorklippen* vom heroischen Realismus einem magisch-traumhaften Realismus zuwendet.

Jünger äußert sich in der Zeit der Entstehung des Romans *Heliopolis* zu der neuen Technikkonzeption in den *Strahlungen* (1949): «Die Utopie ist von der Technik abhängig und muß in ihr Detail gehen, damit ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit entsteht. Wird die Technik hingegen als perfekt angenommen, so muß das Bestreben eher dahin zielen, das Detail zu löschen zugunsten eines Eindrucks der Selbstverständlichkeit, der magischen Realität. Die Mittel sind nicht so wichtig mehr (...). Die Technik wird nun der Handlung unterstellt (...). Das gibt der Schilderung, im Gegensatz zur Fortschrittsrichtung der Utopien, ein rückblickendes, retardierendes Moment. In diesem Sinne läßt sich sagen, daß sie auch gegen die Macht der aktuellen Technik und ihren Herrschaftsanspruch dem Geiste gegenüber gerichtet ist».²¹

Durch die «magische» Technikkonzeption von *Heliopolis* steuert Jünger – ebenso wie in der «heroischen» Technikkonzeption des *Arbeiters* – eine Überwindung der Technikproblematik an.²² Eine solche Konzeption beraubt allerdings die Technik ihrer dialektisch sich entfaltenden Verlust- und Gewinnseite. Jünger scheint in der «magischen» Technikkonzeption trotz der deutlich veränderten Bewertung der Technik indirekt die letztendlich mythische Konzeption des *Arbeiters* zu Ende zu führen, in der nach kriegerischen,

¹⁹ Ebenda, S. 126.

²⁰ Jünger, *Heliopolis*, a.a.O., S. 186f.

²¹ Jünger, Ernst, *Strahlungen*, Bd. 3 des Gesamtwerks, Stuttgart 1979, S. 655.

²² Siehe hierzu: Sieferle, Rolf Peter, «Ernst Jüngers Versuch einer heroischen Überwindung der Technikkritik», in: Günter Figal/Rolf Peter Sieferle (Hrsg.), *Selbstverständnisse der Moderne, Formationen der Philosophie, Politik, Theologie und Ökonomie*, Stuttgart, S. 133-173.

geradezu apokalyptischen²³ Durchgängen ein Zeitalter des «Arbeiters» anbricht, daß «übergeordnete Sicherheit»²⁴ spendet.

Die Handlung des Romans verläuft linear: Der Protagonist Lucius de Geer, Offizier im Gefolge des Prokonsuls, kehrt aus einer Mission von den Hesperiden nach Heliopolis zurück. Er wird als elitärer, ritterlicher Mensch dargestellt. Er stammt aus dem «Burgenland», einem Raum, der als noch nicht von der Technik beherrscht beschrieben wird. Ihm stehen zwei spirituelle Berater zur Seite, zum einem sein ehemaliger Lehrer Nigromontan, der über magisches Wissen verfügt, zum anderen Pater Foelix, der die christliche Lehre vertritt. Lucius empfindet seine eigene Lage in Heliopolis, die durch die Partei des Landvogts und des Prokonsuls bedingt wird, zunehmend als mißlich: «Er fühlte, daß ihm die Klarheit fehlte, die dem geschärften Willen eigentümlich ist. (...) er lebte in einer anderen Wirklichkeit, die die Parteilung nicht völlig aufteilte. Immer blieb noch ein Drittes außer Freund und Feind».²⁵ Nach der Rückkehr Lucius de Geers wird die Stadt von Unruhen erschüttert, die auf die Machtkämpfe zwischen Prokonsul und Landvogt zurückgehen. Der Landvogt benutzt die Minderheit der Parsen, die der dualistischen, gnostischen Lehre des Zoroaster anhängen, um den Pöbel in seinem Sinne zu mobilisieren; Parsenverfolgungen sind an der Tagesordnung, denen der Prokonsul kaum Einhalt gebieten kann. Nach dem erfolgreichen Mordanschlag eines Parsen auf Messer Grande, einen der hohen Beamten des Landvogts, kommt es zu allerschwersten Ausschreitungen gegenüber der Parsenminderheit. Lucius de Geer rettet die Nichte Antonio Peris, Budur Peri, seines mit ihm befreundeten parsischen Buchbinders, aus den Händen des Demos und des Landvogts und nimmt sie bei sich auf. Zwischen Lucius de Geer und Budur Peri entwickelt sich ein zuerst rein intellektuelles und freundschaftliches Verhältnis, daß sich dann

²³ Auf die apokalyptischen Elemente in Jüngers *Arbeiter* verweisen: Vondung, Klaus, *Die Apokalypse in Deutschland*, München 1988, S. 383ff.; Koebner, Thomas, «Die Erwartung der Katastrophe. Zur Geschichtsprphetie des "neuen Konservativismus" (Oswald Spengler, Ernst Jünger)», in: Koebner, Thomas (Hg.), *Weimars Ende. Prognosen und Diagnosen in der deutschen Literatur 1933-1933*, Frankfurt am Main 1982, S. 348-360; Ketelsen, Uwe-K., «Nun werden nicht nur die historischen Strukturen gesprengt, sondern auch deren mythische und kultische Voraussetzungen». Zu Ernst Jüngers *Die totale Mobilmachung* (1930) und *Der Arbeiter* (1932), in: Hans-Harald Müller/Harro Segeberg (Hrsg.), *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, München 1995, S. 83f.; Loose, a.a.O., S. 105.

²⁴ Jünger, Ernst, *Der Arbeiter, Herrschaft und Gestalt*, dritte Auflage, Hamburg 1934.

²⁵ Jünger, *Heliopolis*, a.a.O., S. 152; Die Wendung «Freund und Feind» verweist auf die Politikkonzeption des mit Jünger lange Zeit befreundeten Carl Schmitt, der in seiner Schrift «Der Begriff des Politischen» die Freund-Feind-Dichotomie als konstitutiv für politisches Handeln herausarbeitet. Jünger, der in seinem Frühwerk selber dezisionistische Züge trägt, distanziert sich hier nicht nur vom polarisierenden Politikbegriff Schmitts, sondern auch von den Kategorien seines eigenen Frühwerks. Siehe hierzu: Schmitt, Carl, *Der Begriff des Politischen*, 3. Auflage, Hamburg 1933, und Krockow, Christian Graf von, *Die Entscheidung: Eine Untersuchung über Ernst Jünger*, Carl Schmitt, Martin Heidegger, Frankfurt/New York 1990.

allerdings zunehmend vertieft. An die Begegnung mit Budur Peri schließen sich Gespräche christlichen, magischen und gnostischen Inhalts an.

Peter Koslowski betrachtet daher *Heliopolis* im Rahmen seiner Untersuchung, die vor allem auf die gnostischen Elemente im Werk Ernst Jüngers eingeht, als Auseinandersetzung zwischen Mythos, Gnostizismus und Christentum, wobei in *Heliopolis* das magische Wissen durch Nigromontan, das gnostische Wissen durch Budur Peri und das christliche Wissen durch Pater Foelix vertreten wird: «Der zugleich utopische und nostalgische Roman *Heliopolis* beschreibt die Suche des Helden zwischen Mythos, Gnostizismus und Christentum. Es ist eine der Stufen der Metamorphosen, denen der Held der Moderne, der Arbeiter, unterworfen ist».²⁶

Bei einer vom Prokonsul anbefohlenen Mission gegen das als dämonisch beschriebene Toxikologische Institut des Landvogts gefährdet Lucius de Geer die Mission, indem er versucht, den dort in Gefangenschaft gehaltenen Antonio Peri zu befreien. Wegen seines Verhältnisses mit Budur Peri und seines Einsatzes für Antonio Peri – beides wird vom Landvogt propagandistisch gegen den Prokonsul und seine Offiziere ausgeschlachtet –, wird Lucius de Geer durch den Chef des Prokonsuls vom Dienst suspendiert. Allerdings ist der Regent auf Lucius de Geer aufmerksam geworden; über Phares, den Kommandanten des Regentenschiffes, bietet er ihm eine Stellung in seinem Stab an. Der Roman, der seltsam offen und unschlüssig wirkt, «schließt mit einer erstaunlichen Wendung, mit nichts geringerem als einer Apotheose»²⁷: Lucius de Geer entschwindet mit Budur Peri und dem begabten Kriegsschüler Winterfeld mit dem Regentenschiff in den Weltraum.

