

In einer riesigen Sänfte
Schwankt Tschangsolin heran.
Rote Trommeln, gedämpfte,
Begleiten den stolzen Mann.

Goldene Drachen glotzen
Verwegen von jedem Dach,
Die geringelten Leiber strotzen
Gewaltig auf Füßen schwach.

Die beiden ersten Strophen stellen zwei Generäle, offenbar Feinde, einander gegenüber, eingefügt in ironisch kontrastierten, je eigenen ‚Welten‘, der eine in einer ‚gelben‘, der andere in einer auf rot gestimmten. Und doch - dies erklärt jeweils die zweite Strophenhälfte - haben beide gemeinsam eine Haltung der Distanz, wohl stolz, vielleicht hochmütig; sie sind erhaben über den Boden des Landes. Wie ein Schwenk über eine noch ganz fremde, exotische Szenerie wirkt diese erste Strophengruppe, und so führt denn die dritte Strophe auch wieder nur ein neues Detail vor Augen: Die goldenen Drachen, die freilich - wie man es von den Generälen ebenso vermuten darf - ‚verwegen‘ und ihrer Macht bewußt sind, da sie wie diese auf die Welt dort unten herabschauen. Und deutlich wird nun ein solcher Anspruch der Machtbewußten in der zweiten Strophenhälfte dementiert, da ja die ‚Füße‘, auf denen der anmaßend kräftige Drachenleib ruht, nur schwach sind. So sind also zwei antithetische Achsen - einmal die feindlichen Generäle mit dem Farbkontrast, dann die innere, bedenkliche Antithese von Hochmut und ‚Schwäche‘ - miteinander verschränkt.

In der folgenden Strophengruppe gerät dieses bislang feste Gefüge in Verwirrung: Die Szenerie wird bewegt - „tausend Rosse traben / Über Steppe und Hang“ -, ohne daß wir noch Ordnung, Richtung, Gegensatz festhalten könnten; Dschunken fahren „die Ströme hinauf und hinab“, und deren Segel kommentieren, mit einem höhnisch- burschikosen Reim unsere Suche nach einem festen Punkt: „papperlapapp“. Doch sobald die Generäle wieder erscheinen, festigt sich das Durcheinander in neuer Antithetik; die dritte und wiederum letzte Strophe dieser Gruppe ist symmetrisch gebaut:

Gedämpfte Trommeln, rote,
Tschangsolin in der Sänftenruh,
Gelbe Trompetenschlote
Schmettern um Wupeifu.

In der jetzt anschließenden fünfgliedrigen, der zentralen Strophengruppe schwenkt die Perspektive auf dieses irdische Geschehen entschieden, eine weitere Dimension öffnend; ist das Geschehen doch, wie man jetzt wahr-

nimmt, überwölbt von der „große[n] blaue[n] Trommel“ des Himmels. Die

neu in den Raum des Gedichtes eingeführte Farbe bedeutet eine neue Instanz: Das Blau des Himmels gehört hier, wie sonst in Gedichten Brittings „zur unbarmherzigen Schicksalslandschaft“. ⁷ Jetzt, da die Schlacht zwischen den Generälen beginnt, wird sie freilich unwichtig und hebt sich auf im Tönen des größeren, kriegerischen, durch die Bildkraft der Sprache sichtbar gewordenen Instrumentes - es „schlagen mit schnellen Schlägen / Trommelschlegel aus Glanz“ die Himmelstrommel. Nach der Schlacht, so hieß es bei Li Tai Pe, ruhe die Luft „aus in Stille vom Gekrächz der Lanzen. / Vereinzelt Pfeile noch wie Mücken summen“, und auch diese Naturbildsprache des Historischen fügt sich genau in Brittings Wahrnehmung. Zwar wird der Schlachtlärm hier einmal nicht in das Gekrächz der Krähen überblendet, jene Raub- und ‚Galgenvögel‘, denen Britting nicht wenige Gedichte widmete; sondern für die hier gewollte Aussage sind besonders die Mücken geeignet, die etwa im Gedicht *Die Schlangenkönigin*, aber auch schon in der frühen Prosaetüde von der *Mückenschlacht* in Brittings Chiffrenwelt gehören: Zum einen kommentiert die insektenhaft mechanische Angriffsformation des Mückenschwarms sarkastisch den inhumanen Massenkrieg, weiterhin gemahnt sie an die Belanglosigkeit des Sterbens in der Natur wie in der Kriegsmechanik:

In dem süßen Konzert
Aus gelbem und blauem Licht
Ist das singende Schwert
Ein Mückenmaul an Gewicht.

Die Schlacht wird in diesem Gedicht von den Chinesischen Generälen' zum Ort der aufgehobenen Gegensätze, der synästhetischen Verschmelzung aller Weltdimensionen; „die wilde und zarte Schlacht“ zweier Libellen in der vierten leitet zur fünften und letzten Strophe in dieser zentralen, umfangreichsten Gruppe des Gedichtes über. Dort erreicht die Verwandlung der Schlacht in einen Naturvorfall und ein ästhetisches Ereignis ihren Höhepunkt:

Maschinengewehre knistern,
Raketen sind farbenfroh,
Granateinschläge flüstern
Wie weiße Mäuse im Stroh.

Brittings Gedicht *Chinesische Generäle* ist ein aktuelles Zeitgedicht. Hohoff zwar kennt diese Strophen nur aus der Sammlung *Der irdische Tag* von 1935;

dort stehen sie „zwischen den biblisch-bethlemitischen Gedichten und bezeugen“ - wie er meint - „Brittings Neigung zu Urverhältnissen des Lebens, Krieg und Liebe, Tod und Rausch.“¹¹ Als aber im April 1928 in der Zeitschrift *Der Querschnitt*, die bei jedem ihrer Themen nach der „Stärke seiner Beziehung zur heutigen Zeit“ fragen wollte, der Erstdruck erschien,¹² da tobten noch jene wirren Kämpfe, die entbrannt waren, nachdem der Versailler Vertrag am Ende des Ersten Weltkrieges eine Übertragung der deutschen Privilegien in China an Japan vorgesehen hatte; es kam zu einer Aufstandsbewegung, die in die Periode der Generalkriege mündete, mit Brittings Generalen Wupeifu und Tschangsolin als nicht unbedeutenden Protagonisten. Zhang Zuo-Lin (1873- 1928) hatte sogar, als einer der mächtigsten unter den regionalen chinesischen Militärmachthabern, 1926 Peking besetzt und die Regierungsgewalt an sich gerissen; am 7. Juni 1928 - bald nach dem Erstdruck des Gedichtes - fiel er einem japanischen Bombenattentat zum Opfer. Über diese Ereignisse hielt die Münchner Presse - etwa die *Münchner Neuesten Nachrichten* - ihre Leser stets auf dem laufenden.¹³

Britting selbst hat sein Gedicht freilich gelegentlich auf das Jahr 1930 datiert, ein Irrtum, der nicht weiter verwunderlich ist, denn dieses Jahr markiert den Höhepunkt seiner eigenen, durchaus zeittypisch um 1928 einsetzenden Klärung des Kriegserlebnisses.“ Den Weltkrieg, der sein Leben veränderte, seine Weltanschauung entscheidend prägte, sein Werk beeinflusste, hat Britting keinesfalls verherrlichen wollen. Die „dumme Tapferkeit“¹⁴ der Kriegsfreiwilligen schätzte er, wie ein Gespräch mit Eugen Roth bezeugt, wenig. Seine um 1928 zuerst konzipierte *Geschichte eines dicken Mannes, der Hamlet hieß* fügt in die historische Dekonstruktion des deutschen Kennmythos von ‚Hamlet‘ auch die Kriegserfahrung als die Konfrontation mit dem unausweichlich Gräßlichen des Menschendaseins ein; sie markiert den ersten Schritt auf dem Weg des Ästheten Hamlet zur resignativ ethischen Einsicht in dieses grausame Gesetz des Daseins. „Der Krieg“ ist die perverse menschliche Organisation des ‚Kampfes‘, der an sich der Ordnung der Natur entspricht.“ Im Hamlet-Roman wie auch sonst wird die ästhetische Freiheit des menschlichen Spiels zur Bedingung der Einsicht in das unabänderliche Naturgesetz des Sterbens.

