

Auszüge aus:

»Die Naturlyrik Georg Brittings und Wilhelm Lehmanns«
von Dietrich Schug

Dissertation

– Friedrich-Alexander-Universität, Erlangen - Nürnberg – 1963

Wichtige Anmerkungen!

"Der irdische Tag" (1935)

Zu diesem Band

Die 114 Gedichte des "Irdischen Tags", deren früheste schon 1919 entstanden sind, fügen sich zu einem weiträumigen Jahreskreis. Der Bogen spannt sich vom Frühling zum Winter und umschließt außer den Sondergruppen der "Regenlieder", "Gedichte vom Strom" und "Chinesischen Generäle" eine Anzahl balladen— und legendenhafter Stücke.

Als formales Grundelement erweist sich auf den ersten Blick der Vierzeiler. Zwar sind mit 32 Stücken nur knapp ein Drittel aller Gedichte reine Vierzeilergedichte, aber mit 60 Stücken enthält über die Hälfte den Vierzeiler als Bauelement. Nur 22 Gedichte verzichten auf jede vierzeilige Form, davon sind acht unstrophig und neben mehr oder weniger rein ausgeprägten Zwei—, Drei—, Fünf— und Sechszeilern nur vier völlig unregelmäßig.

11) Solch unterschiedliche Zahlen ergeben sich durch Neuaufnahme von Gedichten in die Gesamtausgabe sowie dadurch, daß etliche Gedichte ursprünglich in zwei verschiedenen Einzelausgaben erschienen sind.

Unsere erste Interpretation, die bewußt bis ins kleinste gehen wird, gilt jenem besonders früh entstandenen Gedicht¹²⁾, das den "Irdischen Tag" nach den Mottoversen einleitet. Es ruht, wie man sofort bemerkt, ganz in der Tradition, stellt sich aber bei näherem Zusehen in der Art, wie sein Gegenstand vom Dichter erlebt und sprachlich umgesetzt ist, als ein echter Britting heraus.

Der Morgen (8.8)¹³⁾

Zum Gedicht

Der Morgen graut über die Dächer
Stumm herauf.
Er reißt den silbernen Fächer
Des Himmels auf,

Kühl durch die Windgemächer
Rinnt grün das junge Licht
In den Tag, der mit Schlag und Gelächter
Anbricht.

Da gibt es Vierzeiler und Kreuzreim, regelmäßigen Wechsel von weiblichen und männlichen Versausgängen, überhaupt einen gewohnten Bautyp: Stollen-Stollen-Abgesang. Bildprägung und Metaphorik ignorieren die Sprachrevolution des Expressionismus ebenfalls. Dennoch wird jeder unvoreingenommene, auf einen borniert modernistischen Standpunkt verzichtende Leser das Gedicht als rund und ausgewogen, kurz: als geglückt empfinden. Dies zu begreifen und zu erhellen, ist die Aufgabe des Interpreten.

- 12) Auch Bode deutet dieses offenbar sehr ergiebige Gedicht (S.58 f.). Er sieht es "durch einen großartigen Abstraktionsprozeß" entstanden: "Der Fächer des Himmels und die Windgemächer sind Stilisierungen des Wirklichen, in deren Konturen erst sekundär wieder versinnlichende Metaphern eintreten." (S.58) Eine Interpretation desselben Gedichts sowie von "Der Strom" und "Grüne Donauebene" (die wir unten analysieren werden) gibt Jaspersen in ihrer Dissertation (LV 13), die "Grüne Donauebene" deutet sie außerdem in Benno von Wieses "Deutscher Lyrik", Band 2 (LV 14). Die Akzente der genannten Interpretationen und der unsrigen sind jedoch so verschieden gesetzt, daß wir eine abermalige Verwendung dieser für den Dichter überaus charakteristischen Stücke verantworten zu können glauben.
- 13) Einfache Seitenangaben hinter Gedichten und Einzelversen beziehen sich auf die beiden Bände der Gesamtausgabe

