

Harald Hartung

## Georg Brittings antike Strophenform

Daß dieser Vortrag Überlegungen zu Metrik und Strophenform ankündigt, könnte den einen oder anderen Leser erschrecken. Ich möchte ihn mit jener Theateranekdote trösten, in der sich ein ängstlicher Zuschauer an der Kasse erkundigt, ob das Stück des Abends etwa in Versen geschrieben sei. Dem Zuschauer konnte geholfen werden. Ja, war die Antwort, das Stück sei zwar in Versen geschrieben, aber man merke es nicht. Damit sind wir, in einer nicht ganz seriösen Wendung, bei Georg Britting und seinen antiken Strophen. Er dürfte nicht bloß seine Lyrikleser gekannt haben, er hatte auch über die erhoffte Wirkung der von ihm gewählten Formen deutliche Ansichten. - Am 9. November 1946 schrieb er an Georg Jung:

Es ist mir recht, und es ist das richtige, dass ihnen bei meinen „reimlosen“ Gedichten nicht auffiel, dass sie in antiken Maassen gehalten sind. Das geht ja den aufnehmenden Leser auch gar nichts an. Ich, wie gesagt, wusste bis vor ein paar Jahren auch nichts davon, und das Hölderlinsche „nur einen Sommer gönnt, ihr gewaltigen, und einen Herbst zu reifem Gesange mir, dass williger mein Herz, vom süßen Spiele gesättiget, dann mir sterbe!“ bewunderte ich immer, und konnte es auswendig, ohne zu wissen, dass das die Alkäische Strophe ist. Ich dachte, das heißt, ich dachte nichts, nur eben, dass es schön und von Hölderlin sei, und eben sein eigenes, frei erfundenes Maass. Als mir die metrische Unschuld geraubt ward, entdeckte ich erst, dass viele meiner Lieblinge in Antikem, streng vorgeschriebenen Maass gehalten waren, das heißt, es ging mir damit, wie ihnen mit meinen „reimlosen“ Versen.

Diese Briefpassage läßt uns einen schönen Blick in Brittings Werkstatt tun. Was erfahren wir?

Erstens scheint es Brittings Ideal, das Künstliche seiner antiken Formen als ein durchaus Natürliches erscheinen zu lassen. Ihm lag es fern, etwa wie Josef Weinheber mit kokettem Stoizismus einer Gruppe antiker Strophen ein „Graeca sunt, non leguntur“ voranzustellen. Er hätte seine potentiellen Leser gewiß nicht verprellt.

Zweitens (und gegenläufig) kann der Lyriker, der einmal und zwar spät, nämlich in seinen Fünfzigern aus dem Stand der metrischen Unschuld gefallen ist, nicht mehr in die naive Natürlichkeit zurück, sondern allenfalls in eine neue, eine artistisch vermittelte. Freilich übertrieb es Britting auch hier nicht. Der Liebhaber Mörikes und der Sappho trug in seiner Brieftasche ein Blatt mit den Schemata antiker Maße mit sich. Darauf fanden sich mit Bei-

spielen, das Distichon, die sapphische, die Alkäische und die sogenannte 3. Asklepiadeische Strophe. War das bloß eine Gedächtnisstütze oder ein magisches Amulett? Philologische Ausgepichtheit war es jedenfalls nicht, denn auf dem Blatt fehlen die metrischen Differenzierungen, die für griechische und römische Verse gelten. Britting trug, so scheint mir, die Muster für deutsche Metren, deutsche Rhythmen bei sich, sie interessierten ihn, nicht die klassizistische Nachbildung der Antike.

Damit komme ich zu meiner ersten These. Sie ist so schlicht wie riskant und trotzdem in der Substanz nicht ganz neu. Schrieb Britting Oden? Nein, er schrieb (von einer gewissen Zeit an und zunehmend) Gedichte in antiken Strophen. Das ist, wie zu zeigen sein wird, kein geringer Unterschied. Man kann es auch so, wie Curt Hohoff sagen: „Britting ist zu seinen Oden nicht gekommen, weil er sich als Nachbarn und Erben der Antike empfand, sondern experimentell, gleichsam spielerisch.“<sup>3</sup>