Und so führt denn auch die folgende, vierte Strophengruppe seines General-Gedichtes in die Bildwelt jener Neufassung der Geschichte vom Dänenprinzen Hamlet. Wie sich dort zu Beginn des Kapitels *Die Hofdamen* ein Zimmer verwandelt zum „zimmrige[n] Insekt“, so verwandelt sich im chinesischen Modell die „Himmelstrommel“, „einen süßen Gesang“ summend, in eine ‚Glocke‘. Die kleine Magie‘ der echten Kunst, einer Poesie, wie sie Britting in kleinen poetologischen Texten gleichzeitig mit dem Gedicht *Chinesische Generäle* öffentlich vorstellte und forderte,¹⁸ hebt also die bloß künstli-

chen, sich den Schein des Realen aneignenden Ordnungsantithesen der historischen Menschen-Welt auf, um den verborgenen Naturplan aufzudecken, der allen Variationen des Historischen vorausliegt; das verwirrende Spiel der Bewegung und der Vertauschungen, das in der ersten Strophengruppe begann, ist damit an sein Ende gekommen und still gestellt:¹⁹

Generäle im Seidenrocke,
Bemalt auf zierlichem Pferd
Reiten unter der Glocke,
Gezückt das puppige Schwert.

Die Stufe poetischer Erkenntnis, die im *Hamlet-Roman* mit dem Kapitel *Im Feldlager, hinten* markiert ist, ist hier ebenfalls erreicht. Die Repräsentanten einer als Mord organisierten, pseudo-realen Geschichte werden als bloße Marionetten kenntlich, ihre Stärke ist letztlich nur vorgetäuscht. Mit dem Ton des Himmelsinstruments endet - in einer von Brittings diskreten Reminiszenzen an die große Tradition abendländischer Literatur - ein ‚Welttheater‘ ohne Gott:²⁰

Blauhimmlich erdröhnt da ein Gongschlag
Sie kippen und kollern im Nu:
Wie Spielzeugfiguren aus Glas und Lack
Liegt goldgelenkig, im Marschallsfrack,
Tschangsolin neben Wupeifu.

Die Kennfarbe gold verrät, daß jetzt der Sieg der Poesie errungen ist. Der Schrecken wird, vielleicht weniger präventiv, aber ebenso entschieden wie bei den Zeitgenossen Jünger und Benn, aufgehoben und gebannt im Schönen, dem ‚Goldenen‘. „Ich habe kürzlich mal wieder die *Gefiederte Schlange* von D.H. Lawrence gelesen“, sagte Britting gelegentlich im Gespräch mit Curt Hohoff: „Da kommen schreckliche und grausame Szenen vor. Es kommt darauf an, wie man sie darstellt, ob die Verwandlung in Poesie gelungen ist.“

Mit einer bloßen Verwandlung ist es freilich in Brittings *Hamlet-Roman* ebenso wenig getan, wie in diesem Gedicht. Einen Ästhetizismus der Kriegsdichtung hat sich der Autor nicht gestattet. Im Roman folgt auf das Kapitel *Im Feldlager, hinten* unmittelbar *Im Feldlager, vorn*, die Rückverwandlung der Puppen ins Menschen - und damit eben die ethische personale Begegnung Hamlets mit dem Tod.“ Noch die Korrektur des heroischen Ästhetizismus in Brittings „Langemarck“-Gedicht wurde, obgleich sie uns heute weniger glücklich erscheinen will, 1939 als provozierend empfunden. Namens der nationalsozialistischen Studentschaft, die um den Mythos von Langemarck einen kultische Selbstfeier heldischer deutscher Jugend aufgebaut hatte, wurde der

Autor attackiert, da in der Nahtsicht jenes Gedichtes eben die heroische Perspektive obsolet wurde."

Um jedoch die Schlußwendung des Gedichtes von den „chinesischen Generälen“ zu verstehen, wollen wir noch einmal an Li Tai Pe erinnern: „Sein Volk vergötterte ihn“, schrieb Klambund; „der kunstreichste der chinesischen Lyriker wurde auch der volkstümlichste.“²⁴ Die Sicht des Volkes wird nun in den Schlußstrophen von Brittings Gedicht *Chinesische Generäle* als diejenige Perspektive eingefügt, welche die Wahrheit des Untertitels verbürgt, der lautet: „wie im Puppenspiel“. Die poetische Gerechtigkeit hat damit die vertikale Ordnung der Gesellschaft, deren Fragilität bereits in der ersten Strophengruppe angedeutet wurde, endgültig umgekehrt und wider die Anmaßung der Mächtigen - Generäle und Drachen - das Fundament des Volkslebens gesichert. Die Ohnmacht der Opfer gilt in den Kriegen der Generäle als ausgemacht; kehrt man in den gleichmütigen Zeitrhythmus der Natur von Abend und Morgen zurück,²⁵ erscheinen jedoch vielmehr die Protagonisten des Welttheaters als unruhige „Hampelmänner“, während das Leben der kleinen Leute, der ‚Kulis‘, dauert:

Ein dreckzehiges Kulikind
Kichert über die Steppe,
Kreischt und trägt im Abendwind
Über die Hühnertreppe

Zwei Hampelmänner in Gelb und Rot -
Die funkeln grell,
Die wackeln schnell
Mit ihm durch Schlaf und Traum der Hütte
Bis zum morgendlichen Brot.

Radikal wird eine Beliebtheit historischen Machtstrebens, die sogar der nationalkonservativen Presse Münchens an dem chinesischen Exempel nicht entging, in Brittings Gedicht demaskiert: Während in den *Münchner Neuesten Nachrichten* der Dienst an der großen gemeinsamen Sache des Vaterlandes' als jener Maßstab gilt, ohne den die heroischen Kämpfe der Geschichte sinn- und ziellos in der ewigen Wiederkehr des Gleichen' kreisen,²⁶ erinnert Britting mit dem letzten Wort seines Gedichtes an die einfachen Bedürfnisse des Menschen, die vor aller staatlichen und gesellschaftlichen, zeitverfallenen Ordnung liegen. Nicht von den raffinierten Sublimierungen der Raubtiernatur, die sich in Hamlets tragisch-paradoxen kulinarischen Exzessen ihr Recht verschafft,²⁷ ist hier die Rede, sondern von dem schlichten „Brot“, jener Nahrung des Volkes, die allzu oft im Puppenspiel der Macht verspielt wird.

/1. Gewalt: „Die Schlangenkönigin“

Wie ein „böser Märchenfilm“²⁸ mag dem Leser ein mehr als ein Jahrzehnt nach dem vorigen veröffentlichtes Britting-Gedicht *Die Schlangenkönigin* vorkommen:²⁹

Wo im Schilf die wilden Enten wohnen
Und der Storch die roten Beine hebt,
Schwimmt ein Nest voll schwarzer Schlangen, lebt
Die Schlangenkönigin, vor der das ganze dumpfe Dickicht bebt.

Ogleich dieses Gedicht, eine zeitgeschichtliche Parabel von der Symbiose offener Gewalt und Anpassung, nicht zu Brittings vorzüglichen gehört,³⁰ ist doch der Spannungsaufbau in den ersten drei Zeilen virtuos, - bis zu dem Enjambement, das nach dem hervorgehobenen „lebt“ schließlich in der Schlußzeile enthüllt, was da, in der behäbig parataktisch eingeführten Schilfwelt, tatsächlich existiert: Die Schlangenkönigin, mythische Inkarnation der Gewalt. Die Farbe der Schlangen - schwarz - läßt sicher an die Otter denken, doch handelt es sich, da später der Schlangenkönigin ein „blaues Leuchten“ zugesprochen wird, offenbar wiederum um eine Chiffre. Nicht zu entscheiden ist, ob Britting den Anschluß an die Farbsymbolik im aktuellen Gewaltdiskurs der SS gesucht hat, doch die Symbolik des Todes, wie sie seit je mit dem Schwarzen sich verbindet, ist hier präzisiert zur Vernichtung des Humanen, des ‚Weißen‘, das freilich aus der Perspektive der Mörder bloßen Materialwert haben kann - „weiße Menschenhäute, [...] weiße Menschenbeute“, wie es in einem suggestiven Reim heißt, jedenfalls das bloße Objekt eines anmaßenden „Königsrechtes“.

