

Christine Riedl-Valder/ Sigmund Bonk/ Bernhard Lübbers (Hg.)

Georg Britting
und Gottfried Kölwel

Neue Facetten zu
ihrem schriftstellerischen Werk

Dr. Peter Morsbach Verlag

GM 2671 R552

Der Band wurde mit freundlicher Unterstützung der Raiffeisenbank
Regensburg-Wenzenbach sowie der Georg-Britting-Stiftung gedruckt.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://www.dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2012

© 2012 Dr. Peter Morsbach Verlag, 93055 Regensburg

Umschlaggestaltung: Nicole Bayer, Staatliche Bibliothek Regensburg

ISBN: 978-3-937527-51-2

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es nicht gestattet,
dieses Buch oder Teile daraus auf fototechnischem oder elektronischem Weg zu vervielfältigen.

Bibliothek
Deutsche Ethnologie & Komparatistik
Landwehr München

75 G-15867

Walter Hettche

Stadtbilder im Werk Georg Brittings

Die Stadt ist nicht unbedingt das erste literarische Motiv, das man mit dem Werk Georg Brittings in Verbindung bringt. Eher denkt man an das ländliche Bayern, die „kleine Welt am Strom“, die Dörfer, Wiesen, Auen und Wälder, Berge, Bauern, Knechte, Mägde, Jäger, Vögel, Raubtiere, Käfer, Pferde und Pflanzen, aus denen sich sein literarischer Kosmos zusammensetzt, und so fehlt in kaum einer Literaturgeschichte und kaum einer Interpretation das Etikett des „Naturdichters“, vielleicht auch des „naturmagischen“ Lyrikers, mit dem man Brittings Werk hinreichend und zutreffend zu beschreiben glaubt. Ein hinsichtlich Brittings offenbar ziemlich kenntnisloser Germanist meint gar von einer „affirmativen Naturlyrik“ sprechen zu müssen, „mit der auf dumpfe Weise völkische Ideologien transportiert werden.“¹ Ganz so simpel verhält es sich dann doch nicht, wie in diesem Beitrag gezeigt werden soll.

Curt Hohoff schreibt in seinem 1982 erschienenen Memoirenband „Unter den Fischen“, Britting sei „ein Stadtmensch“² gewesen – ein angesichts der üblichen Etikettierungen vielleicht überraschender Befund, scheinen doch Stadtbilder in Georg Brittings Werk allenfalls eine untergeordnete Rolle zu spielen. Hohoff will seine Aussage auch wohl in erster Linie biographisch verstanden wissen, als Charakteristik eines Mannes, der fast immer in Städten gewohnt hat und die Annehmlichkeiten urbanen Lebens zu schätzen wusste. Die Erinnerungen von Ingeborg Schuldt-Britting geben ein anschauliches Bild davon.³ Man findet jedoch auch in Georg Brittings Werken eine gar nicht kleine Anzahl von Stadtbildern, von feuilletonistischen Schilderungen Regensburgs und anderer Städte bis hin zu Gedichten, die städtische Szenerien entwerfen, aber auch solchen, die selbst dann noch als Stadtgedichte zu bezeichnen sind, wenn von der Stadt überhaupt nicht die Rede ist.

Die Stadt ist bereits in den frühesten literarischen Arbeiten Brittings ein häufig wiederkehrendes Motiv. Seine Darstellung ist indessen in der Prosa wie in der Lyrik auf

1 Ralf SCHNELL, Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, in: Franz-Josef HOLZNAGEL u.a. (Hg.), Geschichte der deutschen Lyrik, 2004, 370f.

2 Curt HOHOFF, Unter den Fischen. Erinnerungen an Männer, Mädchen und Bücher 1934–1939, 1982, 43.

3 Ingeborg SCHULDT-BRITTING, Sankt-Anna-Platz 10. Erinnerungen an Georg Britting und seinen Münchner Freundeskreis, 1999.

je unterschiedliche Weise an Vorbildern orientiert, und zwar im Fall der journalistischen Prosa des Zwanzigjährigen eher an Traditionen des 19. Jahrhunderts, in der etwas später entstandenen Lyrik durchaus auch an aktuelleren Formen wie der Lyrik des Expressionismus.

Das literarische Debüt Georg Brittings hat zunächst nur den eng begrenzten Leserkreis der „Regensburger Neuesten Nachrichten“ erreicht. Für dieses Blatt hat der junge Autor im Herbst 1911 zwölf Feuilletons geschrieben, in denen er liebevoll und detailliert die Straßen, Plätze und Gebäude seiner Heimatstadt schildert, in einem überbordend ausschmückenden Stil, wie er zwar nicht für die Entstehungszeit, aber doch für schriftstellerische Anfänger typisch ist. Stilistisch knüpft Britting noch an vergleichbare Genres der Romantik und des Biedermeier an, auf die schon die seit dem zweiten Feuilleton – „Der Haidplatz“ – verwendete Sammelüberschrift „Regensburger Bilderbögen“ verweist. Auch die oftmals allzu betulich wirkende Fülle bildhafter Vergleiche und Periphrasen ist ein Erbe vergangener Epochen: rauschende Brunnen⁴, der „verklärende Schein stillen, beschaulichen Sichbegnügens“ (I, 17), ein „Perlenkranz von seltener Anmut“ (I, 18), „manch ein verschwiegenes, verstecktes Plätzchen“ (I, 19), das zum Träumen lockt, die vielen Türme, die stereotyp als „finstere“ oder „trutzige ragende[] Gesellen“ charakterisiert werden (I, 14, 17, 25), „neugierig“ blickende Glocken (I, 24), Häuser, die sich „hilfesuchend“ an den Rathausturm drängen (I, 26) – Britting muss auf den Fundus abgebrauchter Gestaltungsmittel früherer Epochen zurückgreifen; über ein individuelles oder gar originelles Vokabular zur künstlerischen Vergegenwärtigung des Stadtbildes verfügt er noch nicht.

Der Reiz dieser Feuilletons liegt in ihrer vordergründigen Unberührtheit von allen Erscheinungsformen modernen Stadtlebens. Während in Berlin, wo im Jahre 1911 schon über zwei Millionen Menschen lebten, die ersten expressionistischen Großstadtdenkmäler entstanden, in denen mit ungewohnten und schockierenden Bildern die verstörende Gegenwartigkeit der modernen Metropole Gestalt annimmt – „Aufspritzt Berlin, des Tages glitzernd Nest, / Vom Rauch der Nacht wie Eiter einer Pest“, heißt es in Paul Boldts Sonett „Auf der Terrasse des Café Josty“ –, beschwören Brittings gleichzeitig entstandene Bilderbögen über die nur rund 50.000 Einwohner zählende Mittelstadt Regensburg eine verklärte Vergangenheit. Sie preisen gerade nicht den städtischen Lebensraum, sondern die ‚natürlichen‘ Refugien der Flusslandschaft, der Parkanlagen und der Anhöhe, von der aus man die Aussicht auf das Stadtbild und die umgebende Landschaft genießt. Nun ist es aber keineswegs so, dass die Gegenwart des Jahres 1911 in diesen Stadtbildern schlechterdings verschwiegen würde. Bei genauer Lektüre erweisen sich die zeitlichen und räumlichen Fluchten aus der Moderne und die damit korrespondierende altertümelnde Sprache als bewusste Strategien zur Abwehr der auch in das mittelalterlich geprägte Regensburg einbrechenden Moderne. Auch in die Abgeschie-