Gerhard Loose charakterisiert *Heliopolis* zu Recht als Ideenroman, als «metaphysisch-theologischen Traktat in der Form eines Romans oder, wenn man ihm die besondere künstlerische Qualität zugestehen will: ein philosophisches Prosagedicht. Die Charaktere, die wirklich zum Zuge kommen, sind – mit Ausnahme Lucius de Geers – Träger und Fürsprecher von Ideen, nichts als Medien, deren sich der Verfasser bedient, um darzutun, was er erfahren hat und was er glaubt. Sie führen sein Leben und nicht ihr eigenes – so weit man vom Leben überhaupt sprechen kann. Denn sie sind ohne Fleisch und Blut; es fehlt ihnen die menschliche Dimension (...). Dem Mangel an psychologischer Differenzierung und menschlicher Individualität entspricht die Gleichheit der Ausdrucksweise. Sie reden (und denken) in derselben gehobenen, geheimnisreichen, bilderschweren Sprache, die bereits in den *Marmorklippen* angedeutet und in den *Strahlungen* voll ausgebildet ist».²⁸

²⁶ Koslowski, Peter, *Der Mythos der Moderne: Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers*, München 1991, S. 99.

²⁷ Loose, Gerhard, *Ernst Jünger: Gestalt und Werk*, Frankfurt am Main 1957, S. 278.

²⁸ Loose, a.a.O., S. 282.

Zutreffend ist ebenfalls die Beobachtung Olaf Schröters, daß *Heliopolis* «in der Grundstruktur zunächst ein technisiertes *Auf den Marmorklippen*»²⁹ ist. Im «technikfreien Raum»³⁰ der *Marmorklippen* lassen sich fast alle Elemente von *Heliopolis* wiederfinden: Dem Oberförster der «Marmorklippen» entspricht als Vertreter ochlokratischer Prinzipien der Landvogt von Heliopolis, die Bewohner der Marina der *Marmorklippen* vertreten wie der Prokonsul von *Heliopolis* die aristokratischen Prinzipien. Der magische Meister Nigromontan in *Heliopolis* ist auch der Lehrer des Protagonisten und seines Bruders Otho in den *Marmorklippen*. Dem Pater Lampros der *Marmorklippen* entspricht Pater Foelix in *Heliopolis*. Die Schinderhütte Köppels-Bleek in den *Marmorklippen* ist mit dem toxikologischen Institut von *Heliopolis* vergleichbar. Das Sicherheit spendende Alta Plana der *Marmorklippen* ähnelt dem «Burgenland» von *Heliopolis*. Auch der Orden der Mauretanier, die «Polytechniker der Macht»³¹, ist in «Heliopolis» wiederzufinden. Ihm gehörte Lucius de Geer ebenso wie der Protagonist der «Marmorklippen» und sein Bruder Otho an.

Indem Jünger den Totalitarismus in *Heliopolis* als bürokratisch-technische Herrschaftsform über manipulierbare Massen darstellt, überschreitet er allerdings den Rahmen des Werks *Auf den Marmorklippen*, in dem die Ablehnung der Ochlokratie vornehmlich durch das Mittel der ästhetischen Distanzierung geleistet wird.

Jünger nähert sich damit in *Heliopolis* der Technikkritik Heideggers an, die aus der Erfahrung des Nationalsozialismus erwächst, die als technisch-bürokratische Herrschaftsform im Zeichen der nihilistischen Entleerung, des verselbständigten «Willens zur Macht» und der zunehmenden «Seinsvergessenheit» des neuzeitlichen Menschen steht.³²

Am interessantesten in *Heliopolis* erscheinen die erzählerischen Einschüsse, die den Roman in Form einer kurzen Parabel paraphrasieren, und die von Friedrich Strack im Sinne der romantischen Poetik als «Roman im Roman»³³ charakterisiert werden: In «Ortners Erzählung»³⁴ wird über das Schicksal eines namenlos bleibenden Protagonisten berichtet, der im Zustand völliger Verwahrlosung die Bekanntschaft des teuflischen Dr. Fancy macht, der ihn durch eine Augenoperation in die Lage versetzt, die Welt und die Menschen in ihrer Grundmechanik zu durchschauen und in seinen Dienst zu stellen. Der

²⁹ Schröter, a.a.O., S. 126.

³⁰ Ebenda, S. 109.

³¹ Ebenda, S. 127.

³² Siehe hierzu: Vietta, a.a.O.

³³ Strack, Friedrich, «Ernst Jünger in romantischer Tradition», in: *Les Carnets Ernst Jünger. Revue du Centre de Recherche et de Documentation Ernst Jünger*, hg. von Daniele Beltran-Vidal, Montpellier 1996.

³⁴ Jünger, Ernst, *Heliopolis*, a.a.O., S. 113-146.

Protagonist erhält dadurch im Laufe der Zeit ungeheueren Reichtum und Macht, gleichzeitig wird er sich allerdings auch zunehmend der völligen nihilistischen Entleerung seiner berechenbar geworden Existenz bewußt. «Das einzige, was mich noch lockte, war die Betrachtung der Erregung und der Verzweiflung der anderen».³⁵ Sodann: «Es wurde mir immer klarer, daß ich ein fürchterliches, ein unmitteilbares Geheimnis in mir trug. Und immer deutlicher erkannte ich dieses Geheimnis als verbrecherisch. Mein Anschlag gegen die Menschen war ungeheuerlich, war der des Erzfeindes».³⁶ In der Begegnung mit einer Frau versucht sich der Protagonist aus seinem Zustand zu befreien, am Ende steht allerdings die Erkenntnis, daß er sich «in eine Glücksmaschine verwandelt hatte, in einen Automaten, in ein wertloses Nichts».³⁷ Der Protagonist bricht angesichts dieser Erkenntnis völlig zusammen, wird dann allerdings durch eine erneute Begegnung mit Dr. Fancy aus seiner Verzweiflung erlöst, der ihn wieder in den alten Zustand zurückversetzt, in einen Menschen zurückverwandelt, der des Irrtums und der Liebe fähig ist. «Diese phantastische Erzählung gibt zu erkennen, daß das Glück nicht aus der problemlosen Beherrschung der Welt erwächst, sondern aus der liebenden Begegnung mit einem Menschen.»³⁸ Der Binnenstruktur von «Ortners Erzählung» entspricht die Gesamtstruktur des Romans: Lucius de Geer erfährt in der liebenden Begegnung mit Budur und Antonio Peri seine eigene Menschlichkeit. Die Rettung der beiden Pansen aus den Mörderlagern des Landvogts und aus dem Toxikologischen Institut «kostet den Protagonisten zwar seine Stellung im Stab des Prokonsuls; aber sie macht ihn würdig, in die Mannschaft des Regenten aufgenommen zu werden.»³⁹

Die gleiche parabelhaft verkürzende Grundstruktur läßt sich in dem Kapitel «Die Lorbeernacht»⁴⁰ finden. Lucius de Geer und Budur Peri unterziehen sich hier einem Drogenexperiment⁴¹ und werden der Vision eines «Horrortrips» ausgesetzt, in der ein negatives Bild der modernen Welt entworfen wird, die ganz dem bösartig ausschwingenden Pendel der Uhr – der Zeit – unterworfen ist.⁴² Jünger vergleicht den Menschen im Rahmen dieser Drogenvision mit

³⁵ Ebenda, S. 134.

³⁶ Ebenda, S. 135.

³⁷ Ebenda, S. 139.

³⁸ Kiesel, a.a.O., S. 160f.

³⁹ Ebenda, S. 161.

⁴⁰ Jünger, *Heliopolis*, S. 309-317.

⁴¹ Das Kapitel «Die Lorbeernacht» ist auch ein Dokument der jahrelangen Beschäftigung des Autors mit Drogenexperimenten. Siehe hierzu den Band *Annäherungen* und ein Werk Albert Hoffmanns, des Erfinders des LSD, der zusammen mit Jünger Drogenexperimente durchführte: Jünger, Ernst, *Annäherungen, Drogen und Rausch*, Bd. 11 des Gesamtwerks, Stuttgart 1978; Hoffmann, Albert, *LSD, Mein Sorgenkind*, Stuttgart 1979, S. 168-192.

⁴² Jünger hat diese Vision dem Bilderinventar Poes entnommen. Siehe hierzu die Poesche-Erzählung «Grube und Pendel»: Poe, E.A., Bd. 4 des Gesamtwerks, hrsg. von Kuno Schumann und Hans-Dieter Müller, Herrsching 1979, S. 721-745.

einem «Infusorium»⁴³, einem Aufgußtierchen, «aus faulem Stroh gezeugt»⁴⁴, dessen lebloser Körper sich mit denen anderer Myriaden abgestorbener Infusorien zu «bleichen Gebirgen sedimentieren, Denkmäler sinnloser Leiden, sinnloser Macht».⁴⁵ Die Großstadt erscheint in dieser Vision als ein einziges Labyrinth aus Gängen und Kammern, in denen der einzelne Mensch in seiner sinnlosen Tätigkeit gefangen bleibt. Die Menschen in ihr leben als «Galeerensklaven, deren Stimmung zwischen leerer Befriedigung und Verzweiflung pendelte».⁴⁶ Der Mensch ist instrumentalisiert, «Maschinenstimmen beherrschten das Gewirr».⁴⁷ Der Einzelne ist machtlos, «der Zwang war pressend und schloß den Willen aus».⁴⁸ Die Masse übt einen irrationalen Terror aus, Gewalt wird zum Schauspiel: «Es schien, daß jeder Bürger bald Richter, bald Angeklagter, bald Henker war».⁴⁹ «Die Menge betrachtete den Aufzug mit einer Mischung aus Langeweile oder Sensation.»⁵⁰

Auch in der «Lorbeernacht» ist es die befreiende Kraft der Liebe, die Lucius aus der nihilistischen Entleerung der Drogenvision erlöst. Budur Peri hält den Negativbildern stand, im Verlauf des Rausches wächst eine Heiterkeit in ihr heran, «die sie erhöhte und gürtete».⁵¹ «Lucius dagegen war völlig abgesunken, er schleppte sich mühsam an ihrer Seite fort. Sie führte ihn an der Hand.»⁵² Nach dem Verklingen der Vision wirft sich Budur Peri «wie eine Mutter»⁵³ über Lucius de Geer und weckt ihn mit Küssen und Tränen aus der leichenhaften Starre, in die ihn die Drogenvision versetzt hat.

