



# Ernst Jüngers autoritære poetikk: En lesning av *In Stahlgewittern*

## Ernst Jünger's Authoritarian Poetics: A Reading of *In Stahlgewittern*

William Sem Fure

Student i historie, Universitetet i Bergen

[william.sem.fure@gmail.com](mailto:william.sem.fure@gmail.com)

(f. 1991) Master i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen.

### ABSTRACT

The article deals with Ernst Jünger's debut novel, *In Stahlgewittern* (1920), from the perspective of the writer's position in contemporary debates about the means and objectives of the novel genre. The first part sets out to give an overview of Jünger's authoritarian poetics, while the second part attempts to show how this is realised by discarding modern novel characteristics such as polyphony and dialogue in favour of the dominating voice of the narrator. Leaning on key concepts from Mikhail Bakhtin's genre investigations, I try to illustrate how the epic or anti-polyphone structure of the work is intimately connected to Germany's development towards authoritarianism in the 1920s and 1930s, more specifically the way this is portrayed in Jünger's long essay *Der Arbeiter – Herrschaft und Gestalt* (1932).

### Keywords

Ernst Jünger, Weimar Republic, Anti-Polyphony, Authority, Epic

Den tyske litteraturforskeren Jürgen Manthey hevder at forfatteren Ernst Jünger best kan forstås som en «don Quijote der Brutalität» (Manthey, 1990, 44), en brutal eventyrer som i fullt alvor er fanget i sin egen fantasiverden. Karakteristikken er polemisk tilspisset, men treffer likevel noe av kjernen i forfatterskapet; særlig Jüngers tidlige verker er strippet for den selvrefleksjonen, humoren og ironiske distansen som gjerne forbindes med moderne litteratur. Manthey antyder at dersom romankarakteren don Quijote selv hadde skrevet historien om sitt liv, uten å medieres av Miguel Cervantes, kunne man sett for seg at resultatet ville ha vist lignende tendenser som Ernst Jüngers tidlige verk. Særlig treffende er beskrivelsen for Jüngers første roman, *In Stahlgewittern* (1920), som er basert på forfatterens dagbok fra militærtjenesten ved vestfronten under første verdenskrig. Boken følger

fortelleren Jünger gjennom fire år ved fronten, hvor han stiger i gradene fra menig til høyt dekorert stormtroppfører. Gjennom de såkalte materialslagene herdes den unge soldaten til det han selv kaller for en «skyttergravsaristokrat». Romanen blir dermed til en fortelling om hvordan den unge mannen av borgerlig herkomst tar til seg det den tyske sosiologen Norbert Elias har kalt «militæraristokratiets habitus» (Elias, 1990, 23).

I essaysamlingen *Das abenteuerliche Herz* (1938) forteller Jünger selv om sin opplevelse av *Don Quijote*; idet han kom inn i lesningen fant han «keine Spur von Humor darin. Ich las es mit einem wahrhaft spanischen Ernst» (Jünger, 1938, 52).<sup>1</sup> Denne særegne dragningen mot å vende et blindt øye til litteraturens selvreflekterende, ironiserende og humoristiske sider mener jeg utgjør ett av hovedtrekkene ved Jüngers forfatterskap. Særlig tidlig i karrieren gikk han langt i retning av å etablere det jeg har valgt å betegne som en antipolyfon teori og praksis, ved å vende seg mot det Thomas Mann senere kalte «eine epische Form», kjennetegnet av et språk som «sich mit Vorliebe die fromme Fessel prä-klassisch strenger Formen auferlegte» (Mann, 1974a, 494).<sup>2</sup> Denne episke, strengt formbundne tenkemåten og skrivestilen innebærer en bevisst reversering av den utviklingstendensen som mange mener har kjennetegnet romangenren siden Cervantes' tid. Teoretikeren Mikhail Bakhtin er en av dem som har tilført faget den klareste og mest innflytelsesrike forklaringsmodellen for genrens utviklingshistorie. Sagt med hans begreper, møter vi i Jüngers tidlige forfatterskap en stil som bevisst vender seg vekk fra grunnleggende romantikk som relativitet, karnevalisme, polyfoni, dialogisitet og prinsipiell uavsluttethet.

Det er altså min hypotese at Ernst Jüngers tidlige verk kan sees på som et forsøk på å etablere en antipolyfon poetikk. Jünger kan dermed tjene som et ekstremt eksempel på den skepsisen til romangenren som ble dyrket blant mange av Weimarrepublikkens konservative revolusjonære. Både som teoretiker og skjønnlitterær forfatter profilerte Jünger seg i mellomkrigstidens Tyskland, og det er særlig to av verkene hans som er av interesse i denne sammenhengen; *In Stahlgewittern* fra 1920 og *Der Arbeiter – Herrschaft und Gestalt* fra 1932. Disse to bøkene, den første en roman og den andre en slags litteratur- og samfunnsstudie, gir et godt overblikk over hvordan Jüngers tidlige forfatterskap skiller seg fra grunnleggende moderne romantikk.

Noe av det som gjør de konservative revolusjonære interessant fra et litteraturvitenskapelig perspektiv, er at skepsisen til romangenren ble uttrykt av forfattere som selv skrev og solgte enorme opplag av romaner. Mest kjent av disse forfatterne er Thomas Mann, som i 1918 innførte skillet mellom tyskernes *Dichtertum* og vesteuropeernes *Litteratentum* i sine *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Mann, 1974c, 42). Her oppsummerer han Tysklands historiske oppgave som en evigvarende protest mot Vestens verdensbilde. Han siterer følgende karakteristikk av tysk kultur fra et essay av Fjodor Dostojevskij:

So lange es ein Deutschland gebe, sagt er, sei seine Aufgabe das Protestantentum gewesen: «Nicht allein jene Formel des Protestantismus, die sich zu Luthers zeiten entwickelte, sondern sein ewiges Protestan-

1. «... ingen spor av humor. Jeg leste den med virkelig spansk alvor». Alle oversettelser i fotnotene er mine egne. Alle oversettelser i brødteksten er direkte sitater fra verket oppgitt, der det ikke presiseres annet.
2. Fortelleren Serenus Zeitblom oppsummerer på dette viset en gruppe konservative revolusjonære som deler mange likhetstrekk med Jünger: «De yndet å underlegge seg de førklassiske formenes strenge lenker».

tentum, sein Ewiger Protest, wie er einsetzte mit Armin gegen die römische Welt, gegen alles, was Rom und römische Aufgabe war, und darauf gegen alles, was vom alten Rom aufs neue Rom überging». (Mann, 1974c, 33)<sup>3</sup>

Protesten mot hovedstrømningene i den vesteuropeiske, romerskættede sivilisasjonen utgjør altså kjernen av den konservative revolusjonen, og hvordan denne protesten artet seg i litteraturen er det jeg vil forsøke å vise ved en analyse av Jüngers første roman, *In Stahlgewittern*, sett i lys av hans teoretiske verk *Der Arbeiter*. Det er min oppfatning at forskningen på Jüngers tidlige forfatterskap har lagt for liten vekt på hvordan det autoritære, ensrettede samfunnssynet som utarbeides teoretisk i *Der Arbeiter* også preger den grunnleggende strukturen i hans første roman, *In Stahlgewittern*. Noe av grunnen til dette kan være at *In Stahlgewittern* ofte har blitt oppfattet som mindre interessant enn forfatterens mer eksperimenterende, senere verker, som *Sturm* (1923), *Das abenteuerliche Herz* (1938), *Auf den Marmorklippen* (1939) eller *Heliopolis* (1949), bare for å nevne noen. Det er betegnende at Gerhard Looses omfangsrike verkanalyse av Jünger så vidt nevner *In Stahlgewittern* i forbigarten, og ganske enkelt omtaler den som en «einsichtsreicher Bericht» (Loose, 1957, 24). Også i Karl Heinz Bohrs sentrale studie av Jüngers forfatterskap, *Die Ästhetik des Schreckens* (1983), er *In Stahlgewittern* en av de bøkene som omtales minst. Merkelig nok er kapittelet om Jüngers behandling av første verdenskrig dominert av sitater fra mindre kjente verk, som *Das Wäldchen 125* (1925), *Feuer und Blut* (1925), *Sturm* (1923) og *Der Kampf als innere Erlebnis* (1922). Denne bedømmelsen av forfatterskapet går igjen også i nyere forskning. I nyere avhandlinger, som for eksempel Katarina Rudolfs *Memoriales Schreiben bei Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe* fra 2010, opereres det med et skille mellom den tidlige og senere Jünger, der den tidlige konsekvent blir beskrevet som en «Kriegserinnerer». I likhet med Loose omtaler hun *In Stahlgewittern* ganske enkelt som en «Kriegsbericht» (Rudolf, 2010, 193), altså som en form for litteratur som først og fremst leses for å få innblikk i en konkret historisk situasjon, ikke for den estetiske og litterære opplevelsen i seg selv. Hovedgrunnen til dette er sannsynligvis at de kortere romanene, novellene og essayene fra Jüngers tidlige verk inneholder mer av de åpenbart skjønnlitterære trekkene som kritikere og forskere er vant til å være på utkikk etter; mer selvrefleksjon, dialog og intertekstuelle referanser. *In Stahlgewittern* er altså både for Loose, Bohrer og Rudolf først og fremst en krigsberetning, men nettopp denne siden ved verket er det som viser poetikken fra *Der Arbeiter* best i praksis.

