Benjamin Loy, „Ernst Jünger als Roberto Bolaños zentrale ästhetische Referenz? Eine kritische Lektüre von Susanne Klengels Studie *Jünger Bolaño*", Vorabdruck der Rezension für *Romanische Studien*

Ernst Jünger als Roberto Bolaños zentrale ästhetische Referenz?

Eine kritische Lektüre von Susanne Klengels Studie *Jünger Bolaño*

Benjamin Loy (Köln)

Susanne Klengel, *Jünger Bolaño: die erschreckende Schönheit des Ornaments* (Würzburg: Könighausen & Neumann, 2019), 104 S.

Roberto Bolaño gilt als einer der ersten Klassiker der Weltliteratur des 21. Jahrhunderts, ein Label, das nicht zuletzt aufgrund der komplexen und profunden Auseinandersetzungen des chilenischen Autors mit dem (westlichen) Kanon der Literaturgeschichte von der griechischen Antike bis zur europäischen Moderne seine Berechtigung hat.[1] Gleichwohl hat die extrem produktive Bolaño-Forschung die vielfältigen Aspekte dieser intertextuellen Bezüge des Autors bislang eher oberflächlich behandelt, weshalb der „literaturwissenschaftliche Essay" Susanne Klengels, wie ihn die Autorin selbst bezeichnet, zum Verhältnis zwischen Bolaño und dem deutschen „Jahrhundertautor" Ernst Jünger grundsätzlich einem wichtigen Desiderat begegnet.

Bekanntlich ziehen Bolaños Romane und Erzählungen einen Großteil ihrer narrativen Energien aus den Suchbewegungen seiner Figuren, die stets irgendeinem mythischen Autor und seinen Texten auf der Spur sind und dabei nicht selten ihrerseits einer paranoiden Lektüre von Werk und Welt verfallen, deren Merkmal Freud bekanntlich darin sah, dass die Paranoiker „den kleinen, sonst von uns vernachlässigten Details im Benehmen der anderen die größte Bedeutung beilegen, dieselben ausdeuten und zur Grundlage weitgehender Schlüsse machen"[2]. Philologisch gewendet ließen sich so auch der Ansatzpunkt und das Vorgehen von Klengels Studie beschreiben, erblickt sie doch in einer vergleichsweise marginalen Anekdote am Ende von Bolaños opus magnum *2666*[3] über den preußischen Grafen Hermann von Pückler-Muskau einen „zentralen Hinweis auf Bolaños literarisches und literaturtheoretisches Vermächtnis" (30): Auf den Fürsten, der im Roman als Chiffre für die Unsicherheit bzw. die Absurdität posthumer Rezeption steht („nadie ha leído al escritor. Pero todos, en algún momento de su vida, han saboreado un fürst Pückler", heißt es im Roman, 1118), sei Bolaño durch die Lektüre eines Aufsatzbandes mit dem Titel *Sobre la miseria de lo bello: estudios sobre literatura y arte* aus der Feder des Wuppertaler Germanisten Rainer Gruenter gestoßen, der 1992 in spanischer Übersetzung in Barcelona publiziert wurde und den Bolaño, so Klengel weiter, „intensiv rezipiert, literarisch verarbeitet und grundlegend in die Ausbuchstabierung seiner Ästhetik einbezogen" habe (31). Insbesondere die im Band enthaltenen Aufsätze Gruenters zum Jugendstil bzw. zur „Ästhetik des Ornaments" hätten Bolaño auch zu Ernst Jünger geführt, woraufhin der chilenische Autor eine grundlegende Änderung seiner eigenen Ästhetik vorgenommen habe, indem er Gruenters Studie über Jüngers Ästhetik „[b]emerkenswert konkret" aufgegriffen bzw. „sie schließlich in ein geheimnisvolles Rezept, das er erfolgreich anwendet und immer wieder durchspielt", verwandelt habe (69).