In *Heliopolis* geht es zentral um die befreiende Kraft der Liebe, die den Menschen aus der Sinnlosigkeit der modernen, technisch beherrschten Existenz befreit. Dies ist ein deutlicher Wandel des Autors in seinen Anschauungen seit dem technokratisch-militaristischen Frühwerk. Martin Meyer stellt in diesem Sinne am Ende seiner Interpretation von *Heliopolis* fest: Daß sie (die Ressourcen der Welt, Anm. d. V.) dem Menschen nicht mehr nur instrumentell zur Verfügung sein sollen, gehört zu den Überlegungen, die Jünger im Lauf der Jahrzehnte gewonnen hat.»⁵⁴

⁴³ Jünger, *Heliopolis*, a.a.O., S. 316.

⁴⁴ Ebenda.

⁴⁵ Ebenda, S. 317.

⁴⁶ Ebenda, S. 315.

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Ebenda, S. 316.

⁵⁰ Ebenda.

⁵¹ Ebenda, S. 317.

⁵² Ebenda.

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ Meyer, Martin, *Ernst Jünger*, Wien 1990, S. 394.

Gläserne Bienen

Die schon in *Heliopolis* deutlich vom *Arbeiter* abweichende Bewertung der Technik und der instrumentellen Vernunft erfährt in *Gläserne Bienen* eine erneute Pointierung. «Seine (Ernst Jüngers) veränderte Bewertung der Technik kommt hier sehr deutlich zum Ausdruck.»⁵⁵

Zu Recht weist Olaf Schröter auf die für Ernst Jünger ungewöhnliche Leichtigkeit des Stils und auf die Einzigartigkeit der Charakterzüge des Protagonisten hin. Jünger gelingt es hier, «einen dreidimensionalen Helden entstehen zu lassen, der nicht von vornherein so mit Aussagen belastet ist, daß er wie ein Sprachrohr Jüngers auf hölzernen Füßen wirkt. Dieser Held hat viele Schwächen und ist sich ihrer voll auf bewußt. Daß er sich nicht in der modernen Welt der Technik zurechtfinden und in sie integrieren kann, versucht er nicht mit Hilfe von Gedankenkonstruktionen in einen Sieg umzuwandeln, sondern er gesteht es sich und dem Leser ein. Und gerade wegen dieser Schwächen wirkt er letztlich viel erfolgreicher und vor allem – und das ist selten im Werk Jüngers – menschlicher.»⁵⁶

Mit Theresa stellt Jünger Rittmeister Richard eine Frau zur Seite, die zur entscheidenden Stütze und zum Lebensinhalt des Protagonisten wird. Im Gegensatz zu den meisten Werken Jüngers erscheint hier die Frau nicht als akzidentielles Beiwerk.

Rittmeister Richard ist keine «Gestalt» in dem für Jünger typischen Sinne, sondern ein tragisch gescheiterter Offizier, der aufgrund seiner Unfähigkeit, die moderne Technik in sein Weltbild zu integrieren, von der Entwicklung überholt wird und sich daher in einer desolaten persönlichen Lage befindet. Anders als in den Romanen *Heliopolis* und *Eumeswil* ist die technische, soziale und politische Landschaft in *Gläserne Bienen* nicht im Hinblick auf eine Gestaltkonzeption zugeschnitten. Das Element der Weltflucht – in den Weltraum des Regenten im Falle Lucius de Geers in *Heliopolis* oder in mythische Wälder im Falle Martin Venators in *Eumeswil* – entfällt. Vielmehr muß sich Rittmeister Richard in aller Gebrochenheit in einer Welt bewähren, in der es für den ritterlich-soldatischen Typus kaum mehr Möglichkeiten gibt.

Der Roman *Gläserne Bienen* berichtet über die Fähnisse des Rittmeisters Richard, eines Mannes im fortgeschrittenen Alter, der seinerzeit seine militärische Karriere bei den «leichten Reitern» begonnen hatte. Durch die kriegstechnische Entwicklung wurde diese Waffengattung überflüssig, und so wurde er als technischer Berater bei der Panzerabnahme eingesetzt. Richard reflektierend über diese Veränderung der technischen Landschaft beim Militär: «Sie (die Pferde) verschwanden von den Feldern und Straßen, aus den Dörfern und Städten, und

⁵⁵ Schröter, a.a.O., S. 131.

⁵⁶ Ebenda, S. 131f.

längst hatte man sie nicht mehr beim Angriff gesehen. Überall wurden sie durch Automaten ersetzt. Und dem entsprach auch eine Veränderung der Menschen: sie wurden mechanischer, berechenbarer, und oft hatte man kaum noch das Gefühl, unter Menschen zu sein.»⁵⁷

Die Bewertungen Richards durch die Vorgesetzten während seiner militärischen Laufbahn sind eher negativ, von einem hellsichtigen Stabschef wird er als «Einzelgänger mit defaitistischen Neigungen»⁵⁸ eingeschätzt. In Anlehnung an diese Bewertung bezeichnet Peter Koslowski Richard in seiner Interpretation als «Defaitisten der Moderne»⁵⁹: «Voreiligkeit im Urteil über die Möglichkeiten der Technik gefährden auch Rittmeister Richards berufliche Laufbahn. Er ist zu defaitistisch gegenüber der modernen Technik, traut ihr zu wenig zu, was seinen beruflichen Mißerfolg im nachkriegs-technischen Zeitalter erklärt.»⁶⁰ «Rittmeister Richard ist der Held der Spätmoderne als skeptischer, ja defaitistischer Kritiker der Moderne.»⁶¹

Nachdem Richard seinen Abschied genommen hat, befindet er sich zunehmend in einer finanziell mißlichen Lage. Über Twinnings, einen ehemaligen Kameraden, bekommt er das Angebot, eine Stelle bei Zapparoni, einem Fabrikanten intelligenter Automaten anzunehmen. Die Spezialität der Zapparoni-Werke, deren Produkte sowohl im Haushalt als auch in der Industrie eingesetzt werden, sind die Liliputroboter. Zapparoni stellt ebenfalls künstliche, menschlich erscheinende Marionetten für die Filmindustrie her, die an Schönheit und Ausdruckskraft ihre menschlichen Vorbilder übertreffen.

Wie Richard den Andeutungen von Twinnings entnimmt, sucht Zapparoni einen Mann, der ihm als Faktotum bei der Überwachung seiner als schwierig und skrupulantenhaft beschriebenen Modellbauer dient. Die aktuelle Notlage und der Gedanke an seine Frau Theresa bewegen ihn dazu, das als zweifelhaft durchschaute Angebot anzunehmen.

Am nächsten Tag fährt Richard zu den Werken Zapparonis und wird in dessen Privatvilla geführt. In der Bibliothek Zapparonis finden sich Bücher über «frühe Technik, Kabbala, Rosenkreuzer, Alchemie».⁶² Die Technik der Spätmoderne ähnelt der Magie der Frühmoderne. Endlich stellt sich ihm Zapparoni persönlich vor. Richards Eindruck: «Das ist ein Eingeweihter, einer von den Hochgraden. Ein Wort, das zu einer unserer gängigen Phrasen geworden ist, nämlich: "Wissen ist Macht", gewann hier einen neuen, unmittelbaren, gefährlichen Sinn.»⁶³

⁵⁷ Jünger, Ernst, *Gläserne Bienen*, Bd. 15 des Gesamtwerks, Stuttgart 1978, S. 442.

⁵⁸ Ebenda, S. 476.

⁵⁹ Koslowski, a.a.O., S. 123.

⁶⁰ Ebenda, S. 124.

⁶¹ Ebenda, S. 127.

⁶² Jünger, *Gläserne Bienen*, a.a.O., 460.

⁶³ Ebenda, S. 480.