Det er ikke min intensjon her å hevde at *In Stahlgewittern* ikke kan eller bør leses som en historisk beretning. Det jeg derimot vil forsøke, er å vise at det dreier seg om et verk som også gjør krav på å leses som skjønnlitteratur, og som i all hovedsak ble oppfattet som sådan i samtiden. Dette kommer frem for eksempel i de allerede nevnte sosiologiske studiene til Norbert Elias, som blant annet inneholder et eget kapittel viet «Kriegsbejahende Literatur der Weimarer Republik», med Ernst Jüngers forfatterskap som hovedfokus. Her refereres *In Stahlgewittern* konsekvent til som en «Kriegsroman», og i likhet med utallige

3. «Så lenge det finnes et Tyskland, sier han, har protesten vært dets oppgave: ikke alene den formen for protestantisme som utviklet seg på Luthers tid, men snarere deres evige tilstand av protest, en evig protest, slik den begynte med Armin og hans opprør mot den romerske verden; mot alt som var Roma og romernes misjon, og dermed mot alt som førtes over fra det gamle Roma til det nye».

andre forskere, setter Elias boken opp som en kontrast til Erich Maria Remarques innflytelsesrike roman, *Im Westen nichts Neues* (Elias, 1990, 274). Elias plasserer verket innenfor «einer Gattung des damaligen Literatur, die eine bestimmte propagandistische und ideologische Funktion hatte» (1990, 278); de estetiske og politiske grunnprinsippene som Jünger senere satte frem i *Der Arbeiter*, kan altså forstås som en systematisering av ideer som delvis allerede var til stede i Jüngers første verk. Det finnes i mine øyne altså en stor grad av kontinuitet mellom estetikken og samfunnssynet fra *In Stahlgewittern* og frem til *Der Arbeiter*, langs en linje som går via *Das Wäldchen 125*, *Feuer und Blut*, *Das Abenteuerliche Herz* og *Die Totale Mobilmachung* (1930). Interessant i denne sammenhengen er også det faktum at Jüngers mest dialogiske verk fra mellomkrigsperioden, romanen *Sturm*, ble fornekta av Jünger selv i etterkant. *Sturm* er så vidt meg bekjent det eneste av hans verker fra denne tiden som ikke senere ble inkludert i hans samlede verker, og denne utelatelsen er neppe tilfeldig, i og med at romanen representerer et avvik fra Jüngers estetiske og politiske prosjekt i mellomkrigstiden.<sup>4</sup> *In Stahlgewittern*, derimot, forble et av hovedverkene i den jüngerke kanon, og dannet på mange måter grunnlaget for den utviklingen og ideologiske tilstramningen som munnet ut i *Der Arbeiter*, og gjennom mellomkrigstiden ble romanen omarbeidet i flere omganger for å få den enda mer på linje med de senere teoretiske verkene.<sup>5</sup>

*In Stahlgewitterns* særegne, tilsynelatende objektivt berettende stil bør altså tas på alvor som en bevisst skjønnlitterær strategi. Sannsynligvis har denne stilen gjort det vanskelig for forskere å forholde seg til romanen, noe som vil kunne forklare hvorfor andre, mindre kjente verker har fått en større plass hos for eksempel Bohrer og Loose. Det er disse trekkene som i mine øyne gjør *In Stahlgewittern* til en anti-roman, siden det er i dette verket at den jüngerke avsmaken for dialog og polyfoni kommer klarest til uttrykk. Her ser vi klarrest billedliggjort hans oftest siterte estetiske prinsipp: «Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau» (Jünger, 2015, 226). Det Jünger oppnår ved å avstå fra dialog og selvrefleksjon, er blant annet å skape en illusjon av det Bakhtin kaller for episk distanse; fornemmelsen av at det som skildres er en avrundet, ferdig hendelse, som er avskåret fra samtiden og dens mulighet for dialog, med andre ord det Jünger selv kalte for «aristokratische Abgeschlossenheit» (Jünger, 2015, 32) i et av sine andre essay.

## SKILLET MELLOM DIKTER OG LITTERAT

I sine *Betrachtungen* setter Thomas Mann frem tesen om at romanen alltid har vært og alltid vil være et fremmedelement i tysk kultur. Teksten ble skrevet som en apologi for Tysklands formentlige rolle som aggressor i første verdenskrig, som Mann på dette tidspunktet oppfattet som en forsvarskrig mot Vestens forsøk på å tvinge landet inn i en verdensorden fundert på vestlige opplysningsidealer. Mann hevder at hjemlandet dypest sett er kjenne-tegnet ved en *Urbesonderheit* (Mann, 1974c, 49)<sup>6</sup> som skiller landet fra alle arvtagerne etter den romerske sivilisasjonen; Tyskland er for ham «Kultur», som vil si noe fundamentalt

4. I nyutgivelsen av *Feuer und Blut* i 1941, blir alle de nevnte verkene listet opp, unntatt *Sturm*, og det samme gjelder Klett-Cottas utgivelse av Jüngers samlede verker fra 2015 (Jünger, *Feuer und Blut*, 1941, 218).

5. Blant annet har Eva Dempewolf skrevet om denne utviklingen i *Blut und Tinte: Eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980*.

6. «opprinnelig særegenhet».

annet enn «Zivilisation, Gesellschaft, Stimmrecht, Literatur» (1974c, 31)<sup>7</sup>. Felles for alle disse begrepene er det man med Bakhtin kunne kalle for det dialogiske prinsippet. Ved å innføre et skille mellom litteratur og diktning, bidro Mann til å løsne koblingen mellom romansjangeren og det vestlige, humanistiske prosjektet, og la dermed grunnlaget for at forfattere som Jünger kunne operere innenfor et teoretisk rammeverk hvor «Dichter», «Gläubiger» og «Krieger» (Bohrer, 1983, 286)<sup>8</sup> ble sett på som synonymmer.

Jünger forfulgte i sitt tidlige forfatterskap denne linjen fra Manns *Betrachtungen*: ved å fordreie tradisjonelle romanttrekk endte han opp med det jeg har valgt å betegne som en episk eller antipolyfon form, først og fremst ved at fortellerens ståsted i *In Stahlgewittern* blir tillagt en autoritet og allmenngyldighet som overgår det man vanligvis forbinder med førstepersonsperspektivet. Åpenhet, dialog og refleksjon må vike plassen for en klar og ensrettet stemme, og humoren og latteren går fra å inneha en subversiv, ironiserende og selvreflekterende funksjon til å bli innhentet og brukt til å underbygge tradisjonelle autoritetsfigurer så vel som fortellerens egen autoritet.

I likhet med Mann anser Bakhtin romangenren som beslektet med den åpne offentligheten, med markedsplassen og karnevalet, og også han setter den i sammenheng med opplysningsidealer og humanisme. I sine innflytelsesrike studier av Rabelais hevder Bakhtin at den moderne romanen henter mye av sin form fra den uoffisielle latterkulturen i middelalderen, en kultur som kjennetegnes av en utopisk frihet, universalisme, broderlighet og folkelig fornuft: «Denne latterkulturen frigjør, ikke bare fra ytre sensur, men først og fremst fra den store indre sensur, fra den tusenårige frykt som mennesket er blitt oppdratt til, frykten for det hellige, for det autoritære forbud, for fortiden og for makten» (Bakhtin, 1979, 34–35).

Frykten for autoriteten, fortiden og makten utgjør for Bakhtin altså motpolen til karnevalismen og polyfonien, og ett av hovedtrekkene ved romansjangeren er at den bidrar til frigjøring fra denne typen undertrykkelse. Noe av det som gjør *In Stahlgewittern* så spesiell, er at det motsatte her inntreffer. I en studie fra 2012, *Laughter in the trenches: humour and front experience in German First World War narratives*, har Jakub Kazecki vist hvordan nettopp latteren blir innhentet og gjort til et redskap for dem som sitter med autoriteten og makten. I kapitlet om Jünger hevder han at:

The use of disparaging humour, even in an apparently harmless situation, can be seen as a method of setting up, confirming, and maintaining the power structures within the social group at the cost of the violation or limitation of individual freedom. (Kazecki, 2012, 65)

Å «bygge opp, bekrefte og vedlikeholde maktstrukturer» er noe som godt kunne vært sagt ikke bare om dynamikken innad i gruppene som Jünger skildrer, men også om selve grunnstrukturen i hans tidlige fortellerstil, og det er på dette punktet at han skiller seg drastisk fra det Bakhtin anså som den eneste legitime retningen fremover for den moderne romangenren. Jünger gikk langt i å hevde det motsatte; avsluttethet og entydighet ville, ifølge ham, vise seg som de viktigste trekkene ved fremtidens litteratur. Han hadde selv bakgrunn både som offiser, politisk aktivist og redaktør, skjønnlitterær forfatter og kunst-

7. «sivilisasjon, samfunn, stemmerett, litteratur».

8. «dikter, troende, kriger».

teoretiker og var blant de mest innflytelsesrike produsentene av høyreradikalt tankegods i Tyskland på 20- og 30-tallet. Samtidig som Bakhtin skrev på sin avhandling om Dostojevskijs uavsluttede poetikk, skrev Jünger på *Der Arbeiter – Herrschaft und Gestalt*, hvor han blant annet setter frem en totalitær poetikk basert på en generell samfunnsanalyse. På nesten alle punkter utgjør de to teoretikerne slående motsetninger; Jünger var som nevnt offiser (personlig dekorert av Keiser Wilhelm II) og en av sin tids mestselgende skjønnlitterære forfattere. *In Stahlgewittern* gjorde stor suksess, og sikret ham umiddelbart en innflytelsesrik posisjon i tysk offentlighet (Peitsch, 1999, 99).<sup>9</sup> Han var altså, i den tidlige delen av karrieren, en representant for nettopp den typen autoritetskultur som utgjør antitesen til det Bakhtin kalte for den uoffisielle markedsplass- eller karnevalskulturen. Samtidig representerer Bakhtins polyfone verdensbilde alt det Jünger anså som galt med sin samtid, som kanskje kan oppsummeres i ett begrep, nemlig *relativitet*, her forstått som mangelen på et sentralt verdisystem (gjørne i form av en fører eller en forteller).