Wir beginnen mit der Durchleuchtung des Klanggefüges. Briting setzt in der 1. und 3. Zeile beider Strophen denselben Reim und erzielt damit eine im Klang wurzelnde formale Geschlossenheit. Damit diese aber nicht in eintönige Konformität ausartet, korrespondieren die Reime von Vera 2 und 4 nur innerhalb jeder Strophe miteinander. Indem der vierte der vier einander entsprechenden Reime unrein ist (Dächer/ Fächer/-gemächer/Gelächter), wird die organische Geschlossenheit sinngemäß dahingehend modifiziert, daß der endgültige Anbruch des Tages nach der Morgendämmerung, d.h. der Umschlag eines Zustands in einen anderen auch im Reim manifestiert erscheint. Wesentlich ist dabei, daß die im Reimwort enthaltene Tenuis (Gelächter) den Klang schlagartig verhärtet. Im selben Sinne wirkt in der zweiten Strophe der Kontrast der beiden von i- und ü-Lauten beherrschten ersten Zeilen zu der 3. Zeile, in der dunklere a- und e/ä-Laute, durch den Binnenreim Tag / Schlag unterstrichen, dominieren. Was meint aber die Verbindung beider Lautqualitäten im 4. Vers? Fanfarenartig bricht der i-Laut aus dem durch beschwerte Hebung im Auftakt obendrein belasteten Untergrund des a hervor, so wie sich der Tag "mit Schlag und Gelächter" aus dem Morgen löst. Das i hat dabei unversehens seine Lautqualität gewandelt: Zunächst untermalte es den Eindruck des Kühlen, Hellen, Luftigen, jetzt läßt es, hart und hell klingend, keinen Zweifel am Regiment des rohen, betriebsamen Tages. Wieder erhält eine formale Geschlossenheit, die hier durch die Wiederaufnahme des i-Lautes am Ende in der 2. Strophe entstanden war, ein Gegengewicht: durch den Wechsel der vokalsymbolischen Qualität dieses Lautes.

Solch kontrapunktische Komposition halten wir für einen vorzüglichen Weg, auf dem ein Lyriker mit traditionellen Mitteln auch heute noch Gültiges leisten kann. Umso mehr, wenn diese Kontrapunktik nicht in der auf die Dauer plumpen Form gegensätzlicher Bilder offen zutage tritt, sondern, im Innern der Klangstruktur wurzelnd, mit dem Sinngefüge wie selbstverständlich korrespondiert. Bei linearer Komposition ist die Gefahr glatter, spannungsloser und deshalb trivial und epigonal anmutender Gebilde viel größer. Eine Gefahr liegt freilich auch in der kontrapunktischen Komposition: die der übersteigerten, zur Manier entarteten Virtuosität.

Britting entgeht jedoch im allgemeinen diesem Dilemma. Denn sein virtuoses Verfügen über sämtliche Mittel der Tradition verbindet sich mit urwüchsiger Gestaltungskraft, -sein formales Verantwortungsbewußtsein mit ehrlichem Aussagewillen.

Nach der Klangstruktur sei der Rhythmus untersucht. Der wechselnden Silbenzahl der Verse entspricht ein differenzierter rhythmischer Ausdruck. Zugrunde liegt $\frac{3}{4}$ Takt. Aber schon in der ersten Zeile wird er von einer gegenmetrischen Hebung (i) und einer gegenmetrischen Senkung (x) gestört: x / x x̄ x / x x x / x x . In der 2. Zeile erhält das auch lautqualitativ an dieser Stelle wichtige "stumm" durch beschwerte Hebung besonderen Nachdruck: - x / x xxxx . Die Zeile ist verkürzt, die Aussage des 1. Stollens mit ihr abgeschlossen. Die 3. Zeile setzt mit einer neuen Beobachtung ein und ist, deren Sinn entsprechend, hurtig im Rhythmus: x / x x / x x x / x x . Vers 4 mag man so skandieren: x / x x x / x x . Das Enjambement ist nicht wie zwischen Vers 1 und 2 durch das klang- und zeitschwere Wort "stumm" belastet, sondern ergreift fließend die gesamte Genitivmetapher: "den silbernen Fächer des Himmels". Dann staut sich der Rhythmus in einer Pause, ehe das freilich erwartete "auf" Vers, Stollen und Strophe abschließt. Wer hierbei ein Mißverhältnis zwischen der durch die Pause erzeugten Erwartung und dem allzu selbstverständlich erscheinenden "auf" konstatieren will, kann "auf" auch als 3. Viertel, dann allerdings mit gegenrhythmischer Hebung setzen: x / x x x / x x . Die beiden ersten Zeilen der zweiten Strophe spulen sich flüssig ab, die zweite mit jambischem Tonfall: x x x / - x / x x x und x / = x / xx / x x . Desgleichen die anapästische 3. Zeile, die durch ihren Silbenüberschuß wirkungsvoll mit der nur zweisilbigen Schlußzeile kontrastiert: x x / x x x / x x / x x / x und x / = x . Wie die klangliche so findet auch die rhythmische Bewegung in dieser Schlußzeile einen jähen Abbruch. Das Gedicht ist hier in jeder Weise am Ende, nichts schwingt weiter, zwei beschwerte Hebungen haben den Schlußpunkt gesetzt. Syntax und Rhythmus haben sich bis zu diesem Zeitpunkt gedeckt, in der letzten Zeile macht der Stau ein rhythmisches Durchschwingen des Enjambements unmöglich.

So beobachten wir auch im rhythmischen Gefüge und in dessen Beziehung zur Syntax als Bauprinzip das Setzen von Gegenkräften.

