

Eichendorff, Ungaretti oder Der Blick über die Grenze
Dankesrede zur Verleihung des Eichendorff-Preises 2013

Von Ulrich Schacht

I

Am Ende seines Lebens sehen wir den ein Jahr vor Ausbruch der französischen Revolution von 1789 auf Schloß Lubowitz bei Ratibor in Oberschlesien geborenen Dichter, der Lützowsche Jäger und Ex-Offizier eines schlesischen Landwehr-Infanterie-Regiments im anti-napoleonischen Befreiungskrieg und preußischen Staatsbeamten Joseph Karl Benedikt Freiherrn von Eichendorff in jenem Zeitalter angekommen, in dem auch das Porträt als Kunstwerk nicht mehr nur potentielle Vorlage manueller Kopie, sondern, wie Walter Benjamin in seinem berühmten Essay aus dem Jahre 1936 entwickelte: Objekt „technischer Reproduzierbarkeit“ geworden ist. Wir sehen ihn auf einer Fotografie aus dem Jahre 1857, einer Daguerreotypie, die den Dichter als schwarz gekleideten, ebenso eleganten wie weißhaarigen Feingeist zeigt, der mit hellwachen Augen, gelassener Körperhaltung, aber skeptischem Mund, den dennoch ein Zug fast schalkhaften Lächelns umspielt, dem unbekanntem Akteur hinter der Kamera entgegenschaut – als würde er ihm und uns mit solchem Blick zugleich sagen wollen: Sie mögen mich sehen, Verehrtester, und *so* festhalten für lange; was aber *ich* sehe, durch den auf mich gerichteten Apparat hindurch wie durch den, der ihn bedient, bleibt Ihnen wie ihm dennoch verschlossen. Der Apparat, dem Eichendorff zum souveränen Gegenüber wird, indem jener ihn und seinen Habitus, zu der unablässig die Physiognomie des Wissenden um das Begrenzte alles Irdischen gehört, ins nur *scheinbar* Dauerhafte dokumentiert, symbolisiert dennoch unbestreitbar den technischen Fortschritt der Stunde und seine verführerische Macht, den Zeitfluß durch das Fixieren des Augenblicks vordergründig zu beherrschen - und mehr noch: das gemalte Porträt als originäres Ereignis abzulösen zugunsten eines seriellen Aktes, dem allerdings das Entscheidende fehlt: jene essentielle Differenz, die Identität erst stiftet und auch dem Kunstwerk *vor* seiner technischen Reproduzierbarkeit unaufhebbar eignet. Diese Inflationierung des Abbildungs-Schicksals des Menschen ist aber nur, wie wir heute bedrohlich genau wissen, der im Sinne des Wortes *vor-* bildliche Keim angestrebter *technischer* Reproduzierbarkeit des Individuums selbst und damit seiner Aufhebung ins Schicksals-, also Identitätslose schlechthin.