Bereits die erste Strophe stellt unauffällig und doch unmißverständlich mit dem langen lokalen Adverbialsatz jene Zuordnung fest, die sich als das eigentliche Thema des Gedichtes erweisen wird, die Symbiose von „dumpfe[m] Dickicht“ und offener Gewalttätigkeit. Die Gewalt, mit der blauen Farbe des Schicksalhaften illuminiert, findet ihr Publikum:

Und sie fährt, ein blaues Leuchten,
Sausend hin durch Halm und Kraut,
Daß die grünen, abendfeuchten
Gräser peitschen ihre Haut.

Jeder goldne Panzerkäfer
Hat ihr glotzend nachgeschaut,
Und der Maulwurf, Siebenschläfer,
Guter Bursche, weiß, warum ihm graut.

Daß die Natur eine Idylle sei, hatte Britting gewiß nie angenommen. Doch während der dreißiger Jahre entdeckte er, wie Curt Hohoff schreibt, „immer mehr [...] die grausame Seite der Natur. Fische fressen Fische. Der Hecht steht mit seinen Unholdsäugen und gewaltigen Kiefern zwischen Schlangen im Wasser und erwartet die Beute. Die Krähen, das Raubgelichter des Himmels, die Ameisen, Käfer und Wespen inspirierten ihn zu Gedichten.“³²

Jedenfalls kehrt sich hier im Vergleich zu dem Gedicht von den chinesischen Generälen' die Richtung der Modellbildung um: Wurden dort die von den geschichtlich handelnden Menschen inszenierten Schrecken transparent für ein hartes Gesetz der Natur und damit in ihrer Anmaßung belanglos - so wird jetzt die Natur zum Schauplatz einer Inszenierung der Gewalt, die das ‚Dickicht‘ als ein um das Humane verkürztes Bild der Menschenwelt ausweist: „Man täte Britting Unrecht,“ schreibt Hohoff mit einem salomonischen Paradox, „wenn man eine Beziehung zu den politischen Ereignissen herauslesen wollte, aber diese Beziehung war mitgemeint.“³³ Im Gespräch mit Eugen Roth, so wie es dessen Tagebücher überliefern, wurde dieser Bezug deutlicher ausgesprochen: „Tod nicht mehr ernst nehmen, Vernichtung mit einbeziehen. Sonst kann man in dieser Zeit nicht mehr leben“,³⁴ soll Britting geäußert haben - und noch am 29. Oktober 1947 wird das Fazit der historischen Ereignisse gezogen: „Die Zeiten sind räuberisch, wie in der Antike.“ Nur bestätigt wurde Brittings pessimistische, vom Kriegserlebnis geprägte Auffassung der Weltgeschichte von der zeitgeschichtlichen Erfahrung des Dritten Reiches: „Die Worte vom Kampf aller gegen alle, vom Kampf ums Überleben, von der Auslese der Stärksten benutzte er nicht philosophisch und biologisch, wie er sie bei Darwin und Nietzsche fand, sondern politisch. Er schrieb Hitler den Charakter des Machtmenschen zu. Macht sei das Wesen der Politik. Das große Publikum sei freilich nicht imstande, das Wesen der historischen Kausalität und der Machtpolitik zu erfassen. Es fange sich im Netz der großen Worte.“³⁵ Eben diese Konstellation von gewalttätigem Machthandeln und unverständigem Zuschauen wird in dem Gedicht *Die Schlangenkönigin* vorgeführt und sarkastisch konstatiert. Wenn demnach die Rede von einer verdeckten Schreibweise', die an dem Gewaltregime der Nationalsozialisten Kritik übt, irgendeine Berechtigung hat,¹⁶ dann gewiß angesichts dieses im August 1937 veröffentlichten Gedichtes von Georg Britting.³¹

Zu den Zeugen der Gewalttat, der Ermordung eines Menschen durch die „Schlangenkönigin“, gehört auch der Mond; „mit Gleichmut“ betrachtet er den Mord, doch keineswegs mit Billigung - er ist nur „zu alt, daß er sich gräme“: Der Mond also weiß um die wiederkehrenden Greuel im Verlauf einer Geschichte, die das Attribut des Humanen nicht verdient.“ Immer wieder erscheint in Brittings Werk der Mond' als Spiegel der Welt und damit als kosmische Chiffre des Poetischen, in diesem Gedicht nun konzipiert als eine

Poesie des Gleichmuts angesichts der nicht eingelösten Versprechen der Humanität des 19. Jahrhunderts.³⁹ Brittings dichterische Sprachskepsis zielt auf human-aufgeklärte Redeweise, deren Wirklichkeitsverlust bereits in Thomas Mann Epochenroman *Der Zauberberg* konstatiert worden war.⁴⁰

Die Poesie der kleinen Welt', wie Britting sie Anfang der dreißiger Jahre dem Triumph der politischen Phrase in der großen Welt' gegenübergestellt hatte,⁴¹ wird in dem scheinbaren ‚Sumpf-Idyll‘ verdrängt von einer ästhetisch inszenierten Brutalität⁴² im ausführlich geschilderten „Schlangentanz“:

Schief das Krönlein auf dem Kopfe,
Singend wie die Schilfrohrflöte,
tanzt dann ihren alten, eitlen
Schlangentanz die Königin.
Ihre Muhme, eine Kröte,
Bläst dazu das Jägerhorn,
Daß der Specht, der fest schon schlief,
Tief im Traum „Erbarmen“ rief.

Solche Angstträume der Nacht werden zu einem Motiv der inneren Emigration', bei dem Brittings großes, programmatisches Gedicht *Das Windlicht* - eine Antwort auf Carossa Gedicht *Der alte Brunnen* - ansetzt.⁴³ Die Wahrheit des Bildes, so wird Britting in dieser Ära der Lüge beharren, ist Ziel und Wesen echter Dichtkunst, während sie sich den⁴⁴ Appell des nützlichen Wortes, die Rhetorik des Humanen versagen muß.

In der *Schlangekönigin* widmen sich deshalb die letzten drei Strophen wieder einer Typologie jener nutznießenden Mitläufer, wie sie einer sich eitel inszenierenden Gewalt als Publikum zugeordnet sind. Da ist der ästhetische „blaue Falter“ der sogleich „sorgsam an dem Tröpflein Blut“ schleckt: „Flügel schlagend, und es schmeckt / Ihm gut“; weiter der giftige „Fliegenpilz“, voll Haß und Eifersucht - und schließlich die, die sich sogleich zum frechen Fest' der dunklen Brüder' einstellen:

Und zur Königin im Schlangenhäus,
Kommen Ratten, danken ihr,
Jedes finstre Nagetier
Dankt demütig für den Leichenschmaus,
Und der Mücken wilde Gier
Erfüllt die Luft mit Braus.

Wie in der Schlachtschilderung des Gedichtes *Chinesische Generäle* wird die ‚wilde‘, insektenhaft-bewußtlose Aggression der ‚Mücken‘ zum Zeichen einer nicht mehr menschlichen Gewaltordnung. Eine humanitäre Entrüstung, die mit bloßen Worten bescheidet, erschien Brittings Skepsis, angesichts dieses

Zustandes der Welt, als bequeme Lüge. Sie wäre - wie Brittings briefliche Äußerungen belegen - jedenfalls jenem Spektrum nutznießender Publikumsreaktionen zuzuordnen, das in Brittings Gedicht entfaltet wird. Der „Kampf von Kultur und Barbarei“⁴⁵ läßt sich durch die Worte der Dichter vielleicht beschönigen, keineswegs aber beeinflussen oder beenden.