⁴ Georg BRITTING, *Sämtliche Werke*. 5 in 6 Bänden. Bd. 1: *Frühe Werke. Prosa, Dramen, Gedichte 1920 bis 1930*, hg. von Hans ZIEGLER – Walter SCHMITZ, 1987, 12 u.ö. (Zitate aus dieser Ausgabe künftig direkt im Text unter Angabe der Band- und Seitenzahl).

denheit der „Allee“ dringen nämlich die Misstöne der Eisenbahn und des Straßenlärms, und „das laute Treiben und Lärmen des modernen Straßenlebens, das Klingeln der Elektrischen, die ratternd vorbeifährt, das Rollen und Dröhnen der Lastwagen“ (I, 26) macht sich allenthalben störend bemerkbar, so dass man sich wünscht, „die Gegenwart um sich versinken zu lassen“ (I, 17). Auch auf Regensburgs Straßen „drängen und stoßen sich in hastender Eile die Menschen“ (I, 26), wie sie es im zeitgenössischen Berlin der Gedichte von Georg Heym, Paul Boldt oder Alfred Lichtenstein tun. Während aber das rasend beschleunigte Großstadtleben bei den Expressionisten gleichermaßen Furcht und Faszination auslöst, ist für den jungen Britting die ‚eigentliche‘ Stadt diejenige der Vergangenheit, der Phantasie, des Traums und des nächtlichen Zaubers, der dem hektischen Treiben des Tages entgegengesetzt wird. Ganz folgerichtig erfährt in seinen Feuilletons allein der späte „Wanderer“ (I, 15) – auch er ein Relikt der Romantik – das wahre Leben Regensburgs, einer weitgehend menschenleeren, aus stumm-beredten Zeugen prachtvoller Vergangenheit zusammengesetzten Stadt, die in Brittings frühen Feuilletons wie in seinen spätesten Gedichten vor den Modernisierungsprozessen noch gefeit ist. Aber die Moderne, ein „ungebetener Gast“ (I, 23), rattert in Gestalt der Straßenbahn unüberhörbar auch in dieses vormoderne Regensburg, das man nur noch in der Kunst besichtigen kann – oder in den Bilderbögen von Georg Britting. Diese Form des Stadt-Feuilletons in Prosa hat Britting vor allem in den zwanziger Jahren gepflegt, in seinen italienischen Impressionen, aber auch in Essays über München, Landshut, Salzburg und wiederum Regensburg.

Anders als in der journalistischen Prosa, die eher eine Sache des jungen Britting ist, lässt sich anhand der Gestaltung des Stadtmotivs in Brittings Lyrik eine literarische Entwicklung verfolgen, die bis in das Alterswerk reicht. In der frühen Lyrik seit etwa 1917 experimentiert Britting noch mit freien Formen, wie man sie von manchen Expressionisten kennt; er bevorzugt metrisch kaum strukturierte und unstrophische Gebilde, die nur durch den Reim zusammengehalten werden. Das ist in dem Stadtgedicht „Erster Frühlingstag“ aus dem Jahr 1919 zu beobachten, das aus drei- bis achthebigen, zwischen sechs und 22 Silben umfassenden Versen gebaut ist, eine Form, die Britting auch für das 1921 entstandene Gedicht „Die Stadt in allen Winden“ gewählt hat, in dem es gar einen 24-silbigen Vers gibt. Dietrich Bode hat – gewiss zutreffend – Gottfried Kölwel als Vorbild für diese Langverse genannt⁵, aber gerade bei „Die Stadt in allen Winden“ (II, 40) könnte man auch an Ernst Stadler denken, mit dessen Gedicht „Kleine Stadt“⁶ aus dem Band „Der Aufbruch“ von 1914 Brittings Stadtgedicht viele Gemeinsamkeiten hat. In beiden Gedichten dringt Ländliches in die Stadt: Bei Stadler „strömt Himmel ein und Geruch von Bäumen und der starke Duft der Äcker“, bei Britting „gleiten die Winde in die Stadt“ und bringen wie bei Stadler den Duft von Bäumen und Wiesen, so dass die Stadt von ländlichen Aromen gesättigt erscheint. Der grundsätz-

⁵ Vgl. Dietrich BODE, Georg Britting, Geschichte seines Werkes, 1962, 55.

⁶ Vgl. Ernst STADLER, Dichtungen. Gedichte und Übertragungen mit einer Auswahl der kleinen kritischen Schriften und Briefe, hg. von Karl Ludwig SCHNEIDER, Bd. 1, [1954], 175.

liche Unterschied zwischen den Gedichten zeigt sich in der Darstellung der Menschen, die sich in der Stadt bewegen. Sie sind zwar in beiden Texten trotz ihres Städterdaseins noch nicht von der Natur entfremdet; bei Stadler spiegeln die Augen der Menschen noch „das feierliche Licht der Felder“, und in ähnlichem hohem Ton spricht Britting vom „Atem der Wolken und Wälder“, der auf den Menschen wie auf „silbernen Saiten geigt“. Aber während Stadler „Fabriken“, „Arbeit und Maschinenruß“ erwähnt und damit die Szenerie eindeutig in der modernen Gegenwart situiert, ist in Brittings Gedicht von solchen Zeichen moderner gesellschaftlicher Wirklichkeit nicht die Rede. Sein Gedicht darum jedoch noch lange nicht ‚unmodern‘: Zwar wird von städtischer Hektik nicht ausdrücklich auf der Inhaltsebene gesprochen, aber die zentrale Modernitätserfahrung der rasanten Beschleunigung ist im vorwärtsdrängenden Metrum der Verse lyrische Form geworden. Wie die ratternden Straßenbahnen auch im beschaulichen Regensburg der frühen Feuilletons an die unaufhaltsam eindringende Moderne erinnern, pulst auch in diesem auf den ersten Blick so ‚altmodischen‘ Gedicht der Rhythmus der neuen Zeit, und zwar ohne dass von Fabriken, Autos oder Straßenbahnen gesprochen werden muss, sondern allein in der metrischen Form sinnlich erfahrbar gemacht.

Brittings Stadt wird in dem Gedicht nicht als architektonisches Ensemble erkennbar. Ihre Gebäude sind nur insofern wichtig, als sie durch ihre Offenheit den osmotischen Austausch mit der Atmosphäre des umgebenden Landes ermöglichen. Das wird sichtbar an den „selig offen[en]“ Fenstern und Türen, durch die der ganz und gar unstädtische „Atem der Wolken und Wälder“ einströmen kann. Eine ganz andere Funktion haben die Fenster in den Stadtgedichten des Expressionismus: dort sind sie gerade das Sinnbild für die Isolation innerhalb der Stadt, für Eingeschlossenheit, Kommunikationslosigkeit und Krankheit. „Und tausend Fenster stehn die Nacht entlang / Und blinzeln mit den Lidern, rot und klein“, heißt es in Georg Heyms Sonett „Die Stadt“⁷, und Alfred Wolfensteins Gedicht „Städter“ beginnt mit den Versen:

Dicht wie Löcher eines Siebes stehn
Fenster beieinander, drängend fassen
Häuser sich so dicht an, daß die Straßen
Grau geschwollen wie Gewürgte sehn.⁸

Motive, die im Expressionismus für Gefährdung, Isolation und Angst stehen, werden in Brittings Stadtlyrik ihrer negativen Konnotationen entkleidet und ins Positive gewendet. Das ist am Beispiel der Fenster deutlich geworden, und es lässt sich auch an der Verwendung des Mondmotivs zeigen. In den frühen Gedichten Brittings ist die Mond-Bildlichkeit noch stark am Expressionismus orientiert: „die Fackel des Monds“ (II, 40), „Aus roten Feuersbrünsten / Steigt grell der große Mondenball“ (I, 558), „Der Mond lockt

⁷ Georg HEYM, Werke. Mit einer Auswahl von Entwürfen aus dem Nachlass, von Tagebuchaufzeichnungen und Briefen, hg. von Gunter MARTENS, 2006, 157.

