

Zanetti, Sandro: *Erinnerungsarbeiten – Neueinsätze – Werkinszenierungen. Entwürfe und Fallstudien zu einer Theorie literarischer Spätwerke*. <http://www.schreibszenen.net/zanetti-open/skizze-spaetwerke.pdf> (Stand: 28.12.2010).

Zanetti, Sandro: „Sich selbst historisch werden: Goethe – ‚Faust‘“. In: *„Schreiben heißt: sich selber lesen“: Schreibszenen als Selbstlektüren*, Hg. v. Davide Giuriato, Martin Stingelin u. Sandro Zanetti. München 2008, S. 85–113.

Alexander Honold

Der Sand in den Uhren

Ernst Jüngers Poetik der fünfziger Jahre zwischen Naturgewalt und Zeitgenossenschaft

1. Ein Leben und Werk im Widerstreit

Die Beschäftigung mit dem Werk Ernst Jüngers und seiner Stellung im geistigen Gefüge des 20. Jahrhunderts stößt immer wieder auf zwiespältige Befunde, auf Doppeldeutiges und Zweigestaltiges. Formelhaft und schematisch lassen sich bipolare Größen einander gegenüberstellen. Der Solitär und seine Sozietät. Das heroische Individuum und die Funktionalität der modernen Masse. Die Taten und Meinungen des Kriegsliteraten und die phantastischen Entwürfe des surrealen Ästheten. Das explosive Ereignis und die lange Dauer der Gestaltung. Oder einfach: Leben und Werk.

In Jüngers Selbstverständnis als Autor und in der Geschichte seines Werkes sind diese antipodischen Elemente, wie insbesondere die Polarität von Gewalt und Gestalt, kaum voneinander zu trennen. „Es gibt eine innere Revolution der schöpferischen Kraft, einen Vulkanismus, der sich auf Völker und Reiche überträgt.“¹ So Ernst Jünger in seinen späten Reflexionen über das eigene Werk, dessen poetische Grundlagen und zeitgeschichtliche Widerstände und über literarische Autorschaft im Allgemeinen. In den Selbstkommentierungen Jüngers, die sein Leben und Werk begleiten und in gewissen Schüben an Intensität und Frequenz zunehmen, so um 1930, dann wieder verstärkt in den fünfziger Jahren und erneut anfangs der achtziger Jahre, hat sich das ergiebige Material von Schwellenzeiten und Übergangsphasen aufgestaut, die für eine rekonstruierende Analyse der Poetik Jüngers auf komplexe und wechselseitige Abhängigkeiten von Text und Person schließen lassen.

So zeigt sich schon in Jüngers zeitphilosophischen Studien der fünfziger Jahre eine doppelte Optik, die einerseits den Gestus der schroffen Abkehr vom zivilisatorischen Gehäuse überhaupt und die Drohgebärde apokalyptischer Untergangsszenarien bemüht, und doch andererseits damit durchaus teilhat an der Diskursgeschichte und literarischen Motivwelt der eigenen

¹ Jünger, Ernst: „Autor und Autorschaft“ (1984). In: *Sämtliche Werke*. Bd. 19. Essays IX. Fassungen III. Erster Supplement-Band. Stuttgart 1999, S. 9–266, hier S. 49.

Gegenwart. Wenn von Zeit und Geschichte die Rede ist, prominent im *Sanduhrbuch* und in dem Essay *An der Zeitmauer*, so arbeiten die Zahnräder gegeneinander gekehrt. Dergestalt treffen die gegensinnigen Tendenzen einer rückwärtsschreitenden Naturalisierung und eines progredierenden Zukunftsauses in Jüngers Standortbestimmungen nicht nur konfliktiv aufeinander, sie wirken in gewisser Weise geradezu Hand in Hand. Jüngers vielfache, in immer neuen Anläufen vorgenommene Beschwörung kosmischer respektive tellurischer Elementarzeitlichkeit insistiert darauf, in genau diesem metahistorischen Lichte auch die eigene Werkstatt zu zeigen, als eine hephaistische Schmiede urtümlicher Schöpfungsgewalt, die nur zufällig Zeit- und Raumgestalt des mittleren zwanzigsten Jahrhunderts angenommen hat. Und doch ist Jünger bei alledem gerade kein Solitär, sondern in poetologischer wie intertextueller Hinsicht ein kommunizierendes Gefäß der Vibrationen von Mitwelt und Zeitgenossenschaft.

Im Wesentlichen werden sich meine Überlegungen auf die Auswertung zweier Arbeiten Jüngers der fünfziger Jahre stützen, primär auf das *Sanduhrbuch* und ergänzend auf den großen, zweiteiligen Essay *An der Zeitmauer*. Ein Seitenblick auf die in kurzen Einzelnotaten festgehaltenen Reflexionen Ernst Jüngers zu *Autor und Autorschaft* aus den späten siebziger und frühen achtziger Jahren erlaubt es, die Linien der aus den früheren Standortbestimmungen gewonnenen Befunde weiterzuziehen und in ihrer Tragweite einzuschätzen. Der Ernst Jünger der fünfziger Jahre hat, wie jener der dreißiger oder der siebziger Jahre auch, eine Reihe von expliziten wie impliziten Stichwortgebern, Wegbegleitern und Antipoden, deren Positionen und Themen zu Jüngers eigenem Diskurs als kontrapunktisch mitlaufende Gegenstimmen mitzudenken sind. Hier jedenfalls soll der Versuch unternommen werden, eine solche kontrapunktische Mehrstimmigkeit für einen begrenzten Text- und Zeitraum herzustellen.

Im Spannungsverhältnis von entgrenzender Gewalt und künstlerischer Gestalt, wie es Jüngers Arbeiten der fünfziger Jahre in ausgeprägter Weise in sich austragen, kommt, wie nicht anders zu erwarten, die verschobene und verdrängte Erschütterung des menschlichen Wertgefüges durch die Kriegsjahre und den Naziterror zur Wirkung. Mit gewisser Verzögerung folgen auf explizit politische Stellungnahmen, wie sie Jünger frühzeitig etwa mit dem Essay *Der Friede* leistet, die Nachbeben im Geschichtsbild und in der dichterischen Praxis. Weil aber die literarische Position Jüngers selber Akteur und nicht Medium der Zeitläufte zu sein glaubt, ist ihr ein völlig anderer Umgang mit dieser Hypothek eigen, als er in den Zeugnissen anderer Autoren der Zeit zutage tritt, sofern sie der ungeheuren Last der Mordtaten überhaupt Raum und Stimme geben.

In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre steht die deutsche Literatur in etwa gleich weit von den Zäsuren des Kriegsendes und der 68er-Bewegung entfernt. Der Geschäftsgang eines sich konsolidierenden westdeutschen Li-

teraturbetriebs weist für diese Dekade eine beachtliche Fülle an folgenreichen Neuerscheinungen auf, und es etablieren sich Namen und Positionen, die für drei bis fünf Jahrzehnte bestimmend bleiben. Ansonsten aber sind, anders als etwa auf den gärenden Schauplätzen des Unbehagens in der DDR oder in Ungarn, im restaurativen Klima der bundesdeutschen Nachkriegsordnung und seiner Wirtschaftswunder-Selbstzufriedenheit kaum besondere Vorkommnisse zu verzeichnen. Adenauers vielzitierte Wahlparole „Keine Experimente“ aus dem Bundestagswahlkampf von 1957 dürfte den Nerv der öffentlichen Meinung ganz gut getroffen haben.² Auf den Schreibtischen mancher Autoren allerdings finden weiterhin Erkundungen in die traumatischen Erinnerungsreste statt, oder Vorstöße in Zonen neuer Maßlosigkeit. Die Frage ist: Wie nahe, wie fern stehen Jüngers tiefengeschichtliche und mythopoetische Essays der fünfziger Jahre dem Geist oder vielmehr der öffentlichen Meinung dieser Zeit? Auch hier wird man von einer doppelten Optik seiner Autorschaft auszugehen haben, die sowohl eng an die Zeitläufte sich anschließt und dennoch zugleich deren schroffste Antithese zu bilden versucht.

2. An der Zeitmauer – und was dahinter bleibt

„Was ist ein Verbrechen, ein Soldat, ein Angriffskrieg?“³ Jünger wirft diese Frage in dem Essay *An der Zeitmauer* auf, ohne dass klar wäre, worauf genau sie sich bezieht. Da es im Kontext dieser Passage um die Tradition und Aktualität mythischer Geschichtsdeutung geht, wirkt die gleichsam ungeschützte Konkretheit gerade dieser Begriffe prima vista einigermaßen überraschend. Im Fortgang macht Jünger dann definitorische Kautelen geltend, die das Fanal der syntagmatischen Verbindung von Krieg und Verbrechen nachträglich wieder dämpfen. Die Ansichten über die Bedeutung dieser Begriffe seien „babylonisch geteilt“, befindet Jünger, „nicht nur weil die Wörter porös, weil sie vieldeutig geworden“ seien. Und weiter: „In der Benennung künftiger Dinge liegt eine große Verantwortung. [...] Die Namen sind nicht nur Begriffe für Bekanntes; sie haben beschwörende Kraft.“⁴ Erstaunlich, dass Jünger an dieser Stelle den Blick partout auf die Zukunft, und nur auf sie, zu richten scheint. Dass an den genannten Wörtern ihre sehr ernsten Bedeutungen nicht mehr verlässlich anzuhafte scheinen, könnte man damit erklären, dass auf deutschem Boden und für deutsche Sprecher die Sprache der Nazidiktatur (die *lingua tertii imperii*, wie Victor Klemperer sie genannt hat) sie

² Bei den Wahlen zum Bundestag erlangte die CDU 1957 mit 50,2 % der Stimmen und 55 % der Mandate den bis heute höchsten Wahlsieg einer Partei in der Geschichte der Bundesrepublik.

³ Jünger, Ernst: „An der Zeitmauer“ (1959). In: *Sämtliche Werke*. Bd. 8. Essays II. Der Arbeiter. Stuttgart 1981, S. 397–645, hier S. 472.

⁴ Ebd.

durch entstellenden propagandistischen Gebrauch in ihr Gegenteil pervertiert hatte. Jüngers Nennung dieser Schlüsselbegriffe ist eine gezielte Provokation, die nach dem Prinzip der Impfung oder des Reizschutzes funktioniert; er traut sich, die schwersten Geschütze der alliierten Besatzungsmächte aufzufahren, und wendet ihre faktographische Bedeutung ins Ungewisse.