Dasselbe läßt ein Blick auf die Wortwahl erkennen: Dem "stumm" in der zweiten kontrapunktiert "Schlag und Gelächter" in der 7. Zeile, dem Farbwert in "graut" sind "silbern" und "grün" entgegengestellt. Subtiler noch wechselt in jeder Strophe ein Verb von sanfterem (graut, rinnt mit einem von abruptem Bewegungsgehalt (reißt, an—bricht). Die Tatsache, daß alle vier Prädikate dynamischer Natur sind, weist bereits darauf hin, daß der Inhalt des Gedichts aus starker Bewegung lebt.

Diese ist, wir dürfen es nach den bisherigen Ergebnissen unserer Analyse erwarten, gegenläufig geführt. Im 1. Stollen verbindet sich das Prädikat mit dem nach Laut— und Zeitqualität Beharrung ausdrücken—den Adverb "stumm" und dem Richtung und damit Bewegung andeutenden präpositionalen Adverbiale "über die Dächer herauf". Man möchte daher von gedämpfter Bewegung sprechen. Im 2. Stollen tritt mit dem aggressiven "reißt" der Morgen, in gewisser Weise personifiziert, in dynamische Aktion. Der Sinnübergang zur 2. Strophe erfolgt völlig bruchlos: Bisher ist die Bewegung von unten nach oben gestiegen, jetzt löst ungeheuerer Energie, gleichsam in der Pause vor "auf" (auf die wir schon aus diesem Grunde nicht verzichten wollen!) rhythmisch gesammelt, die Gegenbewegung der 2. Strophe aus, die — ein einziger Satz — von oben nach unten strömt, um sich in der letzten Zeile machtvoll zu stauen und zu brechen.

In dieser gegenläufigen Dynamik des Inhalts erkennen wir die Grundstruktur des Gedichts. Sie verleiht den rhythmischen und klanglichen Einzelementen ihre Funktion im Gesamtgefüge, und sie ist es, die die Erlebnisweise des Dichters zum Ausdruck bringt: Britting erfährt die Welt in starkem Maße in Kontrasten und dynamisch. Bereits das zweite Gedicht unserer Sammlung ist ein weiteres gutes Beispiel dafür.

Das Dach glänzt brandrot aus den schwarzen
 Ästen, Die es, wie Stricke einen Fuchs, fest binden
 Und wie mit Stricken, zähen, dicken, festen,
 Muß es gebunden sein, sonst flög es mit den Winden

Auf und davon, ein Frühlingstier, zu räuberischen Fahrten
 Zum Steuer nähme es die rote Dachrinne —
 Und ich, sein Herr, ich stünd im kahlen Garten,
 Fluchend, voll Zorn, und gelben Neid im Blute.

Das Gedicht lebt aus dem originellen Einfall, ein Dach als kaum zu haltendes "Frühlingstier" zu verlebendigen. Etwas gänzlich Statisches steckt voll potentieller Energie, die nur deshalb nicht kinetisch hervorbricht, weil sie kraftvoll gebändigt wird.¹⁴⁾ Als Ursache für diese Vorstellung, die nicht mehr naturimpressiver Art wie im ersten Gedicht, sondern durchaus phantastisch ist, finden wir den farblichen Gegensatz, den das brandrot glänzende Dach zu den schwarzen Ästen und dem kahlen Garten bildet. Nicht umsonst wird die Farbe "rot" schon im Titel und dann im Text zweimal genannt, im Vergleich mit dem Fuchs intensiviert und, am Rande, auch von der Vorstellung des Blutes impliziert. Die schwarzen Äste und der gelbe Neid sind dem dominierenden Eindruck des Roten mehr punktuell entgegengesetzt.

Das Brittingsche Prinzip der Kontrastkomposition liegt auch der Schlußwendung zugrunde, die das davongeflogene (seiner Natur nach unbewegliche) Dach in den Gegensatz zum daheim verhafteten (seiner Natur nach beweglichen) Menschen stellt. Der Grundeinfall bekommt so einen emotionalen Hintergrund: Das dichterische Ich projiziert seine eigene Frühlingsempfindung, die mit der Trauer über seine Gebundenheit gekoppelt ist, in die Vorstellung vom tierhaft beweglichen Dach. Wenn das Ganze dabei einen spielerisch—humorigen Charakter erhält, so ist das typisch für den frühen Britting, der in den seltenen Fällen, wo er von menschlichen Gefühlen spricht, gern ins Naiv—vergnügliche ausweicht. Worin liegt aber dieser humorige Charakter?

14) Bode weist die "Dynamisierung des Statischen" sehr schön vor allem am "Hamlet"—Roman nach (S. 37 f.).