Was also symbolisiert Eichendorffs Blick an eben dieser Grenze tatsächlich? Was schaut er, wenn er so über sie hinausblickt, ohne der mit ihr markierten Entfesselung *dahinter* noch wirklich ausgeliefert zu sein? Was weiß er somit vom Leben als ganzem, wenn ihm dieses partielle Erfaßtwerden, das sich so unwiderlegbar modern zeigt, weder zu Posen falscher Stärke verführt noch opportunistischer Schwäche? Was mithin versetzt ihn gerade *nicht* in jene Unruhe, die sich fortschrittlich nennt, zuletzt aber doch nur immer wieder seit 1789 auf besinnungslose Mobilmachung hinausläuft, in die Geschichts-Richtung totaler Prozesse, an deren jeweiligen Enden die Variablen totalitärer Gesellschaftsformationen stehen wie die genuin dazugehörigen blutigen Prozessionen aus dem Geist der repressiven Vernunft im Gewande sich rational gebender Ideologie, also selbstkritikfreien Bewusstseins, in deren schauerliches erstes Geschichts-Echo der Dichter Eichendorff geradezu hineingeboren wurde? Wer so fragt, könnte in Verdacht geraten, Spekulant an der Börse finaler Wahrheit zu sein – es ist ja zuletzt immer auch ein Blick Eichendorffs auf die einzig wirklich Grenze im Leben des Menschen, vor der niemand kehrt machen kann, selbst wenn er es wollte, in welcher Anstrengungsform menschlichen Willens auch immer. Aber müssen wir, wenn es um Eichendorff und den letzten Grund seiner Identität geht, wirklich spekulieren? Die Position des Dichters vor der Kamera spiegelt, wie ich glaube, *in toto* all jene retardierenden Momente seiner Poesie, in denen sich ihre Richtung zum Grund hin manifestiert, die zugleich die Grund-Ausrichtung seiner Existenz war. Es ist jener transzendente Ort - das schlechthin Unüberschreitbare Platons -, den Heidegger ein Jahrhundert nach Eichendorffs Tod im „Satz vom Grund“ mit der Formel resümieren wird: „worauf alles ruht“, um sich zu steigern in die absolute Pointe: „was für alles Seiende schon als das Tragende vorliegt“. Schelling, der Zeitgenosse Eichendorffs, spricht in seinen „Weltalter“-Fragmenten, geht es um eben diesen tragenden Grund, von dem „im Seyn eingeschlossnen Gott“. Es ist dies aber immer auch zugleich der nie versiegende Quellgrund der Eichendorffschen Poesie gewesen; aus ihm tauchen sie ein ums andere Mal auf, all diese zauberhaft sanften Wesen aus strömenden Strophen, bei allem Fließen klare Form, Gesang als Gestalt, Gestalt als Gedicht. Gedichte, in denen wir einem Geborgen-*Sein* ausgeliefert werden, das uns einer Befreiung zuführt, die mit jener horizontalen Emanzipation, die sich als *geschichtlich* bedingte versteht und vom Menschen allein gewollte wie gemachte zu sein beansprucht, nur eines gemeinsam hat: ihren Ausgangspunkt: Das *wirkliche* Ich und seine *wirkliche* Sehnsucht. Im 4. Gedicht seines sechsteiligen Sonett-Zyklus' bekennt der Dichter sich nicht nur dazu, er zeigt den diesbezüglich schöpferischen Prozeß auch in seiner ganzen Ekstase, ja Dramatik auf, der den idyllischen Seins-Horizont zwischen „Wunderquelle“ und „ewigem Meer“, so die Doppel-Metapher für den *einen* Grund, entfesselt zum Tanzen bringt und mit ihm den Poeten als einen fast schon delirierenden Mittler zwischen den Welten, der zwar nicht untergeht, aber sich hingibt – *so*, wie ein Priester opfert:

„Wer einmal tief und durstig hat getrunken, / Den zieht zu sich hinab die Wunderquelle, / Daß er melodisch mit zieht selbst als Welle, / Auf der die Welt sich bricht in tausend Funken. // Es wächst sehnsüchtig, stürzt und leuchtet trunken / Jauchzend im Innersten die heilige Quelle, / Bald Bahn sich brechend durch die Kluft zur Helle, / Bald kühle rauschend dann in Nacht versunken. // So laß uns ungeduldig brausen, drängen! / Hoch schwebt der Dichter drauf in goldnem Nachen, / Sich selber heilig opfernd in Gesängen. // Die alten Felsen spalten sich mit Krachen, / Von drüben grüßen schon verwandte Lieder, / Zum ewgen Meere führt er alle wieder.“

