

Wilhelm Haefs / Walter Schmitz

Magische Poetologie

Georg Britting und die Malerei der Donauschule

Wenngleich Georg Britting niemals „eine eigene Dichtungstheorie entwickelt“ hat, läßt sich eine gleichsam »geheime« Poetologie doch an einer Reihe von kürzeren Prosatexten ablesen, deren wichtigster *Der Berg Thaneller* ist, 1938 in endgültiger Fassung in der Sammlung *Das gerettete Bild* erschienen. Tatsächlich wurde er, etwas abweichend, bereits 1924 im *Simplicissimus* gedruckt, dann 1927 in die Sammlung *Michael und das Fräulein* aufgenommen. Damit steht der Vergleich mit Albrecht Altdorfers Gemälde **Die Alexanderschlacht** (1529), wie er sich dem Autor-Ich bei seinem Blick vom Berg Thaneller aufdrängt, im Kontext jener Altdorfer und Donaustil-Rezeption, die sich zuvor in Brittings Städte-Porträts *München*, *Passau* und *Regensburg* abgezeichnet hatte.

„Der Berg Thaneller“

Die Spätfassung des *Thaneller* weicht nur an einer einzigen Stelle markant von der frühen Version ab; wo 1924 zeitgemäß nüchtern vom „Autor“ die Rede ist,² wird anspruchsvoll das Wort vom „Dichter“ gesetzt—der „*hinter der letzten Buchseite*“ stehe und „*einen heftigen Wirbel*“ trommele, „*einen ins Blut gehenden Wirbel, daß die Lettern eilen und stürmen müssen zum Ziel*“.³

Die Verwandlung von Natur-Anschauung in Schrift bildet das Thema des *Thaneller*-Textes. Die Kunst des Donau-meisters Altdorfer ist das Medium, das dieses ästhetische Experiment gelingen läßt; zunächst als »Naturereignis« betrachtet, dann in ein bildhaftes »Schauspiel« verwandelt, fügt sich auch der Schrecken des Krieges in die »Kunstwelt« des Dichters.

Eingangs marschiert „*bayerische Vorkriegsinfanterie*“ auf; bei einer Parade in München entfalten sich die Kolonnen, „*blau und rot*“, und als „*dann alles unbeweglich verharret, nur mein Auge sich dreht: da ist das riesige M einer schönen Antiqua auf den Platz hingeschrieben. Wie aus einem Kasten der Setzer hat ein greiser, ordenklirrender Helmträger das M genommen, und da steht es nun*“.

Diese Schrift wird – in einer bis zur antiken Weltmacht Rom reichenden Assoziation – zum Zeichen der Geschichte. Dabei schrumpft das Subjekt, und nur grotesk selbständige Attribute retten noch seine Eigenheit: „*Specknacken*“ sind zu sehen, vom General ist nur die „*grelle Stimme*“ präsent, die – als eine „*Feuerlerche*“ – aus einem „*Schnurrbartgebüsch*“ aufsteigt; der Infanteriezug schließlich wird zur „*Raupe*“ und zum „*Tausendfüßler*“ verkleinert. Anscheinend frei assoziierend, wendet sich die phantastische Skizze von diesem Naturbild zu Altdorfers Kunstwerk und entdeckt dort die Attribute, die schon im Realitätsbild auffielen: blau und rot sind wiederum die hervorstechenden Farben, und die Soldatenreihen haben sich in „*Blutwürmer*“ verwandelt. Beides nun – Naturbild und Kunstwerk – entpuppt sich in einer überraschenden und raffinierten Pointe als Phantasie des Dichters, der – als er auf einer „*Tiroler Bauernwirtshausveranda*“ gegenüber dem Berg Thaneller ruhte – „*in einem zerlesenen Dorfkalender()* das Bild der Parade“ entdeckt hatte; doch war es zunächst „*grau auf der graufaserigen Kalenderseite*“. In der Begegnung mit Altdorfers Bild vollzieht sich dann die „*magische Wandlung*“ in Schrift. Keineswegs aber wird die reale Umgebung ausgespart: „*blau wie das bayerische Infanterieblau ist der Himmel*“, und: „*ein*“

Zu den Anmerkungen

wattebauschiges Lerchennest wie der Generalschnauz-bart“ ist die Wolke über dem Thaneller. Brittings »magische« Poetologie zielt auf die Aufhebung von Geschichte, Natur und Bildkunst in der schreibend verwirklichten Phantasie des Dichters. Und diese Fiktion ist sogar, als der Hohn des Kriegsführers von dem Bücherleser abprallt, den blutigen Schrecken der Geschichte überlegen:

„Aber in meinem schönen Buche, und das ist alt und uralt und älter als der alte General, sind tausend Buchstaben, und das Buch ist kriegerischer und eroberungssüchtiger, und tausendmal frecher und lebendiger ist seine sprungbereite Antiqua als dieser wackelnde Soldatenführer auf seinem Gaul.“

Bezeichnend freilich ist, daß Brittings Text nicht abbricht, ohne diese Macht des Dichters einzuschränken. Jede Zeit hat ihre Druckwerke, und nicht alles Gedruckte erlaubt die poetische »Übersetzung«. Das Buch muß — wie jener Dorfkalender — im echten Leben der Natur und natürlicher Menschen verwurzelt sein. Kontrastierend zu der erfüllten Liebe des Erzählers zu einer „braunen Frau“ wird aus der „Großstadtzeitung“ das Ende zweier Liebender berichtet. Sie wichen vor dem Schrecken der Natur in die theatralische Geste aus und starben als „Schauspieler im Leben und im Tode“; „Ich mag nicht“, gesteht der Erzähler sein Unvermögen, „mit tuschschwarzen Antiqualettern ein Hohelied schreiben, wenn für das Schnaderhüpfel die Setzmaschine erfunden wurde.“

Die »Modernität« Georg Brittings und seiner Generation besteht in der reflektiert bewußten Abkehr von einer modernen Zivilisation, welche jene Echtheit des Natürlichen vernichtet, während die Dichtung sie bewahrt.

„Regensburger Bilderbögen“

Literarischen Ehrgeiz hatte Britting nachdem ihm einige kleinere Veröffentlichungen in „Familienblättern“ von der Art des *Deutschen Hausschatzes* geglückt waren — zum erstenmal mit seinen *Regensburger Bilderbögen* öffentlich angemeldet, einer Serie von Skizzen, die 1911 in den *Regensburger Neuesten Nachrichten* erschienen⁴; sie schildern den Haidplatz, die steinerne Brücke, den Dom und andere malerische und romantische Plätze in der alten Reichstadt an der Donau. Von der heimischen Landschaft geht Brittings Werk seither und bis hin zu den letzten Gedichten und Erzählungen aus. Doch was bei dem literarischen Anfänger noch liebevoll nachgezeichnete Wirklichkeit war, verwandelt sich seit seiner Begegnung mit der literarischen Moderne in eine ästhetische Chiffre.

Hinwendung zum Expressionismus

„Journalist Franz Bär“

Britting lernte den Expressionismus zunächst aus Büchern kennen. Erst nach dem Krieg knüpfte er, gemeinsam mit dem Freund Josef Achmann, dem Maler, Graphiker und Mitherausgeber der Zeitschrift *Die Sichel*, Kontakte zur



Josef Achmann: Regensburg (Holzschnitt), um 1920.

Literaturszene. Den Stil der neuen Bewegung beherrschte er alsbald mit ironischer Perfektion. So mündet das Porträt *Journalist Franz Bär*, das 1920 wohl einen Regensburger Freund, Georg Wolf, meinte, in ein Landschaftsbild, das mit der Kleinmalerei der Bilderbögen wenig, um so mehr aber mit Achmanns gleichzeitigen Holzschnitten gemein hat:⁵

Das Bett schrie unter seiner Last. () Er warf sich zu Boden und lief auf allen vieren wie ein Hund. () Die Kastenwand lockte ihn, sein Wasser abzuschlagen. Das ging nicht auf hündische Art und erinnerte ihn, daß er Mensch sei. Er trommelte sich mit den Fäusten auf den Kopf und befahl sich es zu vergessen. Die Wände des Käfigs marschierten auf ihn los. Plötzlich zerfielen sie. Er ragte einsam in die kalte Unendlichkeit, ausgesetzt auf der Spitze eines riesigen Turms. Jäh fielen die Wände ab in schwarze Stille. Winselnd rannte er um den Rand des Turms. Eine ungeheure Kälte stach ihn. Der Himmel war tief und grenzenlos und ohne Sterne. Sein Brüllen verscholl in Nichts. Er schluchzte unendlich in den Mond hinaus.