Auf den ersten Blick gehört der Odenschreiber Britting allerdings in den neoklassizistischen Formstrang der dreißiger Jahre - also in die Reihe Rudolf Alexander Schröder, Josef Weinheber, Friedrich Georg Jünger. Schröders *Septemberode* scheint er gekannt und Jüngers „antikisch gefärbte, glühend kalte“ Art geschätzt zu haben. *Der Taurus* (1937) und andere Gedichtbücher Friedrich Georg Jüngers befanden sich in Brittings Besitz. Weinhebers Antikisieren und Heroisieren dagegen hat er gar nicht gemocht; Weinheber war ihm, im Vergleich zu Carossa, „nur Klassizist“ und nichts darüber hinaus.

Dietrich Bode hat Brittings Platz in diesem Kontext bestimmt. Danach ist auch Britting von der Hölderlin-Renaissance, ja Hölderlin-Mode der Jahre um 1940/42 nicht unberührt geblieben. Insbesondere der „realistische“ Hölderlin und die Kurz-Oden der Stuttgarter Zeit wurden ihm wichtig. Hinzu trat Goethe, zu dessen *Herbstgefühl* sich Brittings sapphische Ode *Sommergefühl* wie eine Kontafaktur liest. „Britting“, so Bode, „will bewußt modern sein bei seiner antiken Attitüde, und d. h. für ihn vor allem konkret und hin und wieder dionysisch.“<sup>4</sup>

Modern? Das klingt für den Moment vielleicht merkwürdig. Doch eine einfache Überlegung bestätigt Bodes These. Die klassizistischen Lyriker der dreißiger Jahre blieben nach dem Krieg ohne Nachfolge. Niemand unter den damals Jungen dichtete fromm und vaterländisch wie Schröder, heidnisch-gräzisierung wie Friedrich Georg Jünger oder wollte gar Weinhebers heroischen Nihilismus und Formexerzitionen weiterführen. Britting war etwas anderes; und das nicht bloß, weil er nach 1945 als Naturlyriker mit Lehmann, Loerke, Langgässer und Huchel Schule machte. Kein Zweifel, daß Britting Karl Krolow und Günter Eich angeregt hat. Weniger bekannt ist, daß der 1945 umgekommene Friedo Lampe sich als Verehrer Brittings be-

zeichnet hat; zwei nachgelassene Gedichte zeigen deutlich Brittings Einfluß. Auch Walter Höllers lyrischer Erstling *Der andere Gast* (1952) ist ohne den Vorgang Brittings nicht zu denken: des ganzen Britting gewiß, aber mit besonderem Akzent auf die körnig-aufgerauhten antiken Strophen. Bei Piontek ist der Einfluß ebenfalls sichtbar; freilich unter Ausschluß der Odenverse. Schließlich erschien 1956 das Bändchen *Falterzug* des damals 21jährigen Albert von Schirnding; und hier gab es nicht bloß die Widmung „Für Georg Britting“, sondern auch ein alkäisches Gedicht, das ausdrücklich als *Ode* bezeichnet war.

Noch ein weiteres chronologisches Argument: Brittings Produktion antiker Strophen setzte zu einem Zeitpunkt ein, da die Ode im strengen Sinn nach Anspruch und Form obsolet geworden war - wer hätte einen ernstesten Gesang in den Maßen der Sappho oder des Alkaios anstimmen wollen? Eine mittlere, realistische Tonlage war immerhin möglich. Brittings Natur, an Goethe und dem „realistischen“ Hölderlin geschulten antiken Strophen blieb „konkret und hin und wieder dionysisch.“ Die meisten entstanden in den fünfziger Jahren, als Zeugnisse eines Alterswerks, das Zustimmung und Sympathie der Jungen finden konnte. Noch ein anderer bedeutender Lyriker mühte sich damals mit Odenmaß ab: der deutlich jüngere Johannes Bobrowski, der sich Klopstock als seinen „Zuchtmeister“ erkoren hatte. Er hatte am Ilmensee 1941 begonnen zu schreiben, über russische Landschaft aber als Deutscher; und seine Oden waren durch die Vermittlung Ina Seidels noch März 1944 im letzten Heft der Zeitschrift *Das Innere Reich* erschienen. Als Bobrowski jedoch, etwa ab 1952, seinen eigenen Ton fand und seinen „sarmatischen Dican“ in Angriff nahm, kam er nur noch ausnahmsweise auf korrekte Nachbildung antiker Strophen zurück.