Das fundamentale Problem von Susanne Klengels apodiktisch formuliertem Postulat, es handle sich bei Gruenters Essaysammlung „um einen unumgänglichen Schlüsseltext in Bolaños Bibliothek" (32) liegt dabei in der Tatsache begründet, dass sie keinen Beleg für diese These zu liefern vermag und

diesen Aspekt auch nicht weiter problematisiert. Dabei wäre zunächst einmal hinsichtlich einer solchen „empirisch“ argumentierenden Form der Einflussforschung, wie sie die Verfasserin hier quasi formuliert, zu bemerken, dass im Falle des Nachlasses von Bolaño bislang kein öffentlich zugängliches Archiv mit seinen Dokumenten und Büchern existiert, das die Erhärtung einer solchen These erlaubte (allein kleine Teile seines Archivs waren zwischen 2013 und 2015 in einer von Valerie Miles und Juan Insua kuratierten Ausstellung in Barcelona, Madrid und Buenos Aires zu besichtigen. Die einzigen derzeit öffentlich zugänglichen Dokumente bilden einige Briefwechsel, die in der Biblioteca Nacional de España lagern bzw. in Chile über die Universidad Diego Portales online zugänglich gemacht wurden). Die einzige Anlaufstelle für konkrete Fragen zum Nachlass, wie eben etwa bezüglich der Existenz bestimmter Bücher in Bolaños Bibliothek, stellt daher weiterhin Bolaños Witwe Carolina López dar, die mit Blick auf eine Anfrage des Verfassers dieser Rezension bestätigte, dass sich weder die genannte Essaysammlung Rainer Gruenters noch irgendein anderes Buch des Germanisten im Nachlass des Autors befinde (im Unterschied etwa zu der 1991 bei Cátedra auf Spanisch erschienen Übersetzung von Wolfgang Beutins *Deutscher Literaturgeschichte*). Diese Tatsache könnte an sich für eine komparatistische Studie zu den Verbindungen zwischen Bolaño und Jünger als nebensächlich angesehen werden, führte Klengels Essay Bolaños vermeintliche Lektüre von Gruenters Buch nicht permanent als eine historische Tatsache und einen entscheidenden Einfluss auf seine Ästhetik an, wenn sie – was angesichts der fehlenden Faktenlage für eine dauerhafte Irritation des Lesers sorgt – sie sich im Indikativ mehrfach zu Aussagen versteigt, wie etwa dass die „Evidenz der ästhetischen Erkenntnis, die Bolaño aus dem Jugendstil-Aufsatz Gruenters schöpfte, […] bezwingend gewesen sein [muss]“ (77).

Ungeachtet der Frage nach den Ursprüngen der Auseinandersetzungen Bolaños mit Ernst Jüngers Werk, die sich zweifellos innerhalb seines Werks deutlich erkennen lassen, überzeugt auch die Grundthese der vorliegenden Studie nicht, nach welcher „[d]er deutsche Autor […] nicht nur eine unter vielen inszenierten Figuren und literarischen Anspielungen in Bolaños Werk“ gewesen sei, sondern vielmehr „*die* zentrale ästhetische Referenz“ bilde, da Jüngers Werk „ein ertragreiches Modell und Rezept“ liefere, „welches Bolaño bewusst verheimlicht und verrätselt. Gleichzeitig legt er jedoch Spuren zu Jüngers Schattenpräsenz, als ob er zu deren Enträtselung auffordern wollte“ (25, kursiv im Original). Dass diese These – wie im Anschluss zu zeigen sein wird – nicht nur mit Blick auf die formalen und politischen Dimensionen von Bolaños Werk, sondern vor allem auch auf die produktionsästhetischen Bedingungen seines Schreibens kaum Plausibilität beanspruchen kann, zeigt vielleicht am besten ein Kommentar des Autors selbst aus einem Interview mit dem chilenischen Literaturkritiker Rodrigo Pinto aus dem Jahr 2001, in dem er bemerkt: „La estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de veinte años y allí no entra nada que no se sepa la contraseña.“[4] Die Hypothese, ein seit Mitte der 1970er Jahre hochproduktiver Leser und (wenngleich lange unveröffentlichter) Autor wie Bolaño habe aufgrund der Lektüre eines Sekundärtextes eines deutschen Germanisten eine abrupte und radikale Reform seiner Werkästhetik vorgenommen, scheint daher mehr als zweifelhaft zu sein. Das Argument der Verfasserin, Bolaños Werk sei letztlich auf einen einzigen und zentralen Einfluss in Gestalt Jüngers zurückzuführen, mit dem er aber erst über die (ja nachweislich nicht erfolgte) Lektüre von Gruenters Aufsatzsammlung zu einem Zeitpunkt in Berührung gekommen sei, in dem gewichtige Teile bzw. Grundstrategien seines Werks schon existierten, ist dabei nicht nur mit Blick auf die Werkgeschichte Bolaños kaum haltbar; vielmehr erweist eine aufmerksame Lektüre seines Gesamtwerks, dass sich Bolaños Texte fundamental als ein gewaltiges Labyrinth aus Hunderten und Aberhunderten Textverweisen und Zitaten unterschiedlichster Autorinnen und Autoren zusammensetzen, dessen Reduktion auf einen einzigen, vermeintlich grundlegenden Schlüsseltext bzw. -autor, wie die Verfasserin hier argumentiert, schlicht nicht glaubhaft zu belegen ist. Vielmehr muss davon ausgegangen werden, dass Bolaño Jünger im Zuge seiner vertieften Auseinandersetzung mit dem Kanon der Moderne und insbesondere den problematischen Verquickungen von Ästhetik und Politik im Zuge der Lektüre von Autoren des Ästhetizismus, wie Huysmans oder D‘Annunzio, bzw. der historischen Avantgarden, wie