Zu Recht spricht Adorno in seiner Hommage auf Eichendorff zu dessen hundertstem Todestag von „entfesselter Romantik“, die „bewusstlos zur Schwelle der Moderne“ führe; aber, so wäre zu fragen, ist dieses Bewusstlose nicht genau jenes retardierende, mithin elementare Moment seiner Poesie, das sie und ihn zuletzt eben doch nicht trennt vom „Grund, worauf alles ruht“ - wie dann sehr bald die wirkliche Moderne in ihrem unübersehbar verhängnisvollen Emanzipations-Prozeß ins abgründig Grundlose schlechthin, in die „offensichtliche Gottlosigkeit“ also, von der Paul Virillo sprach und der sie durch genau diese rabiate Ablösung, besonders seit Beginn des 20. Jahrhunderts, in eine „Kunst des Schreckens“ münden sah, die sich „von der Wunde zum Bajonett“ gewandelt hat?! Die unendliche Differenz aber, die hier sichtbar wird, materialisiert sich deshalb gewiß nicht nur für mich im wohl genialsten Gedicht Eichendorffs: jener „Mondnacht“ aus dem Jahre 1837, geschrieben übrigens ganze zwei Jahre nach dem Erscheinen der, von heute her gesehen, beunruhigend prophetischen politischen Schrift „Die Demokratie in Amerika“ von Alexis de Tocqueville, die nichts anderes an den historischen Horizont malt als die gefährlichste aller Gesellschaftsformationen, weil sie den Menschen auf extrem raffinierte Art in einen Materialismus totaler Erfassungsdynamik *ver*-führt und ihn damit zur ebenso entseelten wie kontrollierten Monade eines Massensystems macht, in dem die kapitalistische Produktionsweise als entfesselte Raserei zuletzt selbst zur Religion wird und die so manipulierte Mehrheit zum Tyrannen, in der der Einzelne als Abweichler erkannt und, sozial isoliert, *vor*-physisch vernichtet wird. Dagegen stehen, in der konstitutionellen Paradoxie bewusstloser Bewusstheit einer nach innen gerichteten Befreiung, die unsterblichen Verse Eichendorffs und mit ihnen ein poetisches Wissen, das, wie Adorno darüber auch sagt: „etwas von der kritischen Wahrheit des Bewusstseins derer“ verkörpert, „die den Preis für den fortschreitenden Gang des Weltgeistes zu entrichten haben“:

„Es war, als hätt der Himmel / Die Erde still geküsst, / Daß sie im Blütenschimmer / Von ihm nun träumen müsst. // Die Luft ging durch die Felder, / Die Ähren wogten sacht, / Es rauschten leis die Wälder, / So sternklar war die Nacht. // Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande, / Als flöge sie nach Haus.“