Ohne Zweifel bereits im Einfall, der eben von vorn—herein nicht ernst genommen werden kann, aber auch in der Darstellung: dem Vergleich mit dem Fuchs, der Metapher vom Frühlingstier, dem Bild von der Dachrinne als Steuer, der kindlichen Übertreibung der drei nachgestellten synonymen Epitheta in Vers 3 sowie der bewußten Aufbauschung der imaginären Aufregung in Vers 8 (in dem die Dreizahl von Vers 3 ihre strukturelle Entsprechung findet).

Die formhafte Ausmünzung gesehener Kontraste, die Darstellung dynamischer Naturvorgänge, die Belebung von an sich Unbelebtem und die Untertreibung des Emotionalen zum Spielerisch—naiven hin bilden vier wichtige Ansatzpunkte für Brittings lyrische Welterfassung (worunter wir den untrennbaren Komplex aus Erlebnis und Darstellung verstehen). "Das rote Dach" enthält überdies einen fünften Ansatzpunkt: das Erlebnis und die strukturelle Verwendung der Farbe. Auch "Der Morgen" verband das dynamische mit dem farblichen Element, wobei letzteres freilich nur in drei konventionell wirkenden Vorstellungen Ausdruck fand (der Morgen graut, der Fächer des Himmels ist silbern, das Licht rinnt grün).

Das berühmteste Beispiel für den Farbenseher Britting ist das Gedicht "Grüne Donauebene" (S. 70: Zum Gedicht)

Grün ist überall. Grün branden die Felder.
Nur die Straße ist ein weißer Strich
Quer durchs Grün. Aber herrlich,
Herrlich grün lodern die Wälder.

Die Lerche sirrt. Der Himmel ist blau
Sonst überall ist nur Grün.
Ein kochendes Grün, ein erzgrünes Glühn —
Flirrend darin eine Bauernfrau

Mit weißem Kopftuch, und ihr rotes Gesicht
Trieft flammend vom unendlichen Licht.

Siebenmal stößt uns der Dichter in den ersten sieben Zeilen das Wort "grün" entgegen, zweimal bereits im ersten Vers, rhythmisch herausgehoben als Hebungen im unbetonten Taktteil.

1 x , syntaktisch markiert als Satzanfänge. Im 7. Vers eine ähnlich intensive Wirkung, diesmal durch Binnenreim verstärkt. Auch hier herrscht metrische Unterstützung: "grün" steht einmal in normaler Taktbetonung, das anderemal im 2. Taktviertel, mit dem ersten, der Vorsilbenmetapher "erz-" durch schwebende Betonung verbunden

x / x x x / x x x / x x x / x . . Die Klangwirkung des ü tut an diesen Stellen das ihre, gipfelt aber auch den Klang im Innern des siebenzeiligen Komplexes immer wieder auf.

Wie ist nun dieser Innenraum strukturiert? Wir müssen erwarten, daß derselbe Eindruck des Überallgrünen im Innern in weniger ekstatischer Form als in den Klammern des 1. und 7. Verses geschaffen wird. So ist es: Hier bedient sich Britting der Kontrastierung von Sinneseindrücken. Die weiße Straße und der blaue Himmel werden der dominierenden, als Eigenwert substantivierten Farbe "Grün" entgegengesetzt, der akustische Eindruck der sirrenden Lerche will vorübergehend ab-lenken. Umso gewaltsamer, geradezu explosiv setzt sich das Grüne, lautlich ebenso wie begrifflich-anschaulich durch: "aber herrlich ...", "sonst überall ...". Als Kontrast mag man auch die insektenhaft winzige Bauernfrau mit ihrem weißen Kopftuch und roten Gesicht deuten. Dabei scheint uns aber nach dem abrupten Abbruch hinter der 7. Zeile eine symbolische Anreicherung der bisher rein impressionistischen Eindruckswiedergabe unverkennbar zu sein.¹⁵⁾

Wieso? Der Komplex der ersten sieben Verse war von offensichtlicher Unruhe erfüllt: kurze Sätze, Wechsel von dynamisierenden Verben (branden, lodern, sirren, dazu das Partizip kochend) und dem dreimaligen zuständlichen "ist". Man spürt diese Unruhe noch in Vers 8 und 9, wo das dem Lautbereich von "sirrt" angehörende "flirrend" am Satzbeginn stark heraustritt und die Funktion des fehlenden Prädikats übernimmt. Im breit gebauten Schlußsatz mit seinem echten Enjambement weicht jedoch die Unruhe. Es ist, als habe sich der Blick an die ungeheure Farbigkeit gewöhnt, so daß er nun hinter der verwirrenden Erscheinung deren kosmische Ursache im "unendlichen Licht" zu erkennen vermag.

15) Anders Grimm (LV 43) und Lorbe (LV 26), die in diesem Gedicht Britting als reinen Impressionisten sehen.