dem Futurismus und dem Surrealismus, als *einen* unter mehreren exemplarischen Vertretern der Epoche gelesen und für seine Revisionen der ästhetischen Moderne herangezogen hat, wie er sie in fast all seinen Werken unternimmt.

Tatsächlich zeichnen sich Bolaños intertextuelle Strategien, wie der Verfasser dieser Rezension unlängst in der Studie *Roberto Bolaños wilde Bibliothek* gezeigt hat, durch eine Art „Mehrfachcodierung" aus, die eine Vereindeutigung bestimmter Romane oder Textstellen auf einen einzigen Bezugstext oder Autor hin, wie sie die vorliegende Studie wiederholt unternimmt, geradezu verunmöglicht. Um ein Beispiel zu geben: Der Essay erfasst etwa den Protagonisten aus Bolaños um die chilenische Militärdiktatur kreisendem Roman *Estrella distante*, den Dichter und Luftwaffenpiloten Carlos Wieder, im Ausgang von einer Szene, die gewisse Ähnlichkeiten zu einem als „Burgunder-Szene" bekannt gewordenen Tagebucheintrag Jüngers über die Bombardierungen von Paris im Zweiten Weltkrieg aufweist, als einen „wie von einem anderen Stern" auf die Welt blickenden Künstler, von dem auch der Romantitel des *Sterns in der Ferne* „direkt zu Ernst Jünger" führe (52). Das Problem liegt hier freilich nicht so sehr darin, dass diese intertextuelle Verbindung nicht plausibel wäre (sie ist hier sogar – als eine unter vielen – sehr wahrscheinlich!), sondern vielmehr in der Tatsache, dass die Figur des Carlos Wieder ein Amalgam aus *multiplen* intertextuellen Versatzstücken darstellt, in denen neben dem (eher marginalen) Bezug zu Jünger etwa Verweise auf die bereits genannten Futuristen oder auch Figuren der französischen und chilenischen Neoavantgarden wie Isidore Isou oder Raúl Zurita deutlich markiert sind. Auf letzteren, in der Forschung vielfach diskutierten Dichter verweist Klengel dann auch, doch sieht sie etwa in der im Roman inszenierten Flugästhetik und den damit verbundenen Blickregimen der Moderne (und des Faschismus im besonderen) einen Verweis *„vor allem* auf die Szenen in Leni Riefenstahls NS-Propagandafilm *Triumph des Willens*" (69, kursiv im Original). Die vermeintliche Präponderanz eines intertextuellen Verweises gegenüber einem anderen wird dabei nicht plausibilisiert bzw. scheint die Hierarchisierung hier nur aus der Motivation heraus zu erfolgen, die These der Verfasserin von der vermeintlichen Obsession Bolaños bezüglich jener von Gruenter beschrieben Ästhetik des Ornaments zu stützen. Diese versuchte Reduktion von gleichsam universell in der Literatur der Moderne wiederkehrenden Phänomenen, wie etwa der archetypischen Figur des Dandy, als die Carlos Wieder in *Estrella distante* inszeniert wird, oder der mit ihr eng verbundenen „Ästhetik der Kälte", auf eine vermeintlich unilaterale Verbindung zu Ernst Jünger hin ist es, die der Studie einen durchweg tendenziösen Charakter verleiht und der Komplexität von Bolaños intertextueller Poetik kaum gerecht zu werden vermag. Ein weiteres Beispiel wäre eine Szene aus dem Roman *Nocturno de Chile*[5], in welcher von einer literarischen Soiree im Santiago der später 80er Jahre berichtet wird und in deren Verlauf ein Dichter bei der Suche nach der Toilette im Keller des Hauses auf einen Raum stößt, in dem Regimegegner gefoltert werden. Susanne Klengel zieht auch hier eine für sie eindeutige Parallele zu dem in Jüngers *Das Abenteuerliche Herz* publizierten „Traumtext" *Violette Endivien*, in dem in den Kühlräumen eines Berliner Feinkostgeschäfts Menschenfleisch aufbewahrt wird. Wenngleich natürlich auch hier ein Bezug zu Jünger im Bereich des Möglichen liegt (auch wenn das im gleichen Werk erschienene Fragment *In den Wirtschaftsräumen* wohl geeigneter für eine solche Argumentation gewesen wäre), unterschlägt die Verfasserin auch hier, bewusst oder unbewusst, die Tatsache, dass es sich bei der Szene letztlich *primär* um die Fiktionalisierung einer realgeschichtlichen Episode um die chilenische Autorin Mariana Callejas handelt, die mit ihrem Ehemann für die chilenische Geheimpolizei DINA arbeitete und im gleichen Haus, in dem sie besagte Soireen abhielt, Regimegegner folterte (eine Geschichte, die Bolaño wohl zuerst über eine Chronik des chilenischen und von ihm bewunderten Autors und Zeitgenossen Pedro Lemebel zu Ohren kam). Kurzum: Die Kritik richtet sich hier nicht so sehr darauf, aus den besagten Szenen intertextuelle Bezüge zu Ernst Jünger herzustellen, sondern vor allem auf die Tatsache, diese Bezüge in einer nicht plausibel gemachten Setzung als vermeintlich einzig gültige zu erfassen.