Der Kosmos wird zur Projektion der Innenwelt; der

„Die kleine Stadt“

Mensch, als Beute seiner Triebe, reduziert sich zum Tier, vermag die Natur nicht mehr zu beseelen und findet im kosmischen Nichts den Spiegel seiner inneren Leere. Wie Britting diese expressionistische Ausdruckslandschaft in seinen Erzählungen aus der Nachkriegszeit variiert und bis ins Absurde steigert, so zertrümmert Achmann künstlerisch das Schein-Bild der Außenwelt, schafft aus den Bruchstücken eine Expression der Innenwelt — und damit zugleich das allein beglaubigte Bild der Heimat: „Wer“, so fragt Brittings Begleittext zu Achmanns Holzschnittserie

Die kleine Stadt, „lebte lange in einer alten Stadt wie Regensburg, sähe, in Kinder- und Mannesjahren, Dome, Kirchen, Wunderbauten, gespeicherte Kunst der Jahrhunderte, Glanz über Bogen und Gewölb, dem nicht das Blut sänge davon?“¹⁶

„Willst du eine Landschaft zeichnen“, riet der Expressionist Ludwig Meidner, „so mußt du viel von dem Geist der Wolken, der Bäume und der silbern hinschwingenden Chausseen in dir haben. Bloße Genauigkeit und Intimität nützen hier nicht viel. Sei voll von Gesang – und alles wird von selbst gehen.“ In die Zukunft freilich wies die anschließende Bitte Meidners an den Adepten der Kunst: „Und sprich gedämpft und voll Ehrfurcht, wenn du an deine eignen Landsleute, die Schongauer, Dürer, Altdorfer und Urs Graf denkst.“

Schon 1921 schien Britting im Werk Achmanns die „Wut des Ansturms“ abgeebbt, die *freche Freude an sich aufbäumenden Gesten*“ geschwunden und die Sehnsucht nach der „Einfachheit und Klarheit der alten Meister“ erwacht.¹

Bewunderung der Natur

„Indianer“

Um das Jahr 1923 läßt sich eine neue, andere Auffassung der Natur auch im Werk Brittings belegen. Der seit 1924 mehrmals gedruckte Text *Indianer* resümiert eine Erfahrung des schreibenden Ichs, wie wir sie auch dem Autor unterstellen dürfen:

„Die Sehnsucht nach dem erdnäheren Dasein der Waldgesellen verflüchtigte sich, als ich mit zwanzig Jahren die Hände gepudertes Schauspielerinnen küssen durfte, als ich durch breite Straßen ging, über denen Bogenlampen wie falsche Monde prahlten. () Ich bin nicht lange vor diesen Wundern auf gläubigen Knien gelegen. Doch als ich erkannte, daß die sieben Farben des Regenbogens glühender und milder brannten als alle Schmelzöfen der Länder, war mir die Natur nur mehr ein Schauspiel, das ich vom feindlichen Parkett aus mit bewundernden und ungerührten Augen genoß.“¹⁸

Das Naturbild also erscheint wieder, aber als ästhetische Rekonstruktion. Wenn Brittings Münchener Freunde sich wunderten, daß er – der Dichter der Natur – „keine Blumen und keine Tiere“ kenne, so sahen sie zwar ein eigentümliches Symptom von Brittings Dichterexistenz, ohne jedoch zu erkennen, wie das Aufsuchen einer verlorenen Ursprünglichkeit im Natürlichen Brittings Schaffen zugrunde lag und eben nicht die ursprüngliche Naturverbundenheit.

Orientierung an der bildenden Kunst

Jener Neuansatz konnte sich zwischen 1923 und 1927 keineswegs voraussetzungslos vollziehen; vielmehr sind das Zurücktretens des Subjektiven, die stilistische Dämpfung, die Aufmerksamkeit für das reale Detail bereits in die literarische Bewegung eines »süddeutschen Nachexpressionismus« eingeordnet worden.¹ Während aber die Stilwende der Moderne zumeist auf das dichterische Vorbild Adalbert Stifters zurückweist, ist die Orientierung an der bildenden Kunst eine –

nicht nur aus der Schaffensfreundschaft mit Achmann zu begreifende – Eigenart Brittings; sie resultiert aus dem Argwohn des »Dichters« gegen das rasonierende Wort.