Eine Aussage über dieses Licht ist dem Dichter nicht möglich; er kann nur, und das hat er getan, seine Auswirkung darstellen. Die Einsicht des menschlichen Verstandes und mit ihr das menschliche Sprachvermögen sind letztlich machtlos vor solch einem Phänomen. Nur die Ahnung kosmischen Zusammenhangs kann noch hinter die Erscheinung dringen. Von den letzten beiden Wörtern aus bekommt die Unruhe des Gedichte einen tieferen Aspekt, und der Gebrauch so unprofiliertes Wörter wie "ist", "herrlich", "unendlich" erweist sich als Gebärde der Sprachlosigkeit in der Faszination vor dem Unsagbaren. Bei aller impressionistischen Malerei ist das Gedicht transparent für den Durchblick ins Überirdische. Wie heißt es doch in den mottoartigen Eingangsversen zum "Irdischen Tag" (S.7):

Wessen der andre auch ist,

Zum Gedicht

der ewige,
göttlich und engelumflügelt,
droben, der glänzende,
den das Herz nur zu ahnen vermag —
abgespiegelt hier unten
auch glänzt er, der unsre,
mit Bäumen und Wind und dem lärmenden Schlag
des unbehausten, flüchtigen Kuckucks,
der untre,
der irdische Tag.

Brittings radikale Diesseitigkeit ist nur scheinbar. Er spricht nicht von seiner Religiosität, aber sie macht seine Gedichte offen für eine Ahnung der Jenseitigkeit, sie rückt ihn ins Staunen, in die Faszination. Denn was wäre Faszination, die im Materiellen, Objektiv—erkennbaren verhaftet bliebe und nicht um den Gleichnischarakter alles Irdischen wüßte? Vielleicht darf man so weit gehen und behaupten, daß Brittings kontrapunktische Bauweise auch und zutiefst diesem Weltbild entspringt.

Wir können die sprachliche Resignation im Blick zur Transzendenz wohl verstehen, kommen aber um die Frage nicht herum, wie es denn um einen Dichter stehe, dem die Sprache versagt.

Ist es nicht gerade die Aufgabe und der Sinn seiner Kunst, die Dinge in der Sprache zu realisieren, damit sie vorstellbar, sichtbar, hörbar werden? Nehmen wir die Wendung "... aber herrlich, / herrlich grün lodern die Wälder". Gewiß hätte ein nur impressionistischer Dichter alle erdenklichen Raffinements aufgeboten, um die Grüne der Wälder, die für ihn ja nur ein optisch-empirisches Farbphänomen ist, suggestiv darzustellen. Für Britting bedeutet diese Grüne als Ausschnitt eines großen Zusammenhangs jedoch zugleich ein Symbol für diesen Zusammenhang. Sein dichterisches Anliegen wird dadurch viel komplizierter. Er löst es, indem er das allgemeinste Adverb verwendet, um seiner Sprachlosigkeit Ausdruck zu geben, und erzielt durch die Doppelsetzung dieses Adverbs nun doch suggestive Wirkung. Die Komposition zielt also darauf ab, die Ohnmacht des Einzelworts als poetische Chiffre des Verstummens bewußt zu machen und gleichzeitig dasselbe Einzelwort durch seine Stellung im Satz-, Vers- und Klang-gefüge zu suggestiver Entfaltung zu bringen. Suggestion und Verstummen spielen zusammen, um die Ahnung einer waltenden kosmisch-göttlichen Kraft zu evozieren.

Wie charmant Britting die etwas abstrakte Vorstellung von der Spiegelung des ewigen Tages im irdischen Tag in ein konkretes Bild zu fassen versteht, zeigt das Gedicht "Die Sonnenblume" (S.52):

Zum Gedicht

Über den Gartenzaun schob
sie Ihr gelbes Löwenhaupt,
Zwischen den Bohnen erhob sie
Sich, gold und gelb überstaubt.

Die Sonne kreist im Blauen
Nicht größer, als ihr gelbes Rad
Zwischen den grünen Stauden,
Den Bohnen und jungem Salat.

Bei aller liebenswürdigen Anspruchslosigkeit ist das Gedicht sowohl formal als auch gedanklich für Brittings Eigenart charakteristisch und bedeutsam. Das Prinzip der Kontrastkomposition ist in eine für unseren Dichter ebenfalls sehr bezeichnende ringförmige Struktur abgewandelt: Das eine Bild, die Sonnenblume im Gemüsegarten, umschließt das andere Bild, das der Sonne.