III. Poesie: „Der Vogel Bienenfresser“

Griechen, also erstens Mörder . . .
und zweitens kunstsinnig.
Jacob Burckhardt⁴⁶

Bei Jacob Burckhardt fand Britting in der zweiten Nachkriegszeit die Bestätigung eines Welt- und Geschichtsbildes, das sich in der ersten Vorkriegszeit an der Lektüre Nietzsches geformt haben mag. Am 14. Oktober 1947 berichtet er dem Freund Georg Jung von seiner Lektüre: „[...] nach den Weltgeschichtlichen Betrachtungen habe ich nun burckhardts Griechische Kulturgeschichte begonnen, wunderbar: vom echten Sektizismus kann man nie genug haben - burckhardts echter, männlicher Sektizismus - ach er tut so wohl neben so vielem idealistischem` Geschwafel“.⁴⁷ Denn dieser Kulturidealismus des Bildungsbürgertums, wie ihn Britting in seiner Regensburger Jugend wohl kennen, aber kaum lieben gelernt hatte,⁴⁸ verkannte, „daß die ideale Welt nicht Abbild, sondern Gegenbild des Lebens, daß sie ein Mythos war“,⁴⁹ täuschte sich hinweg über den „agonalen Trieb“,⁵⁰ die „Gewaltsamkeit“⁵¹ in der Entstehung der Kultur. „Eine Art der Betrachtung“, erklärte Nietzsche in seiner Skizze *Wir Philologen* zur gängigen Antikenverklärung, „ist noch zurück: zu *begreifen*, wie die größten Erzeugnisse des Geistes einen schrecklichen und bösen Hintergrund haben; die *skeptische* Betrachtung: als schönstes Beispiel des Lebens wird das Griechentum geprüft.“⁵² An diesem schönsten Beispiel, entdeckte Burckhardt den - sonst verleugneten, aber wohlbegründeten - „Pessimismus“ als beherrschenden Zug: „Welche Summe von Jammer und Wut, [...] gegenüber vom intensivsten Leben lauter völlige Zernichtung“.⁵³ Keineswegs siege im Weltlauf das Gute. „Und nun ist die Macht an sich böse“⁵⁴ und dieses Böse sei „auf Erden allerdings ein Teil der großen weltgeschichtlichen Ökonomie: es ist die Gewalt, das Recht des Stärkeren über den Schwächeren, vorgebildet schon in demjenigen Kampf ums Dasein, welcher die ganze Natur, Tierwelt wie Pflanzenwelt erfüllt, weitergeführt in der Menschheit durch Raub und Mord [...]“ „Der Stärkere“ aber, so fährt Burckhardt fort und setzt damit die als Antwort auf den zeit-

genössischen Trivialdarwinismus entscheidende Trennung von Erfolg und Wert, „ist als solcher noch lange nicht der Bessere. [...] Und nun waren [die] unterlegenen Kräfte vielleicht edler und besser; allein die Sieger, obwohl nur von Herrschsucht vorwärtsgetrieben, führen eine Zukunft herbei, von welcher sie selbst noch keine Ahnung haben.“⁵⁵ „Schlecht ist der Trost mit einem höheren Weltplan u. dgl.“,⁵⁶ lautete daher in den *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* die Absage des Historikers an den Optimismus humanistischen Kulturglaubens. Indessen wollte Burckhardt, den Nietzsche in jener Abhandlung als den einzigen Historiker ohne „allgemeine Flausen“ nennt,⁵⁷ dennoch Macht und Kultur in ein Verhältnis antithetischer Bedingtheit setzen: Das „Unheil“, so heißt es in einer Wendung gleichsam von Darwin zu Schiller, biete den Stoff zu einem „*Gesang für Künftige*“⁵⁸

In diesem Gedankenmotiv des späten neunzehnten Jahrhunderts ist die unlösbare Problematik einer Theodicee ohne Gott exponiert, die in Brittings Alterslyrik nirgends offen ausgesprochen, jedoch immer wieder in Bilder übersetzt ist; damit vollendet sich zugleich die Auseinandersetzung mit ‚Krieg‘ und ‚Gewalt‘, die in seinem Werk bald nach dem Ersten Weltkrieg vom Stadium einer verdrängenden Affirmation in das der skeptischen poetischen Reflexion getreten war. - Am 12. Oktober 1950 schrieb Britting über die letzte Gedichtsammlung, die er - angesichts des geringen Publikumsinteresses an Lyrik - noch selbst herausbringen konnte, an Georg Jung:

Ich stelle den Gedichtband zusammen, es bleibt bei Unter hohen Bäumen'. Zwar schrieb ich den Bienenfresser mit der Absicht, ihn als Gedichtbandtitel zu verwenden. Als Titel wär er gut, interessanter als das etwas blasse Unter hohen Bäumen' - aber er ist mir etwas zu subjektiv, auf mich bezüglich [...].

Der Spint (*Merops apiaster*), aus der weitverzweigten Vogelfamilie der Bienenfresser, die sich von Insekten, besonders von stachelbewehrten, ernähren, ist ein etwa 28 Zentimeter langer, etwa 50 Gramm schwerer, bunter Vogel, der zuweilen in Mitteleuropa, besonders in Süddeutschland auftritt. - In Brittings poetischem Inventar ist er vereinzelt. Denn Britting, der Naturdichter, „war ein Stadtmensch. Sein Verhältnis zur Natur war beinahe abstrakt. Er wußte kaum die Namen von Pflanzen; er kannte keine Bäume und Vögel, keine Gräser und Blumen, nicht einmal die Getreidearten auf den Feldern.“⁵⁹ Britting verzichtet also auf die esoterische Verknüpfung von naturkundlichem Wissen und Mythenbildung, wie sie Wilhelm Lehmann übt.⁶⁰ statt dessen verwandelt er die einfachen Naturdinge konsequent in Chiffren. So wahrt er denn auch bereits am 4. Juni 1948 in seiner Antwort zum Motiv der Bienen' seine Reserve gegenüber dem gebildeten ‚Mitarbeiter‘ Georg Jung:

Was Creutzer über Biene und Honig sagt gefällt mir natürlich. Und natürlich hab ich an diese Symbolik nicht gedacht als ich die Bienenstrophe dem Herbstgedicht einfügte. Jetzt gefällt sie mir aber doppelt.

Der Zusammenhang von Tod, rauschhafter Fülle des Erntens und Poesie, wie ihn der Mythologe der Romantik, Creutzer,⁶¹ in seiner *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* nachzeichnet, entspricht eben dem Bild der Biene in Brittings ehrgeizig antikisierendem Gedicht *Der große Herbst*⁶² nicht völlig. Mehr erfährt man aus einem Text, der am 10. Juli 1957 im Deutschlandfunk gesendet wurde; befragt nach seiner Auffassung von der Dichtkunst berichtet Britting dort - ganz gegen seine Gewohnheit - *Autobiografisches*:⁶³ In der alten Stadt Regensburg, auf einer Insel in Donau bin ich am 17. Februar des Jahres 1891 geboren worden, ein Wassermann also in jeder Hinsicht, auch in astrologischer. Ich glaube aber nicht an die Astrologie" - anders demnach als Goethe, der den Mythos seines Lebens *Dichtung und Wahrheit* ja in diese kosmische Dimension gestellt hatte. Scheinbar nüchtern gibt sich Britting dagegen mit den Stationen eines Schriftstellerlebens ab: „Spät erst, mit fast dreissig Jahren, begann ich zu schreiben; vorher war ich mit anderem beschäftigt gewesen," - erwähnt das ominöse Studium; - „dann hieß es im Schützengraben den ersten Weltkrieg zu überstehen", dann die Heimkehr als Kriegsversehrter:

Was sollte ich anfangen? Ich schrieb, weil ich nichts besseres zu tun wußte, ohne Vorsätze zu haben oder Pläne oder Theorien, ohne jede deutliche Vorstellung vom Wesen der Dichtung, nach der man mich heut fragt, nicht einmal eine undeutliche hatte ich.

Und so weiter über Lebensumstände, Wohnungen, Reisen, Preise und Ehrungen - „und nun ist es so weit, daß eine Gesamtausgabe meiner Werke zu erscheinen beginnt [...], und immer noch nicht weiß ich die Frage zu beantworten, was denn das Wesen der Dichtung sei".

Noch einmal jetzt ein Hinweis auf seine Wohnung, diesmal wenigstens zwei Zimmer, - dann ein abrupter Übergang:

Die Geschichte von dem Tausendfüßler gehört jetzt hierher. Den fragt man, wie er denn zurecht komme mit den vielen Beinen, wie er es anstelle, sie nicht durcheinander zu bringen, daß kein Wirrwarr entstehe und er nicht stolpere. Das Tier antwortet: „Das ist doch ganz einfach, das mache ich so, sehen Sie einmal genau her." Und es will seinen Gang beginnen, den oft gegangenen, und plötzlich kann es nicht mehr gehen, wie gelähmt ist es, und steht beschämt vor dem Frager. Wie ich auch. Und meine, nicht törichter zu sein als andere, nur vorsichtiger vielleicht, mir selber nicht trauend und meiner Weisheit, zögernd und eher hochmütig verlegen ablehnend.