Diese Denkfigur soll unterstreichen, was sich als eine Grundannahme des Essays *An der Zeitmauer* in verschiedensten Varianten durch die ansonsten recht heterogenen Anwendungsfelder der Überlegungen Jüngers wie Astronomie, Geschichtsphilosophie, Zukunft des Humanismus, Verhältnis von Gesellschaft und Technik hindurchzieht: die Annahme nämlich, es könnten „mythische Mächte in der Geschichtswelt nicht entbehrt werden“.⁵ Die „mythische Bildwelt ist gegenwärtig“, proklamiert Jünger, „und daher führen ihre Nichtachtung, ihre Verbannung zu wachsender Anstauung und endlich zu Damnbrüchen“.⁶

Die Götterferne und Verbannung mythischer Mächte ist demnach, sofern sich den Überlegungen Jüngers überhaupt eine durchgängige Argumentationslinie zuschreiben lässt, eines der wesentlichen Defizite der modernen, säkularen Gesellschaften und Staatsgebilde. Verdrängung des Mythos hat Anstauung seiner geleugneten Macht und letztlich deren ungezügelt entladene Folge, so der unterstellte Mechanismus. Die Krisis der Wortbedeutungen, exemplifiziert an den Bezeichnungen Verbrechen, Soldat und Angriffskrieg, wird nicht ausdrücklich in diesen Zusammenhang eingebettet; doch gesellt Jünger den zeitgeschichtlich extrem kontaminierten Begriffen einen weiteren hinzu, der genau diese Vermittlungsfunktion zu haben scheint, denjenigen des Blutopfers. „Blut wurde als höchste Spende angesehen.“⁷ Der Autor verweist an dieser Stelle nicht auf die griechische Antike, sondern auf Hebräer 9,22: „Und es wird fast alles mit Blut gereinigt.“ Doch zur Erfassung solcher Zusammenhänge“, so Jünger weiter, „fehlen uns die Voraussetzungen. Zuweilen hat es den Anschein, als ob gerade der Untäter eine unheimliche Witterung für das sakralfähige Opfer besäße.“⁸

Im wissenden Bunde mit den Mächten der Schöpfung und Vernichtung zu sein, ist nicht so sehr dem Krieger möglich als vielmehr dem Mythenerzähler und Geschichtsbildner, der über die historiographische Konkretion und den einsinnigen Pfeil der sukzessiven Ereignischronik hinaus- oder vielleicht auch nur hinwegzublicken vermag. Dominant ist an vielen Stellen ein Gestus der Überbietung, der stets noch weiter ins Urgeschichtliche zurückstrebt und alle historischen Konkretionen als unzulängliche Veranschaulichungen abweist. „Das Geschehen trägt einen elementarischen, titanisch-tel-

⁵ Ebd., S. 470.

⁶ Ebd., S. 471.

⁷ Ebd., S. 472.

⁸ Ebd., S. 473.

lurischen Zug [...]. Dem entspricht die maßlose, prometheische Kühnheit der Mittel und Methoden, der Vulkanismus, das Feuer.“⁹ Die in dem mehrere hundert Seiten umfassenden Essay vielfach angerufene Macht des Feuers und der vulkanischen Eruptionen ist ein in Jüngers Werk weit zurückreichender Topos, der bereits in den Kriegsschriften der zwanziger und frühen dreißiger Jahre seine Auftritte hat, damals für die omnihistorische Elementarmacht des Krieges bürgend.

An der bestechend einfachen Choreographie von Feuer und Bewegung beeindruckt die leichthändige Transposition von einem singulären historischen Kriegsgeschehen in eine überzeitliche Sphäre elementarer Mächte. Der in Jüngers Optik verallgemeinerte Antagonismus von Feuer und Bewegung erinnert an Hesiods kosmogonische Mythenerzählung vom Anfang der Welt und der aus dem Kampf der Urgewalten entspringenden Zeitlichkeit. Denn ebenso wie die Teilungen und Paarungen der Götter-Dynastie bei Hesiod bilden das Feuer und seine Hegung für Jünger einen Grundgegensatz, der selber nicht zur Geschichte gehört, sondern diese generiert, gewissermaßen als die in gewisser Schwankungsbreite liegende Ergebniskurve eines Zusammenspiels feindlicher Urgewalten. Heraklits Prinzip: *polemos pater panthea*, der Krieg als Vater aller Dinge, ist eine bei Jünger keineswegs auf die politisch-geschichtliche Ebene zu verkürzende ‚Erfahrung‘, sondern eine aus Empirie gar nicht ableitbare kosmogonische Erkenntnisformel, die auf das Werden und Fortwirken der Welt im Ganzen zielt.

Wie lassen sich geschichtliche Erfahrungslage und transgeschichtliche Elementardynamik in Einklang bringen? Gewaltvolle Umgestaltungen wie die in den Weltkriegen erfahrenen sind für Jünger geschichtliche Zonen erhöhten Interesses, da sie von den Wirkungsmächten der kosmogonischen Dimensionen künden. An der Schwelle des Jahresbeginns von 1957, dem Jahr also der allgemeinen Angst vor Experimenten, nimmt Jünger die Beschäftigung mit astrologischer Prognostik und mit den spekulativen Lehren von den natürlichen Zyklen der Zeitalter auf. Den Anlass für seherische Spekulationen bietet ihm das Auftreten des skandinavischen Seidenschwanzes. Dass man den bunten, auffälligen Vogel des hohen Nordens im besagten Winter „bei uns“, also in gemäßigten Breiten, „in Schwärmen“ beobachten konnte, gilt dem oberschwäbischen Beobachter als ein Wink des Himmels. „Wenn etwas Fremdes auftaucht und gar zahlreich, so kann das kein bloßer Zufall sein.“¹⁰ Scheinbar umstandslos knüpft Jünger an antike Haltungen und Wissensformen an, hier an das visionäre Sensorium der Mantik und der Vogelschau. Aktualitätsbezug schimmert aus ältesten Gewändern: Eine „überraschende Erfindung“, ein „wissenschaftlich-technisches No-

⁹ Ebd., S. 474.

¹⁰ Ebd., S. 399.

vum“¹¹ kann für Jünger ähnlich epochale Signifikanz haben wie solche Himmelszeichen. Neue Eingriffstechniken in den menschlichen Körper wie die Bluttransfusion und die künstliche Befruchtung gelten ihm weniger als Indiz für den humanmedizinischen Fortschritt, denn als die Selbststoffbarung von Naturgeheimnissen. Und zugleich als eine „Proteusarbeit“, deren „Tabubrüche“ Grauen auslösen,¹² die alarmierten zeitgenössischen Diskussionen um „Transfusionen, Transplantationen, Transformationen“¹³ – Jünger nennt die Reizbegriffe in spürbarer Provokationslust – kann und muss man sich aus heutiger Sicht zu seinen damaligen Ausführungen als kontrastierenden Resonanzraum hinzudenken. Zu jener Zeit bündelte die von Günther Anders auf den Begriff gebrachte „Antiquiertheit des Menschen“ weitverbreitete Technikängste und verband sie mit einer linkshumanistischen Kritik am industriellen Utilitarismus.

Der Metahistoriker Jünger verfolgt die Phänomene, so jedenfalls die im Text beanspruchte Attitüde, aus größerem Abstand und mit entsprechender Gelassenheit. Im Voranschreiten der wissenschaftlich-technischen Domestikation des Lebens sieht Jünger vergleichbare Kräfte am Werk wie in den Kriegen und Eruptionen von Naturgewalt. Sie sind Zeichen, weil in ihnen ein Fatum waltet. Zwischen der oberflächlichen Ordnung mechanischer Kausalitäten und sozial zutage liegenden Zwecken und den tiefenwirksamen Kräften und Gesetzmäßigkeiten mythischer Provenienz gilt es Verbindungen und Zusammenhänge aufzuweisen. Kriege und Revolutionen, Naturkatastrophen und Schöpfungs-Epiphänien sind die Zeitfenster vom geschichtlich-oberflächlichen in den elementaren kosmischen Raum, welcher die Tiefen der Erde und die Weiten des Himmels gleichermaßen umgreift. Die teils aleatorisch bunten Beispiele und Exkurse des *Zeitmauer*-Essays kommen überein darin, dass sie Material für solche Aufschlüsse zu bieten versprechen.

Für den Autor als das Organ zwiegesichtiger Wirklichkeiten ergibt sich aus diesem Befund die Aufgabe, in seine Produktivität gerade jene Kräfte einzubeziehen, die er als die eigentlich wirksamen, Natur und Geschichte verklammernden erkennt. Nicht ablenken lassen dagegen darf sich der Autor von den gesellschaftlichen Anreizen und den Erwartungen des kulturellen Betriebs, da diese kurzfristigen perspektivischen Verzerrungen unterliegen, was den Blick auf das Wesentliche krass verstellt. Gleichwohl würde es schwerfallen, dieses Wesentliche aus Jüngers *Zeitmauer*-Essay auf den Begriff zu bringen und als Botschaft zu fixieren. Denn es liegen, Jüngers Theoremen zufolge, die entscheidenden, der Natur und den Elementen entstammenden Triebkräfte des menschlichen Handelns hinter der *Zeitmauer* verborgen und hinter den Grenzen dessen, was kulturell oder gar rational in

¹¹ Ebd., S. 595.

¹² Ebd., S. 593f.

¹³ Ebd., S. 594.

greifbare Gestalt zu bringen ist. Doch ist damit das Unbehagen an dieser Schrift noch nicht zur Gänze beschrieben. An etlichen Stellen sind Jüngers Ausführungen wiederum so grell und konkret, dass sie den Verdacht stimulieren, der beschworene Bereich des Numinosen fungiere schlechterdings als ein Deckbegriff für die Traumata der jüngstvergangenen Geschichte. Und wo könnte der gewitzte Stratege die geheimen Kassiber besser verstecken als an der Textoberfläche, in einer Wortreihe wie aus der Assoziationswerkstatt der *écriture automatique*: Soldat, Verbrechen, Angriffskrieg, Blutopfer?