Anders Georg Britting. Bei ihm setzte das Schreiben antiker Formen nach seinem Sonettzyklus *Die Begegnung* (1947) ein und steigerte sich, wie eine kleine Statistik zeigt: *Lob des Weines* (1944, bzw. 1950) enthält drei Gedichte in Distichen bzw. reinen Hexametern. Es sind eher freundliche Gelegenheitsarbeiten, die folgenlos blieben. Doch wir finden dort vier sapphische Oden; dazu eine asklepiadeische und eine alkäische. *Unter hohen Bäumen* (1951) bietet je zwei Stücke in sapphischer, zwei in asklepiadischer und zwei in alkäischer Form. - Nun aber das Erstaunliche. Brittings Nachlaßband *Der unverstörte Kalender* (1965) enthält insgesamt 72 Gedichte; davon ist genau ein Drittel in antiken Strophen geschrieben: sechs in der sapphischen und 18 in der alkäischen Strophe. Sie sind überhaupt die Lieblingsformen des späten Britting.

Wo liegen die Gründe für diese Wendung zu den antiken Strophen? Da ist zunächst die Erschöpfung der dynamischen Impulse nach Erscheinen des *Irdischen Tags*. Die kraftvoll gestauten Rhythmen treten zurück; Lautmalerei

und Schalleffekte werden gedämpft. Der Band *Rabe, Roß und Hahn* (1939) zeigt bereits eine gewisse Einebnung, ja Glättung der rhythmischen und vitalen Impulse, fast etwas wie Überdruß an Strophe und Reim.

Zweitens gibt es eine Erschöpfung der Sonettform nach dem Zyklus *Die Begegnung*. Danach schrieb Britting nur noch wenige Sonette. Das Gefäß des Sonetts, vor allem auch der alternierende Jambentritt hatten ihre Möglichkeiten erschöpft. Die Befreiung vom Reimzwang war für Britting das naheliegendste Moment, aber wohl auch das oberflächlichste. Oder wie es eine Briefstelle sagt:

kurz, ich probierte auch einmal antike masse, etwas, das ich früher gar nicht mochte, und was mir immer langweilig erschienen war. der erste versuch in alkäischem maass war das „Jägerglück“. es klappte gleich ganz schön, und schien mir sehr leicht, leichter als zu reimen.

Viel wichtiger dürfte bei der Wendung zu den antiken Strophen die Erweiterung der rhythmischen Möglichkeiten bei Beibehaltung der strengen Form gewesen sein. Diese Erweiterung rhythmischer Vielfalt war möglich ohne die Abirring ins Unverbindliche, wie sie vom freien Vers droht. Dennoch oder gerade deshalb gibt es eine untergründige Besorgnis bei diesem Experiment; und Britting erwog, als er sich schon ziemlich auf die antiken Strophen eingelassen hatte, eine Rückkehr zu den Formen des *Irdischen Tags*. In einem Brief an Jung heißt es:

das Gedicht, sapphisches maass, auf eigenem blatt, es ist mir immer merkwürdig mit den festen maassen, nach zwanzig Jahren sozusagen freier Rhythmen [!]. ganz verlier ich die furcht nie, dabei an Eigenart zu verlieren, aber es lockt mich immer wieder. dabei träum ich immer davon, die freiere, art des irdischen tags' wieder aufzunehmen, aber noch dichter mich zu ballen.

Das „noch dichter mich zu ballen“ erscheint als die Kompensation von Impulsen, die so nicht mehr zur Verfügung standen; als ein Rückgewinn von Kraft auf der Ebene des Alters. Um mit einem Bild zu reden: die Verengung des Querschnitts steigert Druck und Durchflußgeschwindigkeit im System. Oder: die Reibung an der Form ersetzte Britting etwas von der verlorengegangenen Reibung an der Wirklichkeit. Vor allem aber bot die Odenform Möglichkeiten des gnomischen Ausdrucks, der auf die Klangeffekte und die eingespielte Dialektik des Sonetts verzichten konnte. Einsichten des Alters waren zu formulieren; Altersdichtung wurde möglich. Umgekehrt wird auch deutlich, warum sich Britting nicht total auf die antiken Strophen einließ: er wollte sich auch noch andere Möglichkeiten offen halten, jung bleiben, und so schrieb er bis zuletzt auch strophische und gereimte Gedichte nach dein frü-

heren Britting-Manier. Kurz: Britting blieb ein Pragmatiker der poetischen Praxis.