For mange av de konservative revolusjonære var romangenren, som tidligere antydte, ensbetydende med vestlig demokrati. For eksempel brukte Jüngers yngre bror, Friedrich Georg Jünger, begrepene «roman», «skuespill», «borgerlighet» og «parlamentarisme» som nedsettende synonymer for hverandre i boken *Aufmarsch des Nationalismus* (1926), som ble utgitt og redigert av broren Ernst. Fellesnevneren for alle disse begrepene må sies å være deres slektskap med det dialogiske prinsippet. I tråd med denne retorikken kunne F. G. Jünger omtale Weimarrepublikkens forfatning som en «liberalistisk roman», hvis utdaterte litterære virkemidler besto av «retter, friheter, toleranser, parlamenter, valgrettigheter og folkerepresentanter» (F. G. Jünger, 1926, 11).

Broren Ernst kunne på lignende vis hevde at det tyske folket ikke var skapt for å styres demokratisk, siden de aldri hadde vært et folk av borgere:

Wir aber sind keine Bürger. Wir sind die Söhne von Kriegen und Bürgerkriegen, und erst wenn dies alles, dies Schauspiel der im Leeren kreisenden Kreise, hinweggelegt ist, wird sich das entfalten lassen, was noch an Natur, an Elementarem, an echter Wildheit, an Fähigkeit zu wirklicher Zeugung mit Blut und Samen in uns steckt. Dann erst wird die Möglichkeit neuer Formen gegeben sein. (Jünger, 1929, 9)<sup>10</sup>

Den borgerlige romanen og skuespillet måtte ryddes vekk; «Først da vil muligheten for nye former være gitt». Her er det snakk om både nye former for samfunn, for individuell livsførsel og, ikke minst, for litteratur. Den nye formen er for Jünger det man kunne kalle en episk form, altså en form strippet for individuelle særegenheter og avvik, men som stikker desto dypere og er mer arketypisk. Arketypisk kunst, som Jünger gir benevnelsen «heraldisk», er for ham den nye tidens uttrykk, som dreier seg rundt en mennesketype som ikke lenger kan skildres med 1800-tallets individualpsykologi:

9. Goebbels skal blant annet ha følt både beundring og misunnelse over Jüngers litterære berømmelse (Kaempfer, 1981, 18).

10. «Vi, derimot, er ingen borgere. Vi er sønner av kriger og borgerkriger, og først når alt dette, dette skuespillet av sirkler som sirkler i tomhet, er ryddet bort vil alt det kunne utfolde seg som fortsatt finnes i oss av natur, av det elementære, av ekte villskap og evnen til å avle med blod og sæd. Først da vil muligheten for nye former være gitt».

Dieses Wort (heraldisch WSF) deutet an, dass der Typus sehr wohl als der Mittelpunkt einer neuen Kunst denkbar ist, – einer Kunst allerdings, für die die Regeln des 19. Jahrhunderts, insbesondere die der Psychologie, ungültig geworden ist. (Jünger, 1932, 146)

Det er altså interessant å se at der Bakhtin på omtrent samme tid hevdet at den episke entydigheten var i ferd med å dø ut, ble den av flere teoretikere og skjønnlitterære forfattere i Tyskland sett på som fremtidens litteratur. For Jünger og hans likesinnede var det enkelte, frie individet blitt til en utdatert livsform, og den borgerlige romanen og skuespillet, som består av konstellasjoner av slike individer, ble av dem sett på som noe som tilhørte fortiden. Det unike individets psykologi var for dem uten interesse, siden det manglet allmenngyldighet og mytologisk dybde. Skuespilleren i det borgerlige dramaet blir dermed til en uvesentlig «Vermittler des einmaligen Erlebnisses» (1932, 128),<sup>11</sup> og på lignende vis kritiserer Jünger litteraturen for å innskrenke seg selv til såkalte kunstneriske individer, som er avskåret fra den objektive virkeligheten, med det til følge at rommet litteraturen har å bevege seg i, blir mer og mer innsnevret:

In dem gleichen Masse, in dem das künstlerische Individuum an Souverenität gewinnt, in dem es sich also zum Träger der Wirklichkeit macht, verringert sich mit mathematischer Sicherheit der Raum, aus dem die Produktivität sich entfalten kann und objektive Bestätigung erfährt. (1932, 206)<sup>12</sup>

Den borgerlige kunsten er altså like abstrakt og avskåret fra livet som den liberale samfunnsordenen, og de to spiller seg, ifølge Jünger, i hverandre. På samme måte som romanen dreide seg om enkeltindividers unike (og dermed uinteressante) liv, ble det parlamentariske demokratiet oppfattet som en uverdige polyfoni av enkeltstemmer og smålige særinteresser. I *Der Arbeiter* setter Jünger derfor frem et bilde av fremtidens alternative menneske; en mennesketype som er strippet for liberalismens illusoriske slør av individualitet; det han kaller for *der Typus des Arbeiters*. Nittenhundretallet ble, ifølge Jünger, innledet av krigen i skyttergravene, hvor hele befolkninger opplevde å få sin enkelte identitet opphevet av krefter som langt overgikk dem selv. Dette er det han og broren Friedrich Georg oppsummerte med begrepet *Die totale Mobilmachung*, den totale mobiliseringen av en hel befolkning til ett enkelt formål. Hele det nye århundret ville, ifølge brødrene Jünger, stå i denne mobiliseringens stjernetegn, med det til konsekvens at en ny, entydig mennesketype ville stå frem:

Hier aber entdecken wir eine Verwandlung, die mit jedem Schritte an Eindeutigkeit gewinnt. Diese Eindeutigkeit drückt sich auch in dem Typus aus, in dem sich die Verwandlung anzudeuten beginnt, und der erste Eindruck, den sie hervorruft, ist der einer gewissen Leere und Gleichförmigkeit. Es ist dies dieselbe Gleichförmigkeit, die die Individuelle Unterscheidung innerhalb des Bestandes fremder tierischer oder menschlicher Rassen sehr schwierig macht. (1932, 116)<sup>13</sup>

11. «Formidleren av en unik hendelse».

12. «Idet det kunstneriske individets suverenitet tiltar, altså idet det gjør seg selv til bæreren av virkeligheten, forminskes i tilsvarende grad det rommet hvor produktiviteten kan utfolde seg og finne en objektiv bekreftelse med matematisk sikkerhet».

13. «Men her oppdager vi en forandring som tiltar i entydighet for hvert skritt. Denne entydigheten kommer til uttrykk gjennom Typen idet forandringen begynner å komme til syne, og det første inntrykket den bringer frem er et inntrykk av en viss tomhet og ensformighet. Det er her snakk om den samme ensformigheten som gjør det vanskelig for oss å skjelne mellom individuelle eksemplarer blant bestander av fremmede dyr eller menneskeraser».

Denne nye mennesketypens, Typusens, «entydighet», «tomhet og ensformighet» viser til hvordan menneskene i det nye århundret ville komme til å stripes for tilfeldig subjektivitet, og omformes til en type som var tilpasset den totale mobiliseringen, eller, sagt med andre ord, til å leve i det senere teoretikere har kalt for en totalitær stat. Teoretikere og skjønnlitterære forfattere som Jünger var altså med på å utvikle grunnlaget for det sentrale nazistiske styringsprinsippet *Gleichschaltung*, eller, på norsk: ensretting, som innebar å underlegge samtlige deler av samfunnet den samme statlige strukturen og ideologien. Det Jünger var i ferd med å grunnlegge var en poetikk som svarte til det Bakhtin senere kalte for en «monolittisk alvorskultur», en poetikk som innebar det Jünger kalte «der Eintritt in eine sicherere und abgeschlosseneren Formenwelt» (1932, 232)<sup>14</sup>.

De liberale rettighetene og romantikkene som F. G. Jünger med forakt kalte for «rettigheter, friheter, toleranser, parlamenter, valgretter og folkerepresentanter», var ment å sikre det enkelte individets frihet og utfoldelse. Dette var en type frihet som de konservative revolusjonære hadde liten tålmodighet med, og som de var mer enn villige til å ofre for et høyere mål. I stedet opererte de med et alternativt konsept om frihet, og et alternativt syn på demokrati. Den friheten de var ute etter, var en frihet til å gi seg hen til nasjonens felles skjebne, noe som for mange av dem betydde det Moeller van den Bruck, forfatteren av *Das Dritte Reich*, kalte for «Anteilnahme des Volkes an seinem Schicksal»: folkets andel i sin egen skjebne (Moeller van den Bruck, 1923, 154). Av Jünger, som hadde steget i gradene i skyttergravene på vestfronten, ble krigen oppfattet som nettopp en slik mulighet for en andel i skjebnen; som en skjellsettende opplevelse, som markerte skillet mellom 1800-tallets borgerlige samfunn av individer, og det gryende 1900-tallet, som skulle bli tiden for en slags mytologisk, nietscheansk inspirert gjenfødsel av tragedien. Jünger var opptatt av hvordan man på best vis kunne forholde seg til det som ble oppfattet som uunngåelige endringer i samfunnet, da det borgerlige livssynet ble sett på som dødsdømt, og hvilken litterær form som best kunne uttrykke og bringe frem de nye livsformene.