An anderer Stelle erläutert Richard diesen Eindruck, denn Zapparonis Tätigkeit steht symbolhaft für den uneingeschränkten Gebrauch der instrumentellen Vernunft und des technischen Wissens; er trägt im Sinne der «Dialektik der Aufklärung»⁶⁴ janusköpfige Züge: «Zapparoni konnte als das Paradepferd des technischen Optimismus gelten, der unsere führenden Geister beherrscht. Die Technik nahm bei ihm die Wendung zum schlechthin Angenehmen – der alte Wunsch der Magier, durch Gedanken unmittelbar die Welt zu ändern, schien nahezu erfüllt (...). Was da ununterbrochen erdacht, gebaut und in Serie gefertigt wurde, erleichterte das Leben sehr. Zum guten Ton gehörte, zu verschweigen, daß es zugleich gefährdete. Es ließ sich jedoch schwer ableugnen. In Krisenzeiten wurde sichtbar, daß alle diese Liliputroboter und Luxusautomaten nicht nur zur Verschönerung, sondern auch zur Abkürzung des Lebens beitragen konnten, ohne daß sich an ihrer Konstruktion viel änderte. Dann zeigten sie ihre Nachtseite. Im großen glichen die Zapparoni-Werke einem Janustempel mit einem bunten und einem schwarzen Tore, und wenn sich der Himmel bewölkte, quoll aus dem dunklen ein Strom von ausgeklügelten Mordinstrumenten hervor, die sich durch eine widerwärtige Art der Nachstellung auszeichneten.»⁶⁵

Im Laufe des Gesprächs zwischen Richard und Zapparoni stellt der Fabrikant Richard eine Frage militärisch-taktischer Natur, die sich Zapparoni im Zusammenhang mit der Lektüre einer Biographie Filmors – eines weit erfolgreicherer Kameraden Richards – gestellt hat. Richard gibt eine abwägende, aber recht unentschieden wirkende Antwort, die vom scharfsichtige Zapparoni in ihrer Mangelhaftigkeit durchschaut wird. Dennoch komplimentiert Zapparoni Richard nicht sofort aus der Villa, sondern schickt den ehemaligen Rittmeister in den Garten, während er sich selbst zurückzieht. In dem als prächtig beschriebenen Garten, der «zum Träumen ein(lud)»⁶⁶, stößt Richard allerdings auf die Ausrüstung des dämonischen Oberförsters des *Abenteuerlichen Herzens* der zweiten Fassung (1938): Dort standen Angeln, Netze, Reusen, Kriebsteller, Köderbüchsen, Blendlaternen, kurzum das Inventar des Binnenfischers für Tag- und Nachtfänge.⁶⁷ Tatsächlich soll Richard dem allmächtigen Fabrikanten ins Netz gehen.

Richard trifft in Zapparonis Garten auf die phantastischen «Gläsernen Bienen» Zapparonis, die vergrößerte, gläserne Nachbildungen des natürlichen Vorbilds sind. Zapparoni wird in diesem Zusammenhang als «Demiurg»⁶⁸

⁶⁴ Horkheimer, Max, Adorno, Th. W., *Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente*, Amsterdam 1947.

⁶⁵ Jünger, *Gläserne Bienen*, a.a.O., S. 483.

⁶⁶ Ebenda, S. 498.

⁶⁷ Ebenda, S. 498f.; siehe ebenfalls: Jünger, Ernst, *Das Abenteuerliche Herz*, Bd. 9 des Gesamtwerks, Stuttgart 1979, S. 212.

⁶⁸ Jünger, *Gläserne Bienen*, a.a.O., S. 504.

bezeichnet, der «wieder einmal der Natur ins Handwerk gepfuscht oder vielmehr Anstalten getroffen (hatte), ihre Unvollkommenheiten zu verbessern».⁶⁹ Dieser künstliche Bienenstaat erglänzt «in einem perfekten, aber völlig unerotischen Glanz».⁷⁰ Neben den Bienen beobachtet Richard Beobachtungsflugkörper, die sich «durch ihre rauchgraue Färbung»⁷¹ auszeichnen.

In dieser Situation macht Richard eine grausige Entdeckung: Ein nahegelegenes Sumpfloch ist mit abgeschnittenen menschlichen Ohren übersät. Konsterniert stellt Richard daraufhin Überlegungen an, die seine eigene Lage betreffen, andere Überlegungen wiederum versuchen, die Entdeckung in einen übergeordneten, den Grundcharakter der modernen Technik betreffenden Gesamtzusammenhang einzufügen. Wie auch in *Heliopolis* fällt hier der Ausdruck «Perfektion der Technik»⁷², der auf Friedrich Georg Jüngers gleichnamige Schrift zurückdeutet: «Die brutale Vorweisung abgeschnittener Gliedmaßen hatte mich bestürzt. Doch war sie das in diesem Zusammenhang fällige Motiv. Gehörte sie nicht notwendig zur technischen Perfektion und ihrem Rausch, den sie beendete? Gab es in irgendeinem Abschnitt der Weltgeschichte so viel zerstückelte Leiber, so viel abgetrennte Glieder, wie in dem unseren? Seit Anbeginn führen die Menschen Kriege, doch ich entsinne mich aus der ganzen Ilias nicht eines Beispiels, in dem der Verlust eines Armes oder eines Beines berichtet wird. Die Abtrennung behielt der Mythos den Unmensen, den Unholden vom Schlage des Tantalus oder des Prokrustes vor».⁷³ «(...) die Zunahme der Amputationen gehört zu den Anzeichen dafür, daß die sezierende Denkart triumphiert.»⁷⁴ «Menschliche Vollkommenheit und technische Perfektion sind nicht zu vereinbaren. Wie müssen, wenn wir die eine wollen, die andere zum Opfer bringen.»⁷⁵

Richard begreift zwar nach einiger Zeit, daß es sich bei den Ohren wohl um künstliche handelt, da in Zapparons Garten Künstliches und Natürliches fließend ineinander übergeht. Dennoch empfindet er die abgeschnittenen Ohren als einen «Anschlag.»⁷⁶ «Hier aber war der Geist am Werke, der das freie und unberührte Menschenbild verneint. Er hatte diesen Tort erdacht. Er wollte mit Menschenkräften rechnen, wie er seit langem mit Pferdekräften rechnete. Er wollte Einheiten, die gleich und teilbar sind. Dazu mußte der Mensch vernichtet werden, wie vor ihm das Pferd vernichtet worden war. Da mußten solche

⁶⁹ Ebenda, S. 505.

⁷⁰ Ebenda, S. 507.

⁷¹ Ebenda, S. 508.

⁷² Siehe Anm. 13.

⁷³ Jünger, *Gläserne Bienen*, a.a.O., S. 520f.

⁷⁴ Ebenda, S. 521.

⁷⁵ Ebenda, 9.

⁷⁶ Ebenda, S. 547.

Zeichen an den Eingangstoren aufleuchten.»⁷⁷ Richard reagiert auf diesen «Test» mit «blinder Wut.»⁷⁸ Er zerschlägt mit einem Golfschläger einen der ihn umschwirrenden rauchgrauen Beobachtungsflugkörper. Daraufhin erscheint Zapparoni, der ihn über die abgeschnittenen Ohren aufklärt: Einer seiner Modellbauer, der für die Ohren der künstlichen, menschlich erscheinenden Filmmarionetten zuständig ist, hat aufgrund von internen Streitigkeiten, von Zapparoni als «Bagatellen»⁷⁹ bezeichnet, die Fabrik Zapparonis verlassen und vorher die Marionetten der von ihm selbst geschaffenen Ohren beraubt. «Übrigens hatte Zapparoni in der Tat die Ohren meinetwegen in das Sumpfloch werfen lassen und mich beobachtet.»⁸⁰ «Was nun das Ergebnis angeht, so hatte ich nicht bestanden.»⁸¹ Allerdings hat Zapparoni die vorsichtig abwägende Antwort Richards im Vorstellungsgespräch auf seine militärisch-taktische Frage doch gefallen. Deshalb bietet er Richard eine Stelle als interner Schiedsrichter für die Streitigkeiten der Modellbauer untereinander an. Die Erzählung endet daher versöhnlich: «Es ist am Technischen viel Illusion. Mit Treue aber behielt ich die Worte, die Theresa mir sagte, behielt das Lächeln, das stärker war als alle Automaten, ein Strahl der Wirklichkeit.»⁸²

Wie Olaf Schröter hervorhebt, ist Richards Verhalten ein typisches Beispiel für die von Günther Anders diagnostizierte «A-synchronisiertheit des Menschen mit seinen Produkten.»⁸³ Richard über seinen eigenen Zustand während seiner Begegnung im Garten Zapparonis mit den Flugobjekten und Gläsernen Bienen des Fabrikanten: «An gläsernen Bienen hatte ich, wie gesagt, verschiedene Modelle beobachtet. Seit einiger Zeit tauchten in ihrem Strudel noch andere Apparate auf. Sie waren auf das mannigfaltigste an Größe, Form und Farbe unterschieden und hatten offenbar nicht das mindeste mehr mit Bienen und Imkerei zu tun. Diese neuen Gebilde mußte ich nehmen, wie sie kamen – ich hielt mit der Ausdeutung nicht Schritt.»⁸⁴ «Ich war hier wie ein Mensch aus der Kulturzeit, den man an eine Kreuzung stellt.»⁸⁵

Richard zeigt sich der simulativen Mimikry der Apparate Zapparonis nicht gewachsen, er empfindet sie als direkte Bedrohung des eigentlich Menschlichen und Natürlichen.