3. Die Natur des Schreibens

Die vielen Anläufe, Überarbeitungen und Neufassungen, die Jünger seinen literarischen und essayistischen Arbeiten über Jahre und Jahrzehnte hinweg angedeihen lässt, unterwandern den kontinuierlichen Werdegang des sorgfältig gestalteten Gesamtwerks mit der Gegenkraft einer permanenten Umwälzung des je schon Erreichten. Steffen Martus spricht in Bezug auf Jüngers *Neigung zur unablässigen Fort- und Umschrift früherer Texte* von einer „Poetik der ‚ Fassungen“¹⁴ und vergleicht hierin Jüngers Schreibverfahren mit einem Strategem des entregelten, in möglichst kleine und bewegliche Stellungen verstreuten Kampfverhaltens im Kriege. Die Autorenrolle kennt – wie die des Krieges – fingierende Finten, überraschende Rochaden, Ausfälle an unvermuteter Stelle und stillschweigenden Rückzug zu gelegener Stunde. Ihre wichtigsten Tugenden sind Anarchie, Austerität und Autarkie: „Der gute Autor hat, wie der gute Feldherr, immer noch etwas in Reserve; er gibt sich nicht völlig aus, lässt sich nicht gänzlich ein mit der Zeit und ihren Mächten, nimmt auch nicht jeden Vorteil wahr und jede Belohnung an.“¹⁵ Überhaupt, so postuliert Jünger in seinen späten Notaten über *Sprache und Stil*, sei „das Selbstgespräch des Dichters“ nicht „auf Mitteilung gerichtet – man dürfte eher sagen, daß diese Absicht vor allem die Dichtung schwächt“.¹⁶ In den hunderte von Seiten umfassenden Bemerkungen zur Literatur und zur Haltung des Schriftstellers, die Jünger unter dem Titel *Autor und Autorschaft* sammelte, sind die Linien einer einzelgängerischen Dichtereistenz deutlich ausgezogen. Das „ideelle Zentrum“ der Notate, so wiederum Martus, lässt sich „an einer gegenpolitischen, gegensozialen und gegenökonomischen Bestimmung von Autorschaft festmachen“.¹⁷

¹⁴ Steffen Martus: *Ernst Jünger*. Stuttgart, Weimar 2001, S. 235.

¹⁵ Jünger, Ernst: „Autor und Autorschaft“ (1981). In: *Sämtliche Werke*. Bd. 13. Essays VII. Fassungen II. Stuttgart 1981, S. 389–519, hier S. 401.

¹⁶ Ebd., S. 386.

¹⁷ Martus: Jünger, S. 234.

Jüngers Ausblendung der poetischen Mitteilungsfunktion, oder genauer: seine Ablehnung des kommunikativen Umfeldes der Literatur, ist ein Ausdruck fundamentaler Dissidenz. Viele Züge des zeitgenössischen Literaturbetriebs und seiner berufsständischen und gewerblichen Zielsetzungen treffen auf Jüngers scharfe Missbilligung. Obwohl selbst ein Polemiker von naturphilosophischer Provenienz, steht Jünger den sich in den fünfziger und sechziger Jahren merklich verstärkenden Tendenzen einer sozialen Politisierung der Literatur denkbar fern. Erst recht der gewerkschaftlichen Pointierung von Autoren-Interessen: genüsslich mokiert sich Jünger über eine Zeitungsmeldung, wonach „deutsche Schriftsteller den Status des ‚Arbeitnehmers‘“ anstrebten.¹⁸ Eine Erwartung, die Jünger weit von sich weist. Sein Grundsatz, dass geistige Leistung gratis und um der Ehre willen erbracht werde, ignoriert die Abhängigkeit des produktiven Gewerbes von ökonomischem Kapital und leugnet die Bedeutung des symbolischen Kapitals in der Bemessung literarischer Qualitäts- und Statusfragen.

Von den späten Zeugnissen zur eigenen Autorschaft aus ist ein kurzer Blick zurück auf die frühen Sprachbetrachtungen Jüngers zu werfen, in welchen poetische Spielerei und anthropologische Wesensschau recht ungezügelt ihren experimentellen Hypothesen nachgehen. 1934 erschien in *Blätter und Steine* Jüngers *Lob der Vokale*, gut zehn Jahre später (aber was für Jahre!) legt Jünger eine kleine Studie über *Sprache und Körperbau* vor, eine auf Fortsetzung angelegte Arbeit zur „Sprachsymbolik“, die er im Jahr des Kriegsendes aufgenommen hatte. In der Beschäftigung mit dem sprachlichen und literarischen Wert der Vokale trifft Jünger eine weitreichende, wenngleich nur assoziativ kommentierte Unterscheidung zwischen Wortsprache und Lautsprache. Bei dieser Dualität scheint, wie später im *Zeitmauer*-Essay, der doppelte Boden geschichtlicher und mythisch-elementarer Wirkungsmächte eine Rolle zu spielen. Der Wortsprache zugehörig ist das Geflecht kulturell elaborierter verbalsymbolischer Verkehrsformen, während die Lautsprache ein naturales Residuum nichtarbiträrer expressiver Zeichen darstellt. Auf der kreatürlichen Lautsprache jederzeit fußend, betätigt sich die Wortsprache als oberste und stets fragile Schicht kommunikativer Hervorbringungen.

Stärkste Triebkraft der kreatürlichen Lautsprache sind die Formen der Schmerzempfindung und der Drang, sie auszudrücken.

Jeder bedeutende Schmerz [...] drückt sich nicht mehr durch Worte, sondern durch Laute aus. Die Stätten der Geburt und des Todes sind von solchen Lauten erfüllt. Vielleicht haben wir sie in ihrer vollen Stärke zum ersten Male wieder im Kriege vernommen – auf den nächtlichen, von den Rufen der Verwundeten erfüllten Schlachtfeldern, auf den großen Verbandsplätzen und in der Erstarrung des jähren Todeschreies, dessen Bedeutung niemand erkennt.¹⁹

¹⁸ Jünger: „Autor und Autorschaft“ (1981), S. 399.

¹⁹ Jünger, Ernst: „Lob der Vokale“. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 12. Essays VI. Fassungen I. Stuttgart 1979, S. 11–46, hier S. 22.

Mit der extremen Gewaltwirkung auf Körper und Geist wird die Kriegsverwundung zum Katalysator des menschlichen Ausdruckswillens, der dann letztlich doch den Menschen anthropologisch als eine auf Ausdruck und Mitteilung angelegte und angewiesene Kreatur zu bestimmen nötigt. Doch sind diese Regungen tiefer und darum wahrer als jenes intentionale Wirkenwollen, das Jünger bei den Literaten später so vehement ablehnt.

Gerade der Mangel an elaborierter Artikulation gibt den hervorgebrachten Lauten ihre Herzentiefe und ihre universelle Verständlichkeit.

Das Herz empfindet diese Laute anders als Worte; es wird gleichsam durch Wärme und Kälte unmittelbar berührt. Die Menschen werden sich hier sehr ähnlich; durch den großen Schmerz wird die Eigenart dessen, der ihn empfindet, zerstört. Ebenso werden die Besonderheiten der Stimme zerstört. Die Konsonanten werden verbrannt; die Laute des höchsten Schmerzes sind rein vokalischer Natur.²⁰

Während bei schwindender Formungskraft der Artikulationsorgane oder bei abnehmendem Hörvermögen die sprachlichen Kommunikate zunächst deshalb an Verständlichkeit einbüßen, weil ihre distinktive Konsonantenstruktur nicht mehr voll ausgebildet zur Verfügung steht, kommt dem Bereich der Vokale ein resistenteres Eigenleben zu. Sie tönen weiter, auch wenn sie nicht mehr bezeichnen; sie gelten als tiefere Schicht der Sprachgestalt und zugleich als ihr lebendigster, gegenwärtigster Inhalt. An den Konsonanten haftet der propositionale Sprachgehalt, sie bürgen für das unverwechselbare Stimmprofil eines individuellen Sprechers. Mit dem Verlust distinkter Botschaften büßt die Lautgebung auch ihre persönliche Spezifik ein, in den elementaren „Ah“ und „Oh“, „Au“ und „Ei“-Interjektionen rücken nicht nur die Sprecher zu großer Klangähnlichkeit zusammen, sondern auch die Sprachen, die in ihrer Vielfalt an distinkter Kennlichkeit verlieren.

Die Dualität von Lautsprache und Wortsprache bildet sich demnach in der Heterogenität von vokalischen und konsonantischen Bestandteilen der Wortsprache nochmals ab. In der umgekehrten Richtung gesehen führen die Vokale als distinkte Bedeutungsträger der wortsprachlichen Zeichenketten gleichsam eine doppelte Existenz. Einerseits gehören sie zu den Konstituenten arbiträrer Zeichengebung auf der Ebene elaborierter verbaler Codes und Kommunikate, andererseits aber dringt in ihnen eine naturhafte Lautgebung unterhalb der konventionell etablierten Zeichenfunktion durch; sie sind also zugleich mimetische Zeichen einer Stimmungslage, einer Naturfarbe, eines akustisch-musikalischen Tones und seiner Schwingungen. Zwischen dem Laut und seiner kreatürlichen Bedeutung bestehen enge Bande.

Wie der Krieg, so bietet auch die Kunst durch ihre Sprachhandhabung vielversprechende Fenster der Gelegenheit, um aus der Wortsprache der Gesellschaft hindurchzusteigen in die Lautsprache der Natur. „Bei allen wesentlichen Begegnungen zwischen Menschen horchen wir durch die Wort-

²⁰ Ebd.

bedeutung auf die reine Lautbedeutung hindurch.“²¹ Ihre höchste künstlerische Formgebung findet die Lautsprache im Gesang, gleichsam am gegenteiligen Ende stehen die urtümlichen Spiele des Kinderlallens und der Lautpoesie. In beiden Extremen wird die Bedeutung des konsonantischen Sinngefüges sehr weitgehend zurückgedrängt. So hat schon Homer das Singen der Sirenen vor Odysseus in Szene gesetzt, als einen Reigen der Vokale in ihrer von der Schriftlast konsonantischer **Gefäße** ungetrübten Sinnenpracht.²² Traumatische Störungen, infantile **Sprachdefizite** und musikalische Sprachästhetik kommen in dieser Hinsicht auf den nämlichen Effekt heraus. Wie erwähnt, sieht Jünger die Wiederkehr der Lautsprache auch im Zusammenhang mit Krieg und Gewalt. Der Zerstörung des Artikulationsganges und dem Verbrennen des Konsonantengerüsts glaubt er den Rang einer poetischen Tat abgewinnen zu können.