Drømmen om en litteratur hinsides den borgerlige individualismen var på ingen måte særegen for Weimarrepublikkens radikale høyreside. Tvert imot ble mange av argumentene og begrepene til forfattere som Jünger hentet inn fra tenkere med forankring på venstresiden. Allerede i 1916 ble Georg Lukács' *Die Theorie des Romans* utgitt; studien avslutter som kjent med en skissering av den nye litteraturens episke nyvinninger og muligheter, eksemplifisert gjennom Tolstoj og Dostojevskij. På 20- og 30-tallet fortsatte dramaet og romangenrens gjennomsyring av episke trekk av mange å bli forstått som en utvidelse og modernisering av litteraturen, og «episk» ble et nøkkelbegrep for tenkere og forfattere som Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Erwin Piscator og Alfred Döblin, bare for å nevne de mest kjente eksemplene. Felles for den radikale høyre- og venstresiden var en forestilling om at fokuset på det enkelte menneskets unike psykologi sto i fare for å gjøre genren irrelevant i møte med de store omveltningene i samfunnet. Til tross for det felles utgangspunktet ble løsningene forsøkt funnet på høyst forskjellig vis. Jünger skiller seg fra de fleste tenkerne på venstresiden ved en demonstrativ avstand til alt som kunne smake av modernistiske eksperimenter med språket. Helmut Kiesel har påpekt at *In Stahlgewittern* først og fremst er kjennetegnet ved en antimodernistisk tiltro til det beskrivende språkets tilstrekkelighet.

14. «inntreden i en sikrere og mer avsluttet formverden».



Målet til Jünger er klarhet, og, som Kiesel oppsummerer det: «Dafür genügte ihm die herkömmlichen sprachlichen Mittel» (Kiesel, 2014a, 49)<sup>15</sup>. Denne troen på språkets evne til å umiddelbart gripe det som beskrives er noe av det som best illustrerer *In Stahlgewittern*'s slektskap med eposgenren, og jeg vil derfor komme tilbake til det senere.

Den brede interessen for episke genretrekk, også blant nytenkende, eksperimenterende forfattere som Brecht og Döblin, viser at koblingen mellom genre og politisk ideologi på ingen måte er ensidig. Det er altså på ingen måte min intensjon å hevde at inkorporeringen av eldre genretrekk nødvendigvis innebærer en forpliktelse til en totalitær ideologi. Eldre genretrekk inngår kontinuerlig i skapelsen av ny litteratur, uten at dette trenger å ha noen ideologisk betydning. Poenget er i stedet å påpeke hvordan spesifikke, episke genretrekk ble tatt i bruk av forfattere som Jünger, fordi de ble oppfattet som særlig egnet til å skildre og gi form til livet i et totalitært samfunn.

## DIKTERENS EPISKE AUTORITET

Som jeg nå vil forsøke å vise gjennom analyse av *In Stahlgewittern*, fungerer det episke verdensbildet som blir satt frem i *Der Arbeiter* som den sentrale verdien i verket. Alle individuelle stemmer i romanen er underordnet fortellerens ambisjon om «Anteil zu haben am innersten Keime der Zeit» (Jünger, 1932, 57)<sup>16</sup> og konsekvensen er at romanen fremstår som det Jünger omtaler som «heroischer Realismus», et uttrykk som viser til en type heroisme som bringer «eine Bestätigung der Ordnung» (1932, 34) inn i en tilsynelatende kaotisk tilværelse.<sup>17</sup> Hendelsene som skildres bærer et verdisyn innbakt i seg, men det er et verdisyn som det aldri ville falle fortelleren inn å argumentere for eller reflektere over. Det er blant annet dette som gjør verket så nært beslektet med de gamle eposene, nemlig ved at de enkelte hendelsene alle sammen er forankret i et absolutt og fullkomment ideal. I essayet «Epos og roman» (1941, utgitt på norsk i 2008) setter Bakhtin frem noen grunnleggende kjennetegn for eposet, i videreutvikling av Goethes og Schillers teorier. Igjen er det fascinerende å konstatere at der Bakhtin forsøkte å beskrive en genre som tilhørte en annen og mer primitiv tid, satte han samtidig frem en definisjon som forfattere på hans egen tid forsøkte å emulere og tilnærme seg. Bakhtin definerer eposgenren som følger:

Sett i perspektiv av vårt problem, lar eposet seg karakterisere som egen genre ved tre konstitutive trekk: 1) som eposets gjenstand tjener den nasjonale episke fortid, en «absolutt fortid», i Goethes og Schillers terminologi; 2) som eposets kilde tjener den nasjonale overlevering (ikke personlig og fri «erfaringsbasert oppfinnsomhet»); 3) den episke virkeligheten er avsondret fra sangerens tid (forfatteren og hans publikum), ved en absolutt episk distanse. (Bakhtin, 2008, 127)

Det er viktig her å presisere at tidsbegrepet hos Bakhtin ikke er et tradisjonelt, lineært tidsbegrep, der nåtiden følger lovmessig etter fortiden. Snarere er det hos Bakhtin snakk om forskjellige måter å oppfatte og forholde seg til tiden på. Når han for eksempel hevder at eposet foregår i en absolutt fortid, er ikke hovedpoenget hans at hendelsene ligger så og så

15. «For dette var det tilstrekkelig med språkets opprinnelige midler».

16. «å ha en andel i tidens innerste kjerne».

17. «en bekreftelse av orden».

mange år tilbake i tid. Det er heller snakk om at tidsskiller fungerer parallelt med andre skiller, her hovedsakelig *klassemaskiller*. Det er et viktig poeng hos Bakhtin at eposet er den herskende klassens genre, som vil si at den herskende klassen blir sett på som at den lever i en slags forlengelse av den episke fortiden. Litt lenger ute i teksten presiserer han nemlig:

Under patriarkalske samfunnsforhold tilhører herskergruppens representanter til en viss grad denne verden av «fedre», og er adskilt fra andre ved en nesten episk distanse. Den episke heltens inkorporering i forfedrenes og grunnleggernes verden er et spesielt fenomen, fremvokst på grunnlag av en for lengst ferdig tradisjon. (2008, 128)

Disse tre karakteristikene, sett i lys av det særegne bakhtinske tidsbegrepet, åpner opp for en utvidet forståelse av *In Stahlgewittern*. Det kan ikke herske noen tvil om at fortellingen legges nært inntil «den nasjonale episke fortid». Selv om det i dette tilfellet er snakk om hendelser som under utgivelsen lå mindre enn ti år tilbake i tid, var første verdenskrig allerede, på grunn av sin monumentale historiske betydning, innlemmet i nasjonens fortid. Jüngers prinsipp om å avstå fra å kommentere seg selv, må sannsynligvis også forstås som et forsøk på å heve seg selv ut av nåtiden, for å oppnå denne typen episk distanse.

Bakhtins andre punkt hevder at eposet tar utgangspunkt i nasjonale overleveringer, og ikke et enkelt individs frie, erfaringsbaserte fantasi. På dette punktet inntar Jüngers roman en ambivalent posisjon. Det er åpenbart, på den ene siden, at romanen tar utgangspunkt i personlige erfaringer. På den annen side er disse personlige erfaringene satt frem med minimale innslag av individuelle refleksjoner, og som vi har sett utgjør denne mangelen ett av de sentrale estetiske prinsippene som settes frem i *Der Arbeiter*.

I nøyaktig hvilken grad man kan si at verket er preget av personlig fantasi er vanskelig å svare på, og i denne sammenheng er det kanskje tilstrekkelig å påpeke at verket gjennom sin upersonlige stil forsøker å skyve hovedvekten av fokuset over på et overindividuell, episk-nasjonalt nivå. Om det ikke springer direkte ut av historiske overleveringer, gjør det i det minste krav på å tale på vegne av noe mer enn et enkelt individ. Et eksempel på dette kan vi finne i det følgende utsnittet fra kapittelet *Die grosse Schlacht*, der handlingen blir sett vekslende fra et kollektivt *vi* og fortellerens *jeg*. Her fra øyeblikket før de stormer gjennom ingenmannsland:

Drei Minuten vor dem Angriff winkte mir Vinke mit einer gefüllten Feldflasche. Ich tat einen tiefen Zug. Es war, als ob ich Wasser hinabstürzte. Nun fehlte noch die Offensivzigarre. Dreimal löschte der Luftdruck das Streichholz aus. Der grosse Augenblick war gekommen. Die Feuerwalze rollte auf die ersten Gräben zu. Wir traten an. Der Zorn zog nun wie ein Gewitter auf. Tausende mussten schon gefallen sein. (1932, 237)<sup>18</sup>

Som vi ser veksles det her sømløst mellom pronomenene *vi* og *jeg*, på en slik måte at distinksjonen fremstår som uvesentlig. Når det i den nest siste setningen er tale om raseriet som drar seg til som et uvær, er det uvisst om raseriet tilhører infanterimassene, det tyske

18. «Tre minutter før angrepet vinket Vinke meg til seg med en fylt feltflaske. Jeg tok en dyp slurk. Det var som om jeg drakk vann. Nå manglet bare offensivsigaren. Tre ganger slukket lufttrykket fyrstikken. Det store øyeblikket hadde kommet. Ildvansen rullet mot de første gravene. Vi trådte til. Raseriet dro seg nå til som et uvær. Tusener måtte allerede ha falt».

artilleriet, fortelleren selv, eller alle sammen på en gang. Effekten som oppnås er at fortellerens *jeg* blir flettet inn i det som skildres som en altoppslukende storm, som omfatter alle menneskene og materialet rundt ham, i tillegg til kameratene som allerede har falt. Det vi ser er altså hvordan Jüngers *Typus* settes i fokus, i stedet for skildringen av en individuell psykologi.