II

Ist damit aber nicht doch nur noch ein, wenn auch schöner Anachronismus zitiert und beschrieben, *vor*-moderne *Selbst*-Begründung, die zu jener Zeit, da Eichendorff dichtet, ihrer restlosen Decouvrierung als Identitäts-Konstrukt zwar erst noch harrt, wengleich das diesbezügliche komparative Dekonstruktionsangebot ja längst schon im philosophischen Diskurs-Raum steht, die cartesiansche Geist-Körper-Spaltung kalt überwunden ist durch die mechanistische Pointe des atheistischen Materialisten Julien Offray de La Mettrie: „Der Mensch – eine Maschine“. Vierzig Jahre vor der Jakobiner-Revolution und ihrem systemischen Terror kreierte und damit fast ein halbes Jahrhundert vor Eichendorffs Lebensbeginn, eine Provokation zwar: *Gott* ist zu diesem Zeitpunkt amtlich überall durchaus noch im Dienst. Eine ideologische Vorwegnahme aber eben auch, und mehr noch: eine Anleitung zum Handeln ohne Sentimentalität: „Die Seele ist nur ein nichtssagender Ausdruck“, so der Sohn eines Tuchmachers aus Saint-Malo und „böse Philosoph“ (Philipp Blom) La Mettrie, dem Friedrich der Große allerdings, an dessen Hofe er sich 1751 an einer Überportion Trüffeln zu Tode genossen haben soll, in seiner Nachruf-Eloge und schönster Paradoxie zugleich bescheinigte, nicht nur eine Seele, sondern eine geradezu „reine“ gehabt zu haben. Maschinen aber haben keine Seele, möchte man dem Seelen-Leugner durch die Jahrhunderte zurück nachrufen: Sie sterben nicht; sie verrostet. Blut ist in solcher Logik nur das Öl der Geschichte und, so Hegel, der andere Zeitgenosse Eichendorffs, „die Weltgeschichte“ wiederum, selbst als rasender Blutstrom, „nichts als die Entwicklung des Begriffs der Freiheit“, was fast tröstlich klingt. Doch das 20. Jahrhundert ist es dann, das eine derartig spekulative, gerade auch in ihrer dialektischen Beweglichkeit doch eher sträflich leichtsinnige Prozeß-Logik über ein schreckliches geschichtshorizontales wie – vertikales Falsifikationsverfahren endgültig in eine Wirklichkeit zurückführt, die aus der schönen Theorie-Harmonie, der Alexandre Kojève, ein Links-Hegelianer, keine hundert Jahre nach Eichendorffs Tod selbst noch Stalin einpasst wie einen dunklen Edelstein in eine strahlende Goldfassung - die aus solcher Theorie also nur mehr das blanke Praxis-Elend hervortreten lässt, das dem Begriff der Freiheit eine Sklaven- und dem Begriff des Sklaven eine Freiheits-Etymologie andichtet! Hegels Dialektik, um das geschichtlich bis dahin aufgelaufene Unerträgliche zu ertragen, rettet sich noch in den Preußischen Staat als finalem politischen Organisationsformat, dem Eichendorff zwar treu dient, ohne jedoch ausgerechnet in ihm das Ende der Geschichte zu erkennen: lag „in seinem Sinne“, so Adorno in derselben Hommage, ja „nicht nur die Restauration der entsunkenen Ordnung, sondern auch der Widerstand gegen die destruktiven Tendenzen des Bürgertums selber“. Marx und Engels dagegen, deren kommunistisches Manifest Eichendorff ebenso unter die Augen gekommen sein könnte wie der Hegelsche Sinn-Rettungsversuch aufs Ganze gesehen, in dem das vom Dichter sehr entschieden mitbekämpfte Kriegs-Monster Napoleon nichts Geringeres als den „Weltgeist zu Pferde“ geben darf, sie spekulieren sich

mit derselben dialektischen Methode, nur vom Kopf auf die Füße gestellt, wie sie glauben, in ein proletarisches Paradies *hinter* dem geschichtlichen Blutsumpf, der aber so unvermeidlich sei wie das Naturgesetz selbst.

Das ist die andere, die *deutsche* Grenzüberschreitung, die Gott links liegen läßt und über den falschen, den aus der Zeit gefallenen alten Menschen hinwegflutet, um am Ende in Gestalt des „Neuen Menschen“ selbst Gott zu werden. Kurz nach dem Erscheinen eben jener revolutionären Programmschrift, deren spezielles Liquidationspotential sich erst noch erweisen, also vom Theoretischen ins Praktische übersetzt werden sollte, schreibt Eichendorff ebenso diagnostisch wie prognostisch: „Es ist überhaupt auffallend, wie in jetziger Zeit alle Individuen verschwinden, alles ist allein auf Massen gestellt“. Aber was ihm damit tatsächlich schwant, ahnt natürlich nicht einmal er in jenem letzten Moment, als er ein erstes und einziges Mal so souverän in die Kamera und durch sie hindurchblickt, wie er es tut, wenn wir an die entsetzten oder apathischen Blicke all derer denken, die vor den Einlieferungs-Fotografen in den Gefängnissen und Lagern Stalins, Hitlers, Maos und Pol Pots zu sitzen gezwungen sind, um danach in der Masse der wie Ungeziefer Vernichteten zu versinken.