Peter Koslowski stellt fest, daß «der Fabrikant Zapparoni (...) die neue Technik der Spätmoderne (verkörpert), eine Technik, die die Schwerindustrie

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Ebenda.

⁷⁹ Ebenda, S. 551.

⁸⁰ Ebenda, S. 552.

⁸¹ Ebenda.

⁸² Ebenda, S. 555.

⁸³ Schröter, Olaf, a.a.O., S. 143; Anders, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, 7. unveränderte Auflage, München 1994, S. 17.

⁸⁴ Jünger, *Gläserne Bienen*, a.a.O., S. 516.

⁸⁵ Ebenda.

der Stahlgewitter-Moderne zur gläsernen, informationsverarbeitenden Technik der Spätmoderne transformiert hat.»⁸⁶ Diese Technik zeichnet sich durch Verkünstlichung und Simulation aus und ist daher – dies die eigentliche Botschaft der Erzählung – im Grunde noch gefährlicher als der schwerindustrielle Titanismus der Stahlgewitter-Moderne, da er den Menschen nicht nur zu erdrücken droht, sondern ihn ersetzbar macht. Zapparons Apparate sind «Cyborgs», kybernetische Organismen. Die «Cyborgs» übertreffen ihre natürlichen Vorbilder in vieler Hinsicht und verweisen Mensch und Tier ins zweite Glied. Die technische Evolution überholt die natürliche.

Peter Koslowski verweist im Zusammenhang mit den *Gläsernen Bienen* zutreffenderweise auf den französischen Theoretiker Jean Baudrillard, der «die These von der Simulation als der dominierend werdenden Form des Wirklichkeitsverhältnisses des Menschen»⁸⁷ aufgestellt hat. Ernst Jünger nimmt in *Gläserne Bienen* Elemente der philosophischen Diskussion der Postmoderne und der neueren «Science Fiction»-Visionen vorweg.

Interessant sind in *Gläserne Bienen* ebenso wie in *Heliopolis* die erzählerischen Einschlüsse, die den Roman in Form einer Parabel paraphrasieren. Wie Helmut Kiesel zu Recht betont, erscheint in *Gläserne Bienen* «die Technik (...) als ein wichtiger Faktor der Verdüsterung der Welt.»⁸⁸ Ernst Jünger führt dies nicht nur am Beispiel des «Defaitisten der Moderne»⁸⁹ Richard vor, sondern anhand der Geschichte eines Kameraden Richards, Lorenz. Dieser hatte wie Richard bei den «leichten Reitern» gedient. Lorenz hatte den Gedanken entwickelt, daß «die Maschine die Quelle allen Übels sei. Er wollte daher die Fabriken in die Luft sprengen, das Land neu verteilen und in ein Bauernreich umwandeln.»⁹⁰ Die Kameraden reagieren auf solche Ideen mit Spott. Um seinen Kameraden ein Beispiel für die nötige Radikalität und Opferbereitschaft zu geben, schwingt er sich eines Abends aus der Mansarde eines Hochhauses in die Tiefe und kommt dabei um. Richard erkennt in dieser Tat, die von den meisten Kameraden mit «befremdeten Worten»⁹¹ quittiert wird, «ein Beispiel jener „Auswegslosigkeit“ der Moderne, die zwar zu heroischen Aktionen drängt, aber dadurch nicht aufgebrochen wird.»⁹² Jünger bringt diese Erfahrung in Zusammenhang mit der des Krieges: Auch dort erfaßte er «das grauenvolle Wort „Umsonst“. Es hatte mich schon nach der Niederlage durchbohrt, beim Anblick übermenschlicher Leistung, unausschöpfbaren Leidens (...). Das schuf eine Wunde, die nie vernarbt.»⁹³ In

⁸⁶ Koslowski, a.a.O, S. 123.

⁸⁷ Ebenda, S. 122; siehe hierzu: Baudrillard, Jean, *Der symbolische Tausch und der Tod*, München 1982.

⁸⁸ Kiesel, a.a.O, S. 177.

⁸⁹ Siehe Anm. 59.

⁹⁰ Jünger, *Gläserne Bienen*, a.a.O, S. 464.

⁹¹ Ebenda, S. 467.

⁹² Kiesel, a.a.O, S. 178.

⁹³ Jünger, *Gläserne Bienen*, a.a.O, S. 467.

Gläserne Bienen revidiert Jünger nicht nur den technikbejahenden *Arbeiter*, sondern auch die heroischen, nietzscheanisch – im Sinne des «Willens zur Macht» und des «Übermenschen» – grundierten Konzeptionen des kriegerischen Frühwerks.⁹⁴

Im Gegensatz zu *Heliopolis* und *Eumeswil*, in der eine «magische» Überwindung der Technikproblematik anvisiert wird, nimmt Jünger in *Gläserne Bienen* die Grunddiagnose des *Arbeiters* wieder auf, daß der Mensch in der Moderne «in einer Zeit großen Verzehrs (lebt), als dessen einzige Wirkung ein beschleunigter Antrieb der Räder zu erkennen ist»⁹⁵ – eine These, aus der sich Anknüpfungspunkte an die Beschleunigungsthesen des Postmoderne-Theoretikers Paul Virilio ergeben⁹⁶ – und führt anhand der rasanten technischen Entwicklung im Laufe der Lebensspanne Rittmeister Richards vor, wie dieser von ihr an den Rand gedrängt und existentiell verunsichert wird. Rittmeister Richard ist ein Paradebeispiel für die zunehmende «Antiquiertheit des Menschen»⁹⁷ in der technischen Organisation, da er nicht die Anpassungsleistungen erbringen kann, die Jünger selbst im *Arbeiter* in militaristisch-technokratischer Diktion eingefordert hat, und vergleichbar der Diagnose Friedrich Georg Jüngers in der *Perfektion der Technik*⁹⁸ wird in *Gläserne Bienen* die Ausbreitung der technischen Organisation als universeller Schwund natürlicher Bestände und traditioneller Lebensformen gedeutet.

Eumeswil

In *Eumeswil* hat Jünger konsequent die Vision eines Endes der Geschichte gestaltet, die Vision der «Posthistoire».⁹⁹

⁹⁴ Siehe hierzu meine eigenen Ausführungen zu Jüngers Darstellung des Ersten Weltkrieges in: Gauger, a.a.O., S. 111-168.

⁹⁵ Jünger, *Der Arbeiter*, a.a.O., S. 171.

⁹⁶ Siehe hierzu von Paul Virilio: *Fahren, Fahren, Fahren*, Berlin 1978; *Geschwindigkeit und Politik*, Berlin 1980; *Der negative Horizont*, München 1989; *Rasender Stillstand*, München/Wien 1992; *Revolutionen der Geschwindigkeit*, Berlin 1993; *Fluchtgeschwindigkeit*, München/Wien 1996; siehe auch die Ausführungen von Brenneke, a.a.O., Kapitel sechs: «Epoche der Beschleunigung: Jüngers Beitrag zu einer Phänomenologie der Moderne», S. 289-315.

⁹⁷ Anders, a.a.O.

⁹⁸ Siehe Anm. 13 und 73.