⁸ Alfred WOLFENSTEIN, Die gottlosen Jahre, 1925, 25.

vom Himmel, groß und rot“ (II, 183) – das könnte auch bei Georg Heym stehen, dessen Gedicht „Die Stadt“ mit einem ähnlichen Bild anfängt: „Sehr weit ist diese Nacht. Und Wolkenschein / Zerreiet vor des Mondes Untergang“⁹. Gerade dieses Gedicht lenkt jedoch den Blick auf die kategorialen Unterschiede zwischen der expressionistischen Großstadtlyrik und den Stadtgedichten Brittings. „Wie Aderwerk gehn Straßen durch die Stadt, / Unzählig Menschen schwemmen aus und ein“¹⁰, heißt es bei Heym, und ähnliche Bilder der von Menschenmassen überfüllten Metropolis finden sich in vielen anderen seiner Gedichte ebenso wie in der Lyrik Paul Boldts und Alfred Lichtensteins, Jakob van Hoddis' und Ernst Blass'. Diese spezifisch ‚moderne‘ Form der Großstadterfahrung, die literarische Gestaltung des Menschen- und Verkehrsgewimmels bei gleichzeitiger Isolation des Einzelnen im Moloch Großstadt, gibt es indessen bei Britting überhaupt nicht. Schon in den frühen Regensburger Bilderbögen ist die Stadt kaum bevölkert – „Die Straße ist fast menschenleer“ (I, 25) –; stattdessen gibt es Fluchtbewegungen aus der Stadt in die umliegende Natur. In dem 1952 entstandenen Gedicht „Sommer-Sonntag“ ist mit dieser Möglichkeit des Ausbruchs aus der Enge der Stadt „ins Freie“, nach „draußen“ auch die Umdeutung des Mondes verknüpft, der nun nicht mehr unheimlich rot erscheint, sondern wie in der Lyrik der Empfindsamkeit als freundliches Gestirn.

Leer sind die Straßen im Sonntagswind:
Die Menschen hat es ins Freie getrieben!
Nur die weißen Wolken sind
Treu über der Stadt geblieben.

Die Häuser stehen wie unbewohnt.
Alles sucht draußen das Glück:
Einen Weg durch den Wald, einen Pfad durch das Korn,
Eine Stunde im Dorf, einen Rittersporn,
Von der Welt ein glänzendes Stück!

Und kommen die Schatzsucher abends zurück,
Bestaubt, und vom Sehen satt,
Hängt zwischen den Wolken der goldene Mond
Unbeachtet über der Stadt.

(IV, 307)

Dieses Gedicht ist 1952 in der „Süddeutschen Zeitung“ erstmals gedruckt worden, und auch wenn man nicht ausschließen kann, dass Britting auf einen früheren Entwurf zurückgegriffen hat, scheinen die Gestaltung des Stadtmotivs und das Fehlen der expressionistischen Stilelemente doch auf Brittings Altersstil zu deuten. In den 50er Jahren publizierte, aber schon in den 20er Jahren entstandene Stadtgedichte zeigen nämlich

⁹ HEYM, Werke (wie Anm. 7), 157.

¹⁰ EBD.

immer noch eindeutig identifizierbare Spuren expressionistischer Sprache, zum Beispiel das Gedicht „Abend in der Stadt“, das unter dem Titel „Abendliche Maximilianstraße“ schon 1929 in der „Jugend“ erschienen war. Britting hat es für die spätere Veröffentlichung nur an einer einzigen Stelle minimal verändert:

Abend in der Stadt

In der braunen Nacht
Schwimmen rote Lampione:
Späte Radfahrer, die ohne
Laternen heimkehrn, haben sie entfacht.

In feuerroten Dünsten
Drehn sich die Kugeln überall,
Aus Glut und Feuersbrünsten¹¹
Steigt grell der große Mondenball.

Die trunkenen Fahrer schwirren
Insektengroß zum roten Mond
Und surren schrill auf ihren
Rädern rotbelampiont.

(IV, 253)

Es ist charakteristisch für Brittings literarische Stadt, dass dort auch in den 50er Jahren keine Autos unterwegs sind, sondern wie anno 1929 die betrunkenen Radfahrer. Autos kommen in seinen Gedichten nur ein einziges Mal vor, nämlich in dem Gedicht „Der Wohnungsneubau“ von 1959, wo „mit grellen Hupen blasend, / Autos flitzen, dumm und rasend“ (IV, 299). In den Gedichten seiner Freunde Georg von der Vring und Georg Schneider ist der städtische Autoverkehr dagegen sehr wohl ein ernsthaft behandeltes Thema, wie in einem von Schneiders Gedichten über die Münchner Leopoldstraße, wo „der Trauermantel hintaumelt / Durch Autogase und Staub“¹², offenbar ein Kollege des Falter, der in Schneiders früherem Gedicht „Nachts in den Städten“ „vom Autogas betäubt“ hinsinkt¹³. Von der Vring's „Alter Mann auf der Straße“ wird allem Anschein nach zum Opfer eines Autounfalls: „Aber wie leicht kann es sein, / Daß ihn ein Auto blendet / Und endet all das Allein“¹⁴, und bei Georg Schneider gibt es gar ein Gedicht über einen Autofriedhof¹⁵.

11 1929: „Aus roten Feuersbrünsten“.

12 Georg SCHNEIDER, *Am Grenzstein*, 1965, 86.

13 DERS., *Nach verschollenen Noten*, 1968, 38.

14 Georg VON DER VRING, *Die Gedichte. Gesamtausgabe der veröffentlichten Gedichte und eine Auswahl aus dem Nachlaß*. Mit einem Nachwort von Christoph Meckel, hg. von Christiane PETER – Kristian WACHINGER, 1989, 415.

15 Vgl. Georg SCHNEIDER, *Atem der Jahre*, 1960, 99.

Die Stadt ist in Brittings später Lyrik kein Ort der Bedrohung und der Einsamkeit, sondern ein ganz unproblematisches Biotop im wörtlichen Sinn, ein Lebens-Ort von unkomplizierter Selbstverständlichkeit. Zu diesem gegenüber dem Expressionismus (und teils auch den eigenen Anfängen) gewandelten Bild der Stadt ist Britting wohl durch die Erfahrung des zweiten Weltkriegs gelangt. Gegenüber der ganz konkret und hautnah erfahrenen Zerstörung Münchens in den Luftangriffen des Jahres 1944 erscheint die Dämonisierung der Großstadt in der expressionistischen Lyrik vielleicht doch eher als literarisches Spiel, das einige Jahrzehnte später von einer damals nicht zu erahnenden Wirklichkeit eingeholt werden würde. Britting hat die Bombenangriffe auf München in seinen Briefen an Paul Alverdes beschrieben, literarische Texte auch dies, denn in diesen Zeilen ist eine Tendenz zur Ästhetisierung des Kriegsgeschehens bemerkbar. Allerdings ist in diesen zum Teil forciert humoristischen Schilderungen immer wieder der Schrecken über das Erlebte spürbar, so dass Ernst und Witz eine beinahe gespenstische Verbindung eingehen. Den Brief vom 4. April 1944 beginnt Britting mit einem launigen Kommentar zu diesem Datum: „Lieber Alverdes, beachte das postalisch-briefmarkensammlerisch wichtige Datum 4.4.44.! So viele Vierer auf einmal fanden sich nur noch in meinen Schulzeugnissen, und damals war der Vierer der heutige Sechser!“ Nachdem einige literarische und private Themen abgehandelt sind, kommt Britting auf seine Erlebnisse in der Bombennacht zu sprechen:

„Der letzte Angriff: ich stand auf der Strasse, es liess sich so harmlos an, da gurgelte es über mir, und es ging d i r e k t auf mich los, ich drückte mich an die Wand und schielte nach oben, von wo ich schon Balken und Steine stürzen sah, es war ein ziemlich scheussliches Gefühl, wie annodazumal, aber dann geschah nichts, und ich eilte spornstreichs in den Keller. Nachher sah ich, dass das gurgelnde Ding so zweihundert Meter von mir, gegenüber der Stuckvilla, ein kleines Häuschen getroffen hatte, darin mein Flickschneider haust. Um zwei Uhr hatte ich dort noch eine Hose vom Bügeln geholt, um halber drei war das Flickschneiderhaus ex. Flickschneiders geschah nix, aber die Flickschneiderei stellt den Betrieb ein, und erwarte hinfüro keine gebügelten Hosen mehr von mir!“¹⁶

Gut drei Wochen später, am 28. April 1944, berichtet Britting von einem weiteren Bombenangriff:

„Lieber Alverdes,

ja, die Montagnacht war nicht schön, das heisst, schön war sie auch, auf ihre weise, so à la glocke: „müssig sieht er seine werke und bewundernd untergehn.“ ich war in meinem ausweichquartier bei hanser und als es dann losballerte, und hanser und ich einen kontrollgang machten, sahn wir, dass es ringsum schon lichterloh brannte, und auf hansers speicher lagen zwei brennende brandbomben, die aber leicht zu löschen waren. [...] ja,

¹⁶ Deutsches Literaturarchiv Marbach, A:Alverdes (90.10.28/14).

und dann brannte es im Nachbarhaus, bei Endres, aber das war noch zu löschen, aber rundum brannten die grossen, schönen plutokratenvillen, zum Teil schon so kleine Palais, still und feierlich wie Weihnachtskerzen bis auf die Grundmauern nieder, und es löschte niemand, mangels Wasser und Schläuchen und Löschern. Der Himmel weithin blutrot, und dann erhob sich der Feuersturm, von dem die Berliner immer erzählten, eine tolle Sache, wie das rauschte! so rauschte es, aber mehr noch rauschte es, noch am Dienstag Mittag war es des Qualms wegen unmöglich sich dem Stadtinnern zu nähern, oder nur mit feuchten Tüchern vor der Nase. Gegen vier Uhr früh ging ich nach Hause, um zu sehen, ob ich noch ein solches hätte. Es war ein Gang wie Nero, durch die brennende Mauerkircherstrasse, links und rechts brannte es, Funkenregen und Feuerwerk, in der Ismaningerstrasse brannte es, aber weniger, und der grosse Feuerschein über meinem Haus, der mich nicht wenig bange machte, kam von einem Grossbrand in der Nachbarschaft, mein Haus stand, mein Zimmer auch, nur so voll von Staub und Russ und Aschenregen wie nach einem Vesuvausbruch, und staubig und russig und mit Rauchgebeizten Augen entschlief ich sanft. So wars. Aber das war alles bescheiden, gegen das was sich in der Stadt tat. Das Zentrum ist ziemlich hin, du wirst in der Zeitung gelesen haben. Vom Friedensengel sah ich hinab auf die gute, die unheimlich in Qualm und Staub dalag. Abends war ich dann bei Kiefhaber, dem nichts passiert ist, und als er mich im Auto wieder zu Hanser fuhr, brannte es noch lustig überall und der Himmel war hell, als sei der Angriff vor einer Viertelstunde erst gewesen.“¹⁷

Schon in diesen unter dem unmittelbaren Eindruck des Geschehens entstandenen Schilderungen der zerstörten Strassenzüge kommt es Britting nicht auf eine nüchtern realistische Schilderung der Ruinenlandschaft an, wie man sie in der Trümmerliteratur dieser Zeit findet, etwa bei Wolfgang Borchert. Britting geht es um eine literarische Überformung der Katastrophe, um eine Milderung des Schreckens durch ästhetisch-distanzierte Darstellung. Es ist nur konsequent, dass dann in seinen Gedichten der 50er Jahre die Stadt weder als Trümmerwüste noch als Ort des Unbehagens, der verkehrsreichen Plätze und des Lärms gesehen wird, sondern reduziert ist auf die friedlichen stillen Winkel, auf Ensembles von Kirchen und Bäumen, wie sie auch Brittings Dorfgedichte zieren. Die Bewegung auf solchen Plätzen ist nicht die der eiligen Erwachsenen und ihrer Autos, sondern die der Kinder und ihrer Fahrräder, und sie wird durch schnelle Veränderungen des Wetters hervorgerufen, nicht durch die Betriebsamkeit städtischen Verkehrs. In dem Gedicht „Auf dem Sankt Anna Platz“ wird diese atmosphärische Bewegtheit auch auf formaler Ebene raffiniert abgebildet:

Regen fällt. Schon sind die Kinder fort!
 Nur die Tropfen springen auf den Steinen.
 Kaum verstummt ihr nasses Wort,
 Stürmt es her mit nackten Beinen.

¹⁷ Ebd. (90.10.28/18).

Und so gehts im Wechsel hin und her.
 Schaffts der Himmel, kurz sich zu erhellen,
 Wirft die schwarze Wolke einen schnellen
 Sommerregen, fegt den Kirchplatz leer.

Lange sind die Kleinen nicht betrogen.
 Farblich glänzt der Platz, die Stadt, die Welt!
 Schöne Zeit verspricht der Regenbogen:
 Glaubens gern, die Kinder, daß ers hält!

(IV, 258)

Der Wechsel vom Kreuzreim in der ersten Strophe zum umarmenden in der zweiten und wieder zum Kreuzreim in der dritten Strophe ist dabei gewiss das auffälligste Merkmal. Aber auch weniger offensichtliche metrische Feinheiten tragen zum Eindruck des Beschwingten und Lebendigen bei. Britting wählt zwar ein streng alternierendes Metrum, ein solches also, in dem immer regelmäßig eine Senkung auf eine Hebung folgt. Da aber von den 77 Wörtern, die das Gedicht enthält, 50 einsilbig sind, mithin sowohl mit einer Hebung als auch einer Senkung realisiert werden können, ergibt sich eine große Vielfalt der rhythmischen Variationsmöglichkeiten.

Doch nicht allein das Metrum bildet auf formaler Ebene die rasche Bewegung ab, den „Wechsel hin und her“, von dem das Gedicht spricht. Obwohl die drei Strophen auf den ersten Blick so aussehen mögen, als seien sie gleich gebaut, gleicht doch keine der anderen. In der ersten, kreuzgereimten Strophe hat der erste Vers neun Silben, der zweite zehn, der dritte sieben und der letzte acht. Ein ziemliches Durcheinander, aber das entspricht ja ganz dem hektischen Springen und Stürmen der Kinder, die vor dem Regen davonlaufen. In der zweiten Strophe beruhigt sich das Ganze schon ein wenig; in Analogie zu dem umarmenden Reim haben hier Vers eins und vier je neun Silben, die Verse zwei und drei jeweils zehn, und weil in der dritten Strophe wieder vom umarmenden Reim in den Kreuzreim gewechselt wird, ist die Abfolge dort zehn – neun – zehn – neun Silben. Warum ist das so? Wozu gebraucht Britting in der Mitte des Gedichts einen umarmenden Reim, wenn er doch mit dem Kreuzreim anfängt und aufhört?