III

Oder könnte es doch ganz anders gewesen sein? Könnte der Blick Eichendorffs selbst über diese Grenze hinaus gelangt sein und tief vorgestoßen ins wirkliche Grauen – geschärft vom biblischen Mythos und dem durch ihn radikal gesicherten Wissen um das durch uns selbst immer wieder mögliche? Ist es tatsächlich nur das literarische Land der Satire, wenn wir ihm in seinem imaginären Reisebericht „Auch ich war in Arkadien“ in den „großen Gasthof ‚Zum goldenen Zeitgeist‘“ folgen? Oder spiegelt der um 1832 entstandene und zu seinen Lebzeiten nie veröffentlichte Text, erfahrungsgesättigt, wie er tatsächlich ja ist – die Pariser Julirevolution steht noch frisch im Gedächtnis –, schon spekulativ ab, was sich von heute her denn doch, summa summarum, wie eine präzise geschichtliche Hochrechnung liest, einschließlich des erschreckend rational klingenden Begriffs-Corpus und seiner legitimierenden Instrumentalisierung? Die Szenen und Figuren, die das Stück bevölkern und eine Art politischen Karnevals zwischen hemmungslosem Spektakel und blankem Schrecken entfalten, an keinem anderen Kulminationspunkt als dem verhexten Blocksberg, sie lassen ja alle diesbezüglichen historischen Konkretionen, die der Geschichtsverlauf bis dahin zu bieten hat, durchschimmern wie bedrohliche Schatten: die gebildeten Stände als devote Anbeter der Zeitungs-Wahrheit, die ihnen zum Ersatz-Evangelium wird; den professoralen Demagogen, der seine brutale Genußsucht und primitiven Umgangsformen mit „abstrakten Reden über Freiheit, Toleranz und so weiter“ würzt „und wie das alles endlich zur Wahrheit werden müsse“; das bald nur noch nach „Braten und Likör“ schreiende Volk, dem „Freiheit und

Prinzipien“, eben noch lauthals gefordert, jetzt schlicht gleichgültig sind. Schließlich taucht „ein ziemlich leichtfertig angezogenes Frauenzimmer“ auf, und es ist, vor der alle auf die Knie sinken, niemand anderes als „Die öffentliche Meinung!“. „Sie trug“, läßt Eichendorff uns wissen, „ein prächtiges Ballkleid von Schillertaft, der bei der bengalischen Beleuchtung wechselnd in allen Farben spielte, ihre Finger funkelten von Ringen ... während dicke Sträuße hoher Pfauenfedern von ihrer turmähnlichen Frisur herabnickten“. Irgendwann bezieht diese grotesk wirkende Dame „mit bedeutendem Geräusch“ die Loge eines leichthin zusammengezimmerten Theaters und sogleich erhebt sich das ganze Publikum, nur um sich erneut „ehrerbietig“ vor ihr zu verneigen. Dann beginnt das eigentliche Stück in diesem Stück, das uns, je länger es dauert, umso weniger anachronistisch, also ziemlich bekannt vorkommt:

„Zuerst kam ein langer Mann in schlichter bürgerlicher Kleidung plötzlich dahergestürzt, ein Purpurmantel flog von seiner Schulter hinter ihm her, eine Krone saß ihm in der Eile etwas schief auf dem Haupt; dabei die Adlernase, die kleinen blitzenden Augen, die flammende Stirn; er war offenbar seines Gewerbes ein Tyrann. Er schritt hastig auf und ab, sich manchmal mit dem Purpurmantel den Schweiß von der Stirn wischend und studierte in einem dicken Buche über Urrecht und Menschheitswohl, wie ich an den großen goldenen Buchstaben auf dem Rücken des Buches erkennen konnte. Ein Oberpriester im Talar eines ägyptischen Weisen schritt ihm mit einer brennenden Kerze feierlich voran ... Er hatte nicht geringe Not hier, denn, um immer in gehöriger Distanz voranzubleiben, suchte er, halb rückwärts gewendet, Schnelligkeit und Richtung in den Augen des Tyrannen vorauszulesen, der oft anhielt, oft plötzlich wieder rasch voranschritt ... Auf einmal blieb der Tyrann mit auf der Brust verschränkten Armen, wie in tiefes Nachsinnen versunken, stehen. Dann, nach einer gedankenschweren Pause, rief er plötzlich: Ja, seid umschlungen, Millionen! Es weiche die Finsternis, nieder mit der Zensur!“