Denne typen skildringer er typisk for romanen, og gir oss en følelse av at selv om det er romanens *jeg* som stort sett taler, så taler han ut ifra et overblikk som ikke er begrenset til hans egen bevissthet. Den upåliteligheten eller begrensede synsviddene vi som moderne lesere forventer fra en førstepersonsforteller er altså ikke til stede her; når Jünger velger å legge fortellingen i munnen til et *jeg*, gjør han det ikke for å så tvil om troverdigheten til en upålitelig forteller med begrenset overblikk, men heller for å gi det historiske bildet et fast holdepunkt å gå ut ifra.<sup>19</sup>

Bakhtins tredje punkt hevder at eposet kjennetegnes av en absolutt, episk distanse mellom den som fremfører eposet i nåtid og den opprinnelige forfatteren og hans publikum. Noen slik absolutt distanse finnes naturligvis ikke hos Jünger, dersom man skal ta kriteriet helt bokstavelig. Likevel er det kanskje mulig å se på den ekte verdens dagbokskrivende Jünger som en slags slik opprinnelig forfatter, forskjellig fra fortellerstemmen i romanens nåtid, særlig hvis man tar høyde for Bakhtins relative begrep om tid. Hvis man tar med i betraktningen at tjuetallets Weimarrepublikk var et fundamentalt annet sted og en totalt annen tid enn det tyske riket under Keiser Wilhelm II, er det kanskje ikke helt urimelig å se på hendelsene i *In Stahlgewittern* som episk distansert fra det som ble sett på som en lite glamorøs hverdag i Weimar-Tyskland. Den nye tyske offentligheten etter krigen var notorisk ustabil og fragmentert, og følelsen av distanse til den opplevde enheten ved fronten må ha vært enorm. Det er tydelig at verket legger stor vekt på nettopp denne individoverskridende siden ved krigen, kanskje best illustrert i det følgende, kjente utdraget:

Im Vorgehen erfasste uns ein berserkhafter Grimm. Der übermächtige Wunsch zu töten beflügelte meine Schritte. Die Wut entpresste mir bittere Tränen. Der ungeheure Vernichtungswille, der über die Walstatt lastete, verdichtete sich in den Gehirnen und tauchte sie in rote Nebel ein. Wir riefen uns schluchzend und stammelnd abgerissene Sätze zu, und ein unbeteiligter Zuschauer hätte vielleicht glauben können, dass wir von einem Übermass an Glück ergriffen seien. (Jünger, 2014, 261)<sup>20</sup>

Her ser vi hvordan Jünger setter opp krigen som et positivt alternativ til den polyfoniske hverdagen i Weimar. Igjen ser vi at preposisjonene *vi* og *jeg* brukes sømløst om hverandre, og vi får i tillegg en beskrivelse av den kollektive rusen og lykkfølelsen som denne tilstanden bringer med seg for fortelleren og dem han taler på vegne av. Den første setningen forteller oss at det kollektive *vi* «ble grepet av et berserkaktig raseri», mens den neste setnin-

19. Her kan det være interessant å nevne det Helmut Kiesel har påpekt, nemlig at Jünger skiller seg fra resten av de store krigsforfatterne, som alle sammen har fokus på en gruppe menige soldater. *In Stahlgewittern*, derimot, er unik i det at den følger fortelleren Jünger i hans rolle som offiser, og dermed som en med overblikk. (Kiesel, 2014b, 120)

20. «Under fremrykningen ble vi grepet av et berserkaktig raseri. Det overveldende ønsket om å drepe ga føttene mine vinger. Den uhyrlige utsettelsesviljen som lå over valplassen fortettet seg i hjernene og senket dem ned i et rødt mørke. Vi ropte til hverandre med avrevne setninger, hulkende og stammende, og en ikke deltakende tilskuer ville kanskje trodd at vi var grepet av en overordentlig lykke».

gen forteller at skrittene til fortellerens *jeg* «fikk vinger av det overmannende ønsket om å drepe». Det er kanskje ikke urimelig å hevde at disse skildringene til en viss grad foregår i en episk distanse til fortellerens samtid i Weimarrepublikkens politisk splittede Tyskland, særlig når man tar i betraktning hvordan Jünger konsekvent unngikk å kommentere seg selv offentlig.

Når det er sagt, er det ikke min intensjon her å argumentere for at *In Stahlgewittern* er et rent epos. Verket ble skrevet i en tid da romanen var den dominerende skjønnlitterære genren, og bærer nødvendigvis preg av det. Poenget mitt her er altså kun å kaste lys over noen sider av en roman med klare episke innslag, for å vise hvordan Jünger forfulgte den linjen som Thomas Mann hadde staket ut i sine *Betrachtungen*, og som tillot ham å vende romangenren mot seg selv.

Hos tenkere som Hegel, Schiller, Goethe og Lukács, dukker begrepet *absolutt* svært ofte opp i forbindelse med eposgenren, gjerne i sammenheng med beslektede begreper som *sluttet*, *avrundet* eller *totalt*. Det synes å herske en bred enighet om at denne genren kjennetegnes ved fastlagte former og en solid forankring i tradisjon. Det finnes lite rom for utvikling, siden genren har som sitt iboende formål å skildre noe som er urokkelig *bestående*, altså høyt hevet over tilfeldige forandringer og omskiftninger i samtiden. Et godt, håndfast eksempel på hvordan dette oppnås er de såkalte homeriske epitete, altså de standardiserte tilnavnene til heltene i den episke diktningen. Hos Homer blir heltene gjenomgående referert til ved tilnavn basert på et sentralt karaktertrekk, som *den fotrappe Akilles* eller *den skjønnne Helena*.

En lignende karakterbeskrivelse finner vi i *In Stahlgewittern*; her går fortelleren sjelden inn på noen lengre skildring av personer, og enda mindre er han opptatt av utvikling. Som en moderne Homer benevner han sine karakterer med faste epiteter, noe som gir verket en slags følelse av permanent og fast struktur. Slik blir for eksempel hans nestkommanderende, underoffiseren Schultz, uten unntak benevnt som *den lille*:

Am Abend ging ich mit dem kleinen Schultz, zehn Mann und einem leichtem Maschinengewehr ... (158)<sup>21</sup>

Der kleine Schultz gestand mir später, die Vorstellung gehabt zu haben, dass ein hagerer Inder messerschwingend hinter ihm wäre ... (158)<sup>22</sup>

Erst in Hannover erfuhr ich, dass, wie schon berichtet, unter vielen anderen Bekannten während des Handgemenges auch der kleine Schultz gefallen war. (262)<sup>23</sup>

Her ser vi altså en form for beskrivelse som er statisk gjennom store deler av handlingen, et apollinsk bilde av en essens, heller enn en dynamisk person. De to første sitatene er hentet fra henholdsvis begynnelsen og slutten på en skildring av et nattangrep ledet av Jünger, og vi ser at benevnelsen hans forblir den samme fra begynnelsen, når «den lille Schultz, ti

21. «Om kvelden gikk jeg med den lille Schultz, ti mann og et maskingevær ...»

22. «Den lille Schultz tilsto senere til meg at han hadde inntrykk av at han hadde en knivsvingende inder bakom seg».

23. «Først i Hannover fikk jeg erfare at den lille Schultz, som jeg allerede har berettet, hadde falt i et håndgemeng som en av mange andre bekjente».

mann og et lett maskingevær» drar ut, som den er etter at angrepet er avsluttet, og Schultz forteller Jünger at han hadde en fornemmelse av å ha en «knivsvingende inder» i hælene. Handlingen utspiller seg mellom absolutte, klart definerte typer, noe vi også ser når vi blir fortalt i all knapphet at «den lille Schultz hadde falt», mot slutten av boken. Schultz, i likhet med alle rundt ham, forblir en ferdig utviklet versjon av seg selv; ingenting, hverken opplevelser i livet, eller endelig, døden, kan forandre fortellerens syn på ham. Det vi ser her, er Jüngers heraldiske kunst satt ut i live; en Typus, strippet for individuell psykologi.

I sine skildringer av miljø, handling og karakterer ser vi altså at fortelleren til enhver tid taler fra et ståsted preget av absolutt autoritet. Han tviler aldri på at han har oversikt og innsikt nok til å kunne oppsummere en situasjon eller en person med den korrekte benevnelsen. Fortelleren stiller aldri spørsmål ved sin egen versjon, og slipper heller aldri andre stemmer til; med andre ord er det dialogiske aspektet ved romanen i stor grad fraværende.

I resepsjonshistorien til *In Stahlgewittern* har ofte *Im Westen nichts neues* av Erich Maria Remarque blitt trukket frem som en slags antitese. Remarques skildring av første verdenskrig ble utgitt åtte år etter Jüngers roman, og ble fort kjent som en antikrigsroman, der vekten av skildringene ligger på det umenneskelige, nedbrytende aspektet ved krigen. Det er derfor interessant at Remarque selv, i en dobbelannmeldelse av *Das Wäldchen 125* og *In Stahlgewittern*, påpekte og roste det motsatte, altså vitaliteten og kraften, i skildringene til Jünger:

Die beiden Bücher Jüngers (sind) von einer wohltuende Sachlichkeit, ernst, stark und gewaltig, sich immer weiter steigernd, bis in ihnen wirklich das harte Antlitz des Krieges, das Grauen der Materialschlacht und die ungeheure, alles überwindende Kraft der Vitalität und des Herzens Ausdruck gewinnen. (Remarque, 1998, 312–313)<sup>24</sup>

Remarque påpeker her den samme brutaliteten og alvorret som Jürgen Manthey i hans sitat om don Quijote, som også stemmer godt overens med Bakhtins antitese til romankulturen, altså det monolittiske alvorret, eller den episke verden av fedre.