Im vorletzten Vers ist von einem Regenbogen die Rede, der von den Kindern als Versprechen für eine „schöne Zeit“ gedeutet wird. Nein – nicht von „einem“ Regenbogen wird gesprochen, sondern von „dem“ Regenbogen: „Schöne Zeit verspricht *der* Regenbogen“. Warum steht hier der bestimmte Artikel, wo doch „der“ Regenbogen vorher noch gar nicht erwähnt wurde, so dass man eher den unbestimmten Artikel erwarten würde: „Schöne Zeit verspricht ein Regenbogen“? In der Tat: wörtlich ist von einem Regenbogen vorher nichts gesagt worden. Aber er ist doch da, und zwar schon in der vorausgehenden mittleren Strophe, nämlich in dem dort eingesetzten umarmenden Reim: wenn man will, kann man in diesem Bogen, der vom ersten zum vierten Vers geschlagen wird, schon den Regenbogen aufleuchten sehen, der dann in der Schlussstrophe den Platz farblich erglänzen lässt. Und da die erste und die letzte jeweils kreuz-

gereimte Strophe ihrerseits die mittlere Strophe „umarmen“, glänzt dieser Reimregbogen umso prächtiger.

Damit nicht genug. Auch wenn man zunächst gar nicht auf die Silbenzahl und die Verteilung der Akzente achtet, fällt eine inhaltliche Zweiteilung des Gedichts auf. Die ersten beiden Strophen bieten eine Momentaufnahme des Geschehens auf dem Platz. Das Gedicht beginnt mit dem unvermittelten Fallen des Regens, das durch den betonten Einsatz des ersten Verses in seiner Plötzlichkeit hervorgehoben wird. Es gibt kein kurzes Atemholen am Versbeginn, wie es bei unbetontem Anfang der Fall wäre, wenn es etwa hieße: „Es fällt der Regen“, oder „Es regnet“. Der knappe, nur aus Subjekt und Prädikat bestehende erste Satz des Gedichtes gewinnt durch die beiden Hebungen, mit denen er beginnt und endet, ein besonderes Gewicht, und die zusätzlich mit einem Ausrufezeichen hervorgehobene männliche Kadenz des ersten Verses hebt das doch eigentlich ganz triviale Geschehen aus dem Gewöhnlichen heraus und verleiht ihm allein durch die metrische Faktur eine Bedeutungsschwere, die erst im weiteren Verlauf des Gedichts genauer begründet wird, in seiner letzten Strophe.

Anders als die beiden ersten Strophen zeigen die Schlussverse nicht einfach nur etwas, sie entwerfen nicht nur eine städtische Szenerie mit der Staffage der spielenden Kinder, sondern sie *deuten* dieses Geschehen. Ohne, dass gesagt wird, wer hier spricht, ist es klar, dass sich der Sprecher in Opposition zu den Kindern setzt. „Die Kleinen“ sagt er, „die Kinder“: hier redet ein Erwachsener, der die Welt anders sieht als die selbstvergessenen spielenden Kinder. Denen wird ihre Nahwelt zum Universum; in einer prachtvollen Klimax wird es formuliert: „Farbig glänzt der Platz, die Stadt, die Welt!“ Den Regenbogen lesen die Kinder als Versprechen auf eine „schöne Zeit“ – nicht nur auf einen schönen Nachmittag, sondern doch wohl eine weit in die Zukunft reichende Zeitspanne. Das ist nun aber nichts, was einem außenstehenden Betrachter (als den wir uns die Sprechinstanz des Gedichts vorzustellen haben) ohne weiteres auffallen kann. Dass die Kinder gerne etwas glauben, ist vielmehr die auf eigener Lebenserfahrung beruhende Interpretation des Erwachsenen, der es besser weiß – oder zu wissen glaubt. Denn es wird ja nicht behauptet, dass der Regenbogen alles andere als schöne Zeiten vorhersagt, sondern es wird nur implizit angedeutet, dass es möglicherweise so sein könnte. Die Kinder glauben jedenfalls an die Zukunft, und der Erwachsene möchte es wenigstens ein bisschen auch glauben. Die naive Unschuld der Kinder ist nicht wiederherzustellen, sondern nur in sentimentalischer Gebrochenheit zu benennen. In diesem Benennen und dem Beobachten der naiven Spiele hat der ältere Mensch aber doch noch Anteil an dem Kinderglauben, wenn er sich darauf einlässt. Man kann sich ausmalen, wie Georg Britting (unter dem man sich den namenlosen Zuschauer in dem Gedicht probenhalber einmal vorstellen darf) aus seinem Fenster im Haus Sankt-Anna-Platz 10 schaut und sich für die Dauer eines Gedichts den Freuden der spielenden Kinder hingibt, hoffend, dass der Regenbogen sein Versprechen vielleicht doch halten möge.

Das alles mag manchem als germanistische Silbenstecherei vorkommen, und man kennt die zweifelnden Fragen von Schülern und Studenten: Woher will man denn wissen, ob sich der Dichter das alles wirklich so gedacht hat, ob das alles ganz bewusst so

ausgetüftelt ist, damit wir Germanisten es dann auseinandernehmen und unsere Interpretationsspielchen damit treiben können? Abgesehen davon, dass es für eine Interpretation unerheblich (und in vielen Fällen auch gar nicht zu ermitteln) ist, ‚was der Dichter sich dabei gedacht hat‘: Wir können nur das analysieren, was wir im Text vor uns haben. Es steht jedem frei, die Interpretation – zum Beispiel die eben gebotene – für unplausibel zu halten. Aber an den objektiven Befunden zur Metrik und zum Reim gibt es nichts zu rütteln, und wenn jemand den Regenbogen über dem Sankt-Anna-Platz nicht leuchten sieht, ist es gewiss nicht Brittings Schuld. Er wusste jedenfalls sehr genau, was er tat, wenn er ein Gedicht schrieb. Das lässt sich an dem handschriftlich stark überarbeiteten Typoskript eines weiteren späten Stadtgedichts verdeutlichen, der Ode ‚Zu Abend in der Stadt‘.

Das Stückchen Rosahimmel verfärbt sich grün.
 Der Bäume Wipfel wischen ein Schwarz hinein.
 Es läuten weiß die kleinen Glocken
 Surrender Räder: die Kinder lieben

Die Pracht der nicht besänftigten Farbe: Gelb
 Der Aprikose und des Zinnobers Wut –
 Drum ist der Anstrich ihrer Räder
 Prahlender als eines Pfauen Hochmut.

Der Kinder Meinung preist das Natürliche.
 In eitlen Farben zeigt sich der Schmetterling –
 Doch grau und nüchtern ist des Alters
 Mühsame Weisheit der vielen Jahre.

(IV, 264)

Britting hat das Gedicht – nach der Erinnerung seines Freundes und Briefpartners Georg Jung – am 14. Oktober 1953 geschrieben; gedruckt wurde es zuerst am 7. Dezember 1953 in der ‚Süddeutschen Zeitung‘. Das Entwurfsmanuskript, das im vierten Band der ‚Sämtlichen Werke‘ Brittings abgebildet ist (IV, 422), zeugt von einem komplizierten Schreibprozess. Die Untersuchung solcher Handschriften bietet über die bloße Faszination des unmittelbaren Nachvollzugs der dichterischen Schaffensweise hinaus auch eine nicht zu vernachlässigende Grundlage für die Analyse und Interpretation. Allein der Wechsel von der Schreibmaschine zum Bleistift ist aufschlussreich: Offenbar braucht Britting im Kompositionsstadium notwendig die Möglichkeit, sofort, im Schreibvorgang selbst, problemlos streichen, ergänzen und umstellen zu können, was mit der mechanischen Schreibmaschine kaum zu bewerkstelligen ist. Aber nicht nur die Arbeitsweise selbst, sondern gerade auch die textuellen Spuren, die sie auf dem Papier hinterlässt und die trotz der Streichungen zum Teil noch mühelos lesbar sind, ermöglichen einen anderen Blick auf den Text als die Lektüre allein der ‚fertigen‘, publizierten Fassung.