Die Neubewertung der Donaueschule

Die Kunst der Donaueschule wurde – parallel zur Wiederentdeckung Stifters – seit der Jahrhundertwende neu bewertet; 1892 hatte man an der „*Malerei des 16. Jahrhunderts in den Donauegengen um Regensburg, Passau und Linz*“, bei Rueland Frühauf (nachweisbar 1497–1545), bei den Meistern Albrecht Altdorfer (um 1475–1538), Wolf Huber (um 1480/ 85–1553) und etlichen ihrer Schüler, „etwas Gemeinsames“ konstatiert, „was sie von der gleichzeitigen Malerei des übrigen Deutschland unterscheidet und dazu berechtigt, von Donaustil zu sprechen.“¹⁰ Wo es sich um eine frühe Reflexion von Landschaft und Volkscharakter in der Kunst handelte, wollte man „ein starkes Gefühl für das Vegetabilische“; „derbsinnliche Vitalität und handfeste Frömmigkeit“,¹² kurz: den Ausdruck eines zeitlosen donauländisch-deutschen Stammescharakters entdecken.¹³ Noch Alfred Kubin, der „*letzte Donaumeister*“, wußte sich den Malern des 16. Jahrhunderts durch den „*Genius der Landschaft*“ vereint.¹⁴ Britting jedenfalls war ihm in der Vorliebe für die alte, an den Rand des geschichtlichen Fortschritts gerückte Kulturlandschaft zwischen Regensburg, Passau und Salzburg verbunden,¹⁵ die in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre auch im Gefolge der österreichischen »Los von Wien«-Bewegung entdeckt und als Residuum magisch-ungebrochener Naturhaftigkeit literarisiert wurde; Richard Billinger feierte – gefördert von Hugo von Hofmannsthal – vor allem mit seinen Dramen aus dem bäuerlichen Innviertel Erfolge. Nicht nur die „Innviertler Künstlergilde“ propagierte parallel dazu in der bildenden Kunst eine altmeisterlich-archaisierende Darstellung des Volkslebens. 1931 entschied sich – gleichsam die Wendung zur Einfachheit der alten Kunst, die sich während der zwanziger Jahre bei den süddeutschen Malern vollzogen hatte, resümierend – sogar der aggressiv sozialkritische George Grosz für das Paradigma der »deutschen Tradition«:

„Betrachte rückwärts ruhig deine Vorfahren. Sieh sie dir an, die Multscher, Bosch, Brueghel und Mäleßkircher, und den Huber und Altdorfer. Warum denn nach wie vor ins spießbürgerliche französische Mekka pilgern. Warum nicht an unsere Vorfahren anknüpfend eine »deutsche« Tradition fortsetzen? Unter uns gesagt, lieber doch als zweitklassig einrangiert werden, aber wenigstens ein wenig von unserer Volksgemeinschaft ausgesagt haben.“¹

Unter dem nationalsozialistischen Regime wird die Pflege dieses Erbes – etwa in der von Ernst Buchner geleiteten Ausstellung **Albrecht Altdorfer und sein Kreis** 1938 in München und der Wiener Ausstellung **Altdeutsche Kunst im Donauland** von 1939, dann in den Bildbeigaben des **Inneren Reiches** – ebenso mehrdeutig wie die freilich breiter gefächerte Stifter-Nachfolge, ohne daß Brittings längst gefestigte Auffassung davon noch berührt würde.

„Im Isartal nur Klee“

Seine Abkehr von der expres- **„München“** sionistischen Moderne hatte sich ja bereits in einer Serie von drei Städteskizzen vollzogen, die zwischen 1920 und 1923 entstanden waren. In der ersten, *München* (1920) überschriebenen Glosse für **Die Sichel** wird eingangs ein Naturbild als Maßstab der Kunstszene gesetzt, die dann freilich mit eingeweihter Kennerschaft beschrieben wird. Unter den Avantgardisten seien nur Seewald und Eberz mit „Sinn für die Reize des Vegetativen“ begabt;¹⁷ Richard Seewald (1889–1976) wird übrigens im folgenden Jahr Stiflers *Abdias* illustrieren. „*Im Englischen Garten sitzend könnte man*“, so urteilt Britting weiter, „*nur Klee anschauen, vielleicht noch Eberz, aber im Isartal, unter blauem Himmel, viel gelber Kies, im Isartal ist nur noch Klee erträglich*“ – ein Maler, der laut Wilhelm Hausensteins 1921 bei Kurt Wolff in München erschienenem Essay *Kairuan oder Eine Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters* „im Grunde nichts anderes als Natur“ gesucht hatte.¹⁸ Zuletzt kehrt sich der Bericht-erstatte von den Attraktionen der modernen Kulturstadt zur Alten Pinakothek, wo man „*die herrlichen alten deutschen Meister*“ findet – „*und ein handgroßes Bildchen von Altdorfer, das ich gern stehlen würde. Was habe ich nur gegen München?*“ Tatsächlich sehe man doch „*an klaren Tagen die Berge blau, altdorferblau, und immer noch fliegen Enten und Möwen*“:

Nur wo – trotz der Großstadt – die alte Einheit von Kunst und Natur, ihr Gleichmaß gegen die Hektik wechselnder Sensationen sich zeigt, ist der »Dichter« beheimatet.