Die allerdings bei weitem problematischste Dimension von *Jünger Bolaño* besteht in der Konklusion der Verfasserin, Bolaños Faszination für – bzw. seine (vermeintliche) Imitation von – Jüngers Ästhetik stelle letztlich ein „exzessives und riskantes Spiel mit der Inszenierung des kalten Blicks aus der Ferne auf eine Welt unheimlicher Ornamente“ dar, wofür der Autor „tief in die Werkzeugkiste einer tendenziell faschistischen Ästhetik“ greife (78). Die Grundlage dieser angeblichen ästhetischen Verwandtschaft der beiden Autoren, auf der sie ihre Argumentation aufbaut, ist Jüngers Konzept des sog. „stereoskopischen Sehens“, wie er es ab den 1930er Jahren im Zusammenhang mit einer neuen, „religiös grundierte[n] Sinnsuche“ entwickelt[6]. Bolaño habe es, so führt Klengel (erneut ohne Beleg) aus, mutmaßlich durch seine Lektüre der französischen Übersetzung einer Jünger-Textsammlung aus den 1970er Jahren (und insbesondere Jüngers *Sizilischen Brief an den Mann im Mond*) kennengelernt und alsdann eine „aktive Aneignung der Ästhetik Ernst Jüngers“ (57) betrieben (dieses Argument widerspricht wiederum der eingangs geäußerten These, erst nach der Lektüre Gruenters Anfang der 1990er Jahre habe Bolaño seine Ästhetik grundlegend modifiziert). Das „stereoskopische Sehen“ wurde von Jünger bekanntlich als eine Wahrnehmungsform entwickelt, mit der, wie es Georg Streim formuliert, „die rationalisierte und chaotische Moderne auf eine lebensphilosophisch konzipierte Tiefendimension hin durchschaubar gemacht werden soll[te]“[7]. Das Stereoskop als optisches Instrument wird für Jünger so zum Fundament einer mystisch-religiös fundamentieren Weltanschauung und einer literarischen Ästhetik zugleich, die hinter die Oberfläche der Dinge in Bereiche des Unsichtbaren vorzudringen vermag, d.h. im Sinne einer Wahrnehmungsform, die aus der Hoffnung auf eine Möglichkeit metaphysischen und transzendenten Erkenntnisgewinns artikuliert wird. Jüngers Wahrnehmungskonzept, dem ein platonischer Zug eignet, da es, so Streim, „in der aktuellen Erscheinung ein zeitloses Muster bzw. eine urbildhafte Gestalt“[8] zu erblicken sucht, ist dabei von dem Versuch geprägt, die im Stereoskop angelegte Technik-Dimension der Moderne mit der Sehnsucht nach Transzendenz zu vereinen, wobei diese Idee eines „neuen Sehens“, wie sie Jünger beschreibt, mit einem elitär grundierten Duktus der Distanz unterfüttert ist. Dieser kommt bei Jünger in dem eng mit dem stereoskopischen Sehen verbundenen Konzept der *Désinvolture* zum Ausdruck, die er ebenfalls in der 1938 erstmals veröffentlichten (zweiten) Fassung von *Das Abenteuerliche Herz* beschreibt und die für Jünger zugleich eine bestimmte, historisch überkommene Form souveräner Machtausübung meint wie eine „täglich zu übende, stoisch distanzierte Haltung für die Gegenwart“[9]. In der Möglichkeit der distanzierten Betrachtung der Welt im stereoskopischen Sehen und der Gelassenheit bzw. der affektiven Kälte der mit ihm eng verwandten *Désinvolture* entwirft Jünger also ein ästhetisch-philosophisches Modell, das Bolaño Klengel zufolge nun für seine eigenen literarischen Verhandlungen jener chaotischen Moderneerfahrung heranzieht, wie er sie in seinen Romanen über die gescheiterten Revolutionen in Lateinamerika oder die Frauenmorde im Mexiko der Gegenwart thematisiert.