Was folgt, sind schamlose Selbstlobhudeleien und zynische Intrigen mitspielender professoraler Oberpriester, die zugleich die immer durchschaubarere Inszenierung weiter vorantreiben - ein Schmierentheater, das sich als „große Regierungsmaschine“ geriert. Der Tyrann aber mischt sich unterdessen immer leutseliger, mit Pfeife, Pantoffeln und Schlafrock, unter die Massen, gibt sich bescheiden und gähnt doch gelegentlich ziemlich ungeniert „wie eine Hyäne, als wolle er seine Untertanen verschlingen“. Der Versuch der Oberpriester, zwischendurch „seine Aufmerksamkeit auf die neue Regierungsmaschine zu lenken“, geht allerdings gründlich schief: „Vergeblich sprachen die Oberpriester erklärend von Intelligenz, Garantien, Handels-, Rede-, Gedanken-, Gewerbe-, Preß- und andere Freiheit. Ja, wenn ich nur etwas davon hätt, entgegnete der Tyrann, kaltblütig seine Pfeife ausklopfend. Man sah es ihm an, wie er sich bezwang und abstrapazierte, human zu sein, er sah schon ordentlich angegriffen aus von den Bürgertugenden.“ Natürlich dreht der Tyrann schließlich durch: „War nun die Zukunft vorhin schon im Wackeln, so schien sie

jetzt ganz und gar in Stücke gehen zu wollen.“ Denn im Bühnenhintergrund öffnet sich ein weiterer Vorhang und gibt den Blick endlich auf das frei, was man wohl als die ewige Revolutionspointe logischer Natur lesen muß: die Pöbelherrschaft: „Nun entstand eine allgemeine Schlägerei, da wusste keiner mehr, wer Freund oder Feind war! Dazwischen raste der Sturm, Besen flogen, tief unten krächte der rote Hahn wieder, bliesen die sieben Pfeiffer, schrie der Wirt, die Bühne suchte die alte Freiheit und rührte und reckte sich in wilde Nebelqualme auseinander, ein entsetzliches übermenschliches Lachen ging durch die Lüfte, der ganze Berg schien auf einmal sich in die Runde zu drehen, erst langsam, dann geschwinder und immer geschwinder – mir vergingen die Gedanken, ich stürzte besinnungslos zu Boden. Als ich die Augen wieder aufschlug, lag ich ruhig im dem Gasthofs ‚Zum goldenen Zeitgeist‘ im Bett ... Und in der Tat, da ich's jetzt recht betrachte, ich weiß nicht, ob nicht am Ende alles bloß ein Traum war, der mir, wie eine Fata Morgana, die duftigen Küsten jenes volksersehnten Eldorados vorgespiegelt. Dem aber sei nun wie ihm wolle genug: auch ich war in Arkadien!“

Die Satire aber, von heute her gesehen, ist keine mehr; die Zeit hat sie als Blaupause wirklicher Zustände kenntlich werden lassen. Ihren abstrakt scheinenden Figuren können tyrannische Namen in Serie zugeordnet werden, ihren hehren Begriffen blutige Wirklichkeiten apokalyptischen Ausmaßes. Der Alptraum des Dichters, heißt das, ist seiner geschichtlichen Materialisierung ins Unvorstellbare zwar voraus gewesen, ohne sie im letzten Detail aber vorwegnehmen zu können. *Unsere* Alpträume jedoch *nähren* sich von ihr, von eben diesem zu Lebzeiten Eichendorffs noch Unvorstellbaren – trotz allen virulenten Wissens seiner Zeit und Person um die erste mechanistische Tötungs-Orgie der Geschichte unter der Herrschaft des Jakobiner-Führers Robespierre, die nur wenige Jahre später aufgehoben wurde in die erste imperiale Diktatur auf europäischem Boden, der der Korse Napoleon Bonaparte eine expansionistische Dynamik in vernichtungsbewußter Absicht verschrieb. Ihr stellte sich schließlich selbst der vielleicht sanfteste Dichter der deutschen Romantik entgegen - mit der blanken Waffe in der Hand und in der Uniform der Freiwilligen Jäger, ohne deshalb in jenem ressentimentgeladenen völkischen Wahn zu enden wie Friedrich Ludwig Jahn und andere Mitstreiter vor zweihundert Jahren: Ihm, Eichendorff, ging es zuerst und zuletzt um die *Freiheit* – die Freiheit durch Befreiung von Fremdherrschaft, dem gewiß edelsten Kampfmotiv, das sich nicht nur denken, das sich vor allem legitimieren läßt:

„Schlaf ein, mein Liebchen, schlaf ein, / Leis durch die Blumen am Gitter / Säuselt des Laubes Gezitter, / Rauschen die Quellen herein; / Gesenkt auf den schneeweißen Arm, / Schlaf ein, mein Liebchen, schlaf ein, / Wie atmest du lieblich und warm! // Aus dem Kriege kommen wir heim! / In stürmischer Nacht und Regen, / Wenn ich auf der Lauer gelegen, / Wie dachte ich dorten dann dein! / Gott stand in der Not uns bei, / Nun droben bei Mondenschein / Schlaf ruhig, das Land ist ja frei!“ („Der Friedensbote“)

IV

Der *Dichter* Eichendorff aber - dies behaupten zu können, zeigt uns sein Werk - ist trotz dieses martialischen Intermezzos, das sich dennoch tief in sein Bewußtsein eingeschrieben hatte, erinnern wir nur sein Gedicht „An die Lützowschen Jäger, nicht auf der Strecke geblieben. Als Napoleon endgültig besiegt ist, 1815, schreibt er ein „Morgenlied“, das kaum als Siegeshymnus gelesen werden kann, wohl aber als *Friedens*-Apotheose verstanden. Der ganze poetische Kosmos des Mannes aus Schlesien taucht darin auf, und an ihm exemplifiziert sich selbst in historischer Stunde nur ein weiteres Mal, was Adorno der Poesie dieses Dichters grundsätzlich zuschrieb: „Keines der Eichendorffschen Bilder ist nur das, was es ist, und keines lässt sich doch auf seinen Begriff bringen: dies Schwebende allegorischer Momente ist sein dichterisches Medium.“:

„Ein Stern still nach dem andern fällt / Tief in des Himmels Kluft, / Schon zucken Strahlen durch die Welt, / Ich wittre Morgenluft. // In Qualmen steigt und sinkt das Tal; / Verödet noch vom Fest / Liegt still der weite Freudensaal, / Und tot noch alle Gäst. // Da hebt die Sonne aus dem Meer / Eratmend ihren Lauf; / Zur Erde geht, was feucht und schwer, / Was klar, zu ihr hinaus. // Hebt grüner Wälder Trieb und Macht / Neurauschend in die Luft, / Zieht hinten Städte, eitel Pracht, / Blau' Berge durch den Duft. // Spannt aus die grünen Tepp'che weich, / Von Strömen hell durchrankt, / Und schallend glänzt das frische Reich, / So weit das Auge langt. // Der Mensch nun aus der tiefen Welt / Der träume tritt heraus, / Freut sich, dass alles noch so hält, / Daß noch das Spiel nicht aus. // Und nun geht's an ein Fleißigsein ! / Umsummend Berg und Tal, / Agieret lustig groß und klein / Den Plunder allzumal. // Die Sonne steigt einsam auf, / Ernst über Lust und Weh / Lenkt sie den ungestörten Lauf / Zu stiller Glorie. - // Und *wie* er dehnt die Flügel aus, / Und *wie* er auch sich stellt, / Der Mensch kann nimmermehr hinaus / Aus dieser Narrenwelt.“