Obwohl das Gedicht eine ähnliche Szenerie entwirft wie die ein Jahr zuvor entstandenen Strophen „Auf dem Sankt Anna Platz“, ist die Stimmung doch sehr viel düsterer als dort. Auch in diesem Gedicht ist das Wetter nicht ganz beständig, aber während die Regenschauer auf dem Sankt-Anna-Platz immerhin die Pracht des Regenbogens hervorbrachten, ist hier der „Rosahimmel“ – von dem man, wohl von einem Hof oder beengten Platz aus, nur ein „Stückchen“ sehen kann – beinahe unnatürlich verfärbt. Im ersten Vers hatte Britting zunächst getippt: „... verfärbt sich schwarz“, und erst in der Überarbeitung wird daraus ein giftiges Grün. Auch sonst wirken die Farben beinahe bedrohlich, „nicht besänftigt“ wie noch im Anna-Platz-Gedicht, und der Sprecher empfindet das Grelle gelb und Rot der Kinderräder als aufdringlich und unecht. Im Entwurf hieß es sogar noch: „So tobt der Anstrich ihrer Räder / Gellender [dann: Kreischender] als eines Pfauen Hochmut.“ Die Synästhesie – also die Verbindung zweier verschiedener Sinneseindrücke, hier des visuell wahrnehmbaren mit dem akustischen – hat Britting in der endgültigen Fassung zugunsten einer Anthropomorphisierung getilgt; dort „prahlt“ die Farbe der Fahrräder noch mehr als der Hochmut eines Pfaus. Dagegen hat er im zweiten Vers eine neue Synästhesie eingeführt: Wo zunächst die Fahrradglocken noch „hell“ läuteten (auch das ist freilich schon eine synästhetische Wendung, die man nur kaum noch als solche erkennt), lässt Britting sie später „weiß“ klingen, ein in diesem Zusammenhang durchaus unkonventionelles Adverb, das wesentlich zum Eindruck des Fremden und Verstörenden in diesem Gedicht beiträgt.

Anders als dem milde gestimmten Zuschauer im früheren Gedicht ist dem Beobachter in der Ode das Geschehen irritierend unzugänglich, „verfärbt“ und verfälscht. In den „eitlen“ Farben des Schmetterlings schwingt noch die ursprüngliche Bedeutung des Adjektivs mit, wie wir sie aus dem Vanitas-Motiv des Barock kennen: „Es ist alles eitel“, heißt es bei Gryphius, und das bedeutet: nichtig und wertlos. Der Sprecher im Gedicht „Auf dem Sankt Anna Platz“ sieht das nicht grundsätzlich anders; auch er sieht hinter dem selbstvergessen-naiven Treiben der Kinder die „Eitelkeit“ der Welt aufscheinen, aber er behält dieses Wissen für sich und spricht es nicht so hart und trostlos aus wie sein Nachfolger im Abendgedicht, der dem intensiven und ‚lauten‘ Farbrausch der Kindheit und Jugend das graue und nüchterne Alter entgegensetzt. Britting hat lange gesucht, bis er die richtige Formulierung für den Schlussvers gefunden hat: von der „einsamen Weisheit“ hat er zunächst geschrieben und dann erwogen, vielleicht doch von der „Traurigen Tugend“ des Alters zu sprechen, bis er zur zweideutigen „mühsamen Weisheit der vielen Jahre“ gelangt ist. „Mühsame Weisheit“: das meint neben der Mühsal, die zum Erwerb dieser Weisheit aufzubringen war, gewiss auch die Last, die der Abschied von der Leichtlebigkeit der Kinder und Jugendlichen bedeutet. Nicht nur der jahrelange Weg hin zu diesem Wissen wird als Mühsal empfunden, sondern auch der Besitz dieses Wissens selbst.

Die Form, die Britting für dieses Gedicht gewählt hat, entspricht der Ernsthaftigkeit der Aussage. Es ist eine alkäische Odenstrophe, die Form der Ode also, die Britting neben der sapphischen besonders geliebt hat. Harald Hartung hat in seinem Aufsatz über „Georg Brittings antike Strophen“ ausführlich davon gehandelt, und er zitiert den

Brief Brittings an Georg Jung vom 9. November 1946, in dem er davon spricht, wie lieb es ihm sei, dass man bei seinen reimlosen Gedichten gar nicht bemerke, „dass sie in antiken Maassen gehalten sind“¹⁸. Dass man es tatsächlich nicht auf Anhieb bemerkt, liegt ähnlich wie bei den Strophen über den Sankt-Anna-Platz an dem Gebrauch der metrischen Freiheiten, die auch diese so strengen Formen dem Dichter lassen. Ein Beispiel sind dafür die Verschlüsse, die man bei dieser Odenform wahlweise mit einer Hebung oder einer Senkung realisieren kann, eine Lizenz, die Britting in diesem Gedicht weidlich ausnutzt; von den zwölf Versen enden sechs eindeutig unbetont, vier eindeutig betont, und zwei Wörter – „Hochmut“ und „Schmetterling“ – sind nach Belieben sowohl mit männlicher als auch mit weiblicher Kadenz lesbar.

Verglichen mit den Oden der großen Autoren des 18. Jahrhunderts, beispielsweise von Klopstock oder Voß, wirken Brittings antike Strophen geradezu leicht und mühelos. Das liegt gewiss in erster Linie an seiner virtuos beherrschten dieser Formen, seinem eleganten Spiel mit der Metrik, dem geschickten Einsatz des Enjambements, dem unbekümmerten Gebrauch von Synkopen – „ists“, „wirds“, „glüh“, „eignes“ und so weiter – und dem trotz der doch so rigiden Forderungen der metrischen Struktur überraschend klaren Satzbau, den man so bei Klopstock nicht findet und bei Voß schon gar nicht. Aber diese Kompliziertheit war bei diesen Dichtern ihrerseits bewusstes poetisches Programm. Die geschmeidige Syntax in Brittings Oden korrespondiert mit der Alltäglichkeit der Themen dieser Lyrik, die durch die Verwendung der eigentlich den erhabenen Gegenständen vorbehaltenen Odenform gewissermaßen geadelt und aus ihrer Trivialität herausgehoben werden.

In vielen der späten Stadtgedichte Brittings spielen Kinder eine entscheidende Rolle, neben den hier behandelten Gedichten auch in „Vor der Kirche“ von 1951 (IV, 280) und in „Pappeln vor der Kirche“ von 1952 (IV, 272). Auch das unterscheidet seine späte Lyrik von der zeitgenössischen Trümmerliteratur, in der gerade das Gefühl der Ausweg- und Hoffnungslosigkeit über das Kind-Motiv vermittelt wird. In Walter Kolbenhoffs Roman „Von unserm Fleisch und Blut“ aus dem Jahr 1947, der in einer Nacht in einer vom Bombenhagel völlig zerstörten Stadt spielt, hängt an einem „zerschmetterten Zaun [...] ein Schild mit der Aufschrift ‚Frau Veronika Krause, Hebamme‘“, und daneben liegt „ein umgeworfener Kinderwagen“¹⁹ – starke Bilder für die Zukunftslosigkeit, vergleichbar mit der Trauer um die „ungebornen Enkel“ in Georg Trakls „Grodek“.