Er war es auch in der Behandlung der antiken Strophen. Er schloß das Antike nicht a priori ein, aber auch nicht unbedingt aus. Doch wie weit mußte er sich überhaupt auf Antikisches einlassen? Wo gibt es explizite Bezüge auf antike Formen und Themen? Die Ausbeute ist merkwürdig dürftig. In den sapphischen Strophen auf den *Weinkrug* heißt es, beinahe beflissen:<sup>6</sup>

Laßt mich heut im sapphischen Maß den blauen  
Weinkrug schildern: bauchig gewölbt, mit schönem  
Halse, weiß getüpfelt, erglänzt er riesig  
Zwischen den Gläsern.

Wenn die Honigstimme aus Lesbos klagend  
Von der Purpurlippigen Brautbett singt, von  
Reifenspiel und Ballwurf und blauen Augen  
Griechischer Mädchen -

Sappho, du verargst es mir nicht, im gleichen  
Tonfall von der Schenke zu schwärmen, von dem  
Alten Glück der zechenden Männer an den  
Hölzernen Tischen [...]

Dichtete Britting also Antikisches in antikisierenden Formen? Nicht einmal das *Weinkrug*-Gedicht taugt als Beleg. Viel spricht für den Umkehrschluß: Wo Britting Antikisches darstellt, meidet er die antike Form. So in dem 1938 (noch im Stande von Brittings metrischer Unschuld) geschriebenen, von Kleists *Penthesilea* inspirierten großen Gedicht *Was hat Achill...*, dem Albert von Schirnding eine schöne Interpretation gewidmet hat. Schirnding schreibt:?

Das Klassisch-Antike durchdringt sich mit süddeutschem Kolorit [...] Achill ist eben nicht nur ein antiker Heros, sondern auch ein bayerisches Mannsbild - Groß und Klein, Ferne und Nähe sind in ihm zu einer höchst einprägsamen Figur verschmolzen.

Ein Beleg für Bodes schon zitierte These, wonach Britting bewußt modern sein will bei seiner antiken Attitüde.

Aber das antikische Lebensgefühl fehlt nicht ganz, und auch nicht ein Ethos der Form, das ihm entspricht. So kann etwa *Jägerglück* am ehesten als Ode im traditionellen Sinne gelten:

Du bückst dich, hältst ein Vierblatt empor, als gäb  
Es viele: aber andere suchen lang  
Im grünen Kleefeld glücklich. Dir doch  
Zeigt es sich gerne, das sonst so scheu ist.

Und wills die Stunde, brauchst du wie träumend nur  
Das Flintenrohr zu heben im Wald: schon stürzt  
Das Reh. Das stieg aus heiteren Talgrund  
Eilig herauf, um den Tod zu finden.

Was nicht der List des kundigsten Fischers glückt,  
Oft glückt dem Neuling: hoch aus dem Bache schnell  
Er leichter Hand die alte, schlaue  
Gumpenforelle ans grelle Taglicht -

Und wild sich schleudern hilft sie noch selbst dem Feind.  
Es zwingt das Herz, das reif ist, den Pfeil herbei.  
Drum preise laut den Schuß nicht, Schütze!  
Schultre den Bogen und troll dich schweigend!

Dies ist ohne Zweifel eines der schönsten und bedeutendsten Stücke Brittings überhaupt; von gefaßtem, stoischen Ton und mit wunderbar präzisen gnomischen Prägungen wie: „Es zwingt das Herz, das reif ist, den Pfeil herbei!“ Die Interpret sind sich einig im Lob. Hans Egon Holthusen etwa schreibt:<sup>9</sup>

Ein aus vier makellos gefügten alkäischen Strophen zusammengesetztes Gebilde aus seinen späten Jahren. Was hier zur Sprache kommt, ist die stoische Idee der Heimarmene in ihrer doppelten Bedeutung als Glück und Tod: Glück des Jägers und Tod des Beutetiers, doppeldeutig, wie ein delphisches Orakel und doch in diesem wie in jenem Sinne durchaus wahr.