Wir können den Vorzug dieser Bauform beobachten: Das Grundmotiv dominiert und läßt, Anfang und Ende des Gedichts beherrschend, dieses außerordentlich geschlossen wirken. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Korrespondenz der Metaphern "gelbes Löwenhaupt" und "gelbes Rad" sowie durch die zweimalige Nennung der Bohnen. Das in die Mitte genommene, vom Grundmotiv her assoziierte Nebenmotiv der Sonne fungiert formal als Vergleich, inhaltlich jedoch als symbolische Überhöhung des rein bildlichen Grundmotivs. Ohne dieses Zentrum bliebe das Gedicht ein kindlich-schalkhaftes Genrebild, nun spiegelt es in der Beziehung zwischen Sonnenblume und Sonne die Beziehung zwischen dem "irdischen" und dem "ewigen Tag". Wir verstehen, weshalb die Sonnenblume von Britting oft bedichtet wird¹⁶⁾. Der Dichter sieht in ihr ein Abbild jener kosmischen Gewalt, die das "unendliche Licht" der "Grünen Donau-ebene" ausstrahlt. Bei seinem Vergleich bewegt er die Vergleichsglieder geschickt derart aufeinander zu, daß er die Sonnenblume als eine Beherrscherin des Gartens, die Sonne nur in ihrem gewöhnlichen, ihre Größe und Ausstrahlungskraft kaum ahnen lassenden Erscheinungsbild darstellt. Dezent enthält unser Text die typisch Brittingsche Verbindung von Farbe und Bewegung! Dreimal wird "gelb" erwähnt, je einmal "grün" und das als Farbe adverbial verwendete, dem "gelb" nahe stehende "gold". Die drei Prädikate enthalten Verben der Bewegung: schob, erhob, kreist. Mit Ausnahme des Löwenhaupts entbehrt die Metaphorik jeglicher Originalität, das "gelbe Rad" klingt sogar recht abgegriffen. Auch in den vorher analysierten Gedichten hatte Britting seine Eindrücke und Einfälle sehr viel stärker in Klang, Rhythmus und eine ebenso sinnfällige wie kunstvolle Tektonik des Inhalts denn in besonders eigenwüchsige Metaphern umgesetzt. Anders ist das im folgenden Gedicht, in dem der Dichter hauptsächlich mit dem Mittel der Bildprägung arbeitet.

16) Zum Motiv der Sonnenblume zitiert Bode eine Äußerung Brittings: "Ich fand sie immer für abenteuerlich-mystische Pflanzen." (S.70) Wir erinnern in diesem Zusammenhang auch an den charakteristischen Beginn des "Hamlet"-Romans.

Feuerwoge jeder Hügel,
Grünes Feuer jeder Strauch,
Rührt der Wind die Flammen-
flügel, Wölkt der Staub wie goldner Rauch.

Wie die Gräser züngelnd brennen!-
Schreiend kocht die Weizensaat
zensaat. Feuerköpfige Blumen re nnen
Knisternd übern Wiesenpfad.

Blüten schwelen an den Zweigen
Rüttle dran! Die Funken steigen
Wirbelnd in den blauen Raum –
Feuerwerk ein jeder Baum!

Der besondere Reiz dieses Gedichts liegt gewiß nicht in der Anordnung der Reime und Kadenzten oder in dem etwas stereotypen trochäischen Versmaß, wenngleich Enjambements und wechselnde Haupt— und Nebenakzente den Sprechrhythmus auflockern. Die Virtuosität des Dichters erweist sich hier in der bildhaften Umsetzung eines sehr farbigen und sehr dynamischen Landschaftsbildes. Ihre Vergleichsgrundlage besitzt die gesamte Metaphorik im Feuer, dessen Elemente ja Farbe und

Bewegung zugleich sind (vgl. auch in der "Grünen Donauebene" die Metaphern aus dem Umkreis des Feuers!). So kommt es, daß einerseits da, wo nicht *expressis verbis* ein Farbwert erscheint, der Leser einen solchen unbewußt assoziiert: "Feuerwoge jeder Hügel", "wie die Gräser züngelnd brennen", "schreiend kocht die Weizensaat", "Blüten schwelen an den Zweigen", "die Funken steigen wirbelnd", "Feuerwerk ein jeder Baum". Und ebenso stellt sich andererseits eine dynamische Vorstellung auch dort ein, wo sie nicht unmittelbar ausgesprochen wird: "grünes Feuer jeder Strauch", "schreiend kocht die Weizensaat".

Die Metaphorik im einzelnen ist durchaus für Britting charakteristisch und zeigt sowohl die Einflüsse des Expressionismus als auch die Vor—liebe des Dichters für bewußt kindliche Wendungen. Gräser brennen, die Saat kocht schreiend, Blüten schwelen, die Hügel werden mit Feuerwogen, die Windstöße mit Flammenflügeln, die wegstiebenden Blütenblätter mit wirbelnd steigenden Funken, die Bäume daraufhin mit Feuerwerken verglichen. Ein einziger Vergleich kommt nicht ohne das Wörtchen "wie" aus: "wölkt der Staub wie goldner Rauch". Nicht zu seinem Vorteil, denn wir fühlen uns dadurch ein wenig desillusioniert: Die Landschaft steht ja gar nicht in Feuer, der Dichter will uns das nur suggestiv glauben machen — und hier verrät er sich in seiner Absicht, indem er uns einen Blick in seine Bilderwerkstatt tun läßt. Zudem drängt sich die Parallele zu der berühmten Hölderlinschen Chiffre vom "goldnen Rauch" etwas störend auf. Dafür besitzt unsere Zeile durch die w—Alliteration und au—Assonanz klanglichen Reiz. Für Brittings kindlich—humorige Art, Bilder zu prägen, sind die Blumen, die in ihrer Buntheit als feuerköpfig charakterisiert werden und knisternd dahinrennen, ein gutes Beispiel. Während das adverbial gebrauchte Partizip "knisternd" dem Metaphernfeld des Feuers entnommen ist und zu den expressionistisch getönten Metaphern gehört, unterstreicht das umgangssprachliche "übern" die spielerische Naivität, mit der dieses Bild gesehen ist.