Die Vorliebe für die spielenden Kinder verbindet die Stadtgedichte Brittings weniger mit der zeitgenössischen Literatur als vielmehr mit der Dichtung eines Autors aus dem 19. Jahrhundert, den Britting sehr geschätzt hat und dessen späte Gedichte er ganz ohne Zweifel kannte: mit Theodor Fontane. Auch er hat nicht eigentlich Großstadtgedichte

18 Harald HARTUNG, Georg Brittings antike Strophen, in: Bernhard GAJEK – Walter SCHMITZ (Hg.), Georg Britting (1891–1964). Vorträge des Regensburger Kolloquiums 1991, 1993, 164. – Der Titel des Aufsatzes lautet im Textteil des Bandes „Georg Brittings antike Strophenform“ (Singular); gemeint ist wohl „Strophenformen“. Im Inhaltsverzeichnis steht „antike Strophen“.

19 Walter KOLBENHOFF, Von unserm Fleisch und Blut, 1978, 55.

geschrieben, und auch für ihn ist die Stadt kein Un-Ort, an dem das Leben eine Qual ist, sondern die seinem Lebensstil allein angemessene Siedlungsform. Seine Stadtgedichte ließen sich daher auch mit Recht als ‚urbane‘ Lyrik bezeichnen, die ihre Urbanität nicht aus dem behandelten Gegenstand bezieht, sondern aus dem großstädtischen Bewusstsein, das diese Texte erst hervorbringen kann. Das Gedicht „Würd’ es mir fehlen, würd’ ich’s vermissen?“ ist ein Beispiel dafür:

Heute früh, nach gut durchschlafener Nacht,
 Bin ich wieder aufgewacht.
 Ich setzte mich an den Frühstückstisch,
 Der Kaffee war warm, die Semmel war frisch,
 Ich habe die Morgenzeitung gelesen
 (Es sind wieder Avancements gewesen).
 Ich trat ans Fenster, ich sah hinunter,
 Es trabte wieder, es klingelte munter,
 Eine Schürze (beim Schlächter) hing über dem Stuhle,
 Kleine Mädchen gingen nach der Schule, –
 Alles war freundlich, alles war nett,
 Aber wenn ich weiter geschlafen hätt’
 Und thät’ von alledem nichts wissen,
 Würd’ es mir fehlen, würd’ ich’s vermissen?²⁰

Das ist ein ganz anderer Ton als in Brittings späten Gedichten, eine lockere, um metrische Regelmäßigkeit ganz unbekümmerte Redeweise – und dennoch ist der freundlich-resignative Blick des alten Menschen auf das städtische Alltagstreiben mit Brittings Blick auf den Sankt-Anna-Platz vergleichbar. Das liegt nicht zuletzt an den Mädchen auf ihrem Schulweg. Wie die spielenden Kinder bei Britting sind auch Fontanes Schulmädchen lebendige Beweise für die Zukunftsoffenheit des Lebens. Ihre Unbeschwertheit, ihr bereitwilliger Glaube an das Versprechen des Regenbogens ist der Garant für den Fortbestand des Menschengeschlechts, auch wenn vor diesem Optimismus die Mühsal und Nüchternheit des Alters besonders schmerzhaft bewusst werden. Die Spannung zwischen heiterem Sichfügen und Resignation ist in den späten Stadtgedichten Brittings wie in denjenigen Fontanes immer spürbar, aber sie wird ausgehalten – vielleicht nirgends so robust wie in Fontanes Gedicht „Die Alten und die Jungen“, in dem es heißt:

„Unverständlich sind uns die Jungen“
 Wird von den Alten beständig gesungen;
 Meinerseits möcht ich’s damit halten:
 „Unverständlich sind mir die Alten.“
 [...]

²⁰ Theodor FONTANE, Gedichte, 1899, 32.

Ob unsre Jungen, in ihrem Erdreisten,
 Wirklich was Besseres schaffen und leisten,
 [...]

 Ob sie, mit andern Neusittenverfechtern,
 Die Menschheit bessern oder verschlechtern,
 Ob sie Frieden sä'n oder Sturm entfachen,
 Ob sie Himmel oder Hölle machen, –
Eins läßt sie stehn auf siegreichem Grunde,
 Sie haben den Tag, sie haben die Stunde,
 Der Mohr kann gehn, neu Spiel hebt an,
Sie beherrschen die Scene, *sie* sind dran.²¹

In einem späten Stadtgedicht Brittings ist von der Stadt eigentlich gar nicht die Rede, obwohl das Wort im Titel vorkommt. Es ist ein Rollengedicht und trägt den Titel „Der Mann in der Stadt sagt“, geschrieben wurde es im Jahre 1951:

Ich möchte ein Haus, wo den Sommer zu haben
 Ich nur vor die Haustüre treten muß –
 Und da liegt schon die Wiesel Die Heuschrecken springen,
 Ein lieblich Getön macht der Fluß.

Dahinter die Berge, nicht hohe, sanft grüne,
 Wie sie das Allgäu zu bieten hat.
 Die Grashänge glänzen, vom Winde geschliffen,
 Metallisch glatt.

Zum Fluß hinab führt der Haselnußpfad,
 Ein steiniger, grüner Graben.
 Die Nüsse tragen gekräuselte Rökkchen,
 Wie sie die Ballettmädchen haben.

Das Wasser ist schwarz, mit Kieseln am Grund,
 Um den Felsblock dann kocht es weiß,
 Und wird wieder friedlich. Dort grasen
 Der Ziegenbock und die Geiß.

Der Bock hat Hörner. Schwer schlägt der Geiß
 Das Euter gegen das Bein,
 Und in dem Euter die seufzende Milch
 Möchte gemolken sein.

²¹ FONTANE, Gedichte (wie Anm. 20), 82.

Die Feder im Gras, die blaue, von wem?
 Vom Häher, der waldeinwärts fliegt,
 Oder vom Entenerpel, der stolz
 Im schwarzweißen Wasser sich wiegt?

Ja, so ist der Sommer, ja, so ist das Haus,
 In dem zu sein mich gelüftet,
 Um immer am Morgen den Erpel zu sehn,
 Der im blauen Golde sich brüftet,

Das finstre Fichtengedränge zu sehn,
 Die schweigenden Spuren im Sand –
 Und die Forelle, wenns mir gelänge,
 Daß ich vertraulich das Richtige sänge,
 Schmiegte sich mir in die Hand.

(IV, 262f.)

Hier ist die Stadt nur *ex negativo* präsent: All das, wovon der Mann redet, gibt es in der Stadt ja gerade nicht, sondern nur auf dem Land. Diese Gegenüberstellung von Stadt und Land ist in der Literaturgeschichte nichts Neues; man findet ein vergleichbares Gedicht im Werk von Ludwig Christoph Heinrich Hölty, nämlich die Ode „Das Landleben“²² aus dem Jahr 1776:

Wunderseliger Mann, welcher der Stadt entfloh!
 Jedes Säuseln des Baums, jedes Geräusch des Bachs,
 Jeder blinkende Kiesel,
 Predigt Tugend und Weisheit ihm!

Auch an die Romantik wäre zu denken, an Eichendorffs Wanderlieder oder an die Hymne der Wandervogel-Bewegung:

Aus grauer Städte Mauern
 Ziehn wir durch Wald und Feld.
 Wer bleibt, der mag versauern,
 Wir fahren in die Welt.