⁹⁹ Alle Interpreten sind sich einig, daß Jünger in *Eumeswil* konsequent einen Roman der «Posthistoire» geschrieben hat. Siehe hierzu: Meyer, a.a.O., S. 591, Koslowski, a.a.O., S. 135; Renner, Rolf Günther, «Modernität und Postmodernität im Spätwerk Jüngers», in: *Ernst Jünger im 20. Jahrhundert*, hg. von Hans-Harald Müller und Harro Segeberg, München 1995, S. 254; Niethammer, Lutz, *Posthistoire, Ist die Geschichte zu Ende?*, Hamburg 1989, S. 34. Eine gewisse Uneinigkeit besteht allerdings hinsichtlich der Frage, inwieweit das «Posthistoire»-Theorem der postmodernen Diagnose zuzurechnen ist: Peter Koslowski und Rolf Günther Renner verwenden

Martin Meyer zur Struktur des Romans: «Jünger hat dieses späte, eigentümlich kühle und skeptische Buch in sechs Kapitel und einen Epilog aufgeteilt. Die Aufteilung suggeriert so etwas wie epische Bewegung. Aber weit gefehlt: nichts geschieht. Auf über vierhundert Seiten berichtet Venator das Treiben in der Stadt und auf der Kasbah, Gespräche in der Nachtbar des Condors, Ausflüge an die Küstenstriche, Diskussionen im Kreis der Hochschullehrer. Wie eine ungeheure Ouvertüre mutet an, was da aus der Perspektive des anarchischen Beobachters zusammengetragen und nach Motiven gesondert wird. Um so knapper entwirft der Autor das Finale – den Abgang, der erst der Epilog meldet.»¹⁰⁰

Eumeswil ist der Name einer Stadt, die – wie Heliopolis – vermutlich an der südlichen Küste des Mittelmeers angesiedelt ist. Zeitlich scheint sie in einer Epoche der zweiten Jahrtausendwende situiert zu sein. Der Herrscher der Stadt ist der «Condor», der auf der «Kasbah» residiert, die auf einem kahlen Hügel gelegen ist, dem «Pagos». Der Name des Herrschers, der den Namen eines großen Aasgeiers führt, ist eine Anspielung auf eines der Zentralthemen des Romans, denn der «Condor» herrscht über einen geschichtlichen Kadaver: Eumeswil ist eine Stadt, die – historisch gesehen – abgestorben ist. Der Autor verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff der «Fellachisierung», den er von Spengler übernommen hat.¹⁰¹

Aus den zahlreichen Stellen, in denen der Autor auf den Verfall Eumeswils eingeht, erfährt der Leser, daß sich die Stadt in einem Zustand chronischen Siechtums befindet, der historische Stoff sich verzehrt hat, die Ideen keine

die beiden Begriffe quasi deckungsgleich, der Postmoderne-Theoretiker Wolfgang Iser allerdings zieht einen klaren Trennungsstrich zwischen dem posthistorischen Theorem (das im wesentlichen besagt, daß die Geschichte der großen Ideen zu Ende ist, der verselbständigte bürokratisch-technische Apparat die Herrschaft übernommen hat und keine wesentlichen geschichtlichen und kulturellen Aufbrüche mehr zuläßt), und der postmodernen Diagnose und Haltung. Die postmoderne Diagnose – so Wolfgang Iser – schließt eine positive Haltung zum Abschied der Mythen der Moderne ein und glaubt nicht an ein Ende der Geschichte, sondern proklamiert neue Möglichkeiten. Die Haltung der «Posthistoire» hingegen ist verbittert und passiv. Entsprechend dieser Einschätzung hält Wolfgang Iser den Theoretiker Jean Baudrillard mit seiner These einer völligen Vergleichgültigung der Differenzen und der Herrschaft der Simulation für einen Denker der «Posthistoire». Siehe hierzu: Iser, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987, und Iser, Wolfgang, *Postmoderne – Pluralität als ethischer und politischer Wert*, Köln 1988. Zum «posthistorischen» Theorem siehe die beiden grundlegenden Texte von Arnold Gehlen: Gehlen, Arnold, *Einblicke*, Frankfurt am Main 1975, S. 115-135; Gehlen Arnold, *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied/Berlin 1963, S. 311-329. Das Theorem und sein Umfeld auch bei: Bolz, Norbert, «Die Zeit des Weltspiels», in: *Ästhetik und Kommunikation*, Jahrgang 17, S. 113-121; ausführlich bei: Jung, Thomas, *Vom Ende der Geschichte: Rekonstruktionen zum Posthistoire in kritischer Absicht*, Münster/New York 1989 und Niethammer, a.a.O.

¹⁰⁰ Meyer, a.a.O., S. 590.

¹⁰¹ Niethammer, a.a.O., S. 590.

Zugkraft mehr besitzen und der Katalog der Möglichkeiten erschöpft erscheint. Jünger verzeichnet ein Ende des Progresses, der nur noch simuliert wird durch den Zustand einer Art inneren Unruhe, einer erhöhten dynamischen Kreisbewegung, die keinen Ausbruch, keinen eigentlichen Fortschritt mehr gestattet. Dem geschichtlichen Verfall Eumeswils entspricht der Sprachverfall, der einzig verbindliche Wert ist das Gold.

Eumeswil wird von Jünger als eine Art autonomer Stadtstaat beschrieben, der von der übrigen Welt abgeschnitten ist, umgeben von einem riesigen Wald. Der Wald ist noch unvermessen, in ihm lockt das Abenteuer, die Gefahr, die Begegnung mit als mythisch beschriebenen Fabelwesen. Rolf Günther Renner charakterisiert daher Eumeswil als eine «Trauminsel»¹⁰², die sich dem Anspruch der Aufklärung auf Vermessung und Berechenbarkeit entzieht. Der undurchdringliche Wald erscheint umso erstaunlicher, als der Leser im Verlauf der Erzählung erfährt, daß in Eumeswil die Technik einen extrem hohen Stand erreicht hat: Wie die Bewohner von Heliopolis benutzen die Bewohner Eumeswils den «Phonophor». Die Technik hat in *Eumeswil* – wie auch in *Heliopolis* und *Gläserne Bienen* – einen Standard erreicht, der sie fast wieder der Magie annähert: «Die Technik hat Untergrund. Sie wird sich selbst unheimlich. Sie nähert sich der unmittelbaren Verwirklichung von Gedanken, wie sie in den Träumen gelingt. Nur ein kleiner Schritt scheint noch zu fehlen.»¹⁰³

Der Wald erscheint in *Eumeswil* als mythischer Fluchtraum und erinnert an Jüngers Essay *Der Waldgang* (1951). Dort wird der Wald als Chiffre für einen Fluchtpol verwendet, der nach dem Überschreiten der «Linie»¹⁰⁴ – Jüngers Bild für den Zustand des absoluten Nihilismus, der sich im *Arbeiter* ankündigte – erreicht werden kann: «Der Wald als Lebenshort erschließt sich in seiner überwirklichen Fülle, wenn die Überschreitung der Linie gelungen ist.»¹⁰⁵ Der Protagonist des Romans wird gemäß seiner anarchischen Grunddisposition, die im Abenteuer die Herausforderung begrüßt, gegen Ende der Erzählung im Wald Eumeswils im Rahmen einer Expedition verschwinden. Hinzu kommt die Unzufriedenheit mit der Situation Eumeswils, des «Fellachennests»¹⁰⁶, das den Phantasien des Protagonisten keine Nahrung bietet. *Eumeswil* ist eine Variation über ein klassisches Jünger-Thema, den Ausbruch des Abenteurers aus Zeit und Raum in ein Traumreich mit phantastischen Zügen aufgrund eines Grundgefühls des Ungenügens der Realität. In der «posthistorischen» Realität leuchtet immer noch das

¹⁰² Renner, a.a.O., S. 251.

¹⁰³ Jünger, Ernst, *Eumeswil*, Stuttgart 1977, S. 89.

¹⁰⁴ Jünger, Ernst, *Über die Linie*, Frankfurt am Main 1950.

¹⁰⁵ Jünger, Ernst, *Der Waldgang*, Frankfurt am Main 1951, S. 78.

¹⁰⁶ Jünger, *Eumeswil*, a.a.O., S. 217.

«Unbehagen in der Kultur»¹⁰⁷ auf, unter dem schon der junge Abiturient, der Fremdenlegionär und Kriegsfreiwillige Jünger litt.¹⁰⁸

Die Geographie und der Zustand Eumeswils scheint ganz auf den «Anarchen» zugeschnitten: Da die Werte und Ideen verbraucht sind, kann er sich in maximaler Distanz zu der ihn umgebenden Gesellschaft üben. Der Wald bleibt ihm als Fluchtraum angesichts des endgültigen Überdrusses.

Über die Geschichte Eumeswils erfährt der Leser wenig. Der Entstehung der Stadt ging – wie in *Heliopolis* – eine atomare Katastrophe voraus, allerdings kam es Jünger offensichtlich nicht darauf an, die Folgen derselben für die Menschheit aufzuzeigen. Auf den Umfang der Beschädigungen geht Jünger kaum ein, es ist von genetischen Veränderung im Wald die Rede, auch von verseuchten Gebieten, doch Eumeswil scheint selbst nicht betroffen. Protagonist des Romans ist der als «bald dreißigjährig»¹⁰⁹ beschriebene Martin Venator. Er führt beruflich eine Doppelexistenz: Zum einen ist er Nachsteward auf der Kasbah von Eumeswil. Zum anderen ist er Historiker an einem Institut. Trotz des Namens ist die Passion des Protagonisten nicht die Jagd, sondern es ist die historische Anschauung, die Venator reizt, aus diesem Grund hat er die Arbeit als Nachsteward auf der Kasbah angenommen: er will die Struktur der Tyrannei des Condors genauer beobachten.