Leicht ist die Reprise von Kleists *Über das Marionettentheater* zu erkennen,⁶⁴ der Übergang von naiver Anmut zur reflektierten Verwirrung, wie in der Geschichte jenes Jünglings, der seine unbewußte Ähnlichkeit mit der Schönheit einer antiken Statue in der bewußten Nachahmung preisgibt und verliert. Diese Nachahmung hat Britting - und das markiert die kuriose Übertragung des Exempels ins Tierreich - gegenüber der Bildungskultur stets vermieden, auch, wie es die letzten Sätze verraten, aus einem Hochmut der Begabung heraus, der so sehr dem Aristokratismus Burckhardts wie Nietzsches entspricht. Jene gebildete Selbstausslegung, wie sie in der bildungsbürgerlichen Essaykultur der fünfziger Jahre gepflegt wurde - höchst erfolgreich etwa von dem Konkurrenten Wilhelm Lehmann, dessen Essays seine Lyrik glossierten, dessen Lyrik seine Essays illustrierte, - sie widersprach Brittings Auffassung von der Eigengesetzlichkeit der Dichtung. So versuchte er auch die Lebensbereiche von Dichtung und Literaturbetrieb sorgfältig zu trennen, und machte diese Trennung zum Thema seiner Stellungnahme, die als zurückgenommenes Zugeständnis an den Literaturbetrieb verstanden werden muß. Das wird im Gattungswechsel, den sich dieser kurze Text zweimal zumutet, auffällig belegt. Auf die Autobiographie, die ganz von eben jenem Gestus der skeptisch zweifelnden Mitteilung geprägt ist, der auch in Brittings nur scheinbar dem öffentlichen Konsum zueigneten Texten herrscht, folgt die parabelhafte Erzählung als ironische Replik auf die Erwartungen der Gebildeten und schließlich das Gedicht, Brittings eigene Sprachform:

Der Bienenfresser gehört jetzt auch hierher. So heißt ein Gedicht von mir:

DER VOGEL BIENENFRESSER

Die den süßen Honig holen,
Von den Rosen, von dem Flieder -
Was sie eben sich gestohlen,
Raubt sich gleich ein andrer wieder
auf die frechste Räuberweise,
Goldner Stacheln ungeachtet:
Und die Bienen, schwer befrachtet,
Selber sind sie nun die Speise,
Und wie Honig ihnen, besser,
Schmecken sie dem Bienenfresser.

Und der Dichter? Voller Gier,
Ohne Vorsicht und Bewahrung
schluckt er stachelige Nahrung
Wie das Bienenfressertier,
Nie und Nie daß er verzichte,
Kann er nur den Honig haben:

Bienen baun aus Honig Waben
Und die Dichter draus Gedichte.

Ists wenig, was ich zum Thema zu äußern habe?

In Bildern zu sprechen dürft ihr mir nicht wehren, ich wüßte mich sonst nicht zu erklären. So ungefähr sagt es Goethe.

In Bescheidenheit sag ichs auch.

Was im autobiographischen Bericht abgewehrt, in der parabolischen Erzählung versagt wird, das stellt das Gedicht im Bild als seine eigene, immanente Poetik vor, ein Gleichnis, aber diesmal sogleich noch im offenen Zitat und direkt auf Goethe bezogen.⁶⁵ Im Gedicht von dem seltenen Vogel Bienenfresser' gibt Britting das Bild von der Dichtung im Kreislauf der räuberischen Zeiten'. Der Leser Burckhardts wählte daher nicht die ‚Biene‘, das alte Symbol des süßen Dichterischen,⁶⁶ sondern den mörderischen Bienenfresser für sein Gleichnis aus, das die Signatur des Zeitalters der Gewalt auch in der Poesie entdeckt und bekennt, - freilich auch das Leid, das der Dichter sich selbst antun muß, sobald er den Stoff der Welt sich aneignen will. Nicht der ‚Honig‘, der süße Stoff, sondern die geometrische Form der ‚Wabe‘ ist ja die Chiffre für das Gedicht; indem als der Dichter in einem schmerzlich-gewalttätigen Prozeß den Stoff zur Form läutert, wird die Welt des Raubes nicht geändert, wohl aber erkannt. Den Bienen hingegen ist die Verdrängung ihres räuberischen Tuns eigen, sobald sie sich - wie es das große Herbstgedicht schildert - der Ernte und dem Hausbau zuwenden;⁶⁷ sie sind - für Britting anders als für die bei Creuzer fixierte Tradition⁶⁸ die Symboltiere des bürgerlichen Lebens. Damit erhellt sich der obstinate Hinweis auf die wechselnden, stets kargen Wohnungen, der uns in der autobiographischen Exposition auffallen mußte, als geheimes Leitthema des gesamten, sorgfältig gebauten Textes über die Dichtkunst. Hochmütig unauffällig und daher radikaler, als es das modisch gewordene Schlagwort vom unbehausten Menschen' in den fünfziger Jahren wahrhaben konnte, bekennt sich Britting hier zu dem ausgesetzten Dasein des Dichters, wie es Hofmannsthal einst in seinem Essay über den Dichter in dieser Zeit' als Stigma der Moderne erkannt hatte.⁶⁹

Die späte Lyrik der Sammlung *Unter hohen Bäumen* ist insgesamt gezeichnet von einer Selbstbesinnung, die nicht bloß als Merkmal eines Altersstils rubriziert werden darf; vielmehr antwortet sie auf die Erfahrung der räuberischen Zeiten', die - wie Jakob Burckhardts melancholische Geschichtsbeachtung lehrte - auch das Schöne nicht mehr selig in ihm selbst' scheinen lassen (wie noch bei dem von Britting hochgeschätzten Mörike).⁷⁰ In der überraschenden Vielzahl poetologisch-weltanschaulicher Gedichte werden ‚Schönheit‘ und Grausamkeit‘ verbunden in jener Kette wechselseitiger Ver-

nichtung' des Naturlebens, so etwa im Titelgedicht *Unter hohen Bäumen*, das wieder - wie schon die *Chinesischen Generäle*, wie dann 1935 in gewandelter Akzentuierung der Vorspruch zur Sammlung *Der irdische Tag* - die vertikale Raumachse als Sinnachse etabliert. Während die obere Welt uns entrückt bleibt, vollzieht sich unten wie selbstverständlich das grausame Naturgesetz des kleinen Lebens': „Holde Falter: einen, zwei / Fangen sich die Knaben.“⁷¹ In dem lebhaften zeitgenössisch-öffentlichen Dialog über das Schöne⁷² wurde Brittings Spätwerk so zum esoterischen Partner, da es die Abkehr vom Gerede, wie sie allenthalben gefordert wurde, wahr machen wollte. Die „Hieroglyphen“ der Natur - Zeichen des Zaubers „aus der alten Zeit“ - sind jetzt von der Poesie allein noch nachzuzeichnen;⁷³ *Krähen im Schnee*// sie allein bemerkt immerhin die Naturwesen, ohne noch ihre Sprache magisch zu beherrschen: „Und reden, du hörst nicht / Von ihrer sprachlosen Welt.“ So heißt es von den Sonnenblumen, die schon ihr Name in der verlorenen Zusammenhang der Dinge stellt. Indem Britting - entschiedener als seine Generationsgefährten Wilhelm Lehmann oder Günter Eich - eine große Tradition der Natursprachenlehre in der Poesie karg zu Ende schreibt, verweist er auch auf die verborgenen Zeichen einer neuen Zeit, nur verdeckt und verschleiert noch vom schönen Schein' der Worte:⁷⁴ „Aber die Schlangen / Tun das ihrige unsichtbar.“