Kunstfrohes Mittelalter

In der Skizze über *Passau und der alte und der junge Lautensack* wird der Einklang von Gegenwart und

„Passau und der alte und der junge Lautensack“

und Dürerzeit vom Gleichklang der Namen erzeugt, des „*alten und treuherzigen und klaräugigen*“ Kupferstechers Lautensack und des Dichters, der bayerisches Heimatbewußtsein und kühne Modernität vereinen wollte.¹⁹ Dem „Donaumeister“ glückte das Bild der Landschaft:

„*Und aus den Versen des anderen Lautensack, des jungen Lautensack, strömt die Essenz dieser Landschaft zu mir her, und den funkelnden Schoppen halt ich binauf (), hinüber ins Adalbertstifterland, schwenk ihn und schütt ihn hinab zu Donau und Inn und Ilz.*“

Regensburg, die Heimatstadt, vollends zeigt dann – wie in Achmanns altmeisterlicher Illustration – „*ein unsterbliches Gesicht, das Mittelalter*“:

„*Starkes und gewaltig kunstfrohes Mittelalter, da der große Albrecht Altdorfer hier malte, und die Donaulandschaft und*

das Goldgrün der Donauwälder ihn nicht mehr losließ (). Altdorfer ist tot (), aber die Altdorferwälder glühen und brennen noch und dröhnen schattig in der Sonne und die Stadt steht noch und das Fronleichnamfest — man feiert es wie von je!“²⁰

Wenn Britting sich auf die Meister der Donaushule beruft, zielt er auf Enthistorisierung im Rahmen eines Naturbildes ab.

Die Einheit von Mensch und Natur

Altdorfer verschmilzt Mensch und Natur miteinander – oft zu einem „*kalligraphischen Liniengespinst*“, in dem die Körper so verwoben sind, „*daß sie zusammengehen mit den sichtbaren oder imaginären Kraftlinien*.“²¹ Charakteristisch ist etwa das – vielleicht im *München-Text* erwähnte – Bild des **hl. Georg im Kampf mit dem Drachen** von 1510: Blattwerk und Bäume in undurchdringlicher Fülle, den Bildeindruck dominierend, während der Drachenkampf im Vordergrund fast belanglos erscheint; hier wie in anderen Werken Altdorfers – etwa **Toter Pyramus** (um 1511/13), **Simson zerreißt den Löwen** (um 1512), **Kampf zwischen Ritter und Landsknecht** (1512) – fügen sich die Menschen in die Natur wie ein Teil von ihr ein; so werden beispielsweise „*die Haare der Menschen und Zweige der Bäume in gleichartig parallel gekämmten Strähnen wiedergegeben werden*“.

Diese üppig vordrängende Natur blieb in die religiös fundierte Harmonie von Mikro- und Makrokosmos eingebunden, konnte aber von Britting aus der Perspektive der Moderne als eine Macht wahrgenommen werden, „*die molochartig Mensch und Bauwerke schluckt (), sie sich unverwandelt*“.

Handlung aus Bildketten

„Die kleine Welt am Strom“

Während **Britting** die untergegangene Kindheitswelt der Donaulandschaft und Regensburgs als mythischen Fluchtraum der Dichtung in bewußter Abkehr von der Zeitgeschichte wiedererschafft – die Sammlung *Die kleine Welt am Strom* vollzieht in ihrer Komposition diesen Schöpfungsakt nach –,²² demonstriert das Erzählexperiment seines Hamlet-Romans die Belanglosigkeit der Person im Geschichtsprozeß. Brittings Rezeption der Donaushule gipfelt und endet in diesem Roman, unbestritten einem der Hauptwerke nach-expressionistischer Prosaliteratur vom Ende der zwanziger Jahre.²³

Die als Rohstoff verwendete Shakespeare-Vorlage ist nicht nur inhaltlich in den „*Landschafts- und*

„Geschichte eines dicken Mannes, der Hamlet hieß“

Naturbereich eingelassen“, sondern wird von diesem sogar²⁴ überformt, weil das menschliche Subjekt hinter einer wuchernden Natur erzählend zum Verschwinden

gebracht wird. Auf straff erzählte Ereignisgeschichte und ihre Reflexion wird hier völlig verzichtet; statt dessen entfaltet sich aus – assoziativ fortzeugenden – Bildketten die Handlung. Das bildkünstlerische Sehen und Beschreiben drängt dabei immer wieder zu Tableaus, die von Bildprogrammen des Donaustils mit ihrem „starken Gefühl für das Vegetabilische“²⁵ beeinflusst sind. Versatzstücke ihrer Landschaften sind – wie im *Hamlet* – die dämmernde „Blattwildnis“, der „mannshohe Farn“, und schließlich die Bäume: riesige Tannen, Fichten, die „graubemooste Schirme senkten“ oder auch „Bartflechten“ gleich sind; als ein „schattenhaftes Gewirr und Geschiebe von unendlichen Dingen“ stellt sich dem Betrachter solcher Bilder wie dem Leser des Romans das Reich der Natur dar.