Den grundsätzlichen Ausführungen Jüngers zum Verhältnis von Wort- und Lautsprache schließen sich spekulative Überlegungen hinsichtlich der Bedeutung einzelner deutscher Selbstlaute an. Fast feierlich hält er den Umstand fest, dass in deutschen U-Wörtern „der Sinn des Abgeschlossenen und Verborgenen enthalten ist“. So in „Urne, Grube, Gruft, Grund, Sund, Mulde, Muschel, Truhe, Krug, Turm, Burg“,²³ und etliche weitere Beispiele folgen. Nehmen wir die Reihe nicht als eine Stichhaltigkeit beanspruchende linguistische Paradigmen-Bildung, sondern mehr wie ein Blumengebilde, von ordnender Hand geschickt arrangiert. Jünger erzeugt einen Evidenz-Effekt, indem er seine vermeintlichen Stichproben systematisch übersemantisiert. Metonymisch bilden die Anfangsglieder der Kette eine Reihe von Todesorten, metaphorisch erzeugen sie die Vorstellung des geschlossenen Behältnisses.

Das U ist der Laut der Gräber, des hohen saturnischen Alters und des Sturmwindes, der sich nächtlich erhebt. Durch den saturnischen Charakter des U wird man häufig in Dichtungen stark angesprochen; so birgt ihn in der bekannten Ballade „Die Uhr“ das regelmäßig wiederholte *sie schlug*, das das Gedicht wie der dumpfe Schlag einer Stundenuhr durchdröhnt.²⁴

Im suggestiven Balladenzauber, an den Jüngers Beispiel erinnert, hat die Vortragssituation eine immense, den Klang der Sprache nochmals verstärkende Bedeutung. Wie schaurig tönt doch der Urlaut der Uhr, den fremde Sprachen nicht kennen noch verstehen.

Die Ausführungen Jüngers stellen in ihrer Ausrichtung auf ästhetische Evidenz selbst einen latent poetischen Beitrag dar; die Spannung, welche darin zum Austrag kommt, liegt in der Rivalität von arbiträrer und motivier-

²¹ Ebd., S. 23.

²² Kittler, Friedrich A.: *Musik und Mathematik*. Band 1, Teil 1. Hellas. Aphrodite. München 2006, bes. S. 50ff.

²³ Ebd., S. 44.

²⁴ Ebd., S. 45.

ter Zeichenauffassung. In der Rolle des Sprachgeschichtlers und Morphologen müsste Jünger sich auf die konventionelle Ausdrucksseite der Zeichen beschränken, als Dichter hört er die Worte in der Lautsprache ihren Sinn sagen. Am besten aufgehoben ist dieser Sinn dort, wo auch die konventionelle Bedeutung eines Wortes sich weigert, eine substantiierte Referenz anzugeben. „Unter allen Sprachen besitzt vielleicht die unsere in dem Wörtchen *und* das bedeutendste Bindewort. Überhaupt regen solche kurzen Wörter, deren Geschichte sich völlig im Dunkel verliert, besonders zum Hören an.“²⁵

4. Der Sand in den Uhren

Es ist Ausdruck einer werkästhetischen Intention des Autors, dass der erste Band der *Fassungen* in direkter Nachbarschaft zu den sprachästhetischen Betrachtungen Jüngers auch das sogenannte *Sanduhrbuch* von 1954 enthält. Wie im drei Jahre später begonnenen Essay *An der Zeitmauer* dürften auch hier eher okkasionelle Motive den Anlass geboten haben. Am Beginn stand eine persönliche Vorliebe für die seit alter Zeit nach einfachstem mechanischen Prinzip funktionierenden Stundengläser, in welchen ein kleines Häufchen feinen Sandes von der je oberen Kanüle in die untere rieselt und dabei bis zur vollständigen Entleerung stets eine verlässlich gleichlange Zeitspanne benötigt. Die Leidenschaft des Sammelns, sei es von tatsächlichen, meist durchaus formschönen Exemplaren dieser Gerätschaften zur Zeitmessung, die man sich dekorativ zwischen die Bücher ins Regal stellen kann, oder auch nur von virtuell präsenten Beispielen, von kunst- und kulturgeschichtlich relevanten oder skurrilen Erscheinungsformen der Sanduhr, diese Sammelleidenschaft bewegt sich bei ihrer Betätigung grundsätzlich im Spannungsfeld von *type* und *token*, von Typus und Exemplar. Die systematische Ausarbeitung des Themas, wie sie Jünger im *Sanduhrbuch* unternimmt, zielt nicht auf ein theoretisches Modell. Zusammengehalten wird die Abhandlung von der Schlichtheit ihres Gegenstands und seiner Wiedererkennbarkeit in den verschiedensten Gestalten. Alle Sanduhren sind wie eine Sanduhr, und jede kann gleichermaßen als Veranschaulichung dienen.

Das Prinzip der Sanduhr zeichnet sie als tellurische Uhr aus, in deren innerem Bewegungsablauf die Schwerkraft allein das Regiment führt. Die geschlossene Konstruktion der beiden Halbgläser und ihres schmalen Durchgangs hält störende, den Ablauf verzerrende Außeneinflüsse fern und schafft eine klare, bipolare Ordnung von oben und unten. Am Mittelgelenk drehbar, sind die beiden Halbgläser in Form und Fassungsvermögen einander vollkommen gleich, so dass die Sanduhr nach erfolgtem Durchlauf um

²⁵ Ebd.

180 Grad geschwenkt werden und nahtlos für eine weitere Spanne der Zeitmessung genutzt werden kann.

Stärker als andere Apparaturen der Zeitmessung ist die Sanduhr mit dem Gedanken der Vergänglichkeit verbunden. In Dürers *Hieronymus im Gehäus* von 1514 ist das Arrangement, das den schreibenden Gelehrten und die Hinfälligkeit der Zeit zu einem gemeinsamen Auftritt verbindet, in sinnbildlicher Prägnanz ausgeführt. Dürers Bild „zeigt den Heiligen in seiner Zelle bei einer Niederschrift. Bücher, Leuchter, Gefäße, Blätter voller Notizen, ein Totenkopf, ein Kruzifixus bilden die Einrichtung. Unter der Bank steht ein Paar Gartenschuhe; die Sonne fällt durch die verbleiten Scheiben ein.“²⁶ Die Dürer-Ekphrasis ist eine verkappte poetologische Miniatur. So nur kann geschrieben werden, in der Einsiedelei, die den Todes- und Kreuzes-Zeichen ins Auge blickt. Dem Pathos mildernd beigesellt ist das Paar Gartenschuhe; es kündigt von der mönchisch-vegetabilen Subsistenzwirtschaft eines Eremiten, der auf eine frugale Landwirtschaft zurückgreifen kann, die auch Notzeiten überdauert. Häufig ist Dürers Hieronymus als geistige Haltung evoziert worden, etwa von Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen*, als der Autor im Ersten Weltkrieg seinen Gedankendienst mit der Waffe am heimischen Schreibtisch verrichtete. Und in der zweiten deutschen Nachkriegszeit bot es sich für die Literaten unter den inkriminierten Repräsentanten des besiegten Hitlerreiches an, den Habitus verkannter und verbannter Eremiten anzunehmen. So lässt sich die halb auferlegte, halb selbstgewählte Rückzugsposition von Autoren wie Carl Schmitt, zunächst auch von Martin Heidegger und von Jünger selbst (gravierender Unterschiede der drei Fälle ungeachtet) nach dem insgeheimen Muster des *Hieronymus im Gehäus* beschreiben.

Anleitend zur Kasteiung des kontemplativen Schreibens ist das Requisite der Sanduhr. Sie erscheint auch in einem zweiten proto-emblematisch verdichteten Bildarrangement Dürers aus demselben Jahr, auf dem berühmten Kupferstich der *Melencolia*.

Auf beiden Stichen Dürers zeigt die Sanduhr, so Jüngers Beobachtung, „die halbe Zeit an“, was vielleicht bedeute, „daß der Maler den Heiligen und den Engel mitten in ihrer Tätigkeit erblickt“.²⁷ „Halbzeit“: noch so ein Stichwort der fünfziger Jahre. Numerisch ist die Mitte des Säkulum erreicht, in der kollektiven Mentalität der Deutschen ist das Bewusstsein einer tiefen Epochenzäsur und eines auf enge, pragmatische Ziele gerichteten Neuanfangs vorherrschend. Den ersten, umfangreichsten Band seiner *Anselm-Kristlein-Romane* (1960 erscheinend) setzt Martin Walser unter das vage programmatische Leitwort der „Halbzeit“. Spätestens schon seit Dantes be-

²⁶ Jünger, Ernst: „Das Sanduhrbuch“. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 12. Essays VI. Fassungen I. Stuttgart 1979, S. 101–250, hier S. 104.

²⁷ Ebd.



Albrecht Dürer: *Hieronymus im Gehäus* (1514), Kupferstich.



Reisesanduhr des Erasmus von Rotterdam, Historisches Museum Basel
(Inv.-Nr. 1877.35.1.2), Fotografie: Peter Portner.

Zeitauffassung von Wasseruhren, Sanduhren und Öluhren hingegen gründet auf einem Vektor, einem gerichteten Fortgang oder Ablauf: „es sind fließende, rinnende, gleitende Bewegungen und ihrem Sinn nach geradlinig. Sie sind daher, um gemessen zu werden, nicht des Zifferblattes bedürftig, sondern des Maßstabs.“³⁰

Im Hintergrund der Betrachtung sind auch bei diesem Thema literarästhetische und poetologische Überlegungen wirksam, denn die Arbeit am Lebenswerk setzt den fliehenden Zeitfluss ebenso voraus wie die stetige Bemühung, diesem durch das Schreiben eine gestalthafte Dauer entgegenzustellen. Im Bild der Sanduhr durchkreuzen sich beide Richtungen, denn mit ihrem Prinzip ist sowohl ein transitorischer Impetus des Schreibens wie ein akkumulierendes Verständnis von Lebenszeit vereinbar, wie Jüngers Sanduhr-Meditation ausführt.