Aber schon in einem nicht minder schönem Gedicht wie *Sommergefühl* tritt das Antikische hinter dem Goethesch-Naturhaften zurück, das ja auch im kaum verhülten Bezug auf Goethes Gedicht *Herbstgefühl* von 1775 anwesend ist. Goethes berühmtem Auftakt „Fetter grüne, du Laub,/ Das Rebengeländer“ korrespondiert die erste Strophe von Brittings sapphischer Ode:<sup>10</sup>

Kurzer Sommer, glühender, bleib! Dein Anhauch  
Zwar verdrießt das ängstliche Gras. Das Korn doch  
Liebt dich, der sich rötende Wein. Die Grille  
Singt dir ein Loblied [...]

Ich breche nicht bloß das Gedicht, sondern auch die Interpretation ab: Ursula Jaspersen und Dietrich Bode haben das Nötige gesagt. Ich riskiere aber ein paar Sätze zur sapphischen Strophe bei Britting.

Die sapphische gilt im Deutschen, mit Recht, als die schwierigste unter den antiken Strophen. Es ist nicht leicht, die drei gleichgebauten sapphischen Elfsilber (auf die bekanntlich der fünfsilbige Adoneus folgt) als rhythmische Gestalt so einzuprägen, daß sie erkennbar werden d. h. vom fünfhebigen Trochäus deutlich geschieden, und daß, zum andern, Monotonie vermieden

wird. Der Dichter bewegt sich zwischen Szylla und Charybdis, zwischen Marklosigkeit und Monotonie. Klopstock hat, um Monotonie zu vermeiden, den sogenannten „Wanderdaktylus“ eingeführt: An die Stelle des regelmäßig wiederkehrenden Daktylus in Versmitte tritt ein Daktylus, der von der ersten über die zweite in die dritte Position wandert. Hölderlins einzige sapphische Ode *Unter den Alpen gesungen* nimmt diese Klopstocksche Variante auf. Britting (wie übrigens auch Bobrowski) tut es nicht. Respekt vor der sapphischen Urform? Sinn für Strenge der Kontur? Mir scheint: es ist vor allem die Sorge um den Verlust der Gestalt, Angst vorm Verfließen des Verses. Ursula Jaspersen hat an *Sommergefühl* sehr schön gezeigt, wie Britting (entschieden, gewissermaßen schulmäßig; und wohl auch sich selbst zur Schulung) das metrische Schema syntaktisch einprägt: „Kurzer Sommer, -v-v / glühender, bleib! -vv- / Dein Anhauch“ v-v-/. Ist dies Schema erst einmal deutlich erfaßt, muß es im Verlauf des Gedichts nicht immer nachgezogen werden.

Mir scheint überhaupt bemerkenswert, wie vergleichsweise häufig Britting die sapphische Strophe benutzt hat. Einmal operiert er sogar mit einem Binnenreim; nämlich in der ersten Strophe von *Süßer Trug*:`

Rotes Laub, Zerfall in den Büschen - doch der  
Föhn malt schlau ein funkelndes Blau, als sei es  
Sommer! Lange ging der davon. Es ist schon  
Spät im Oktober.

Ich will hier nicht rätseln, ob Übermut im Spiel war oder die Rückkehrlust zur brittingschen Reimstrophe. Der Titel paßt jedenfalls zur Praxis. Ich darf aber doch noch ein anderes Beispiel für die sapphische Strophe geben, ein spätes Gedicht, *Der Jäger*.<sup>13</sup>

Vor dem Abwurf. Noch auf dem Lederhandschuh  
Sitzt der Falke, träumend. Der Schein von Blitzen  
Wetterleuchtet durch sein Gemüt. Er zittert.  
Gern siehst der Jäger.

Aus dem Dickicht struppiger Weiden hebt sich,  
Scharf geschnäbelt, silberner Brust der Reiher:  
Weiß den Raubfisch neben der Sandbank, nicht den  
Lauernden Jäger.