Übermächtige Natur

Zum Beginn von Handlungssegmenten wird der Leser gleichsam auf Erzählwege der »Zivilisationserschließung« geführt, die vom Kleinleben in Flora und Fauna allmählich zu weiten, menschenleeren Landschaften und zuletzt zu einer Menschenwelt fortschreiten, die in die umgebende Natur zurückzusinken droht. Sogleich im ersten Abschnitt versinkt, nachdem alles Menschliche in Naturbilder übersetzt wurde, zuletzt Ophelia gleichsam bewußtlos in dieser übermächtigen Natur; Prinz Hamlet jedoch versucht sich gegen eine Lebenskraft, die gegen menschliche Begriffe von Leben und Tod gleichgültig ist, aufzulehnen und das personale Recht des Menschen in einem symbolischen Akt zu behaupten: Das Haus, in einem Sonnenblumen- und Binsenwald fast untergegangen, wird freigelegt, und Hamlet zieht mit seinem Sohn aus der Natur fort in die Stadt. Der dicke Hamlet Brittings verkörpert die Auflehnung des Menschen als Subjekt seines Tuns gegen das Naturgesetz; die Natur will er sich aneignen, indem er – der gewaltige Esser – sie verschlingt, und er verfällt damit immer mehr der Natur im Menschen selbst, seinem „wackelnden Fleisch“.²⁶ Der Roman demonstriert, daß auch die Geschichte der Menschen ein Naturprozeß ist. Die souveräne Übersicht durch Kunst ist dabei diesem Werk als – eigenwilligem – Geschichtsroman versagt. „Im Feldlager, hinten“ scheint dieser gleichsam göttliche Überblick dem Feldherrn zuzukommen; auf einer bebilderten Karte erblickt er den Krieg, den vom Feind besetzten Ort, „sauber und genau gezeichnet, jedes Haus und jedes Fenster, und Wälle, auf den Wällen standen winzige Soldaten, peinlich getreu gezeichnet.“²⁷

Es ist die Fernperspektive, die in Altdorfers **Alexanderschlacht** die Massen ordnend schließlich die „Landschaft zum Sinnbild der Geschichte“ werden ließ;²⁸ Britting hatte sie im *Berg Thaneller* beschrieben:

„Und über den Kämpfenden, über einer phantastischen Landschaft unter einer prangenden Sonne, über Qualm und Schrei schwebt eine gelassene epische Tafel und sagt in einer harten und straffen Schrift – Antiqua nennt sie der Buchdrucker –, daß Alexander, der raublustige Mazedone, und Darius, der Perserkönig, mit ihren Heeren da unten, tief da unten, in der tiefen Ebene des Geschehens, gegeneinanderstürmen.“



Albrecht Altdorfer: *Donaulandschaft bei Regensburg.*
München, Alte Pinakothek.

Wo das Schreckliche aber nicht durch das »Gesetz« der Schrift im Schönen gebändigt wird, herrscht die blinde Natur, mythisch und zwanghaft. Archaisch wirkende, tatsächlich freilich hoch artistische Motive der Donaumeister bilden sie ab. Altdorfer und Wolf Huber hatten in der Raffinesse der Perspektivik ihr Vorbild Dürer weit übertroffen,²⁹ und neben der souverän gemeisterten Zentralperspektive, die bei ihnen zu jener – in Brittings Nachahmung bereits festgestellten – Kleinteiligkeit führte, auch die Unterperspektive mit kühnen Brechungen und Verschiebungen eingeführt.

Eine Stadt mit Mauern aus Gold

Der Umschlag von extremer Fern- in eine extreme Nahsicht kennzeichnet nun Brittings Darstellung des Krieges; kommt man sich „hinten“ in der Etappe wie im „Zuschauerraum“ vor, „während auf der beleuchteten Bühne das Schauspiel“ sich vollzieht,³⁰ so scheidet „vorne“, während der Schlacht, jeder Versuch, die Distanz des Überblicks zu wahren; statt planvollen Vorgehens ereignet sich eine Schlacht, ins Naturreich projiziert: Geschütze sehen „wie Eidechsen aus“, die feindlichen Verteidiger schossen „wie der schwarze

Bach" vorwärts. Neben Altdorfers Miniaturen zum **Triumphzug für Kaiser Maximilian** (1512/14) — etwa im Bild der „Speerigel“ — gab Britting wohl Paolo Uccellos **Schlacht von S. Romano** (1456/47) weitere Anregungen; er hatte „*die Tafel mit dem Gewirr und Geschwirr von Lanzen, mit dem Strudel von braunen und roten Pferden, mit dem gewaltigen, gewittrigen Schimmel*“ 1926 in den Uffizien gesehen und tief beeindruckt beschrieben.³¹ Während der Schlacht noch verwandeln sich die umkämpften Wälle anscheinend in „*Mauern aus Gold*“, mit denen nun die Stadt, wie im Goldrahmen des Bildes, eingefasst ist. Doch nach dem Sieg hatte der Krieg bloß wie eine Naturkatastrophe die Bindungen der Menschen zerstört. Der Sieg der einen, die Niederlage der anderen Seite wird durch keine »gelassene epische Tafel« einer Zentralperspektive eingeordnet.