Die Einheit unseres Gedichts liegt in der Geschlossenheit des Bildfeldes vom Feuer, findet aber eine deutliche tektonische Unterstützung, indem sich nämlich die Struktur des 1. Verses im letzten Vers wieder—holt: ein prädikatloser Ausruf, der die Feuermetapher an den Anfang stellt; nur daß der Schlußakkord des Ganzen einer männlichen Kadenz übertragen ist. Und noch eine Beobachtung: In der aufsteigenden Bewegung der Funken in den "blauen Raum" wird das hic et nunc der ins Gedicht gebannten Landschaft ähnlich, freilich bei weitem nicht so eindringlich geweitet wie in der "Grünen Donauebene" durch die Erwähnung des "unendlichen Lichts." Wieder bleibt der Sinnesindruck nicht isoliert für sich, der Blick ergreift den Zusammenhang mit dem Ganzen und findet hinter den Erscheinungen deren Zuordnung. Der Wind als Motor der unheimlichen Dynamik des Landschaftsbildes wird genannt, und vielleicht läßt uns der Dichter jenen kleinen Schritt vom "blauen Raum" zu der Sonne als letztlich Ursache des frühsummerlichen Feuers bewußt selbst vollziehen. Schauen wir von hier noch einmal zurück zum Gedicht "Der Morgen". War es dort nicht ganz ähnlich? Der Himmel wurde aufgerissen und dann rann das Licht aus unergründlichen kos—mischen Quellen zur Erde herab. Der Name der Sonne war auch dort ausgespart.

Brittings Haltung vor der Natur ist die der Faszination. Er ist weit davon entfernt, sich ein idyllisches Paradies vorzugaukeln, in dem sein verwundetes Dasein in reinem Frieden genesen könne. Brittings Hinwendung zur Natur ist keine Flucht, sondern ein elementares Ergriffensein, das seine erlebnishaften Wurzeln in der Kindheit besitzt. Gerade dieses Ergriffensein hilft ihm aus der persönlichen Not – auf eine sehr männliche Art, indem es ihn jeder Selbstbemitleidung und hypochondrischen Verbohrung entreißt. Britting erlebt die Natur in ihrer ganzen Gewalt und Schönheit, aber auch in ihren unvermuteten Gefahren und vernichtenden Katastrophen¹⁷⁾. Ihnen ist der Mensch wie jede Kreatur ausgesetzt. Die unbestechliche Ehrlichkeit seines Blickes zeugt für die Echtheit seiner Haltung, für die Tiefe der Faszination. Denn nicht die makellose, sondern die bedrohte Schönheit fasziniert uns zutiefst, zumal dann, wenn wir die Bedrohung in der Schönheit verklärt sehen.

Bayerisches Alpenvorland (S.64)

Zum Gedicht

Die scharfgezackte, schwarze, wilde
Wolke in dem Abendblau
Kündet dem erschrockenen Volke
Hagel, wüst und körnerrauh.

Gähnend hockt das Kind des Bauern
Beim Gebüsch am braunen Zaun,
Und es sieht im Niederkauern
Durchs Gestrüpp den Käfer blaun.

Und es rührt mit frechem Nagel An
den krummen Käferflügel,
Aufgeschwirrt glänzend das Insekt –
Silbern über sieben Hügel
Weht der weiße Abendhagel,
Der die Flügel ihm zerschlägt.