Hilflos flügelnd stürzt der Geschlagne nieder.  
Ohne Ahnung tänzelt der Fisch davon und  
Frißt den kleinern. Üppiger Tod, du lächelst  
Über die Jäger.

Das ist typischer Britting. Die Natur ist darwinistischer Kampfplatz, auf dem die Rohheit des Starken und die List des Schwachen gilt. Fressen und gefressen werden ist unabänderliches Gesetz. Auch der Mensch gehört in diese Welt, als Zuschauer, Beteiligter, Täter: dazu paßt die straffe, fast starre Form. Sie wirkt wie gepunzt und gehämmert. Britting gibt der sapphischen Strophe ein scharfes Profil: Er prägt die daktylischen Wendungen deutlich ein („struppiger Weiden“, „silberner Brust“, „neben der Sandbank“) und den Adoneus ohnehin. Ihn verstärkt er noch durch die modifizierte Wiederholung: der Adoneus, reihend und steigernd, vom Jäger, von den Jägern, schließlich vom größten Jäger, dem Tod. Der Sieger hat das letzte Wort.

Brittings sapphische Formen - und das ist fast eine These - sind am überzeugendsten dort, wo sie die feste Kontur betonen und, damit verbunden, das männlich-stoizistische Moment nach Form und Thema. Ich könnte auch sagen: wo sie die Kraft seiner alkäischen Strophen erreichen.

Von diesen soll nun abschließend noch einmal die Rede sein. Die alkäische Strophe bringt schon von sich eine deutliche Kontur: die ansteigenden, mit einer Doppelsenkung nach der dritten Hebung versehenen Elfsilber erhalten in der Wiederholung ihren Umriß; der alternierend schreitende Neunsilber strafft und hält die Höhe der Spannung; und die schwer einsetzende, stark markierte Wendung der vierten Zeile mit der Fallbewegung von zwei Daktylen und zwei Trochäen gibt den deutlichen Abschluß. Dies wird die Lieblingsform des späten Britting; sie ist streng und variabel zugleich. Britting spricht einmal von einer „Sturzflut“ von Alkäten. Doch in dieser Menge alkäischer Strophen ist auch viel Idyllisches, Spruchhaftes, beruhigte Altersweisheit; auch einiges Harmlose und Entbehrliche. Doch es gibt im Band *Der unverstörte Kalender* eine Reihe von Stücken, die an das Beste des reifen Britting heranreichen. Ich gebe zwei Beispiele, ohne den Ehrgeiz einer Interpretation. Zunächst *Auf dem Rennplatz*.<sup>14</sup>

Die Pferde rennen, silbern den Hals gefleckt  
Vom Schweiß, die Schenkel blutig gespornt. Es tönt  
Der Peitschen dumpfer Schlag wie Donner  
Über die Rennbahn hin. Eitel glänzen

Der Reiter Hemden, die sich vor Ehrgeiz blähen,  
Die seidnen Kappen, pupurn und veilchenblau -  
So tanzen auf der Sommerwiese  
Prächtig im Winde die Blumenhäupter.

Die weißen Wolken achten des Schauspiels nicht,  
Die Menschen wetten, wer wohl der Preis gewinnt -  
Doch steht am Ende jeden Eifers  
Grämlich ein Wort, das des Siegers spottet.

Die Pferderennbahn wird zum barocken Schauspiel: Auch Britting kommt das Leben vor „wie eine Renne-Bahn“, wie ein Vanitas-Concours mit der Devise „Es ist alles eitel“; und selbst die modernen Reitermützen mit den eigentümlich symbolträchtigen Farben purpur und veilchenblau werden Kappen genannt - sind es womöglich als Narrenkappen? Was den Vers angeht, möchte man an Beißners Kennzeichnung der alkäischen Strophe als eines Tongeschlechts, nämlich als Dur erinnern. Die alkäische Strophe, so Beißner, sei „hell-rasch und stürmend“. All das freilich, was sich in diesem Gedicht als helle, bunte Bewegung gibt, ist, wie so oft unter Brittings Blick, Täuschung: „Doch steht am Ende jeden Eifers/ Grämlich ein Wort, das des Siegers spottet.“ Britting weiß, was es mit Siegen und dem Sieger auf sich hat. Er hätte mit Rilke sagen können: „Wer spricht von Siegen, Überstehn ist alles.“