ANMERKUNGEN

- ¹ Curt Hohoff: Unter den Fischen. Erinnerungen an Männer, Mädchen und Bücher 1934- 1939. Wiesbaden, u. a.: Limes 1982, S. 24.
- ² Ebd., S. 211.
- ³ Li-Tai-Pe. Nachdichtungen von Klabund [d. i. Alfred Henschke]. [1923]. (= Inselbücherei 201). Leipzig: Insel o. J., S. 46.
- ⁴ Vgl. SW I, S. 577 [Nr. 31].
- ⁵ Brittings Gedicht wird zitiert nach dem Erstdruck: Der Querschnitt 7 (1928), S. 248-250; [vgl. in](#) SW 11, S. 104ff. die kaum variante Fassung aus *Der irdische Tag* (1935).
- ⁶ Besonders virtuos in der ersten Strophe die Verschränkung von Farbidentität (gelb) und Kontrastposition (scheuen) zwischen Mensch und Element.
- ⁷ Bode, S. 113. Vgl. Ulrike Landfester: „Ein kochendes Grün, ein erzgrünes Glühn“. Georg Brittings Bildsprache in Expressionismus und Nachexpressionismus. In: Studien, S. 91 - 104.
- ⁸ Vgl. das Gedicht *Krähen im Schnee* aus der Sammlung *Unter hohen Bäumen*: Georg Britting: Gedichte. 1940- 1951. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1957. (= Gesamtausgabe in Einzelbänden), S. 219.
- ⁹ Vgl. unten, aber auch den Text *Die Mückenschlacht* von 1921 ; S W 1, S. 218f.
- ¹⁰ Hohoff, S. 24.
- ¹¹ Vgl. Anm. 5. - Zitat aus einem Herausgebertext: Der Siegeszug des Querschnitt [1924], hier nach: Der Querschnitt. Das Magazin der aktuellen Ewigkeitswerte! Hg.v. Christian Ferber. Berlin: Ullstein 1981, S. 5. - Vgl. SW 1, S. 609. - In dieser Zeitschrift schloß sich ein Bericht über *Hundhausen als Übersetzer* (S. 249f.) an, der hervorhebt, wie Vincenz Hundhausen sich nicht um philologische Treue mühe: Er „gibt uns die Chinesen, indem er uns ihre Gedanken in ihren Umrissen mitteilt“ - also eine Adaption, die von Brittings Gedicht noch überboten wird. Als Probe werden auch 5 *Gedichte von Bo Djü'J* in der Übertragung Hundhausens geboten (S. 251 f.); doch gehört zu diesem Veröffentlichungskontext ebenfalls eine Fotoserie, die unter anderem ein Foto des Generals Tschang Tso Lin bietet (vgl. unsere Abb. S. 142). Zum weiteren Kontext des Chinabildes vgl. Anm. 21.
- ¹² Vgl. aus den rund zwanzig größeren Artikeln, die von Januar bis Juni 1928 in den *Münchener Neuesten Nachrichten* erschienen, etwa die Berichte *Chinas Bruch mit Rußland. Das schwierige Arbeiterproblem* (5. 2.), wo Tschangsolin als der „Usurpator der Peking Zentralregierung“ bezeichnet wird: den zeitgeschichtlichen Überblick *Kampfpause in China* (4.3.); weiter *Die Arbeiterbewegung in China. Wirkung der Industrialisierung* (1. 4.), auch über die „blutige Strenge“ Wupeifus bei der Unterdrückung von Streiks; die Titelseite vom 29. 4. *Marsch auf Peking. Vor einer großen Entscheidungsschlacht*, nämlich dem ersten „Zusammentreffen der Vereinigten Armee Tschiangkaischeks und Fengyushiangs mit den gefürchteten Mukden-Truppen Tschangsolins“; ein Bericht *Der Kampf um Peking* (3. 5.): „Tschangsolin und sein Anhang kämpfen um die Existenz in China.“; am 11. 5. im Titelbericht *Japans China-Feldzug* die lapidare Feststellung: „Tschangsolin, der ehemalige Herr der Mandchurei und Bundesgenosse, das Herzstück des Widerstandes, scheint, seitdem ihn Japan offenbar fallen gelassen hat, ein ernster Gegner nicht mehr zu sein.“
¹ m Juni folgen rückblickende Kommentare, so anlässlich der ersten Gerüchte von

- Tschangsolins Tod - laut Meldung *Das Attentat von Mukden* am 6./7. 6. -, die erst am 18. 6. bestätigt werden. Wie ein vorweggenommener Nachruf - mit der sonst nicht belegten Konstellation von Tschangsolin und Wupeifu - konstatierte bereits der Titelbericht vom 5. 6. *Peking in den Händen der Nationalisten. Ein Schritt zur Einigung Chinas?*: „Man wird sich erinnern, daß vor mehr als Jahresfrist Tschangsolin und Wupeifu mit ebensolchen Triumphgesängen wie jetzt die Südtruppen in Peking einzogen. Ihre gemeinsame Herrschaft war von kurzer Dauer, weil ihre Fähigkeit, der großen gemeinsamen Sache des Vaterlandes zu dienen, die Probe nicht bestand.“ - Zu Brittings Verhältnis zu den MNN, wo er seit 1928 publizierte, vgl. SW 1, S. 609.
- ¹³ Vgl. SW 1, S. 618f. u. 652. Das Problem, „welche Gründe Autoren dazu bewegten, sich zehn Jahre nach Kriegsende der romanhaften Deutung des Krieges oder ihres Kriegserlebnisses zuzuwenden“, untersucht Hans-Harald Müller: Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik. Stuttgart: Metzler 1986, S. 2. Die Hypothese, daß für Brittings Schaffen das Kriegserlebnis prägend war und blieb, kann hier nur vorausgesetzt werden; sie wäre an kleineren Texten - den Kriegsanekdoten, anspruchsvolleren Erzählungen wie *Hinterhauser und sein Fräulein* von 1928 (SW 1, S. 344-348, dazu S. 652) -, dem *Hamlet-Roman*, dem ‚Langemarck‘-Gedicht *Diefreiwilligen Knaben* (SW II, S. 225), aber auch an Nebenmotiven wie dem ‚Afrika-Komplex in der Marion-Erzählung (vgl. meinen Beitrag: Georg Brittings Modernität, in: Studien, S. 57-89, hier: S.75 u. S. 78) und schließlich an der Bildsprache von Prosa und Gedichten zu entwickeln. Vgl. auch die Interpretation von Albrecht Weber zu *Die Frankreichfahrt* in: Interpretationen zu Georg Britting. Beiträge eines Arbeitskreises. München: Oldenbourg 1974, S. 106-114.
 - ¹⁴ So Britting zu Eugen Roth über die Freiwilligen des Ersten Weltkrieges, SW 1, S.573.
 - ¹⁵ Vgl. Wilhelm Haefs u. Walter Schmitz: Georg Britting und die Donaueschule. In: Literatur in Bayern Nr. 13 (1988), S. 23-29; hier: S. 28.
 - ¹⁶ Diese Differenzierung von Kampf' und Krieg' ist in der zeitgenössischen Semantik auch sonst belegt, vgl. etwa Ernst Bloch: Kampf, nicht Krieg. Politische Schriften 1917- 1919. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985 (es, N.F. 167). Zu Brittings Auffassung vgl. auch Wilhelm Loochs anregende Deutung des Gedichtes *Unerbittlicher Sommer*, in: Interpretationen zu Georg Britting (wie Anm. 13), S. 25 -31.
 - ¹⁷ SW 11/ 1, S. 51, vgl. ebd. S. 31.
 - ¹⁸ Vgl. *Der trunkene Kutscher* (1925) mit dem eingeschalteten Gedicht *Kleine Magie* (SW 1, S.242f.), außerdem etwa *Hol über!* (ebd. S. 244f.), die drei im Jahr 1953 unter dem Titel *Letternspuk* zusammengefaßten Skizze, zu denen, wie Britting gelegentlich bemerkte, auch *Der Berg Thaneller* „gut [...] gepaßt“ hätte (SW 1, S. 646). Vgl. auch: Haefs/Schmitz (wie Anm. 15) S. 23f.
 - ¹⁹ Zur epochenprägenden Debatte um den Historismus, vgl. Lothar Köhn: Überwindung des Historismus. Zu Problemen einer Geschichte der deutschen Literatur zwischen 1918 und 1933. In: DVjs 48 (1974), S. 704-766 u. 49 (1975), S. 94- 165; dazu jetzt die Hinweise in dem Beitrag von Justus H. Ulbricht im vorliegenden Band. Außerdem meine Skizze: Entfremdete Heimat. Traditionsbruch und Traditionsbewahrung in der Literatur der inneren Emigration'. In: Begegnung mit dem Fremden. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokio 1990. Hg. v.