Eine exemplarische Anwendung dieser Ästhetik findet die Verfasserin in Bolaños Roman *Amuleto*[10] realisiert: In diesem schildert die Protagonistin namens Auxilio Lacouture als Zeugin des Massakers von Tlatelolco einmal mehr eine realgeschichtliche Episode aus dem Mexiko des Jahres 1968. Eingeschlossen auf der Toilette der Universidad Nacional Autónoma, artikuliert die Protagonistin des Romans einen Zeiten, Orte und Perspektiven beständig vermengenden Monolog, den Klengel (insbesondere auf den Schluss des Romans bezogen) liest als „stereoskopischen Blick, der die wuselige Dynamik der Menschenwelt und die drohende Apokalypse in einem Bild stillstellt“ (63). Lacoutures Erzählstimme bleibe dabei – ganz im Sinne von Jüngers stereoskopischem Ideal – „stets distanziert und lakonisch […], als sei nicht sie selbst, sondern eine unbekannte Person betroffen“ (66). Tatsächlich aber liefert die Verfasserin auch hier eine reichlich verkürzte Lektüre der affektiven Dimensionen, wie sie für die Figur Lacoutures und ihren Diskurs prägend sind: „Ay, me da risa recordarlo. ¡Me dan ganas de llorar!“, heißt es etwa an einer Stelle im Roman (27), anhand derer besonders deutlich wird, dass die Rede von Bolaños Protagonistin keineswegs im Sinne der jüngerschen Stereoskopie als ein Versuch der Rückgewinnung souveräner Weltverfügung im Modus

affektiver Kälte und Distanziertheit gelesen werden kann, sondern vielmehr als Inszenierung eines traumatischen Sprechens verstanden werden muss, innerhalb dessen nicht nur eine für fast alle Figuren Bolaños charakteristische und fundamentale Instabilität der Affekte (mit einer konstanten Bewegung zwischen Lachen und Weinen) herrscht, sondern die Idee einer neuen synthetischen Wahrnehmung von Welt, wie sie Jüngers Stereoskopie ja verfolgte, gerade verneint wird. Die umfangreiche Bolaño-Forschung, die Klengels Buch leider ebenfalls nur sehr selektiv berücksichtigt, hat mit Blick auf *Amuleto* herausgestellt, dass eben die Möglichkeit der Rückgewinnung einer geordneten, „nicht-chaotischen" Idee von Zeit (bzw. Geschichte) im Roman verneint wird und vielmehr die (Zeit-)Erfahrung der wiederholt aufgerufenen *intemperie* zentral ist, oder wie es Ryan Long treffend formuliert hat: *„[I]ntemperie* suggests a portion of time that finds itself out of place. *Amuleto*, with its reflections upon trauma and its critique of chronology, presents time as always being out of place. The novel also demonstrates that to posit anything other than a condition of *intemperie* is to insist upon a dangerous illusion"[11].