Til tross for at Remarque sto på den motsatte siden av det politiske spekteret, var han altså ikke upåvirket av den episke slagkraften i Jüngers verker. Når han i sin anmeldelse fremhever «hjertets altovervinnende vitalitet» i møte med skyttergravenes grusomhet, er det godt mulig at noe av det han refererer til er Jüngers tidligere nevnte måte å fremstille de forskjellige karakterenes uforanderlige essens på, et grep som hever karakterene over krigens nedbrytende sider, og som jeg vil komme tilbake til.

En annen måte denne følelsen av permanens oppnås, er gjennom det Jakub Kazecki har kalt «The use of disparaging humour (...) as a method of setting up, confirming, and maintaining the power structures» (Kazecki, 2012, 65). I hans analyse av humoren i *In Stahlgewittern*, kommer det frem at humoren alltid brukes til å underbygge autoriteten, eller blir innhentet av og underlagt den. Han siterer blant annet fra en scene ved begynnelsen av boken, hvor fortelleren Jünger opplever artilleribeskytning for første gang. Den første delen av scenen er det man i bakhtinsk terminologi kunne kalle for karnevalesk, idet

24. «Begge Jüngers bøker er av velgjørende saklighet, alvorlige, sterke og voldsomme, hele tiden stigende, helt til den virkelig harde krigens ansikt, materialslagets gru og hjertets og vitalitetens uhyrlige, altovervinnende kraft kommer til uttrykk».

beskytningen får soldatene til å pile rundt etter dekning på en måte som fremstår kaotisk, latterlig og lite krigersk:

Plötzlich dröhnte eine reihe dumpfer Erschütterungen in der Nähe, während aus allen Häusern Soldaten den Dorfeingang zustürzten. Wir folgten ihren Beispiel ohne recht zu wissen, warum. (...) Ich wunderte mich, dass die Leute um mich her sich mitten im Lauf wie unter einer furchtbaren Drohung zusammendruckten. Das ganze erschien mir etwas lächerlich; etwa so als ob man Menschen Dinge treiben sah, die man nicht recht versteht. (12)<sup>25</sup>

I utgangspunktet er dette en typisk karnevalesk scene, der det krigerske alvorret blir snudd på hodet, og soldatenes hodestups, paniske flukt i dekning blir skildret som komisk. Men noe av det særegne ved Jüngers stil ligger i at absurditeten aldri får slippe løs og bli selvstendig; rett etter at vi har fått se et glimt av komikken i skyttergravene, blir den igjen innhentet av alvorret, idet vi får beskrevet en av de soldatene som ikke kom seg i dekning fort nok, og som ligger med hodeskallen knust ut over en steinhelle. Humoren glir over i en skildring av de nye soldatenes «tiefe Veränderung» i møte med krigen som for første gang har vist «seine Krallen» (13).<sup>26</sup>

Lignende innhentinger finnes flere steder i boken. Litt senere skildres det for eksempel hvordan en av offiserene mister fatningen, mens han virrer rundt med en bandasje viklet rundt halsen, noe som på komisk vis får ham til å minne fortelleren om en forvirret and: «Ein langer Verband um den Hals teilte ihm eine seltsam unbeholfene Haltung, und so kam es wohl, dass er mich in diesem Augenblick an eine Ente erinnerte» (35).<sup>27</sup>

Skildringen av en autoritetsfigur som blir redusert til latterlighet har i seg et karnevalesk potensial, men også her blir det umiddelbart innhentet av den bestående ordenen. Rett etterpå får fortelleren nemlig øye på troppens oberst, som ikke har latt seg påvirke av forvirringen til den lavere offiseren, men holder hodet kaldt og fortsetter å gi ordre på normalt vis. Fortelleren konstaterer med lettelse at «die Sache hat wohl einen Sinn» (35),<sup>28</sup> og absurditeten blir dermed innhentet av meningsfullhet, eller som Kazecki uttrykker det: «The norm is restored, however, shortly after the outbreak» (Kazecki, 2012, 50).

En annen, mer direkte form for autoritær humor får vi se i en scene der en soldat kommer tilbake til posten sin etter å ha vært ute og drukket. I beruselsen forveksler han sin egen post med fiendens, og begynner å skyte i retning av kameratene. Den livstruende situasjonen løses uten at noen blir truffet, hvorpå den fulle soldaten blir dratt ned i graven og grundig prylt av de andre: «Er wurde, nachdem er sich verschossen hatte, hereingezogen und gehörig verbleut» (73).<sup>29</sup> Denne og lignende situasjoner blir beskrevet som «blutigen Humor»<sup>30</sup>, og er for Kazecki et uttrykk for hvordan «The narrator's laughter here shapes

25. «Plutselig drønnet en rekke dumpe rystelser i nærheten, mens soldater fra samtlige hus styrtet mot landsbyinngangen. Vi fulgte deres eksempel uten å vite helt hvorfor. (...) Det forundret meg at folkene rundt meg plutselig trykket seg sammen, som om de var under en umiddelbar trussel. Det hele fremsto ganske latterlig for meg; som om man ser folk drive med noe man ikke helt forstår».

26. «en dyp forandring i møte med krigen som for første gang har vist sine klør».

27. «En lang bandasje om halsen ga ham en selsomt ubehjelpelig holdning, og det var nok derfor han minte meg om en and i det øyeblikket».

28. «det hele har nok en mening».

29. «Etter at han hadde skutt fra seg, ble han dratt inn og grundig prylt».

30. «blodig humor».

the ideal, or desired, model of soldier behaviour by marking out what is not wanted» (Kazecki, 2012, 52). Det vi ser er altså en humor som enten blir innhentet av alvorret, eller gjort til et redskap for autoriteten; med andre ord blir humoren hos Jünger til det motsatte av det Bakhtin kalte et «fritt våpen i folkets hender» (Bakhtin, 1971, 303). Det Bakhtin kalte for «frykten for det hellige, for det autoritære forbud, for fortiden og for makten» blir ikke mildnet, men underbygget, og humoren bidrar dermed til å opprettholde det statiske verdensbildet, preget av karakterer som blir holdt fast i en gitt form.

Denne typen statiske karakterskildringer rører ved noen av de grunntrekkene som Jünger senere oppsummerte med begrepet *Typus* i *Der Arbeiter*. Det kommer til uttrykk gjennom et stort fokus på soldatenes permanente, urokkelige karakter, nøyaktig innrammet og avgrenset av uniformskjorte og stålhjelm. Sammensmeltningen av folket gjennom jern og blod er det som settes frem i *In Stahlgewittern*, som fungerer som et slags manifest for en militaristisk, aristokratisk ideologi, og det er på den måten vi får en anskueliggjøring av det Moeller kalte for folkets deltakelse i sin egen skjebne.

I det samfunnet som skildres finnes ingen splittelse i partier eller interessegrupper, det finnes bare et elementært folkedyp med et aristokratisk hode. Noe av det mest fascinerende og fremmede med dette samfunnssynet er at selv om militarismen var en integrert del av politikken, og nødvendigvis førte det tyske folket ut i krig gang på gang, synes mange å ha funnet en høyere følelse av trygghet innenfor rammen av krigens usikkerhet.<sup>31</sup> Hos Jünger blir denne tryggheten gjennom krig sublimert til en slags guddommelig udødelighet, som vi kan se for eksempel i den følgende skildringen av hvordan troppen hans forholder seg mens de blir bombardert av engelskmennene:

Während des uns umbrausenden Orkans ging ich den Abschnitt meines Zuges ab. Die Männer hatten die Bajonette aufgepflanzt. Sie standen in steinerner Unbeweglichkeit, das Gewehr in der Hand, am vorderen Hange des Hohlwegs und starrten in das Vorgelände. Ab und zu, beim Schein einer Leuchtkugel, sah ich Stahlhelm an Stahlhelm, Klinge an Klinge blinken und wurde von einem Gefühl der Unverletzbarkeit erfüllt. Wir konnten zermalmt, aber nicht besiegt werden. (103)<sup>32</sup>

Vi ser igjen vektleggingen av typen fremfor individet; det er ingen forskjell på stålhjelmene og bajonettene som glitrer ved siden av hverandre, og alle er opplyst av den samme lyskullen. Resultatet er en følelse av fellesskap som overgår summen av de enkelte menneskene, eller, som det uttrykkes i *Der Arbeiter*, får vi se «die Gestalt als ein Ganzes, das mehr als die Summe seiner Teile umfasst» (Jünger, 1932, 31).<sup>33</sup> Andelen i folkets skjebne er det som gir både soldatene og fortelleren en følelse av udødelighet, en type udødeliggjøring gjennom krig som viser tilbake til mytenes verden, hvor gudene henter de verdige heltene til Valhall eller setter dem opp som stjernebilder på himmelen etter døden.

31. Denne tryggheten gjennom krig er det skrevet mye og interessant om, blant annet av Norbert Elias i hans *Studien über die Deutschen*.

32. «Under den brusende orkanen gikk jeg langs med frontavsnittet for min avdeling. Mennene hadde satt på bajonettene. De sto ved den fremre kanten av skåret, i forsteinet ubevegelighet, med geværet i hånden og stirret inn i forlandet. Av og til, i lyset fra en lyskule, så jeg det blinke i hjelm ved hjelm, klinge ved klinge, og jeg ble grepet av en følelse av usårbarhet. Vi kunne bli malt i stykker, men aldri beseires».

33. «formen som en helhet som omfatter mer enn sine deler».