- Eijiro Iwasaki. Bd. 8: Emigranten- und Immigrantenliteratur. München: Iudicium 1992, S. 119 - 127.
- 20 Vgl. dazu meinen Aufsatz: 'Die Elf Scharfrichter'. Ein Kabarett in der Kunststadt München. In: München - Musenstadt mit Hinterhöfen. Die Prinzregentenzeit 1886- 1912. Hg. v. Friedrich Prinz u. Marita Krauss. München: Beck 1989, S. 277-283, hier: S. 280f. Vgl. unten den Hinweis auf die für Britting naheliegende Reminiszenz an Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater*.
- 21 Vgl. die wohl von D.H.Lawrence beeinflusste Erzählung *Die goldene Frau im Zechental*, SW 1, S. 293-307, dazu ebd. 5.649. - Zum Ästhetizismus des Schrecklichen vgl. Karl Heinz Bohrer: Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München: Hanser 1982. - In den fünfziger Jahren gehört Friedrich Georg Jünger zum Freundeskreis Brittings, vgl. dazu künftig die Dokumente im Kommentar von SW IV. - Folgendes Zitat: Hohoff, S. 309.
- 22 Zu Brittings Kunst der Perspektivenmontage vgl. Haefs/Schmitz (wie Anm. 15), S. 27f.
- 23 Vgl. SW II, S. 225; Britting wehrte diesen Angriff mit dem Hinweis auf sein eigenes 'Fronterlebnis' ab, vgl. dazu auch ebd. S. 36517.
- 24 Klambul [wie Anm. 31, S. 46. - Hinzuweisen ist hier auch auf Albert Ehrensteins 1924 bei Ullstein erschienenen „chinesischen Roman“ *Räuber und Soldaten*, den Wilhelm Schmidtbonn als „Volksroman“ kennzeichnete, in seiner Lebensfülle allein den Shakespeareschen Dramen vergleichbar; Britting konnte Schmidtbons Empfehlung in einer Verlagsanzeige im Februarheft 1928 des *Querschnitt* (S. 125) lesen.
- 25 Vgl. den Hinweis auf die gelegentliche Genesis-Reminiszenz in Brittings Schilderung des Tageszeitenwechsels in meinem Beitrag: Georg Britting und das Kino. In: Regensburger Almanach 1989. Hg.v. Ernst Emmerig. Regensburg: Walhalla u. Praetoria Verlag 1988, S. 187-193, hier: S. 192.
- 26 Vgl. das Zitat in Anm. 12.
- 27 Vgl. Haefs/Schmitz (wie Anm. 15), S. 28; sowie den Beitrag von Ulrike Landfester im vorliegenden Band.
- 28 Eine Formulierung von Hans Dieter Schäfer im Gespräch mit Manfred Stuber, in: Mittelbayerische Zeitung, 16./17. 2. 1991. - Das ästhetische Experiment einer grotesk ins Märchenhafte überblendenden Darstellung der NS-Schrecken unternimmt erst Michel Tourneur in seinem Roman *Le roi des aulnes* (1970; dt.: *Erklärung*, (1972).
- 29 Zitiert wird nach der 1939 in der Sammlung *Rabe, Roß und Hahn* veröffentlichten Fassung (SW 11, S. 167f.); gegenüber dem Erstdruck: Wo im Schilf die wilden Enten wohnen. In: Das Innere Reich 4 (1937/38), S. 567, ist hier die im folgenden zu beschreibende ‚Zuschauer‘-Perspektive noch weniger weit ausgeführt (vgl. Anm. 37).
- 30 Vgl. dazu das Geschmacksurteil von Harald Grill im vorliegenden Band. Gerade weil die „Verwandlung in Poesie“ nicht völlig geglückt ist, läßt sich jedoch der Gehalt leicht nachzeichnen.
- 31 Die Kennfarbe schwarz gehört zur „Ästhetisierung des Außergewöhnlichen“ durch die SS (Peter Reichel: Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. München: Hanser 1991, S. 222-231), die sich entsprechend bereits im Titel ihrer Zeitung *Das schwarze Korps* vorstellte; noch die Debatte um die Schwarzen in Max Frischs Schauspiel *Andorra* (1961) belegt, wie selbstverständlich diese Assoziation funktionierte. Zu dem Angriff des *Schwarzen*

- Korps* auf die Zeitschrift *Das Innere Reich* im Oktober 1936, vgl.: Das Innere Reich. 1934-1944. Eine „Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben“. Bearb. v. Werner Volke. Marbach a.N.: Deutsche Schillergesellschaft 1983. (= Marbacher Magazin 26), S. 32f.
- 32 Hohoff, S. 42. Wiederholt S. 210, vgl. unten S. 156.
- 33 Ebd. S. 210.
- 34 Ich danke den Erben Eugen Roths für die Zitaterlaubnis. Die „Preisgegebenheit des Geistes“ ist ein wiederkehrendes Thema in der für eine spätere Publikation vorgesehenen Notizenserie *Gesprächen am Fluß*, die auf Roths Unterredungen mit Britting zurückgehen; vgl. auch die Auszüge in SW II, S. 288-292.
- 35 Hohoff, S. 42f.
- 36 Ein von Dolf Sternberger geprägter Begriff, den Erwin Rotermund für die Analyse des Schrifttums der inneren Emigration nutzbar gemacht hat: Tarnung und Absicherung in Rudolf Pechels Aufsatz *Sibirien* (1937). Eine Studie zur „verdeckten Schreibweise“ im *Dritten Reich*, in: *Textkritik und Interpretation* (= Es. für K.K.Polheim), hg.v. Heimo Reinitzer, Bern u. a.: Lang 1987, S.417-438, hier S. 417. Für Ernst Jünger, der sich ja ebenfalls in den Schreibweisen der Widerständigkeit geübt hatte, war dies Gedicht denn auch - laut Brittings Mitteilung an Jung vom 9. 11. 1950 - ein „Lieblingsstück“.
- 37 Laut einer Mitteilung Brittings an Dietrich Bode soll das Gedicht im Jahr 1929 entstanden sein (vgl. SW II, S. 354); dem widerspricht freilich der überlieferungsgeschichtliche Befund, insbesondere die Veröffentlichung einer Vorfassung im *Innere Reich* in der Entstehungszeit der Sammlung *Rabe, Roß und Hahn*. Mir scheint hier eine in Britting Selbstverständnis als Dichter angelegte Tendenz zur Enthistorisierung wirksam zu sein, die bei etlichen seiner an Bode übermittelten Datierungen nachzuweisen ist (vgl. SW 11, S. 235), aber auch in Hohoffs Datierung von *Chinesische Generäle* nachwirkt (vgl. oben S. 143). Doch auch, falls Brittings Erinnerung ihn nicht trög, wäre der thematische Kern des Gedichtes jedenfalls erst Ende der dreißiger Jahre, nach Erfahrungen mit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft und ihren Mitläufern, deutlich herausgearbeitet worden.
- 38 In einem von Eugen Roth (vgl. Anm. 34) überlieferten *Mondgespräch*: „Lächle, Mörder, Tyrann - ruf ich mir selber zu! Das Volk will sanfte Henker! Schau nicht wild, guter Mond, braver, lieber Mond, grinse übers ganze Gesicht! Glänzt nicht auch der Stahl des Meuchlers in meinem Glimmer?“
- 39 Vgl. Egon Haffner: Der „Humanitarismus“ und die Versuche seiner Überwindung bei Nietzsche, Scheler und Gehlen. Würzburg: Königshausen + Neumann 1988, S.29-97.
- 40 Zu Brittings Wertschätzung von Thomas Manns *Betrachtungen eines Unpolitischen* vgl. SW 1, S. 614ff.; sie impliziert die Mißachtung des in Settembrini im *Zauberberg* porträtierten literatenhaften Humanisten, dessen Rede auch bei Thomas Mann angesichts der Realität des Krieges stumm wird. Zu Brittings Verhältnis zu Thomas Mann vgl. noch seinen Brief an Paul Alverdes aus dem Jahr 1937 über *Lotte in Weimar* (Deutsches Literaturarchiv, Marbach).
- 41 Vgl. meinen Aufsatz: Die kleine Welt am Strom!: Georg Britting, ein Dichter aus Regensburg. In: *Handbuch der Literatur in Bayern*. Hg.v. Albrecht Weber. Regensburg: Pustet 1987, 493-501, hier: S.499 zu dem etwas späteren Gedicht *Wintermorgen am Fluß*. Vgl. außerdem: Idylle und Modernisierung in der europäischen