Die dieser Zeiterfahrung adäquate formale Strategie Bolaños in *Amuleto* ist – wie auch in zahlreichen weiteren Texten des Autors – ein allegorisches Schreiben, das nach Walter Benjamin bekanntlich der Aufhebung der Widersprüche der Welt im Symbol – und in diesem Sinne ließe sich Jüngers Stereoskopie gewiss als ein eminent symbolisches Verfahren erfassen – diametral entgegengesetzt ist. Susanne Klengel hingegen wischt eine solche Deutung des Romans einfach weg mit dem Verweis, „die allegorische Lesart und Deutung des katastrophalen Finales [erschienen] im Grunde eher kitschig" (67). Anhand dieser fragwürdigen Lektüre von *Amuleto* wird besonders offensichtlich, worin das Problem der These von der vermeintlichen Zentralität Jüngers für Bolaños Schreiben besteht, nämlich in der erzwungenen und weder ästhetisch noch politisch schlüssig zu begründenden Subsummierung verschiedenster Romane und Textstellen Bolaños unter ein ästhetisches Prinzip bzw. eine Lektüreprämisse, an der Bolaño vermeintlich affirmativ sein Schreiben ausgerichtet habe. Tatsächlich wird Jüngers stereokopisches Sehen aber explizit nur an einer Stelle in Bolaños Werk aufgerufen – und es ist vielsagend, dass gerade diese Stelle in der vorliegenden Studie quasi überhaupt nicht adressiert wird. Es handelt sich dabei um eine Szene aus dem bereits erwähnten Roman *Nocturno de Chile*, in der von einer (ebenfalls realgeschichtlich verbürgten) Begegnung Ernst Jüngers mit dem chilenischen Schriftsteller Salvador Reyes im besetzen Paris des Zweiten Weltkriegs die Rede ist und in der die beiden Autoren in der Mansardenwohnung eines unbekannten guatemaltekischen Künstlers zusammentreffen. Dieser hat ein Gemälde mit dem Titel *Paisaje de Ciudad de México una hora antes del amanecer* geschaffen, das wiederum im Modus des Allegorischen eine Reflexion über die Gewaltdimension der Moderne und ihre globalen Dimensionen aufruft und damit zugleich als eine Art meta- bzw. autopoetologischer Kommentar des Romans gelesen werden kann. Im weiteren Verlauf der Begegnung spielt das Gemälde zunächst keine Rolle mehr; stattdessen vergessen Jünger und Reyes in ihrem Gespräch über Kunst sowohl die Anwesenheit des Gastgebers als auch des Kunstwerks und wenden sich stattdessen der europäischen Kunst in Gestalt von Albrecht Dürer zu. Auf seine Meinung bezüglich des Gemäldes des Guatemalteken angesprochen, entgegnet Jünger lediglich, der Künstler scheine wohl an Anämie zu leiden und solle mehr essen, ehe er seinen kunsttheoretischen Sermon in einem Monolog fortführt. Die Ironisierung Jüngers an dieser Stelle ist offensichtlich, wenn seine Ausführungen als „telaraña de los pensamientos inútiles" (44) bezeichnet werden, wohinter unschwer eben jene wahrnehmungstheoretischen Ausführungen zur Stereoskopie vermutet werden können, wie sie oben skizziert wurden: Statt einer angemessenen „Lektüre der Welt", wie sie für den selbsternannten Beobachter Jünger etwa in einer tieferen Einsicht in die Geschehnisse im besetzten Paris und seine eigenen Verstrickungen als Hauptmann der Wehrmacht bestehen könnte, präsentiert Bolaño die metaphysisch grundierte Wahrnehmungstheorie Jüngers als von der historischen Realität notwendig abgehobene Form der Weltflucht in ein auf Transzendenz hoffendes Ästhetisches, die in ihrer paternalistischen Fixierung auf die europäische Kunst ebenso wenig zu erkennen imstande ist, dass sich eben im Kunstwerk des Guatemalteken ein Schlüssel zur

Beschreibung der Szenerie, ja der Welt schlechthin verbirgt. Vor dem Hintergrund dieser Szene wird zugleich deutlich, inwiefern Bolaño Jüngers Modell eines stereoskopischen Sehens eindeutig ins Lächerliche zieht – und dieses nicht etwa, wie Klengel argumentiert, als vermeintliche Basis und affirmatives Modell seines eigenen Schreibens entwickelt. Gerade indem die Verfasserin eine Analyse der Jünger-Reyes-Szene in ihren Überlegungen vollkommen ausspart – mutmaßlich, weil sie eben mit ihrer These von Jünger als vermeintlich dem zentralen ästhethischen Einfluss Bolaños kaum zu vereinbaren ist – übersieht sie die entscheidende Funktion von Bolaños Auseinandersetzungen mit bestimmten ästhetischen Paradigmen der Moderne und ihren ethisch-politischen Implikationen: Bolaño inszeniert bzw. *zitiert* eben in Figuren wie Jünger oder auch Carlos Wieder bestimmte ästhetische (und zugleich politische) Positionen der Moderne, die jedoch immer zugleich eine *Dekonstruktion* dieser ethisch problematischen Ästhetiken, wie etwa des stereoskopischen Sehens oder der avantgardistischen Zerstörungsphantasien, mit in ihre zitathafte Darstellung integriert. Bolaños Standpunkt ist in diesem Sinne stets ein geschichts- bzw. machtkritischer und nichts scheint daher verfehlter als das Raunen des Essays von Bolaños vermeintlich affirmativer Kopie von Jüngers proto-faschistischer Ästhetik (wobei auch dieses Label mit Blick auf die ebenfalls im Buch eher marginal behandelte Jünger-Forschung noch einmal gesondert zu hinterfragen wäre).