Der weiße Sand rann lautlos aus einer Mensur in die andere. Er höhlte sich trichterförmig in der oberen und wölbte sich zum Kegel in der unteren. Man konnte diesen Berg, der aus verlorenen Augenblicken sich häufte, als tröstliches Zeichen dafür nehmen, daß die Zeit wohl ent-, nicht aber verschwindet. Sie reichert sich in der Tiefe an.³¹

Die geschichtlichen Helden in Jüngers *Sanduhrbuch* sind Chronisten einer Übergangszeit, Männer wie Erasmus von Rotterdam oder Tycho Brahe. Beide sind Beobachter sowohl wie Protagonisten einer fortschreitenden Säkularisierung und Rationalisierung; Zeitgenossen der Sanduhr-Epoche, die weit genug ins wissenschaftlich-technische Zeitalter hineinragen, um dessen Entwicklungstendenzen erahnen zu können, und die an dem Früheren in kluger

³⁰ Ebd., S. 133.

³¹ Ebd., S. 103.

Gewohnheit festhalten, ohne es mit Vehemenz zu verteidigen. Als Beispiele kostbarer Stundengläser nennt Jünger zunächst jene Sanduhr, „die Holbein in Basel für den englischen König Heinrich VIII. entwarf“, ein „Zeitglas, in Viertelstunden unterteilt und durch Türflügel zu schließen“.³² Sodann aber das Stundenglas des Erasmus, im Verzeichnis der Amerbachschen Sammlung zu Basel 1662 aufgeführt als „Erasmi bleyern Sand-Uhrlein von Ebenholz in einem Futter“.

„Es handelt sich um ein Zeitglas in geschnitztem Gehäuse mit einer einfachen Blechbüchse, in der es verwahrt werden kann.“³³ Gefertigt, um damit auf Reisen zu gehen, diente es einem Manne, dessen Wirkungsstätten in halb Europa verstreut waren, und der als Betrachter des Zeitenwandels doch auf einem Punkte archimedischer Gelassenheit ruhte. Jünger preist Erasmus dafür, „einen neuen Geist, eine neue Freiheit in die Welt der Studien und der Bücher“ gebracht zu haben, „ohne daß er dabei die alten Brücken abbrach“.³⁴

Tycho Brahe wiederum war der letzte bedeutende Astronom, dessen Sternwarte „ohne Fernrohre“³⁵ arbeitete. Brahe investierte seinerzeit höchsten Aufwand in die Verfeinerung und Vergrößerung der klassischen Instrumente sphärischer Himmelsbeobachtung,³⁶ doch er vollzog nicht den Schritt seines Assistenten Kepler zur mathematischen Dynamisierung der Planetenbahnen mithilfe des Ellipsen-Modells. „Tychos großer Mauerquadrant“³⁷ und die damit zu betreibende Astronomie verharren in der geozentrischen Sphärenharmonie, wie sie schon die Konstruktion solcher Instrumente unterstellte. Dass der Däne zwar über ein höchst fortgeschrittenes Uhrwerk, eine Räderuhr mit „Sekundenzifferblatt“, verfügte, und gleichwohl mit Quecksilber-Gefäßen zur Zeitmessung experimentierte, führt Jünger auf einen grundlegenden Zwiespalt dieser Figur und ihrer Zeit zurück. „Das Tychonische System zählt zu den Orten, an denen zwei Welten sich berühren und überschneiden“.³⁸ Die kostbaren Geräte in dem Instrumentarium des Astronomen, „all diese Armillen, Koluren, Kreise, Globen und Quadranten“, sie könnten, so das Urteil Jüngers, „auch ptolemäische oder arabische Werke zieren“ und „bringen nichts Neues in die astronomische Ausrüstung“.³⁹ „Daß Tychos System nicht haltbar war“, kann Jünger getrost konzidieren. „Keine konservative Position war haltbar seitdem.“⁴⁰

³² Ebd., S. 210.

³³ Ebd., S. 211.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 243.

³⁶ Grönder-Hansen, Poul (Hg.): *Tycho Brahes Verden. Danmark i Europa 1550–1600*. Kopenhagen 2006.

³⁷ Ebd.

³⁸ Jünger: *Das Sanduhrbuch*, S. 204.

³⁹ Ebd., S. 205.

⁴⁰ Ebd., S. 207.

Dies erst recht macht aus der Sicht Jüngers den dänischen Astronomen zu einer Figur des Widerstands im passiven Sinne, einem Helden der abgelauenen Zeit.

5. Der Sand aus den Urnen

Jüngers *Sandubrbuch* bringt neben der Faszination des Sammlers für seine Objekte auch ein besonderes Interesse an jenen Übergangszeiten zum Ausdruck, in welchen die natürliche Motivierung der Zeitzeichen durch die Kunst von mechanischen Räderwerken abgelöst und die Naturbeobachtung mit unbewaffnetem Auge durch diejenige mit optischen Apparaten ergänzt wurde. Jüngers Wertschätzung gilt in der Geschichte den Protagonisten des Verharrens, die aber zugleich schon vom Sog des Neuen ergriffen sind. Die Schreibhaltung eines *Hieronymus im Gebäus* ist ihm, nach dem katastrophischen Einschnitt des Krieges, ein naheliegendes Modell für die Kultivierung einer zurückgezogenen Autorschaft.

Die Zeit und ihre Schläge hinterlassen in der Abkehrhaltung allenfalls einen Negativabdruck. Im *Sandubrbuch* meldet sich, inmitten der weit zurückgreifenden kultur- und technikgeschichtlichen Betrachtungen, eine stoffliche Besonderheit, die von der neueren deutschen Zeitgeschichte zeugt. „Der deutsche Uhrsand wurde seit langem aus Dresden bezogen, und daher werden auch heute noch Sanduhren vorwiegend in der sogenannten Ostzone erzeugt. Der Dresdner Sand zeichnet sich dadurch aus, daß er auch in der feinsten Mahlung **rundkörnig bleibt**.“⁴¹ War die Sanduhr, abgekoppelt von der Entwicklung präziser mechanischer Chronographen, in Jüngers Betrachtung vorwiegend als emblematisches Bildzeichen frühneuzeitlicher und barocker Darstellungen des Zusammentreffens von Zeitlauf und Gelehrtentum gewürdigt worden, so dringt nun der feine Dresdner Quarzsand aus dem Elbsandsteingebirge als eine Realchiffre in die Darlegungen des *Sandbuches* ein. „Im Westen gibt es **keine Art von Sandstein**“, hat Jünger sich sagen lassen, „der in der feinsten **Körnung nicht kantig ist**.“⁴² Die Herstellung von Sanduhren leidet unter der deutschen Teilung. Östlicher Sand ist, aus oberschwäbischer Perspektive, in den fünfziger Jahren außer Reichweite. Grund genug, die naturale Seite des Sandes näher in Betracht zu ziehen. Ist der Sand nicht ein typisches Vorkommnis der urgeschichtlichen Kontaktzone von Land und Meer? Das weiche, feinkörnige Material, in das die Kinderspiele gebettet sind, hat es nicht zugleich eine Fremdheit, die aus großer Raum- und Zeitferne herankommt? Wo liegen die Ressourcen dieses Stoffes, wie ist seine elementare Zusammensetzung,

⁴¹ Ebd., S. 215.

⁴² Ebd.

was verrät der Sand in seiner Konsistenz über die von ihm durchlaufene geologische Tiefengeschichte?

Die Belegstellen zum Motiv der Sanduhr aus Dichtung und Kunst, die Jünger in seiner kleinen Blütenlese heranzieht, schweigen sich zu diesem naturgeschichtlichen Aspekt des Sandes und seiner Beschaffenheit aus – obwohl gerade diese stofflichen Qualitäten im Hinblick auf die kosmische Einbettung geschichtlicher Phänomene, die Jünger in seinen Essays immer wieder hervorhebt, von besonderer Bedeutung sind. Der Sand als Produkt und Zeuge geologischer Vorgänge von langer Dauer gerät erst dann in den Blick, wenn die allegorisierende Bedeutungsgebung der durch das Stunden-glas verrinnenden Zeit zurückgestellt oder sogar ganz vermieden wird. Ein dieses Bedeutungsgewand abstreifender poetischer Umgang mit der Stofflichkeit von Gesteinen und Erde findet sich, nur wenige Jahre vor Jüngers *Sandubrbuch* angelegt und dann in weitere Formen lyrischer Bildsprache entfaltet, in den Gedichten Paul Celans.

An der Lautpoetik der Vokale hatte Jünger demonstriert: Was man zu hören glaubt und folglich zu verstehen meint, kommt mitunter den naturalen Ereignissen der Lautsprache näher als dem geregelten Sinn der Wortsprache. Dieses gilt auch für den fremden Sand in Jüngers Uhren. Wenn Paul Celan seine frühen Gedichte, die von den Jugendjahren in Czernowitz und der ersten Nachkriegszeit in Bukarest bis zu seinem künstlerischen Durchbruch in Wien 1947/48 reichen, unter dem Titel *Der Sand aus den Urnen* versammelte, so fungiert der Sand darin als eine derartige Realchiffre, in der das natürliche Sosein die übertragende Sinnstiftung überwiegt; oder genauer: der Sand als thematisches Motiv hat in diesen sehr dichtgedrängten Entwicklungsphasen der Ästhetik Celans *noch* die emblematische Dimension verrinnender Vergänglichkeit, und *schon* die geologische Beschaffenheit eines nicht mehr als sich selbst bezeugenden Naturstoffes.

„KEINE SANDKUNST MEHR, kein Sandbuch, keine Meister“,⁴³ heißt es später, in dem Band *Atemwende*, in einem Gedicht, das Celans „gesamtes dichterisches Werk bis zu diesem Zeitpunkt in Frage stellt“.⁴⁴ Der geschichtliche und ästhetische Abstand, die kulturelle und politische Kluft zwischen Paul Celan und Ernst Jünger könnte größer kaum sein. Dem jungen, aus der Bukowina stammenden Dichter hatte der NS-Terror die Eltern gemordet und seiner Existenz als Jude das Lebensrecht bestritten – zu einer Zeit, als der Wehrmachtsoffizier Ernst Jünger dem Stab des Militärbefehlshabers im besetzten Paris angehörte. Um so bemerkenswerter folglich der

⁴³ Celan, Paul: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1983, S. 39.

⁴⁴ Goßens, Peter: „Das Frühwerk bis zu *Der Sand aus den Urnen* (1938–1950)“. In: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Peter Goßens, Markus May und Jürgen Lehmann. Stuttgart, Weimar 2008, S. 39–54, hier S. 44; vgl. Bevilacqua, Giuseppe: *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*. München 2004, S. 48–60.