- Literatur des 19. Jahrhunderts. Hg. v. Paul Gerhard Klusmann u. Hans U. Seeber. Bonn: Bouvier 1986.
- 42 Vgl. zum dieser Thematik Reichel (wie Anm. 31).
- 43 Vgl. den Hinweis in meinem Nachwort: Georg Britting 1891 -1964. Zum Erscheinen einer neuen fünfbändigen Werkausgabe. Hg. v. Walter Schmitz. München: Süddeutscher Verlag 1987, S. 114- 119, hier: S. 1 16f.
- 44 Vgl. zur Entfaltung der Auffassung vom bildzeigenden Lyriker' Britting, wie ihn eine von Britting geschätzte Studie von Lily Gädke im Titel nennt, die Hinweise SW 11, S. 271f. sowie SW IV (in Vorb.).
- 45 Walther Rehm: Jacob Burckhardt. (= Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Bd. 68-70). Frauenfeld u. Leipzig: Huber & Co. 1930, S. 208.
- 46 Zit.n. ebd., S. 226.
- 47 B.s Briefe an Jung werden in der Bayerischen Staatsbibliothek, Handschriftenabteilung verwahrt. - Zum Skeptizismus` zitiert Britting hier Burckhardts *Weltgeschichtliche Betrachtungen* (posthum ersch. 1905), vgl. Jacob Burckhardt: Gesamtausgabe. Hg.v. Emil Dürr u. a. 14 Bde. Stuttgart/Berlin/Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt 1929-1934. Bd. VII, S. 7. - Die Werke Burckhardts werden im folgenden mit der Sigle GA und römischer Bandzahl nach der Gesamtausgabe zitiert; dort finden sich die *Weltgeschichtlichen Betrachtungen* in Band VII, die *Griechische Kulturgeschichte* in den Bänden VIII - XI. Welche Ausgabe Britting benutzte, konnte nicht festgestellt werden.
- 48 Vgl. die Hinweise in SW 1, S. 569-573; ergänzend meinen Beitrag: Brittings Modernität (wie Anm. 13), S. 58ff. sowie den Beitrag von Hans Dieter Schäfer im vorliegenden Band. - Burckhardt wie Nietzsche reagieren mit ihrer Kultur- und Geschichtstheorie auf die revolutionären Erschütterungen im 19. Jahrhundert; so prägen sie Reaktionstypen, die auch noch für die von Britting miterlebten Umbrüche des zwanzigsten passend schienen. Zu Burckhardt vgl. Wolfgang Hardtwig: Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1974, S. 290-298; zu Nietzsche vgl. Peter Bergmann: Nietzsche: „The last Antipolitical German“. Bloomington u. Indianapolis: Indiana Univ.Press 1987.
- 49 Rehm (wie Anm. 45), S. 207. Rehm faßt das für Britting zeitgenössische Burckhardt-Bild kenntnisreich zusammen. Vgl. Burckhardt GW VII, S. 174.
- 50 Rehm, S. 225.
- 51 Burckhardt, GW VIII, S. 79.
- 52 Friedrich Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1875- 1879. Kritische Studienausgabe. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München: dtv 1988. (= Band 8 der Kritischen Studienausgabe' in 15 Bänden), S. 19.
- 53 Burckhardt, zitiert nach Rehm S. 228. Zum Pessimismus` vgl. Hardtwig (wie Anm. 48), S. 140-146.
- 54 Burckhardt, GW VII, S. 73; vgl. ebd. S. 25. Vgl. zu Burckhardts anthropologischem Ansatz Hardtwig (wie Anm. 48), S. 56ff., zu „Begriff und Funktion der Macht" ebd., S. 132ff.
- 55 Burckhardt GW VII, S. 201.
- 56 Ebd., S. 126.
- 57 Nietzsche (wie Anm. 52) S. 56.

- 58 Burckhardt GW IX, S. 354 (mit dem Zitat von den Schlußzeilen von Schillers Gedicht *Nänie*).
- 59 Hohoff, S. 43.
- 60 Vgl. Hans Dieter Schäfer: Wilhelm Lehmann. Studien zu seinem Leben und Werk. Bonn: Bouvier 1969, Teil 2, Kap. 6-8; meine Skizze von Lehmanns lyrischem Werk in: Kindlers Neues Literatur Lexikon. Bd. 10, S. 146f.
- 61 Vgl. Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. 4 Bde. 2. Ausg. Leipzig u. Darmstadt: Carl Wilhelm Leske 1819- 1821; Bd. 111, S.355 über den „*Bienenvater*“ Dionysos, dann Bd.IV, 5.365-393. Vgl. Anm. 44.
- 62 Vgl. Bode, S. 114f.
- 63 Ich danke Frau Ingeborg Schuldt-Britting herzlich für die Erlaubnis, aus diesem bislang unveröffentlichten Text zu zitieren.
- 64 Zu Kleists Aufsatz *Über das Marionettentheater* vgl. die übliche, sicherlich auch Britting selbstverständliche Deutung bei Curt Hohoff: Heinrich von Kleist [1958]. (= rowohlt monographien 1). 28. Aufl. Reinbek: Rowohlt 1993, S. 145- 150.
- 65 Den genauen Wortlaut des Zitats kann ich nicht nachweisen; Bild` ist der zentrale Begriff in Brittings Ästhetik, vgl. den frühen, von Britting geschätzten Beitrag von Lily Gädke, in: Almanach (wie Anm. 43) S. 73 -79.
- 66 Zum Biene/Honig-Topos vgl. Jan-Hendrik Waszink: Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike. Opladen: Westdeutscher Verlag 1974. Ich danke Ulrike Landfester für den Hinweis auf diese Studie.
- 67 Vgl. Britting: Gedichte (wie Anm. 8), 5.206f.; vgl. auch das Gedicht *Die Bienen*, ebd., S. 195.
- 68 Creuzer (wie Anm. 61) Bd.IV, 5.389 weist auch auf die „Kriegslust der Bienen" hin; auch seien sie ein Symbol für den „Geist in der Materie" (S. 373).
- 69 Vgl. etwa die titelgebende Metaphorik in Hofmannsthals später Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*; für den frühen Hofmannsthal wie auch für Rilke war der Dichter der schlechthin Heimatlose. Das Thema von der Residenz des Dichtersfürsten bis zu den ‚Klausen‘, die sich die für Britting wichtigen Brüder Jünger schaffen, verdiente eine ausführliche Bearbeitung. - Zu Brittings Verhältnis zu Hofmannsthal SW 1, S. 613. - Vgl. dagegen den bald zum Schlagwort gewordenen Titel in Hans Egon Holthusens Essaysammlung *Der unbebaute Mensch* (1951).
- 70 Vgl. Eduard Mörike: Werke. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Georg Britting. München: Hanser 1946. Außerdem die berühmte Erörterung des Mörike-Verses bei Emil Staiger: Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger. In: Ders.: Die Kunst der Interpretation. Zürich: Atlantis 1955, S. 34-49.
- 71 Britting: Gedichte (wie Anm. 8), S. 175, die Schlußverse des Titelgedichtes der Sammlung *Unter hohen Bäumen*.
- 72 Vgl. die von Britting mitorganisierten Aktivitäten der Bayerischen Akademie der schönen Künste - vor allem die Vortragsreihe vom 16. bis 20. November 1953, zu der Martin Heidegger beisteuerte; sie ist dokumentiert in dem Band: Die Künste im technischen Zeitalter. Hg.v. der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. München: Oldenbourg 1956. Vgl. bereits Britting an Jung, 13. 6. 1950 u. 19. 6. 1950.
- 73 Britting: Gedichte (wie Anm. 8), S. 188, 219.
- 74 Ebd., S. 186, die Schlußverse des Gedichtes *Die Schlangen*.