I tiden etter første verdenskrig var Jünger den som bedre enn noen andre klarte både å sette ord på denne følelsen på en objektiv måte, og å skildre den slik at den for mange fremsto som uimotståelig tiltrekkende. Mye av forklaringen på denne tiltrekningen ligger sannsynligvis i Bakhtins tidligere nevnte begrep om episk tid, altså i forestillingen om en fortid som på den ene siden er absolutt adskilt fra nåtidens usikkerhet, men samtidig kan gjøres tilgjengelig ved å knytte seg til *en verden av fedre*. I romanen blir dette tydelig ved at fortelleren, med sin implisitte borgerlige herkomst, gjennom krigen får tilgang til det gamle aristokratiets verden og gjør seg fortjent til å tre inn i dets symbolske fellesskap. Norbert Elias har i *Studien über die Deutschen* påpekt hvordan det tyske samfunnet frem til slutten av andre verdenskrig var preget av det han kaller for «militæraristokratiets habitus» (Elias, 1990, 23). I motsetning til land som England, Frankrike og Nederland, hadde borgerskapet i Tyskland aldri klart å fravriste militæraristokratiet dets rolle som statens identitetsbærende klasse. I stedet for at adelen tilegnet seg borgerlige anskuelser, aksepterte store deler av borgerskapet aristokratiets kulturelle hegemoni:

... weite Kreise des deutschen Bürgertum fügten sich nun in den Militärstaat ein und adoptierten dessen Modelle und Normen. Eine eigentümliche Spielart des Bürgertums trat so auf die Szene: bürgerliche Menschen, die die Lebenshaltung und die Normen des Militäradels zu den ihren machten. Damit verbunden war eine klare Distanzierung von den idealen der deutschen Klassik. (1990, 23)<sup>34</sup>

Krigen i denne sammenhengen antar dermed en estetisk kvalitet i seg selv, der det ikke lenger er snakk om å kjempe for eller imot en ideologi, eller for å forandre eller forsvare en bestående orden. Skyttergravene ble til den viktigste arenaen for «borgerlige mennesker som gjorde militæradelens livsholdning og normer til sine egne». Det er med andre ord «... ikke annet enn en hemningsløs overføring av tesene fra l'art pour l'art til krigen» (Benjamin, 2014, 46), slik Walter Benjamin oppsummerer det i ett av sine essays om en annen av Jüngers bøker. Å vinne krigen kommer i andre rekke, da krigen er et mål i seg selv, en tilstand som tillater menneskene å ta del i noe større enn seg selv, som i den følgende, ekstatiske beskrivelsen av et stormangrep:

An einem dieser Abende stürmte die Garde im Gegenangriff das Dorf Maurepas. Während die beiden Artillerien auf ausgedehnten Flächen wüteten, brach ein furchtbares Gewitter los, so dass wie in der homerischen Schlacht der Götter und Menschen der Aufruhr der Erde mit dem des Himmels wetteiferte. (107)<sup>35</sup>

Her ser vi helt tydelig hvordan fortelleren vever hendelsene inn i den homeriske fortiden, og dermed implisitt rettferdiggjør den ved å fremstille den som et punkt hvor mennesket tar del i noe guddommelig. Denne implisitte rettferdiggjøringen tjener som et godt bilde på

- 
34. «... store deler av det tyske borgerskapet føyde seg nå inn i militærstaten og tok til seg dens modeller og normer. En særegen utgave av borgerskapet trådte nå inn på scenen: borgerlige mennesker som hadde gjort livsanskuel-sene og normene til militæradelen til sine egne. Med dette var forbundet en klar distansering fra idealene fra den tyske klassisismen».
35. «En av disse kveldene stormet garden landsbyen Maurepas i et motangrep. Mens begge sidenes artilleri raste over de utstrakte slettene, brakte et fryktelig uvær løs, slik at menneskenes omveltninger på jorden kappedes med gudenes i himmelen, slik som i de homeriske slagene».



verkets episke, autoritative modus; verdien av hendelsene settes frem som objektivt og fullstendig tilstedeværende. Det stilles aldri spørsmål ved den enorme lidelsen som krigen medfører, og ingen alternative stemmer slipper til for å stille spørsmål ved fortellerens autoritet; «der kleine Schultz» forblir den ivrige underoffiseren, «der traue Vinke» forblir den trofaste oppasseren, og det tas for gitt at fortellerens karakteristikkk både av personene og av de større sammenhengene er fullstendig treffende.

Fortellerstemmens autoritet beror altså i stor grad på en tiltro til språkets fullstendige overensstemmelse med virkeligheten, en overensstemmelse mellom signifikat og signifikant. Dette gjør at verket fremstår som episk sluttet, at det ikke finnes noen rest som unndrar seg beskrivelse eller et ideal som ikke kan gjøres synlig i det virkelige livet. Jüngers måte å sette frem, ikke en påstand eller et argument, men et sluttet, krystallklart *bilde* var antakeligvis noe av det som gjorde *In Stahlgewittern* så estetisk attraktiv, og som gjorde at ideologiske motstandere som Remarque også ble grepet av verket. Til tross for alle rasjonelle, verbale argumenter som måtte kunne anvendes mot verdensbildet til fortelleren, har bildene potensiale til å bli stående som etset på den kollektive netthinnen. Det er liten tvil om at Jüngers skildringer av frontkjemperne satte dype spor i samtidens kollektive bevissthet; blant annet viser mye av nazistenes propagandakunst et umiskjennelig slektskap til noen av bildene som settes frem i romanen.<sup>36</sup> Det følgende utdraget viser fortellerens første møte med skyttergravens nye mennesketype, soldaten som har gjennomgått den overmenneskelige herdingen av det tyskerne kalte for *materials laget*:

Er war der erste deutsche Soldat der ich im Stahlhelm sah, und er erschien mir sogleich der Bewohner einer fremden und härteren Welt. Neben ihm im Strassengraben sitzend, fragte ich ihn begierig nach den Verhältnissen in Stellung aus und vernahm eine eintönige Erzählung von tagelangem Hocken in Granatrichtern ohne Verbindung und Annäherungswege, von unaufhörlichen Angriffen, von Leichenfeldern und wahnsinnigen Durst, vom verschmachten Verwundeter und anderem mehr. Das vom Stählernen Helmrand umrahmte unbewegliche Gesicht und die eintönige, vom Lärm der Front begleitete Stimme machten einen spenstigen Eindruck auf uns. Wenige Tage hatten diesem Boten, der uns in das Reich der Flammen geleiten sollte, einen Stempel aufgeprägt, der ihn von uns zu unterscheiden schien. (95)<sup>37</sup>

Dette avsnittet er på mange måter sentralt, da det fletter sammen flere sider av Jüngers prosjekt. Her får man presentert et nøkternt, men likevel slående bilde av *der Frontkämpfer*, den nye tids helt og Typus, herdet i flammene ved fronten. Alt uvesentlig og ubestemmelig har blitt hamret ut av ham, og han har blitt satt inn i sin rette kontekst, perfekt innrammet av stålhjelmen. Det er snakk om et individ som har smeltet fullstendig sammen med et

36. Ifølge Helmut Kiesel skal også Erich Maria Remarques roman til dels ha vært inspirert og modellert etter Jünger: «Allerdings hat diese (Jüngers, W.S.F.) Kombination aus sachlicher und poetischer Darstellungsweise auch Bewunderer gefunden, nicht zuletzt in Erich Maria Remarque, der sich für seinen Roman «Im Westen nichts Neues» an den «Stahlgewittern» schulte und sie 1928 sowohl für ihre sachliche Präzision als auch für ihre emotionale Eindrucksstärke rühmte». (Kiesel, 2014b, 120)

37. «Han var den første tyske soldaten jeg så med stålhjelm, og han fremsto umiddelbart for meg som beboeren av en fremmed og hardere verden. Sittende ved siden av ham i gategraven, spurte jeg ham begjærlig ut om forholdene ved stillingen, og fikk høre en enstonig fortelling om å sitte på huk i dagevis i granatkratere uten forbindelse og adkomstveier, om uopphørlige angrep, om licksletter og vanvittig tørst, om forpinte sårede og mer til. Det ubevogelige ansiktet, omgitt av hjelmkanten av stål, og den enstonige stemmen, fulgt av larmen fra fronten, gjorde et skremmende inntrykk på oss. Bare noen få dager hadde preget denne budbringeren, som skulle lede oss inn i flammens rike, med et stempel som syntes å gjøre ham forskjellig fra oss».

ideal, og om et perfekt sammenfall mellom ytre form og indre karakter. Gjennom denne herdingen har frontsoldaten steget inn i et episk rom, inn i «flammenes rike», og for fortelleren inntar han dermed rollen som veiviseren inn i underverden etter homerisk modell. Han representerer det idealet som fortelleren og hans trofaste menn må leve opp til, noe de selvfølgelig viser seg å gjøre med glans i det som må kunne betegnes som romanens høydepunkt, i kapittelet *Die Doppelschlacht bei Cambrai*.