Absage an die Kriegsromane

Gewiß ist die Absage an die zahlreichen »realistischen« Kriegsromane der zwanziger Jahre beabsichtigt; der Krieg wird im *Hamlet* nicht heroisiert, er wird enthistorisiert. Im Ablauf eines Naturprozesses, den freilich Menschen in der Illusion der Übersicht heraufbeschworen haben, sind Sieger wie Besiegte die Opfer. Der auf seinen eigenen abgeschlagenen Kopf tretende, torkelnde Hahn ist das prophetische Symbol für diese „*Unübersichtlichkeit der Verhältnisse*“. Daher beginnt das im „*Sieger*“ überschriebene Kapitel nicht mit einer Einstellung auf den siegreichen Feldherrn Hamlet; vielmehr richtet sich der Blick des Betrachters auf zwei hinzueilende Buben, und aus ihrer Perspektive »von unten« werden nun Ansichten des Triumphzugs vermittelt, wie „*Pferdebeine verwirrend zappeln, braune und schwarze Pferdebeine, starke Fesseln und feingliedrige, und Steigbügel sahen sie und Reitstiefel in den Steigbügeln*“.“ Wiederum radikalisiert dieser Blick auf den „*Zug der Pferdebeine*“ eine Perspektivenlösung Altdorfers in den Troßholzschnitten zum **Triumphzug für Kaiser Maximilian**, ein verknäuelter Zug von Pferden, beladenen Karren, Menschen. Hamlets Unterfangen, sich zum Herrn der Geschichte zu erheben, mußte fehlschlagen. Der Gealterte wirkt wie ein „*Riesenfrosch*“, der sich hüten muß, nicht „*erjagt*“ zu werden, wie jener hilflos zappelnde Frosch, den der junge Hamlet anfangs erbeutet hatte. In einem Kloster findet er sein Refugium. Es war, so lautet das Fazit, „*schließlich kein großer Unterschied, ob man herumlief und schreien konnte oder saß und gelähmt war und stumm*“.³³

Der Mensch als Opfer

„Das Duell der Pferde“

Brittings großer Roman hatte in Bildern, die von den Meistern seiner Heimat inspiriert waren, noch einmal die mythische Natur geschildert, die allein den Stoff der Dichtung bilden konnte. Die Entdeckung der Natur hatte um 1923 die Gefahr expressionistischer Willkür gebannt, ohne die Freiheit »magischen« Dichtens anzutasten. Wenn nun aber Geschichte und Natur bedrohlich verschmolzen, war das Paradigma der »Donauschule« bis an seine Grenzen ausgeschritten. Dem Menschen blieb dann nur noch die einsichtige, resignierende Würde des Opfers. Daß der Schrecken der Natur dennoch in der Kunst zu bannen sei, ist erst in der Zeit der »inneren Emigration« die Lehre Stifters für Britting gewesen. Wo er, wie in der Erzählung *Das Duell der Pferde* die archaisierende Motivik abermals aufnimmt, wird sie einem Rahmen eingefügt, der einer neuen, traditionsbewußt an Stifter geschulten Klassizität verpflichtet ist.³⁴