Umstand, dass sich Paul Celan, mittlerweile in Paris lebend, im Sommer 1951 brieflich und mit einem beigelegten Typoskript seines ersten Gedichtbandes ausgerechnet an Ernst Jünger wandte, in „Dankbarkeit und Verehrung“.⁴⁵

Das Bekanntwerden dieses Schreibens, des einzigen, das direkt von Celan an Jünger gerichtet wurde, hat denn auch im Jahre 2005 für ein gewisses öffentliches Erstaunen und eine kurze, kontroverse Debatte gesorgt.⁴⁶ Einen ausdrücklichen Hinweis auf den brieflichen Kontakt hatte im Jahr 2001 schon die Jünger-Werkeinführung von Steffen Martus gegeben, in der das Antwortschreiben von Jüngers damaligem Sekretär Armin Mohler an Celan erwähnt wird.⁴⁷ Anlass und Ziel des Celan-Briefes, dem bereits ein ähnliches Schreiben seines Freundes Klaus Demus vorausging, war die an Jünger gerichtete Bitte, sich bei Celans Suche nach einem geeigneten Verlag für die Publikation der Gedichtsammlung womöglich unterstützend einzuschalten. Ungeachtet seiner Selbststilisierung als Solitär war Jünger zu dieser Zeit bereits wieder eine einflussreiche Persönlichkeit des öffentlichen Lebens und sogar des von ihm so skeptisch beargwöhnten Literaturbetriebs. Die im Anschluss an die Veröffentlichung von Celans Brief zunächst im Feuilleton geführte Debatte kreiste vornehmlich um die strittige Frage, wie ernsthaft oder im Gegenteil bloß taktisch der Annäherungsversuch von Celans Seite gemeint war. In den weiteren bislang vorgelegten Kommentaren zu dem Vorgang verlagerte sich das Interesse mehr darauf, ob Jünger auf dieses Ansinnen Celans positiv reagiert und wie er gegebenenfalls tatsächlich zur Vermittlung der Publikation beigetragen habe.

Inzwischen hat sich, u. a. durch die Publikation und Kommentierung des Briefwechsels Celans mit Klaus und Nani Demus, die Lage insoweit geklärt, als deutlich wurde, dass der Brief Celans an Jünger mit Datum vom 11. Juni 1951 auf eine Initiative des Freundes Klaus Demus zurückging, und Demus im Mai jenen Jahres aus Wien ebenfalls schon an Jünger geschrieben hatte. Die Möglichkeit, Ernst Jünger zu kontaktieren, hatte sich konkretisiert, als Jünger für einige Zeit in Paris weilte, von dort jedoch im Mai 1951 nach Antibes weiterreiste. Celan plante sogar einen persönlichen Besuch bei Jünger in Südfrankreich, der allerdings nicht zustande kam.⁴⁸

⁴⁵ Paul Celan an Ernst Jünger, 11. Juni 1951; zit. nach Wimbauer, Tobias: „In Dankbarkeit und Verehrung“. Hilfe kommt aus Wilflingen: Ein Brief von Paul Celan an Ernst Jünger wurde im Marbacher Literaturarchiv entdeckt“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.01.2005, S. 33; vgl. Kiesel, Helmuth: *Ernst Jünger. Die Biographie*. München 2007, S. 592.

⁴⁶ Die Debatte zusammenfassend und kritisch bezüglich der Entdeckerfreude einer vermeintlichen ‚Nähe‘ zwischen Celan und Jünger äußert sich Buck, Theo: *Celan schreibt an Jünger. Zu einem Brief und den Reaktionen, die er auslöste*. Aachen 2005.

⁴⁷ Martus: Jünger, S. 12.

⁴⁸ Vgl. Celan, Paul, Klaus und Nani Demus: *Briefwechsel*. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus. Hg. und kommentiert von Joachim Seng. Frankfurt a.M. 2009, S. 60f. „Jünger ist nicht mehr in Paris, er fuhr vorgestern

Nachdrücklich wird Celan von Demus gemahnt, sich „nicht enttäuschen [zu lassen] von Jünger“; wörtlich: „sei fest und verlange es von ihm“.⁴⁹ Nachdem Celan von Jünger selbst am 19. Juni eine knappe handschriftliche Rückmeldung erhalten hatte, er werde sich mit Dr. Mohler beraten, was für die Veröffentlichung des Bandes getan werden könne, bekamen sowohl Celan als auch Demus von Jüngers Sekretär im August 1951 dann eine abschlägige Nachricht.⁵⁰ Über Celans *Gedichte* hatte sich Jünger allerdings durchaus wohlwollend geäußert, und man kann in diesem positiven Urteil immerhin eine gewisse Affinität beider bestätigt finden.⁵¹ Die Publikation des Gedichtbandes erfolgte, nachdem Celan bei einer Lesung der Gruppe 47 im Mai 1952 in Niendorf an der Ostsee auf den Cheflektor der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart, Willy A. Koch, großen Eindruck gemacht hatte, im Weihnachtsprogramm 1952 dieses Verlages, dann unter dem Bandtitel *Mohn und Gedächtnis*.

Das Erscheinen des ersten Gedichtbandes Paul Celans in Deutschland war demnach nicht durch Ernst Jüngers Mithilfe zustande gekommen; wohl aber hatte Jünger von einem Teil der Gedichte, noch unter der früheren Wendung *Der Sand aus den Urnen* zusammengestellt, bereits mehr als ein Jahr zuvor schon Kenntnis erhalten. Mehrfach hatte Celan die Gedichte im Lauf der Jahre umgruppiert, in neuer Reihenfolge und zu anderen Zyklen angeordnet; auch die Zwischenüberschriften und zuletzt sogar jene des gesamten Bandes wechselten.⁵² Noch in Bukarest hatte Celan 1946 ein Konvolut mit Typoskriptblättern seiner Gedichte zusammengestellt, welches der Autor kurz vor der Übersendung an Max Rychner, den Feuilletonchef der Zürcher *Tat*, mit dem Obertitel *Der Sand aus den Urnen* versah. Noch nicht dabei war in jener Zusammenstellung das im Mai 1945 in Bukarest entstandene Gedicht *Die Todesfuge*. In seiner rumänischen Übersetzung war dieses Gedicht, als *Todestango* betitelt, im Mai 1947 gedruckt worden, die erste Gedichtpublikation Celans überhaupt, der mit dieser Veröffentlichung erstmals und dauerhaft den aus dem Anagramm seines rumänisch geschriebenen

nach Antibes, wo er mehrere Wochen bleibt. Da er auf der Rückreise nicht mehr nach Paris kommt, müssen wir überlegen, ob es nicht ratsam wäre, ihn in Antibes zu besuchen.“ (Paul Celan an Nani Demus, Mai 1951; Briefwechsel, S. 60.)

⁴⁹ Klaus Demus aus Wien an Paul Celan, 18. Mai 1951; Briefwechsel, S. 61.

⁵⁰ „Von Dr. Mohler bekam ich – schon vor einem Monat – eine Abschrift des Absagebriefes an Dich. Du hast ihn doch bekommen? Es ist betrüblich, Paul.“ Klaus Demus an Paul Celan, 16. September 1951; Briefwechsel, S. 71. Im „Absagebrief“ von Mohler, mit Datum 7. 8. 1951 (Nachlass Paul Celan), ließ Jünger mitteilen, dass er sich nicht für Celan einsetzen könne (Kommentar des Herausgebers Joachim Seng in Celan u. Demus: Briefwechsel, S. 530).

⁵¹ „Beide, der junge Celan wie Jünger, waren Dichter des ‚hohen‘ Tons. Für Celan mochte ein Schreiben an Jünger weniger problematisch sein als für einen Teil der späteren Celan-Forschung.“ (Kiesel: Jünger, S. 592f.)

⁵² Vgl. Goßens: Frühwerk, S. 45ff., und Seng, Joachim: „Mohn und Gedächtnis“. In: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Peter Goßens, Markus May und Jürgen Lehmann. Stuttgart, Weimar 2008, S. 55ff.

Namens Ancel gebildeten Autornamen Celan annahm. Im folgenden Jahr, 1948, wurde die Gedichtsammlung *Der Sand aus den Urnen* mit der inzwischen in diesen Band aufgenommenen *Todesfuge* in einem Wiener Verlag gedruckt, doch so sehr von Druckfehlern und unpassenden Illustrationen entsetzt, dass Celan die gesamte Auflage bis auf wenige schon verkaufte Exemplare einstampfen ließ.

Erst mit der Publikation von *Mohn und Gedächtnis*, die auf den Kontakt Celans mit Jünger folgte, lag die Gedichtsammlung Celans endlich in einer verlässlichen, längerfristig greifbaren Ausgabe vor, es war Celans erster Gedichtband in Deutschland. Der Band, so befindet die Historisch-kritische Ausgabe, kann „als Fortführung von *Der Sand aus den Urnen* gelten, als Abschluss des spätestens 1946 begonnenen Buchprojekts“.⁵³ Von der früheren Wiener Publikation *Der Sand aus den Urnen* hatte Celan 26 Gedichte in das neue Buch übernommen, damit knapp die Hälfte der insgesamt 56 Gedichte des Bandes *Mohn und Gedächtnis*. Wie schon in der früheren Wiener Ausgabe folgt Celan weiterhin dem Prinzip, innerhalb der Sammlung Zyklen mit eigenen Zwischenüberschriften zu bilden. Schon die Bukarester Sammlung war in vier solcher Zyklen eingeteilt, ebenso der Wiener Band von 1948. Zwischen diesem und der Stuttgarter Publikation von 1952 liegt ein Pariser Typoskriptkonvolut mit dem Vermerk: *Paul Celan / Der Sand aus den Urnen / Paris, Oktober 1950*. Diese Zusammenstellung liegt in mehreren, leicht voneinander abweichenden Versionen vor (im Marbacher Nachlass Celans, im Wiener Nachlass von Hilde Spiel sowie im Brenner-Archiv Innsbruck) und entspricht in etwa dem Stand der Arbeit zu jener Zeit, als Celan bei Ernst Jünger vorstellig wurde. Von dem Wiener Band und seinen 48 Gedichten sind bis auf fünf alle in das Pariser Konvolut von 1950 übernommen, das um einen Zyklus von neuen Gedichten erweitert wird und erst vor der Drucklegung 1952 den neuen Gesamttitel *Mohn und Gedächtnis* erhält.