Als Historiker ist Martin Venator Eklektizist, er hat keine bestimmte Methode: «Sein Blick auf die Geschichte ist nicht deduktiv, sondern bewußt unsystematisch; nicht die lineare Verknüpfung, sondern die rhizomatische Vernetzung interessiert ihn.»¹¹⁰ Wie Lucius de Geer in *Heliopolis* stehen ihm allerdings zwei Lehrer zur Seite, die er verehrt: Vigo und Bruno.

In der Darstellung Martin Venators stellt sich die von Bruno und Vigo vertretene Methode als eine Mischung aus mythischen, magischen, zyklisch-organischen und ästhetischen Elementen dar. Dabei gehen Martin Venator und seine Lehrer nicht linear-chronologisch, sondern sprunghaft vor. Jünger hat die von ihm selbst im Laufe der Jahrzehnte entwickelte historische Methode und Betrachtungsweise auf die beiden in *Eumeswil* vorgestellten Lehrer gestalten verteilt. Diese Methode der Geschichtsbetrachtung ist eine klare Absage an die neuzeitlich-positivistische, aufklärerische und materialistische Forschung. Die Namen der beiden Lehrer verweisen im übrigen sicherlich sowohl auf Vico, der ebenfalls die zyklische Theorie der «ricorsi» vertrat und auf Giordano Bruno, der von neuplatonischen und mystischen Ideen beeinflusst wurde. Martin Venator verwendet für seine Haltung als Historiker den Begriff des

¹⁰⁷ Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur*, Bd. IX der Studienausgabe: *Fragen der Gesellschaft/Ursprünge der Religion*, hrsg. von Alexander Mitscherlich u.a., Frankfurt am Main 1974, S. 272-286.

¹⁰⁸ Siehe hierzu meine Ausführungen zu Jüngers Kindheit in: Gauger, a.a.O., S. 45-111.

¹⁰⁹ Jünger, *Eumeswil*, a.a.O., S. 9.

¹¹⁰ Renner, a.a.O., S. 257.

«Metahistorikers», der mit dem Begriff des «Anarchen» eng verknüpft erscheint. Der «Metahistoriker» betreibt die Geschichtsforschung aus reiner Passion und verpflichtet sich keiner bestimmten Schule oder Gesinnung. Ihn interessiert die reine Anschauung, das historische Formenspiel; er betrachtet sich eher als Künstler denn als Wissenschaftler, und er bleibt sich sowohl der Vergeblichkeit einer alles durchdringenden und alles erkennenden geschichtlichen Betrachtungsweise bewußt. «Der wahre Historiker ist eher Künstler, vor allem Tragiker, als der Mann der Wissenschaft.»¹¹¹ Allerdings verführt eine solche Betrachtungsweise dazu, jedes geschichtliche Handeln als sinnlos zu betrachten und den Progress zu negieren.

Der «Metahistoriker» ist nicht nur ein «Defaitist der Moderne»¹¹², sondern auch ein «Defaitist der Geschichte», der sich innerlich schon längst aus dem «posthistorischen» Umfeld Eumeswils verabschiedet hat. Die Haltung Martin Venators verweist auf Jünger selbst, dessen Schriften seit den *Marmorklippen* durch zunehmende ästhetische Distanz zur gesellschaftlichen und politischen Realität geprägt sind.

Entsprechend dem «metahistorischen» Standpunkt, der sich in *Eumeswil* als gnostisch unterfütterter und durch die Anschauungsmethode Martin Venators bestärkter Skeptizismus darstellt, wird das geschichtliche Bewußtsein des Historikers durch den Schmerz beherrscht. Jünger nimmt die Analyse seiner Schrift *Über den Schmerz* (1934) wieder auf, in der der Schmerz zum Kristallisationspunkt des menschlichen Bewußtseins erhoben wird¹¹³: «(...) für den Historiker ist die Frage nach dem Schmerz fundamental.»¹¹⁴ «Schmerz ist die Mitgift des Historikers.»¹¹⁵

Das Gerät, mit dem der Historiker des «posthistorischen Zeitalters» die Geschichte studiert, ist das «Luminar». Es handelt sich um eine «multimedia»- und «virtual reality»-Maschine, die gleichzeitig als universeller Datenspeicher historischer Informationen dient. Die Daten können in Form von dreidimensionalen, lebensechten Simulationen abgerufen werden. Eine solche Maschine ist wie geschaffen für den anarchischen Träumer, daher stellt Martin Meyer hinsichtlich des «Luminars» fest: «Das Auge, das alles sieht, was je geschah, lädt den Anarchen zum Träumen ein.»¹¹⁶ Das «Luminar» spricht für das offensichtlich bis in hohe Alter erhaltene technische Gespür des Autors.

¹¹¹ Jünger, *Eumeswil*, a.a.O., S. 182.

¹¹² Siehe Anm. 59 und 89.

¹¹³ Siehe hierzu meine Ausführungen zu Jüngers Schmerztheorie in: Gauger, a.a.O., S. 181-185 und Bohrer, Karl-Heinz, *Die Ästhetik des Schreckens: Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München/Wien 1978, S. 413-470.

¹¹⁴ Jünger, *Eumeswil*, a.a.O., S. 159.

¹¹⁵ Ebenda, S. 353.

¹¹⁶ Meyer, a.a.O., S. 592.

Mehr noch als *Heliopolis* ist allerdings auch *Eumeswil* durch eine extreme Ungleichzeitigkeit geprägt: Die archaische Goldwährung, die antik oder mittelalterlich anmutende Tyrannis des «Condor», stehen unverbunden neben Produkten der Hochtechnik wie das «Phonophor» und das «Luminar».

Die Beschreibung der technischen Welt des Romans – in der sich die «magische» Technikkonzeption von *Heliopolis* birgt – ebenso wie die Tatsache, daß auch *Eumeswil* in einer Zeit nach atomaren Auseinandersetzungen spielt, erinnert daran, daß *Eumeswil* von Jünger als Fortsetzung von *Heliopolis* geplant war.¹¹⁷

Das zentrale Thema von *Eumeswil* ist allerdings nicht die Darstellung einer technisch geschlossenen Vision des 21. Jahrhunderts. Die Technikproblematik ist in diesem Roman trotz Atomschlag, Phonophor und Luminar zurückgedrängt. Die traumhaft-utopische, «posthistorische» Vision bietet vielmehr den Hintergrund, vor dem Jünger eine neue Gestalt entwirft: Nach dem Krieger, der durch den wesensverwandten «Arbeiter» abgelöst wurde, kam der «Waldgänger», der schon deutlich anarchische Züge trug und sich der technischen und gesellschaftlichen Organisation und der ihr innewohnenden Zwänge entzog. In *Eumeswil* wird der Krieger endgültig durch den «Anarchen» abgelöst. Das Heraklit entnommene, zentrale Prinzip der Jüngerschen Frühschriften: «Der Krieg ist der Vater aller Dinge», wird nun um die anarchische Dimension erweitert: «Wie der Krieg Vater aller Dinge, so ist die Anarchie ihre Mutter (...).»¹¹⁸

Im Vergleich zu den roboterhaften Typus des *Arbeiters* ist der «Anarch» entscheidend ausdifferenziert. Die heroische Komponente wird auf lebbares und realistisches Maß erniedrigt. Die jugendliche Unbedingtheit des Autors wird von einem durch das Alter gereiften Pragmatismus abgelöst.

Über den «Anarchen» erfahren wir, daß er völlige Distanz zu allen gesellschaftlichen Erscheinungen, zu Herrschaft, Ordnung und Ideologien hält. Er betrachtet die Realität als eine Ansammlung von Akzidentien, denen man sich aus Pragmatismus bis zu einem gewissen Grad unterwirft, ohne sie deshalb anzuerkennen. Der Anarch betreibt, wie der Dandy¹¹⁹, das Leben als Spiel aus einer Haltung gelassenen Abstandnehmens. Wird die Realität ungemütlich, so entzieht er sich ihr, soweit es geht. Das Zentrum seines Denkens ist die eigene Person, die ihm über alles geht, keine Idee ist ihm wichtig genug, als daß er für sie zum Märtyrer werden würde. Kein Gott, kein König ist über ihn gesetzt: er ist selber potentiell ein Monarch, da er imaginär selbst über sein Leben verfügt.

¹¹⁷ Ebenda, S. 595.

¹¹⁸ Jünger, *Eumeswil*, a.a.O., S. 353.

¹¹⁹ Zum schon im Frühwerk dokumentierten Dandyismus bei Jünger siehe: Gruenter, Rainer, «Formen des Dandyismus, Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger», in: *Euphorion*, Folge 3, 46, 1952, S. 170-201.

Das typisch deutsche Reich der absoluten Innerlichkeit lebt im «Anarchen» Ernst Jüngers in dandyhafter Variierung wieder auf. Die «anarchische» und «metahistorische» ist zugleich eine radikal unpolitische Haltung, die durch den «posthistorischen» Skeptizismus gerechtfertigt erscheint.