Dette såkalte dobbeltslaget, bestående av en tysk offensiv og en britisk motoffensiv, settes frem som den store, endelige prøven på frontsoldatenes mot. På dette tidspunktet er det blitt klart at tyskerne er underlegne i antall så vel som i materialtilgang. Britenes posisjon blir sterkere og sterkere, etter hvert som ressurser og tropper fra det oversjøiske imperiet og deres amerikanske allierte begynner å komme i spill. I fortellerens skildring er det først nå, i møte med den mer og mer håpløse situasjonen, at frontkjemperne gjennomgår den samme foredlingen vi har fått se hos veteranene, og som opphører dem til det fortelleren kaller for skyttergravens fyrster. Høydepunktet inntreffer idet fortelleren endelig kan omtale seg selv som fullbefaren *Stosstruppführer*, ansikt til ansikt med britenes beste menn i skyttergravene:

Unter allen erregenden Momenten des Krieges ist keiner so stark wie die Begegnung zweier Stosstruppführer zwischen den engen Lehmwänden der Kampfstellung. Da gibt es kein Zurück und kein Erbarmen. Das weiss jeder, der sie in ihren Reich gesehen hat, die Fürsten des Grabens mit den harten, entschlossenen Gesichtern, tollkühn, geschmeidig vor und zurück springend, mit scharfen, blutdurstigen Augen, Männer, die ihrer Stunde gewachsen waren und die kein Bericht nennt. (222)<sup>38</sup>

Igjen ser vi her den særegne jüngerske måten å skildre kamphandlingene fra et overpersonlig perspektiv. Det er åpenbart når han snakker om møtet på slagmarken mellom to stormtroppførere at den ene av dem er fortelleren selv, samtidig som utsagnet har en slik form at det gjør krav på å skildre noe mer universelt enn bare hans personlige opplevelse av møtet. Han glir sømløst over fra å snakke om to enkelte, konkrete mennesker, til å snakke om «skyttergravens fyrster, med de harde, besluttede ansiktene», som her synes å vise til alle de anonyme frontkjemperne som «var sin tid voksne og ingen beretning nevner».

Her ser vi altså at helten, og gjennom ham, mennene hans, har gjennomgått de siste nivåene av innvielse. De har blitt til skyttergravens fyrster, med det herdede blikket som kommer av å stirre inn i den uunngåelige katastrofen og omfavne den, og viser seg dermed som *Herrschaft und Gestalt*, herredømme og form.

## KONKLUSJON

Det som har blitt forsøkt er å vise noen klare antipolyfone trekk i Jüngers roman; den episke distansen som skiller hans skildringer av skyttergravene fra hverdagen i Weimarrpublikken, den store autoriteten til fortelleren, fraværet av dialog og ikke minst klarheten

38. «Blant alle krigens eggende øyeblikk er ingen så sterke som to stormtroppføreres møte mellom kampstillingens trange leirvegger. Der finnes ingen vei tilbake og ingen medlidenhet. Det vet enhver som har sett dem i deres eget rike; gravens fyrster med de harde, beslutsomme ansiktene, dristig springende frem og tilbake med skarpe, blodtørstige øyne; menn som var sin tid voksne og som ingen beretning nevner».

i skildringen, som jeg mener kommer av en slags episk overensstemmelse mellom absolutte idealer og det bildet som settes frem for leseren. Ved henvisning til hans teoretiske verk *Der Arbeiter* har jeg forsøkt å vise at disse episke trekkene var et direkte forsøk på å finne frem til en litterær form som var tilpasset den nye, totalitære samfunnsformen som mange antok Tyskland var på vei mot i mellomkrigstiden. Ved å støtte meg til Kazeckis analyse av latterens innordning under autoriteten i *In Stahlgewittern*, har jeg forsøkt å vise en av de metodene Jünger brukte for å forfølge linjen fra Thomas Manns *Betrachtungen*. Formålet har vært å vise at *In Stahlgewittern* bærer preg av en bevisst emulering av det Mann i sin *Doktor Faustus* (1947), med etterpåklokskapens ironi, kalte for «eine epische Form»; en form som var preget av

einer Gesinnung, will ich sagen, die am Psychologischen nicht länger interessiert, auf das Objektive, auf einer Sprache drang, welche das Absolute, Bindende und Verpflichtende ausdrückte und sich mit Vorliebe die fromme Fessel prä-klassisch strenger Formen auferlegte. (Mann, 1974a, 494)<sup>39</sup>

Jünger gikk på dette viset inn for å skape en poetikk som skulle fungere som en fullkommen antitese til den moderne tilværelsens uavsluttede, polyfone og dialogiske struktur. *In Stahlgewittern* er altså ikke utelukkende en enkel krigsberetning, slik den ofte fremstilles, men et forsøk på å oppnå «aristokratischer Abgeschlossenheit», for derved å tre inn i den episke «verden av fedre». Samtidige tenkere på venstresiden drømte om et moderne epos der romanens tapte følelse av totalitet skulle gjenopprettes ved utallige ulike stemmers særegne bidrag. Jünger, derimot, snudde denne modellen på hodet, og forsøkte å oppnå det samme resultatet ved å sette den avsluttede, lukkede totaliteten først, for deretter å sette det enkelte mennesket inn som en underordnet bestanddel i den episke strukturen. Å strippe enkeltmenneskene for sin individuelle psykologi var den eneste måten å få dem til å passe i dette episke verdensbildet på. Georg Lukács hevdet i *Die Theorie des Romans* at tiden for totalitet gjennom lukkethet var forbi (Lukács, 1963, 27),<sup>40</sup> og at en ekte episk litteratur bare kunne produseres «wo die Formen kein Zwang sind» (1963, 28),<sup>41</sup> men nettopp en slik påtvunget, ytre form er det som karakteriserer fortellerstilen i *In Stahlgewittern* og som argumenteres for i *Der Arbeiter*. Dette er også den strukturen som best viser romanens dype slektskap med det samfunnet som senere ble bygget opp av nazistene, hvor totaliteten kom først, og menneskenes utfoldelse ble underordnet deretter.

## LITTERATUR

- Bakhtin, Mikhail. (1971). *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Carl Hanser Verlag.  
 Bakhtin, Mikhail. (1979). *Literatur und Karneval – zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Carl Hanser Verlag.  
 Bakhtin, Mikhail. (2008). «Epos og roman: Om romanstudiets metodologi». I: Kittang, Atle et al.: *Moderne litteraturteori – en antologi* (2. opplag). Oslo: Universitetsforlaget.

39. «... et sinnelag, vil jeg si, som ikke lenger hadde interesse for det psykologiske, som dros mot det objektive, mot et språk som yndet å pålegge seg de førklassiske formenes absolutte, bindende og forpliktende lenker».

40. «... wir können nicht in einer geschlossenen Welt mehr atmen»: «...vi kan ikke lenger puste i en innestengt verden».

41. «... hvor formene ikke utgjør en tvang».

- Benjamin, Walther. (2014). *Skrifter i utvalg II*. Latvia: Vidarforlaget AS.
- Bohrer, Karl Heinz. (1983). *Die Esthetik des Schreckens*. Berlin: Ullstein Taschenbuchvlg.
- Dempewolf, Eva. (1992). *Blut und Tinte: Eine Interpretation der verschiedenen Fassungen von Ernst Jüngers Kriegstagebüchern vor dem politischen Hintergrund der Jahre 1920 bis 1980*. Königshausen u. Neumann.
- Elias, Norbert. (1990). *Studien über die Deutschen* (3. opplag). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Jünger, Ernst. (1929). *Der Kampf um das Reich*. Verlag Deutsche Vertriebsstelle «Rhein Und Ruhr» Wilhelm Kamp Essen.
- Jünger, Ernst. (1932). *Der Arbeiter – Herrschaft und Gestalt*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.
- Jünger, Ernst. (1938). *Das abenteuerliche Herz. Figuren u. Capriccios*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.
- Jünger, Ernst. (1941). *Feuer und Blut*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt.
- Jünger, Ernst. (2014 [1920]). *In Stahlgewittern* (1. opplag). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Jünger, Ernst. (2015). *Sämtliche Werke – Band 11: Essays III* (1. opplag). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Jünger, Friedrich Georg. (1926). *Der Aufmarsch des Nationalismus*. Leipzig: utgitt av E. Jünger.
- Kaempfer, Wolfgang. (1981). *Ernst Jünger*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Kazecki, Jakub. (2012). *Laughter in the trenches – humour and front experience in German First World War narratives*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Cholars Publishing.
- Kiesel, Helmut. (2014a). «Ernst Jüngers 'In Stahlgewittern'», essay i *Ruperto Carola Forschungsmagazin*, Ausgabe 4. Heidelberg Universität.
- Kiesel, Helmut. (2014b). «In Stahlgewittern (1920) und Kriegstagebücher», essay i *Ernst Jünger – Handbuch – Leben, Werk, Wirkung*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- Loose, Gerhard. (1957). *Ernst Jünger – Gestalt und Werk*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Lukács, Georg. (1963). *Die Theorie des Romans*. Berlin: Luchterhand.
- Mann, Thomas. (1974a). *Doktor Faustus* (6. opplag). Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Mann, Thomas. (1974b). *Gesammelte Werke Band XI* (2. opplag). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Mann, Thomas. (1974c). *Gesammelte Werke Band XII* (2. opplag). Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag.
- Manthey, Jürgen. (1990). *Don Quijote der Brutalität*, i Arnold, Heinz Ludwig et al: *Text + Kritik-Zeitschrift für Literatur*, nr. 105, edition text-kritik, München.
- Moeller van den Bruck, Arthur. (1923). *Das dritte Reich* (3. opplag).
- Peitsch, Helmut, et al. (1999). *European Memories of the Second World War*. Oxford: Berghahn Book.
- Remarque, Erich Maria. (1998). *Das unbekannte Werk, Band IV, Kurzprosa und Gedichte*. Köln: Thomas F. Schneider & Tilman Westphalen.
- Rudolf, Katarina. (2010). *Memoriales Schreiben und Phaenomene der literarischen Erinnerung bei Walter Benjamin, Ernst Jünger und Friedo Lampe*. University of Maryland, College Park: ProQuest Dissertations Publishing.