Die divergenten Bewegungen, die der Gesamtband und seine einzelnen Zyklen, deren wechselnde Zusammenstellung und der hierbei gleichbleibende Kern in den sieben Jahren der Arbeit an dem Buch durchlaufen, machen Celans frühe Gedichte zu einem Schauplatz unablässiger Umschichtungen eines in sich durchaus beständigen Materials. Durch die Jahre hindurch schreibt sich die Spur der Verse fort und fort, doch ändern sie mehrfach ihre Erscheinungsweise: Treibsand, den die Zeit an wechselnde Formen und Gefäße anweht. Als das Buch in der Wiener Erstpublikation *Der Sand aus den Urnen* hieß (1948), war das gleichnamig betitelte Gedicht Bestandteil des zweiten Zyklus, der den Zwischentitel *Mohn und Gedächtnis* trug; anstelle dieses Zyklustitels hatte Celan in der zwei Jahre früher arrangierten Buka-

⁵³ So die Herausgeber in: Celan, Paul: *Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Beda Allemann, hg. u. a. von Rolf Bücher, Axel Gellhaus. Bd. 2.-3.2. Frankfurt a.M. 1990ff., S. 12.

rester Sammlung noch den Zyklustitel *Der Sand aus den Urnen* gesetzt, der zugleich Gesamttitel war (und vorerst auch blieb). 1948 also ist die Wendung *Der Sand aus den Urnen* weiterhin noch der Gesamttitel, während der Zyklus, in welchem das gleichnamige Gedicht *Der Sand aus den Urnen* zu finden ist, neu nach einem Halbvers aus dem Gedicht *Corona* bezeichnet wird, nämlich als *Mohn und Gedächtnis*. Erst mit der Stuttgarter Publikation tauschen dann Ober- und Zyklustitel erneut die Plätze. Nun heißt, wie 1946, einer der Zyklen *Der Sand aus den Urnen*, während der bisherige Zyklustitel nun zum Namen des gesamten Buches avanciert – *Mohn und Gedächtnis*.

In diesen auf verwirrende Weise wechselnden Zuschreibungen und Zuordnungen könnte man eine schwankende, unentschlossene editorische Haltung Celans sehen, doch musste er in der verwickelten Druckgeschichte oft auf äußere Zwischenfälle und Schwierigkeiten reagieren. Durch diese jeweiligen Anpassungen der Sammlung und das mehrmalige Umdisponieren bei den Titeln gibt der Autor ein wichtiges Signal. Er verleiht den formelhaften Überschriften von Einzelzyklus und Gesamtband eine Tragweite, die zur Folge hat, dass beide nacheinander und parallel gewählten Titel, und am Ende selbst noch ihr mehrmaliger Positionstausch, mit zur Werkintention gehören. Steht die Formel „Mohn und Gedächtnis“ für die lebendigen, vegetativ stimulierten Kräfte poetischer Erinnerungsarbeit, so bleibt die Chiffre des Sandes, im Erwartungshorizont konventioneller poetischer Bildsprache betrachtet, eigentümlich stumm und gestaltlos.

Die Wanderung des Sandes hat etwas zu tun mit dem innersten Thema dieser Gedichte, dem Wissen um massenhaften Mord und mit deutscher Gründlichkeit betriebene Auslöschung. Celans Sand aus den Urnen kehrt stets wieder, in veränderter Gestalt bleibt er sich gleich und sogar derselbe. Sand, Asche, Erde, Gestein: Die geologischen Sprachchiffren Celans zu entschlüsseln, heißt, den chemisch-stofflichen Spuren zu folgen, die in seiner Poetik am Werk sind und die sich auch in der Art des lyrischen Arbeitens mit dem Material der Sprache niederschlagen. In einer Studie zum Wortfeld des Grabens und zu den geologischen Motiven bei Celan hat Uta Werner die These durchgeführt, durch die damit befassten Gedichte manifestiere sich „Celans lyrisches Totengedenken“; der Dichter erinnere an „die Pflicht der Überlebenden, den Toten einen Ort, eine letzte Ruhestätte anzuweisen.“⁵⁴

In den Vernichtungslagern war den Ermordeten auch das letzte menschliche Recht, die Würde des Grabes und der an den Bestattungsort sich knüpfenden Gedächtniszeichen, genommen worden. Für das Judentum ist das Verbrennen der Leichname ein Frevel sondergleichen und ein Verbrechen am Totengedenken. Bei der fabrikmäßigen Ermordung und Vernichtung von Millionen jüdischer Menschen bedeutete die Verstümmelung

⁵⁴ Werner, Uta: *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*. München 1998, S. 9.

der Leichname und ihre Zerstörung in den Verbrennungsöfen eine nochmalige Schändung der Opfer. Die *Todesfuge* spricht in deutlichen Bildern davon, wie in den Vernichtungslagern das Ritual des Begrabens sich buchstäblich in Rauch auflöst. „Wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng.“⁵⁵

In dem Gedicht *Wer gab die Runde aus?*, im fünften Zyklus des Bandes *Fadensonnen* von 1968, meldet sich grob eine Reminiszenz der Vernichtung: „wir tranken / und grölten den Aschen-Shanty“.⁵⁶ Die Asche ist, als der chemische Überrest des perfidesten Verbrechens, zugleich ein stoffliches Schlüsselzeichen für den Holocaust und seine geschichtliche Bedeutung schlechthin. Die Vernichtung der Millionen ermordeten Juden in dem Motiv der Asche metaphorisch aufzubewahren, bedeutet freilich, diese Asche in ihrer Realität ein weiteres Mal zu annihilieren. Das Gedächtnis wäre damit sozusagen platzsparend komprimiert, wie bei einer Feuerbestattung. Urne und Erdgrab liegen kulturpraxeologisch nicht auf gleicher Ebene, denn nach dem Feuer fasst die Urne einen bereits chemisch transformierten, metonymischen Überrest, der – paradox genug – als Gedächtniszeichen durch einen Vorgang der Auslöschung entstanden ist. In Celans Lyrik verliert der „Euphemismus“ der Asche-Metaphorik seinen übertragenden und verleugnenden Charakter, das Sprachmanöver der Bewältigung wird durchkreuzt.⁵⁷ Celans Perspektive erfasst die „Asche von Auschwitz“ in ihrer stofflich-chemischen Qualität; sie ist Knochenasche, basisch phosphorsaurer Kalk, Kalziumkarbonat. „Obgleich für immer verloren, geht es dennoch darum, die reale Asche, buchstäblich von ihren Partikeln her, wieder aufzuspüren.“⁵⁸

Celan ergreift Farben, Klänge und Stoffe in ihren sinnlichen Qualitäten und bringt sie in sprachverdichteten Versuchsanordnungen dazu, miteinander quasi-chemische Reaktionen einzugehen. Wie kann man aus Sprache etwas formen, was an das Bild ehemals lebendiger Menschen erinnert? Gerade davon handelt das Gedicht *Der Sand aus den Urnen*.

DER SAND AUS DEN URNEN

Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens.
Vor jedem der wehenden Tore blaut dein enthaupteter Spielmann.
Er schlägt dir die Trommel aus Moos und bitterem Schamhaar,
mit schwärender Zehe malt er im Sand deine Braue.
Länger zeichnet er sie, als sie war, und das Rot deiner Lippe.
Du füllst hier die Urnen und speisest dein Herz.⁵⁹

⁵⁵ Celan, Paul: „Todesfuge“. In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bächer. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1983, S. 63.

⁵⁶ Celan, Paul: „Wer gab die Runde aus?“ In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. v. Allemann u. Reichert. Bd. 2. Frankfurt a.M., S. 224.

⁵⁷ Werner: Textgräber, S. 91.

⁵⁸ Ebd., S. 92.

⁵⁹ Celan, Paul: „Der Sand aus den Urnen“. In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. v. Allemann u. Reichert. Bd. 3. Frankfurt a.M., S. 46.

Wie in einem Behältnis lagern in diesem Gedicht sprachliche Einzeldinge, ohne dass es wirklich gelingt, sie miteinander auf schlüssige Weise in Bezug zu setzen oder sie in eine konsekutive Aussagelinie zu bringen. Die Elementarfarben Grün, Blau und Rot treten prominent in Erscheinung, sodann eine Reihe von isoliert benannten oder gar abgetrennten Körperteilen, Braue, Lippe, Zehe, Herz und Haupt. Die Redesituation steht unter dem Vorzeichen des Vergessens, das mit den Bildern des organischen Schimmelbefalls oder Moosbewuchses sinnfällig wird. Ihm entgegen treten Versuche, dem abwesenden und trotzdem angesprochenen „Du“ Gestalt zu geben, sein entschwindenes Gesicht nachzumodellieren durch Bild- und Klangzeichen. Die Zehe als Malgriffel überzeichnet die Länge der Augenbraue, auch die rote Farbe der Lippe kann im Sand nicht zum Ausdruck kommen. Mit den Assonanzen „blaut“ und „Braue“ (ihr Ungesagtes ist der Zwischenterm, die ‚Braut‘) erschallt die Moostrommel des Gedichts naturgemäß nur dumpf, der sie schlägt, ist als Spielmann eine Instanz des Erinnerns und der vergegenwärtigenden künstlerischen Darbietung, die ihres wesentlichen Organs beraubt wurde.

Das Festhalten einer bitteren, schamvollen Vergangenheit, in der sich nur angedeutete Liebeserfahrung und grauenhafter Mord auf unausgesprochen bleibende Weise verbinden, verläuft im Sande. Im Sand werden die Gedächtniszeichen rasch verwehen. Nur die Urne kann fassen, womit sie gefüllt wird; ist das Herz als Gefäß ihr organisches Gegenstück? Aber ‚nährt‘ oder ‚verzehrt‘ sich das Herz des „Du“ im letzten Halbvers, wenn es gespeist wird? Beide Lesarten sind möglich; auf den zweiten Blick zeigt sich noch eine andere Wendung ambig: „Länger zeichnet er sie, als sie war“ kann sich auf die optisch deformierte Einzelheit eines Porträts beziehen, aber auch auf den Zeitraum des langen Vergessens und Wiedererinnerns, der unabwendbar die Dauer des gelebten und erinnerten Lebens irgendwann übersteigen wird.