Forderte Jünger in seinen Frühschriften die Kehrseite des Innerlichkeitsdenkens herbei, den machtbewußten Ordnungsstaat, dem sich das einzelne Subjekt bis zur Verleugnung aller Humanität, bis hin zur «totalen Mobilmachung»¹²⁰ zu unterwerfen hatte, rechtfertigt er nun die völlige Abkehr von der Politik: Aus dem «Arbeiter» wird in polarem Umschlag der «Anarch».

Abgrenzungskämpfe leistet Jünger gegenüber zwei Gestalten, die dem «Anarchen» in ihrer Grundhaltung verwandt sind, die er allerdings von diesem scharf geschieden wissen will: Dem Anarchisten und dem Partisanen.

Über die Partisanen erfahren wir: «Stickige Luft, unklare Ideen, tödliche Energie, die letzten Endes abgedankte Monarchen und Generäle wieder in den Sattel hebt, von denen sie zum Dank liquidiert werden.»¹²¹ Zu den Anarchisten bemerkt Jünger: «Der Anarchist als geborener Feind der Autorität wird an ihr scheitern, nachdem er sie mehr oder minder geschädigt hat. Der Anarch hingegen hat die Autorität an sich gezogen; er ist souverän.»¹²²

Dem «Anarchen» wird dadurch nicht nur Kontur verliehen, sondern dadurch wird auch deutlich, daß der «Anarch» trotz der ritterlich-soldatischen Grundierung, die noch aus den Frühschriften Jüngers stammt, keine gewaltbereite Gestalt mehr ist. Der pressende Zwang und heroische Kollektivismus, durch die sich die früheren Konzeptionen wie die des Frontkämpfers und des «Arbeiters» auszeichneten, entfällt, der «Anarch» ist innerlich freier, spielerischer, solipsistischer, äußerlich hingegen angepaßter, bürgerlicher.

Weiterhin erweitert Jünger seinen «anarchischen» Heros Martin Venator um eine psychologische Dimension. In *Eumeswil* erfahren wir, daß die Mutter Martin Venators früh verstorben ist. Die Zeit nach dem Tode seiner Mutter empfand der Protagonist als eine Art zweiter Geburt, die schmerzhaft war. Zum einen entstand für Venator aus dieser Erfahrung einer frühkindlichen Beschädigung der unmittelbaren Lebenswelt das Gefühl für die Unvollkommenheit der Welt, die sich in den gnostischen Grundannahmen des gereiften «Anarchen» und «Metahistorikers» widerspiegelt, zum anderen blieb eine Art Gefühllosigkeit zurück, die sich mit einer Schärfung der Wahrnehmungsfähigkeiten verband. Über den Vater Martin Venators erfahren wir, daß er das Kind im Gegensatz zur Mutter nicht wollte und sogar Abtreibungsversuche an ihr unternahm. Jünger bemüht im Zusammenhang mit seinem Vater das mythische Bild des Chronos, der seine Kinder frißt. Bedenkt

¹²⁰ Jünger, Ernst, *Die Totale Mobilmachung*, zweite Auflage, 1934.

¹²¹ Jünger, *Eumeswil*, a.a.O., S. 154.

¹²² Jünger, *Eumeswil*, a.a.O., S. 282.

man, daß der Vater in Jüngers Werk immer auch eine Chiffre für Gesellschaft, Staat und den Krieg ist,¹²³ ist die distanzierte Haltung des Anarchen zu der ihn umgebenden Ordnung auch durch seine distanzierte Haltung zum Vater zu erklären. Diese Distanz zur väterlichen Autorität schafft ein Vakuum, welches bei Venator durch seine Suche nach historischer Größe, nach geistiger Vaterschaft zum Ausdruck kommt: «Daß ich den Vater entbehre, gerade weil ich ihn in meinem Erzeuger nicht erkenne, steht auf einem anderen Blatt. Ich suche ihn, vor dem ich Respekt empfinden kann.»¹²⁴

Während die individualpsychologische Fundierung der Gestalt des «Anarchen» Martin Venator als gelungen bezeichnet werden kann, ist die Darstellung der beiden Frauengestalten, die Jünger dem Protagonisten an die Seite stellt – Latifah und Ingrid –, fragwürdig. Sie werden unter dem auch für die Frühschriften typischen Krieger-Blick konturiert¹²⁵ und erscheinen daher instrumentalisiert und vergleichsweise seelenlos.

Latifah ist eine Kurtisane, die für die sinnliche Seite des Weiblichen steht. In den Augen Martin Venators ist sie, allerdings bloßes Instrument, an dem der Protagonist seine atavistischen Triebe befriedigen kann, und sie wird, wie auch die Kurtisanen der Frühschriften, mit den Merkmalen des Gefährdenden versehen.

Ingrid hingegen ist Wissenschaftlerin, sie steht für die kühle, rationale Seite des Weiblichen. Auch sie verhält sich sexuell gefügig, allerdings ebenfalls aus bloßer Berechnung: Die Bezahlung, die sie erhält, ist der Unterricht und die Betreuung, die ihr Martin Venator als Historiker angedeihen läßt.

Die polarisierende Aufteilung des Weiblichen in *Eumeswil* erscheint wenig überzeugend. Jünger gelingt es offensichtlich nicht, divergente psychologische Züge in einer Frauengestalt zu vereinen. Sexus und Eros erscheinen in Latifah und Ingrid unter dem Vorzeichen der Berechnung und der Gefahr.¹²⁶

Dennoch kann festgestellt werden, daß Jünger in *Eumeswil* – ebenso wie in *Heliopolis* und insbesondere in *Gläserne Bienen* – Frauengestalten in seine «anarchische» Konzeption miteinbezieht und die für ihn typische gestalthafte Typologisierung um eine psychologische Dimension erweitert. Damit erklärt sich der Zustand der Stadt Eumeswil mit ihren Niedergangs- und «Fellachisierungs»-

¹²³ Siehe hierzu meine Ausführungen zu Jüngers Kindheit und Jüngers Sichtweise des Ersten Weltkrieges in: Gauger, a.a.O., S. 45 - 126.

¹²⁴ Jünger, *Eumeswil*, a.a.O., S. 64.

¹²⁵ Siehe hierzu meine Anmerkungen zu Jüngers Weiblichkeitserleben in: Gauger, a.a.O., S. 79ff.; Zum Problemkomplex des «Soldatischen Mannes» insgesamt: Theweleit, Klaus, *Männerphantasien*. Bd. 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. Bd 2: *Männerkörper: Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors*. Frankfurt 1986.

¹²⁶ In seiner Besprechung nach Erscheinen des Romans hat schon Walter Hinck auf die Fragwürdigkeit der beiden Frauengestalten und der Jüngerschen Weiblichkeitskonzeption hingewiesen. Siehe: Hinck, Walter, «Der Denkspieler Ernst Jünger, Sein Roman "Eumeswil"», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Samstag, 3. Dezember 1977, Nr. 281.

Tendenzen nicht nur aus der «Posthistoire»-Diagnose allein, sondern auch aus einer spezifischen, individualpsychologisch codierten frühkindlichen Pathogenese: Der beschädigte Zustand der Welt ist auch ein Produkt eines beschädigten Blickes, eines frühkindlichen Traumas, das seine Narben hinterlassen hat.

In den utopischen Romanen des Spätwerks Jüngers ist seine lebenslange Beschäftigung mit der Technikproblematik dokumentiert, die im Erlebnis des Ersten Weltkrieges als bürokratisch und technisch organisiertes Massensterben seinen Ausgang nahm.¹²⁷ Schon für Jüngers *Arbeiter* galt, daß «das, was (...) Jüngers Militarismus auszeichnet, (...) das Bewußtsein der Beziehung zur Technik»¹²⁸ ist, denn «was sich anfänglich als “militärisches” Ideal im Gegensatz zur bürgerlichen Bildung präsentiert, ist in Wahrheit letztlich das Ideal einer “Technisierung” der Existenz.»¹²⁹

Jüngers utopische Romane, die immer auch visionär verstandene Diagnosen und Zukunftsentwürfe sind, dokumentieren den Wandel von Jüngers Technikverständnis seit dem *Arbeiter*: die Ablösung des «heroischen» durch einen «magischen» Realismus und das zunehmende Abrücken von der Konzeption des aktivistischen Frontkämpfertypus und seines technisierten Wiedergängers – des «Arbeiters» – zugunsten kontemplativer und reflexiver, um die individualpsychologische Dimension erweiterter Gestalten, die zur Moderne mit ihrem Glauben an einen automatischen «Aufstieg» der Geschichte und zur Technik in einem skeptischen, gebrochenen Verhältnis stehen.

¹²⁷ Siehe Anm. 95.

¹²⁸ Vattimo, Gianni, *Das Ende der Moderne*, Stuttgart 1990, S. 44.

¹²⁹ Ebenda.