Es ist die letzte Strophe dieses „Morgenliedes“, die es in einem paradoxen Sinne anschlussfähig macht an unser eigenes Bewusstsein, das nach allem, was wir geschichtlich wissen, ein Krisenbewußtsein ist und auch nichts anderes sein kann, geht es um die Gründungsmythen einer Moderne, an deren Grenze Eichendorff ganz souverän verharrt –: um den prometheischen Himmelsfeuer-Raub also oder den ikarischen Aufstiegstraum ins Grenzenlose: Die einzigen Flügel, die der Mensch aufspannen kann, um die Narrenwelt, in der er steckt, zu verlassen, sind, sagt Eichendorff dagegen, die seiner *Seele*. Diese Flügel aber tragen ihn immer nur in eine Richtung: Es ist die Richtung, aus der er kommt. Es ist die Richtung „nach Haus“, wie es in der „Mondnacht“ heißt. Es ist die wahre und deshalb die einzig wirkliche *Befreiungs*-Richtung, die wir einschlagen können. Es ist die Richtung zum Grund, auf dem alles ruht und der alles trägt. Es ist die Richtung auf den im Sein eingeschlossnen Gott zu, aus dem aufsteigt, was ist: auch wir. Diese Grenze können wir überfliegen, weil wir es

vom Ursprung her können. Und dieses geschenkte, durch uns weder verdienen noch erschaffbare Vermögen, das die entscheidende *Gegen*-Kraft ist zum unaufhebbaren Unvermögen, die andere Himmelsrichtung anders denn nur als hypertrophe Befreiungsbewegung mit dem Gen des ebenso logischen wie katastrophischen Scheiterns einzuschlagen, ist die verborgene Botschaft hinter der offensichtlichen in Eichendorffs Poesie, für die Adorno die erstaunliche Formel vom „restaurativen Universalismus“ findet, der ihren zu verteidigenden Grund bilde, denn, so Adorno weiter: „Wer nicht als Kind ‚Wem Gott will rechte Gunst erweisen, / Den schickt er in die weite Welt‘ auswendig lernte, kennt nicht eine Schicht der Erhebung des Wortes über den Alltag, die kennen muß, wer sie sublimieren, wer den Riß zwischen der menschlichen Bestimmung und dem ausdrücken will, was die Einrichtung der Welt aus ihm macht.“

V

In der Konstatierung der „Narrenwelt“, heißt das, sind sich Eichendorff und sein späterer Bewunderer einig. Die sich daraus ergebende Notwendigkeit einer poetischen Sublimierung eben jenes Risses aber, der mit ihr verbunden ist und der alles durchzieht, ist jedoch für Eichendorff nichts anderes als das poetische Abstrahlen seiner grundsätzlichen Heilung durch eben jenen Gott, von dem Adorno noch weiß, den er aber nicht mehr persönlich kennt. Daß Eichendorff wiederum mit dieser Grundausrichtung zugleich auf viel radikalere Art in die Gegenwart reicht als Adorno glaubte und für die er ihn doch retten wollte, erkennen wir an einem Dichter des 20. Jahrhunderts, der nur drei Jahrzehnte nach Eichendorffs Tod in Alexandria in Ägypten geboren wurde, Italiener war und 1970 in Mailand starb: Giuseppe Ungaretti, jenem Genie der poetischen Kontraktion, das die Bedeutungspotentiale der Sprache in einem Verdichtungsprozeß zum wahren Grund des Seins hin entfaltete, der radikaler nicht sein konnte und eben deshalb einen Reichtum an Weltdurchdringung evozierte, der in seinem Jahrhundert mit dem nur noch weniger anderer Poeten verglichen werden kann: „Der Ursprung der Dichtung“, so Ungaretti, „ist der Kontakt des Menschen mit Gott, ist der Kontakt des Menschen, der nicht weiß, der niemals wird wissen können.“ Dieser Mensch aber, den Ungaretti in sich entdeckt, um ihn für alle zu erkennen, erlebt eine „Mondnacht“ im Norden, einen „Morgen“ im Süden und in beiden, hält er nur den Kontakt, geschieht dieses zweifache Wunder, das noch heute zu uns spricht, es ist das Wunder der Überwindung des Risses, den unsere „Narrenwelt“ für immer durchzieht:

„Morgen

Santa Maria La Longa den 26. Januar 1917

Ich erleuchte mich
in Unermesslichem“

„Mondnacht

...

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.“

Förslov (Skåne), im September 2013