ANMERKUNGEN

- 1 D. Bode: *G. B. Geschichte seines Werkes*, Stg. 1962, 67.
- 2 Britting trat wahrscheinlich 1923 dem Schutzverband deutscher Schriftsteller bei. Zum Wandel seiner Autorenrolle vgl. W. Schmitz/H. Ziegler: *G. B. Rebell, Republikaner, Dichter*, in: *G. B. 1891-1964*, hg. W. Schmitz, Mch. 1987, 20-30.
- 3 G. B.: *Sämtl. Werke in fünf Bänden* [im folgenden: SW], Mch. 1987ff.; Bd. I: *Frühe Werke. Prosa, Dramen, Gedichte 1920 bis 1930*, hg. W. Schmitz/H. Ziegler; Bd. III,2: *Prosa 1930 bis 1940*, hg. W. Haefs. Hier: 111,2, S.366. Vgl. zu dies. Text C. Hohoff: *Über den Dichter und das Gefühl*, in: *Das Innere Reich* [im folgenden: IR], 3, 1938/39, H. 10, 1242-1245.
- 4 Abdruck in SW I, 9-27.
- 5 SW I, 209.
- 6 Ebd. 122. Dazu unsere Abb. aus: *Die Sichel* 1, 1919, 93, u.d.T. *Die Brücken* auch in der hier besprochenen Holzschnittserie. – Folgendes Zitat: *Das Kunstblatt*, zit. nach: *Thema-Stil-Gestalt 1917-1932. 15 Jahre Lit. u. Kunst im Spiegel eines Verlages*, Lpz. 1984, 129.
- 7 SW I, 132; vgl. ebd., 601-604, den Kommentar über Achmanns Stilwandel z. neuen Sachlichkeit.
- 8 Ebd. 313; Hohoff 164.
- 9 Vgl. Bode 14f.
- 10 Zit.n. A. Stange: *Malerei d. Donauschule*, Mch. 1971, 137. – Vgl. zuletzt (Lit.): Albrecht Altdorfer. *Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik. Eine Ausstellung z. 450. Todes-tag*, bearb. H. Mielke, Bln. 1988.
- 11 Stange 129; vgl. H. Voss: *D. Ursprung d. Donaustiles*, Lpz. 1907, 147f.
- 12 F. Lipp: *Volksart u. Volksfrömmigkeit als Triebkräfte d. Kunst d. Donauschule*, in: *Werden u. Wandlung. Studien z. Kunst d. Donauschule*, Linz 1967, 20-35, hier 22.
- 13 1 Vgl. J. Nadler: *D. stammhafte Gefüge d. dt. Volkes*, 4. Aufl., Mch. 1941, 59; zum Interesse an Nadler vgl. Hohoff 307.
- 14 R. Piper: *Nachmittag. Erinnerungen eines Verlegers*, Mch. 1950, 224.
- 15 Zu B.s „Begeisterung für Alfred Kubin“ Hohoff 64; Bode 66, 92.
- 16 *Unter anderem ein Wort für deutsche Tradition*, zit. nach: *George Grosz. Leben u. Werk*, hg. U. M. Schneede, Stgt. 1975, 114. – Zum Folgenden vgl. die Hefte vom Juli 1938 und Februar/März 1943 von JR.
- 17 Vgl. SW I, 220ff., sowie 656 zu B.s Lautensack-Verehrung. D. Abdias erschien 1921 mit 12 Kaltnadelradierungen Seewalds als 3. Obelisk-Druck im Münchener Drei Masken Verlag.
- 18 Hausenstein 43, vgl. bes. 93.
- 19 Vgl. SW I, 222-226.
- 20 Vgl. ebd. 226-231; Achmanns Originalfederzeichnung war einem Abdruck in der Magdeburgischen Zeitung, Nr. 602, 27.11.1927, beigegeben.
- 21 Mielke 10f.; folgendes Zitat ebd. 11.
- 22 Vgl. W. Schmitz: „*Die kleine Welt am Strom*“: *G. B., ein Dichter aus Regensburg*, in: *Hdb. d. Lit. in Bayern*, hg. A. Weber, Rgb. 1987, 493-501.
- 23 Vgl. den Anm. 2 erw. Bd., 34-43; ausführlicher Überblick zur Rezeption in SW, Bd. III,1.
- 24 Bode 35.
- 25 Wie Anm.11. Folgende Zitate: *Lebenslauf eines dicken Mannes der Hamlet hieß [= Hamlet]*. Roman, Mch. 1932, 54, 71, 183.
- 26 Ebd. 223.
- 27 Ebd. 75.
- 28 Fr. Schlegel: *Gemäldebeschreibungen*, in: Dem.: *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst*, hg. H. Eichner, Hist.-krit. Schlegel-Ausg. I,4, Pdb.1959,119. Zitatunten: SW I, 5.367.
- 29 Vgl. Voss 129ff. zu ihrer Schulung an Mantegna.
- 30 *Hamlet* 123. Dann: 110, 121, 125.
- 31 Gespräch; SW I 282. Dann: *Hamlet* 127.
- 32 *Hamlet* 153, dann 154.
- 33 Ebd. 260; zuvor 215 u. 217.
- 34 In einer, gegenüberd. Erstdr. v. 1925 gründl. überarb. Fassungschiend. Erzählung ind. Slg. **Das treue Eheweib; sie ist** v. e. Holzschn. H. Baldung Griens angeregt, vgl. SW III,2, 462ff. –U. Christoffel: *Deutsche Innerlichkeit*, Mch. 1940, stellt Altdorfer u. Stifter nebeneinander als Künstler, die d. Schrecken d. Natur erfuhren (53f).