In diesem Sinne ist es auch unmöglich, eine vermeintliche Hierarchisierung intertextueller Bezüge bei Bolaño vorzunehmen, wie die Verfasserin es tut, wenn sie etwa mit Blick auf *Estrella distante* die Ästhetik eines Carlos Wieder eher an Riefenstahl als an Zurita orientiert interpretiert. Was sich in der Verquickung der ästhetischen und ideologischen Positionen der europäischen Moderne mit der lateinamerikanischen Kunst und Politik der Militärdiktaturen nämlich bei Bolaño artikuliert, ist seine tiefe geschichtsphilosophische Skepsis im Sinne einer „view of history“, wie es Héctor Hoyos treffend formuliert hat, „that, far from being positivist, is skeptical in regard to the emancipatory possibilities of literature“[12]. Im zitathaften Verweisen bzw. der Reinszenierung bestimmter Versatzstücke modernistischer Ästhetiken führt Bolaño, wie auch andere Beiträge gerade der deutschen Bolaño-Forschung, etwa die von Susanne Hartwig[13] oder Markus Messling[14], gezeigt haben, eindrucksvoll die problematische Ambivalenz der Kunst bzw. der Macht von Fiktionen vor, die – und dahinter darf man primär das Motiv der wiederkehrenden Auseinandersetzung Bolaños mit dem Faschismus vermuten (und eben nicht in einer vermeintlichen Faszination) – in der faschistischen Ästhetisierung des Politischen bekanntlich ihr anschaulichstes Beispiel gefunden hat (gerade der Roman *Estrella distante* bietet darüber hinaus das paradigmatische Beispiel in Bolaños Werk, inwiefern verschiedene ästhetisch-politische Modell der Moderne und der Gegenwart gegeneinander geführt werden, wobei seine eigene Position über Bezüge auf Autoren wie Georges Perec, Nicanor Parra oder Enrique Lihn bewusst als Gegenpol zu den Paradigmen avantgardistischer oder ästhetizistischer Prägung à la Marinetti oder eben Jünger entwirft. Die Verfasserin geht auf dieses Grundmotiv des Romans, das ihre These hinlänglich zu widerlegen geeignet ist, mit keinem Wort ein).

Richtig ist in jedem Fall die Beobachtung der Verfasserin, dass Bolaño Jünger sehr aufmerksam gelesen hat, was aber eben nicht in einer vermeintlichen Anverwandlung seiner Ästhetik zum Ausdruck kommt, sondern vielmehr in bestimmten Details, wie etwa der (von der Verfasserin nicht erkannten) Tatsache, dass zum Beispiel in *2666* in der Figur des Nazi-Funktionärs Sammer bzw. eines Beamten namens Tippelkirsch eben jene Problematik der auch für Jüngers Kriegstagebücher zentralen Affekt-Kälte kritisch aufgerufen wird, indem Bolaños Beamter den fast identischen Namen eines Oberst Tippelskirch trägt, wie er in Jüngers *Erstem Pariser Tagebuch* auftaucht und welcher Jünger über die Erschießung von Juden berichtet, also eben jenen Vorfall, den auch Bolaños Nazi-Funktionär Sammer gemeinsam mit dem Beamten Tippelkirsch in *2666* in seiner Funktion als „subdirector de un organismo encargado de proporcionar trabajadores al Reich“ (938) zu „bewältigen“ hat.