Brittings Gedicht lässt nun keinen Zweifel daran, dass es diese Traditionen zwar aufnimmt, ihrer doch etwas einfach gestrickten Stadt-Land-Dichotomie aber deutlich widerspricht. Das zeigt sich schon in der Form, die er seinem Gedicht gibt. Von ferne mag es an die Volksliedstrophe erinnern, aber von deren metrischer Struktur mit ihrer fest-

²² Ludwig Christoph Heinrich HÖLTY, *Gesammelte Werke und Briefe. Kritische Studienausgabe*, hg. von Walter HETTICHE, 2008, 220f.

gelegten Hebungsanzahl ist hier nichts mehr übrig geblieben; es gibt vierhebige, dreihebige und sogar zweihebige Verse. Allein das Reimschema – der halbe Kreuzreim – zitiert die entfernte Verwandtschaft der Volkslied-Tradition und macht erst recht bewusst, dass dies kein sich naiv gebendes Volkslied mehr ist. Auch fehlt Brittings Gedicht – anders als den Stadtflucht-Gedichten der Empfindsamkeit – jede moralisierende Bewertung; weder wird die Stadt wie noch bei Hölty als Ort der Unmoral gezeichnet, in der man sich im prunkenden „Goldsaal“ aufhält oder lasterhaft auf dem „Polster“ räkelt, noch wird sie überhaupt negativ geschildert, als unwirtlicher Ort, dem es zu entfliehen gilt. Entsprechend ist auch das Land bei Britting ein Ort der sinnlich erfahrbaren Pracht animalischen Lebens, während bei Hölty dem aufs Land gezogenen Mann „Jedes Schattengesträuch [...] ein heiliger / Tempel“ ist, „wo ihm sein Gott näher vorüberwallt; / Jeder Rasen ein Altar, / Wo er vor dem Erhabnen kniet.“ Das Land ist bei Hölty in keiner Weise ‚realistisch‘ gezeichnet, es wird vielmehr zu einem Raum pantheistischer Gotteserfahrung: „Dann bewundert er dich, Gott, in der Morgenflur, / In der steigenden Pracht deiner Verkünderin, / Der allherrlichen Sonne, / Dich im Wurm, und im Knospenzweig“, und nicht das Leben in allen seinen Erscheinungsformen sucht der aus der Stadt entflozene Landbewohner Höltys, sondern den seligen Tod, wenn er, „Sterbegedanken voll, / Durch die Gräber des Dorfs“ wandelt, „sich auf ein Grab“ setzt, wo er „die Kreuze, / Und den wehenden Totenkranz“ beschaut.

Anders als vielfach in der Romantik und der Empfindsamkeit wird die Wunschvorstellung in Brittings Gedicht nicht durchgehend in dem eigentlich dafür vorgesehenen Modus des Optativs formuliert, sondern überwiegend im Indikativ: Was eigentlich eine Defizit-Erfahrung ist, wird als tatsächlich existierend vorgestellt. Schon in der ersten Strophe wird dieser Übergang vom Wunsch zur Wirklichkeit augenfällig. Kaum ist der Wunsch ausgesprochen – „Ich möchte ein Haus, wo den Sommer zu haben / Ich nur vor die Haustüre treten muß“ – ist er auch schon erfüllt: „Und da liegt schon die Wiese!“ (nicht etwa: „Und da läge die Wiese“). Alles weitere, das an Höltys Vokabular erinnernde „lieblich Getön“ des Flusses, die Tiere, die Pflanzen, wird indikativisch und mit bestimmtem Artikel als real und individuell existierend markiert – *der* Bock, *die* Geiß, *der* Erpel, *der* Fluß, *das* Wasser, *die* Wiese –, und all das wird so farbig ausgemalt, dass man dieser Natur bei oberflächlichem Lesen ihre fiktive Konstruiertheit gar nicht anmerkt. Nur in kleinen Details wird sichtbar, dass es sich bei diesem ländlichen Idyll um ein Kunstprodukt handelt. Da sind die Hügel, die nur so aussehen „wie“ im Allgäu, aber eben nicht wirklich das Allgäu sind, und da ist der verräterische Vergleich der Haselnussröckchen mit denen der „Ballettmädchen“, die, nach allem, was man weiß, eher nicht auf Allgäuer Wiesen ihrem Beruf nachgehen, sondern doch wohl in großstädtischen Etablissements. Mit diesem Vergleich gibt sich der Sprecher unmissverständlich als Stadtbewohner zu erkennen, dessen Bezugshorizont allein das städtische Ambiente ist; er hat die urbane Lebensweise so sehr verinnerlicht, dass er seine Vergleichsmaßstäbe für die Erscheinungen der Natur ganz selbstverständlich aus dem städtischen Lebensraum bezieht. Wenn man genau hinsieht, wird also bald klar: Der Mann will gar nicht ‚wirklich‘ auf das Land; er will beides zugleich, hier sein und dort, er will eine

„ländlichschöne“ Stadt wie Hölderlins Heidelberg. Das geht aber nicht in der Realität, sondern nur im virtuellen Raum der Dichtung – aber da sind den Wünschen und der Phantasie dann keine Grenzen gesetzt, da kann man sich eine Traumlandschaft konstruieren, wie man sie nirgendwo in Wirklichkeit je finden könnte. Lebte der Mann nicht in der Stadt, sondern wirklich in einer Landschaft, wie er sie sich wünscht, so hätte er gar keinen Begriff von der Schönheit dieses Landes. Erst die Distanz, die Trennung von einem ersehnten Lebensraum bringt dessen Wert zum Bewusstsein, und nur die Kunst kann seinen Verlust benennen und heilen. Die Literatur ist der Wirklichkeit überlegen – nur dort kann man zum Beispiel in einer Dachwohnung am Sankt-Anna-Platz mitten in der Großstadt München sitzen und gleichzeitig in einer ganz unstädtischen Natur spazieren gehen. Für die Dauer eines Gedichts – seiner Ausarbeitung wie seiner Lektüre – ist die Grenze zwischen Stadt und Land, zwischen Wunsch und Wirklichkeit nicht nur aufgehoben, sondern gar nicht existent.

Von den „Regensburger Bilderbögen“ bis zu den späten Stadtgedichten hat Britting künstlerisch einen weiten Weg zurückgelegt. Schon die frühen Feuilletons waren nicht allein auf die Stadt konzentriert, sondern haben sie in Kontrast zur Natur gesetzt, eine Spannung, die in allen Stadt-Texten Brittings, Vers wie Prosa, gestaltet ist. Selbst dort, wo von der Stadt gar nicht gesprochen wird, wie in dem Gedicht „Der Mann in der Stadt sagt“, ist die gepriesene Naturlandschaft doch ohne den Gegensatz zum Stadtraum nicht denkbar: Erst die Situierung des Sprechers außerhalb des beobachteten oder herbeigewünschten Raumes ermöglicht dessen poetische Konstruktion. Brittings Naturräume sind keine bloß mimetische Nachschilderung einer außerhalb der Literatur vorgefundenen Wirklichkeit, vielmehr bringen seine Texte diese poetische Wirklichkeit erst hervor. So gesehen reden alle Naturgedichte Brittings von einer Verlusterfahrung: Sie entwerfen Wunschräume, in denen man als Stadtbewohner an einem virtuellen ländlichen Leben teilhaben kann. Selbst als vermeintliche ‚Natur‘-Lyrik und selbst wenn von nichts anderem die Rede zu sein scheint als von Pflanzen und Tieren, von Bauern und Mägden, von Bergen, Flüssen und Wäldern, bleibt sie doch immer Lyrik von einem Stadtmenschen für Stadtmenschen.