Der späte Britting liebte Maximen. Er liebte sie zu einer Zeit, da sie manchen jüngeren Autor obsolet erschien. Wer das Gnomische im Gedicht als eine Begrenzung des Lyrischen erachtet, halte sich an jene Gedichte Brittings, die ganz ohne gedankliche Schlüsse auskommen. Es sind, wiederum im *Unverstörten Kalender*, überraschend viele. Eines davon ist das alkäische Gedicht *Venedig*.<sup>6</sup>

Wie schwarze Schwäne gleiten die Kähne hin.  
Rauh tönt der Ruf der Gondoliere. Stumm,  
In Öl gesotten, glänzt das Kleinzeug  
Strarriger Fische im Kupferkessel.

Venedig glüht im sterbenden Gold. Sein Blut  
Verströmt ein altes Wappen im Abendrot.  
Die Taschenkrebse der Kanäle  
Klettern behende am faulen Holz.

Hier haben wir ein Kunst Ding, es scheint selber starr und gehämmert wie ein Kupferkessel. Aber vergessen wir nicht die Bewegung, das Gleiten, das uns in die zwei Strophen hineinzieht - in der Bewegung der *Kähne*, die sich auf die schwarzen *Schwäne* reimen. Der Tod kommt und ist auch weiter am Werk: im behenden Klettern der Taschenkrebse an den faulen Stützen der Stadt. Wollen wir dieses zweistrophige Gedicht eine Ode nennen? Sind diese hoch symbolischen Notationen von Wirklichkeit antikisch, symbolistisch oder modern? Hätten wir überhaupt gleich bemerkt, daß wir eine antike Strophe vor uns haben? Das Gedicht entzieht sich unseren Fragen. Es zieht sich zurück in sein Geheimnis. So darf ich Brittings Briefsätze vom Anfang, Hölderlin betreffend, ein wenig abwandeln: „Ich dachte, das heißt, ich dachte nichts, nur eben, daß es schön und von Britting sei, und eben sein eigenes, frei erfundenes Maß.“

## ANMERKUNGEN

- 1 Die Briefe Brittings an Georg Jung werden in der Bayerischen Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung, verwahrt; Ablichtungen befinden sich in der Georg-Britting-Arbeitsstelle (München); die einschlägigen Passagen werden im Kommentar zu SW IV veröffentlicht.
- 2 Zum Verzeichnis dieser Versmaße in Brittings Nachlaß vgl. künftig SW IV.
- 3 Curt Hohoff: Antike Strophen in der Dichtung Georg Brittings. In: Merkur (1954), S.781.
- 4 Bode, S. 98.
- 5 Zur Anspielung auf Goethes *Westöstlichen Divan* vgl. oben S. 156 sowie künftig den Kommentar von SW IV.
- 6 Georg Britting: Gedichte. 1940-1951. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1957 (= Gesamtausgabe in Einzelbänden), S. 98.
- 7 Albert von Schirnding: Ein Mann begegnet seinem Tod. In: Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte. Gedichte und Interpretationen. Hg. v. Harald Hartung. Stuttgart: Reclam 1983, S. 403f.
- 8 Britting: Gedichte (wie Anm. 6), S. 192.
- 9 Hans Egon Holthusen: Nachwort. In: Das große Georg-Britting-Buch. München: Nymphenburger 1977, S. 365.
- 10 Britting: Gedichte (wie Anm. 6), S. 173.
- 11 Ursula Jaspersen: Georg Britting: „Grüne Donauebene“/„Sommergefühl“. In: Benno von Wiese [Hg.]: Die deutsche Lyrik. Düsseldorf: Bagel 1956. Bd. II, S. 471 --484, hier S. 480.
- 12 Britting: Der unverstörte Kalender. Nachgelassene Gedichte. München: Nymphenburger 1965, S. 70.
- 13 Britting: Gedichte (wie Anm. 68), S. 12.
- 14 Britting: Gedichte (wie Anm. 36), S. 12.
- 15 Friedrich Beißner: Einführung in Hölderlins Lyrik. In: Hölderlin. Kleine Stuttgarter Ausgabe. Bd.2, S. 502f.
- 16 Britting: Gedichte (wie Anm. 26), S. 12.