Auf diese chiffrierte Art und Weise funktionieren Bolaños intertextuelle Verweise ganz generell und nicht nur im Falle Jüngers, weshalb auch die Hypothese der Verfasserin von einer vermeintlich bewusst „camouflierte[n] Schattenpräsenz des deutschen Autors in Bolaños Universum“ (77) nicht überzeugt (die Frage stellt sich hier außerdem, was die Motive Bolaños für eine solche Camouflage gewesen sein sollten. Auch hierzu wird keine schlüssige Begründung geliefert). Auch das in diesem Zusammenhang geäußerte Argument der Autorin, „dass in den literaturkritischen Essays des Bandes *Entre paréntesis*, in denen Bolaño über seine Lektüren und literarischen Vorlieben Auskunft gibt, jeglicher Hinweis auf Ernst Jüngers Werke fehlt“ (76), folgt dieser Logik und lässt sich durch einen Verweis auf die Entstehungsgeschichte des besagten Buches leicht entkräften: Tatsächlich handelt es sich bei dieser Publikation nicht um einen von Bolaño selbst konzipierten und publizierten Band, sondern um eine posthum von Bolaños Freund, dem Literaturkritiker Ignacio Echevarría, herausgegebene Sammlung von einigen Reden bzw. meist kurzen essayistischen und literaturkritischen Texten Bolaños, die dieser über die Jahre hinweg in verschiedenen Zeitungen in Chile und Spanien publiziert hatte und die – neben Neuerscheinungen – vor allem auch Neuübersetzungen und Wiederauflagen bestimmter Klassiker zum Gegenstand hatten und in diesem Sinne eher als ein Panorama von Auftragsarbeiten denn als eine Reihe programmatischer Essays gelesen werden müssen. Diese daher eher eklektische Sammlung wiederum als Beleg dafür heranzuziehen, dass Bolaño seine Lektüre und Auseinandersetzung mit Ernst Jünger bewusst verheimlicht habe, ist nur einmal mehr ein Ausweis der Problematik von Susanne Klengels einerseits wirklich anregender, in weiten Teilen aber leider nicht überzeugender Lektüre von Bolaños Werk und den darin vorhandenen (und nicht vorhandenen) Verbindungen zum umstrittenen Autor der *Stahlgewitter*.

1. Vgl. hierzu meine Ausführungen in Benjamin Loy, *Roberto Bolaños wilde Bibliothek: eine Ästhetik und Politik der Lektüre* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2019). ↑
2. Sigmund Freud, *Zur Psychopathologie des Alltagslebens* (Frankfurt am Main: Fischer, 2004), 318. ↑
3. Roberto Bolaño, *2666* (Barcelona: Anagrama, 2004). ↑
4. Andrés Braithwaite, Hrsg., *Bolaño por sí mismo – entrevistas escogidas* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006), 84. ↑
5. Roberto Bolaño, *Nocturno de Chile* (Barcelona: Anagrama 2000). ↑
6. Alexander Rubel, *Die Ordnung der Dinge: Ernst Jüngers Autorschaft als transzendentale Sinnsuche* (Würzburg: Könighausen & Neumann, 2018), 76. ↑
7. Georg Streim, „Das abenteuerliche Herz: Aufzeichnungen bei Tag und Nacht“ (1929), in *Ernst-Jünger-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Matthias Schöning (Stuttgart: Metzler 2014), 91–9, hier 91. ↑
8. Streim, „Das abenteuerliche Herz“, 92. ↑
9. Alexander Rubel, *Die Ordnung der Dinge: Ernst Jüngers Autorschaft als transzendentale Sinnsuche* (Würzburg: Könighausen & Neumann, 2018), 87. ↑
10. Roberto Bolaño, *Amuleto* (Barcelona: Anagrama, 1999). ↑
11. Ryan Long, „Traumatic Time in Roberto Bolaño’s Amuleto and the Archive of 1968“, *Bulletin of Latin American Research* 29 (2010): 128–43, hier 133. ↑
12. Héctor Hoyos, *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel* (New York: Columbia University Press, 2015), 45. ↑
13. Susanne Hartwig, „La sombra del cámara: literatura y ética en los tiempos de la virtualidad (Roberto Bolaño, Estrella distante, 1996)“, in *Culto del mal, cultura del mal: realidad, virtualidad, representación*, hrsg. von Susanne Hartwig (Madrid und Frankfurt am Main: Iberoamericana und Vervuert, 2014), 21–42. ↑
14. Markus Messling, „2666: Die Moderne als Echolot der Globalisierung. Roberto Bolaño und das Erbe Baudelaires“, in *Nach der Hybridität: Zukünfte der Kulturtheorie*, hrsg. von Ottmar Ette und Uwe Wirth (Berlin: tranvía, 2014), 199–215. ↑

Teilen mit:

- Facebook
- Twitter
- WhatsApp
- Tumblr