Mit dem Sand als dem Grundmotiv der Gedichtsammlung *Der Sand aus den Urnen* ist die elementare Spannung von Sammlung und Zerstreung angesprochen, von verwischten Gestalten und bewahrten Spuren. Was bleibt, durch die stoffliche Wandlung hindurch? Diese Frage richtet sich an den physischen Vorgang der Vernichtung ebenso wie an die ästhetische Symbolisierungsleistung der Lyrik. Das Gedicht betreibt und verweigert zugleich die poetische Transsubstantiation, es inszeniert in seinem performativen Scheitern die Bewahrung der Toten und Vernichteten im Gedächtnis eines enthaupteten Spielmanns.

Ein Gedicht aus der Czernowitzer Zeit lautet *Nähe der Gräber*. Darin wird die Flüchtigkeit des fließenden Elements mit der Gegenkraft bleibender Trauerzeichen kontrastiert, durch jene Bäume und Pflanzen, die den Ort des Verbrechens markieren.

NÄHE DER GRÄBER

Kennt noch das Wasser des südlichen Bug,
Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug?

Weiß noch das Feld mit den Mühlen inmitten,
wie leise dein Herz deine Engel gelitten?

Kann keine der Espen mehr, keine der Weiden,
den Kummer dir nehmen, den Trost dir bereiten?

Und steigt nicht der Gott mit dem knospenden Stab
den Hügel hinan und den Hügel hinab?

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?⁶⁰

Die erlittene Gewalt kann und darf nicht spurlos verschwunden sein; das Wasser des Flusses, die Espen und Weiden, sind klagende Zeugen. Für den Blick der Überlebenden aber erschließt sich die Trauerbedeutung dieser Naturzeichen nicht so leicht, wie die bängen, an die tote Mutter gerichteten Fragen erweisen. Mit der Rhythmik und Semantik dieser unerhört bleibenden Fragen lässt Celan den Angstdialog der Goetheschen *Erlekönig*-Ballade wieder aufleben.

In Celans lyrischer Wortsprache ist die sinnliche Gewalt der Lautnatur nicht zu überhören; die naturhafte und kreatürliche Dimension bleibt hierbei nie bloßer Bildspender einer metaphorischen Motivarbeit. So hat auch die beklemmende Sogwirkung der Verse in der *Todesfuge* etwas mit der Klanglichkeit, mit der suggestiven Musikalität ihrer Sprache zu tun. Die Zwiennatur von Wortbedeutung und Sprachmaterial wird in der Lyrik Celans zu einem akut sich vollziehenden Ereignis, doch fehlt ihr die Möglichkeit des Rückgriffs auf einen archaischen Mythenbestand, den Jünger immer wieder gerade dann bemüht, wenn seine skeptische Geschichtsferne mit dem Erfordernis und auch Bedürfnis literarischen Kommunizierens in Konflikt gerät. In der Chiffre des Sandes, die in Jüngers *Sanduhrbuch* nur wenige Jahre nach der Begegnung mit Celans Gedichtsammlung *Der Sand aus den Urnen* eine prominente Bedeutung gewinnt, kommt auch in Jüngers Poetik die Differenz zwischen einer sinnbildlich-metaphorischen und einer materialästhetischen Lesart zum Austrag. Vor dem Hintergrund der hier ange deuteten Celan-Lektüre wird man abschließend feststellen können, dass Jünger das Skandalon des blanken Sandes gleichsam wieder in die Geschichte metaphorisch-symbolischer Konnotationen zurückholt und der von Celan thematisierten Erschütterung des zivilisatorischen Gehäuses in seinem Text keinen Raum gibt. Im Lande der Täter wurde der Geschichtsbruch eben ganz anders registriert. Zum Beschluss seiner knappen, instruktiven Studie *Über Sprache und Körperbau* notierte Ernst Jünger, retrospektiv die erlittene Wucht eines geschichtlichen Tremendums beschwörend:

⁶⁰ Celan, Paul: „Nähe der Gräber“. Ebd., S. 20.

Die Arbeit wurde inmitten der Katastrophe des Jahres 1945 begonnen und zu Ende geführt – nicht etwa um Sinn und Augen von den Bildern des Elends und der Vernichtung abzulenken, die uns umringten, sondern weil nach einem Unfall, einem jähen Sturz die erste Sorge dem Körper gilt. Wir prüfen, ob wir unversehrt geblieben sind. So auch hier.⁶¹

Literaturverzeichnis

- Bevilacqua, Giuseppe: *Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien*. München 2004.
- Buck, Theo: *Celan schreibt an Jünger. Zu einem Brief und den Reaktionen, die er auslöste*. Aachen 2005.
- Celan, Paul: „Der Sand aus den Urnen“. In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Bd. 3. Frankfurt a.M. 1983, S. 46.
- Celan, Paul: „Nähe der Gräber“. Ebd., S. 20.
- Celan, Paul: „Todesfuge“. Ebd., S. 63.
- Celan, Paul: „Wer gab die Runde aus?“ In: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Bd. 2. Frankfurt a.M. 1983, S. 224.
- Celan, Paul: *Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Beda Allemann, hg. u. a. von Rolf Bücher, Axel Gellhaus. Bd. 2.-3.2. Frankfurt a.M. 1990ff.
- Celan, Paul, Klaus und Nani Demus: *Briefwechsel*. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus. Hg. und kommentiert von Joachim Seng. Frankfurt a.M. 2009.
- Goßens, Peter: „Das Frühwerk bis zu *Der Sand aus den Urnen* (1938–1950)“. In: *Celan-Handbuch. Leben – Werke – Wirkung*. Hg. von Peter Goßens, Markus May und Jürgen Lehmann. Stuttgart, Weimar 2008, S. 39–54.
- Grinder-Hansen, Poul (Hg.): *Tycho Brahes Verden. Danmark i Europa 1550–1600*. Kopenhagen 2006.
- Jünger, Ernst: „Autor und Autorschaft“ (Fassung 1981). In: *Sämtliche Werke*. Bd. 13. Essays VII. Fassungen II. Stuttgart 1981, S. 389–519.
- Jünger, Ernst: „Autor und Autorschaft“ (revidierte Fassung 1984). In: *Sämtliche Werke*. Bd. 19. Essays IX. Fassungen III. Erster Supplement-Band. Stuttgart 1999, S. 9–266.
- Jünger, Ernst: „Das Sanduhrbuch“. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 12. Essays VI. Fassungen I. Stuttgart 1979, S. 101–250.
- Jünger, Ernst: „Lob der Vokale“. Ebd., S. 11–46.
- Jünger, Ernst: „Sprache und Körperbau“. Ebd., S. 47–99.
- Kiesel, Helmuth: *Ernst Jünger. Die Biographie*. München 2007.
- Kittler, Friedrich A.: *Musik und Mathematik*. Band 1, Teil 1. Hellas. Aphrodite. München 2006.
- Martus, Steffen: *Ernst Jünger*. Stuttgart, Weimar 2001.

⁶¹ Jünger, Ernst: „Sprache und Körperbau“. In: *Sämtliche Werke*. Bd. 12. Essays VI. Fassungen I. Stuttgart 1979, S. 47–99, hier S. 99.

Seng, Joachim: „Mohn und Gedächtnis“. In: *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. von Peter Goßens, Markus May und Jürgen Lehmann. Stuttgart, Weimar 2008 S. 55ff.

Werner, Uta: *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*. München 1998.

Wimbauer, Tobias: „In Dankbarkeit und Verehrung‘. Hilfe kommt aus Wilflingen: Ein Brief von Paul Celan an Ernst Jünger wurde im Marbacher Literaturarchiv entdeckt“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 08.01.2005, S. 33.

Jens Wörner

Figurenspiel und Verdichtung

Jüngers Konzeption von Autorschaft und die *Gläsernen Bienen*

Wer sich Ernst Jüngers Reflexion von Autorschaft zuwendet, steht bekanntlich einem schwer zu greifenden Phänomen gegenüber, das sich in verschiedenen Formen im Gesamtwerk niedergeschlagen hat. Frühe Kommentare und poetologische Figuren stehen in Vor- und Nachworten an den Leser oder finden sich, dem digressiven Charakter vieler Texte Jüngers gemäß, verstreut und ohne festen Ort, wenn vom Autor oder Dichter, von Literatur, dem Gedicht und vom Leser im Allgemeinen die Rede ist.¹ Mit gleichem Recht sind zudem einschlägige Passagen und Szenen benannt worden, an denen eine selbstreflexive Auseinandersetzung des Autors mit der Programmatik seiner Texte, etwa zu Beginn der ersten Fassung des *Abenteuerlichen Herzens* oder im *Sizilischen Brief an den Mann im Mond*, sinnfällig wird. Wieder andere Selbstbekundungen unterhalten eine metaphorische Nähe zum Sujet der Texte, so dass sich Jünger im Frühwerk vornehmlich als ‚Krieger der Poesie‘² zu erkennen gibt, wenn sich ein martialisches Vokabular des Schreibens und der Krieg als Gegenstandsbereich in der Intention des Autors nach rhetorischer ‚Eindringlichkeit‘ aneinander steigern.³ Hier lässt es sich zeigen, dass Jünger gerade auf diesem Feld intensiver, auch biographisch gedeckter Erfahrung eine Reihe poetologischer Formeln gewinnt, die dann später im Gesamtwerk verteilt zu finden sind.⁴

Für das Spätwerk aber lassen sich zumindest zwei Phänomene anführen, die Jüngers Interesse an der Autorschaft noch einmal anders belegen und auf die sich der folgende Beitrag konzentrieren will. Zum einen ist Jünger in den Erzähltexten, und dies bereits ab 1939, offensichtlich daran gelegen, einigen literarischen Figuren die Züge von Autoren zu verleihen. Au-

¹ Das Vorwort des Essay-Bandes *Blätter und Steine* (1934) und das Nachwort der Erzählung *Afrikanische Spiele* (1936) sind Beispiele für eine nüchterne, zurückhaltende Adressierung des Lesers.

² Vgl. Martus, Steffen: „Der Krieg der Poesie. Ernst Jüngers ‚Manie der Bearbeitungen und Fassungen‘ im Kontext der ‚Totalen Mobilmachung‘“. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 44 (2000), S. 212–234.

³ Für seine Texte, die den Leser bekanntlich lustvoll einer Gefahr aussetzen wollen, hat Jünger eine ganz eigene Form der *captatio benevolentiae* entwickelt; berühmtestes Beispiel ist der Essay *Über den Schmerz* (1934).

⁴ Vgl. Martus: *Krieg*, S. 224ff.