Das Gedicht ist in einer kunstvollen Variante des oben dargelegten ringförmigen Formprinzips, in zwei übereinandergelagerten Bögen

17) Knöllner (LV 18, S.628) weist darauf hin, daß die Polarität des Brittingchen Weltbildes gerade dem von ihm so oft bedichteten Wasser wesenhaft zu eigen sei: Es ist "fruchtspendend und verderbenbringend" zugleich.

aufgebaut: Das Thema der 1. Strophe, der Hagel, wird in der 2. Hälfte der 3. Strophe wiederaufgenommen, während die 2., um Käfer und Kind kreisende Strophe, mit der ersten Hälfte der 3. Strophe korrespondiert. Der äußere Bogen enthält die Vorgänge in der Luft, der innere Bogen das Geschehen auf der Erde. Jede Strophe ist als Satz angelegt, so daß in der 3. Strophe – freilich durch einen Gedankenstrich abgesetzt – die im großen Gefüge übereinandergelagerten und getrennt verlaufenden Bögen zunächst parataktisch aneinander – gelagert sind, bis sie sich im einzigen Nebensatz am Ende des Gedichts schließlich durchdringen. Welchen Sinn hat diese Struktur? Offen – sichtlich den, die Vernichtung des Käfers zwar in die exponierte Position der Schlußzeile zu rücken, aber vom Hagel her als etwas scheinbar Nebensächliches zu sehen, das gerade noch in einem Relativsatz Platz findet. Der dialektische Aufbau entspricht dem dialektischen Naturbild des Dichters. Verfolgen wir die Modulation des Stils, so stellen wir für die ersten 10 Zeilen eine spielerische gemalende Haltung fest, die sich in den Versen 11 – 13 in einen poetisch gehobenen Ton mit gewählten Wörtern und Alliterationen wandelt, in der Endzeile jedoch eine eisige Sachlichkeit annimmt. Zwei Kontrastwirkungen steigern sich am Ende gegenseitig: die stilistische zwischen dem letzten und den beiden vorhergehenden Versen sowie die stilistische und inhaltliche zwischen der letzten und der damit reimenden viertletzten Zeile. Wir glauben den Käfer vor den zerstörerischen Fingern des neugierigen Kindes gerettet, da wird er das Opfer des Hagels. Wenn dieser nicht als grauenerregende Macht der Verwüstung, vielmehr als erhabenes Naturschauspiel geschildert wird, so unterstreicht das den Eindruck eines unerbittlich zuschlagenden blinden Schicksals, der schon durch die kunstvolle Dialektik der Aufbau – und Sprachstruktur überzeugend entstanden war. Da auch der Titel sich nicht etwa auf das Los des Käfers, sondern auf den großen landschaftlichen Rahmen bezieht, in dem derlei Ereignisse alltäglich und nicht der Rede wert sind, erhebt sich umso mehr die Frage, was Britting mit diesem Gedicht im Leser evozieren will. Es ist dieselbe Frage, die sich angesichts so mancher Erzählungen des Dichters erhebt, in denen er die fürchterlichsten Geschehnisse ohne Kommentar vor uns hinstellt. Er begeht, soviel ist als erstes festzustellen,

jedenfalls nicht den Fehler so vieler pädagogisch und weltanschaulich ehrgeizigen Autoren, die die Geschehnisse beschwatzen, sondern verläßt sich auf die Evokationskraft des Dargestellten. Gewiß will er mit seinem Gedicht nicht Mitleid für den Käfer in uns wachrufen, vielmehr einen Schauer vor dem unergründlichen Gesetz der Natur,

in dem Friede und Kampf, Erhabenheit und Schrecken, Leben und Tod so nahe beieinanderstehen. Wieder geht es Britting um den Blick hinter die Dinge, aber hier um einen Blick in die chaotische Zufälligkeit, der alles Leben unterworfen ist. Wenn Friedrich Sengle¹⁸⁾ den Sinn der Tragödie darin sieht, daß jenseits aller Konfliktgeladenheit der Welt der Glaube an ein bergendes Absolutes wach bleibt, so gilt das auch für das Bild Brittings von Leben und Natur. Alles Kreatürliche ist ständig bedroht, darf aber um die letztliche Geborgenheit in einer großen, auch das Chaos überspannenden Ordnung, um die ideale Wirklichkeit des "ewigen Tages" wissen. Wir glauben, damit den innersten Sinnkern des "Irdischen Tags" erreicht zu haben.¹⁹⁾

III

Wir fragen nun nach der Stellung des dichterischen Ich sowie des Menschen überhaupt im Naturbild Brittings. Eines haben die bisher vorgeführten Beispiele wohl bereits erkennen lassen: daß es Britting nicht um eine romantisierende Verschmelzung seines Ich mit der Natur geht. Das weitgehende Vermeiden jeder egozentrischen Beziehung ist geradezu ein Charakteristikum des "Irdischen Tags". So klein und unwichtig ist dem Dichter das eigene Ich vor der unaussprechlich großartigen Natur²⁰⁾. Die Aussparung des Ich sowie aller Problematik des Dichterdaseins unterscheidet den frühen Britting wesentlich von Wilhelm Lehmann²¹⁾,

18) Friedrich Sengle: Vom Absoluten in der Tragödie, in "Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", 20. Jgg., 1942, Heft 3, S. 265/72.

19) Meidinger – Geises Feststellung (LV 50, S.355): "Nie ist das Lob des irdischen Tags so vermessen, unabhängig zu entstehen vom Wissen um den ewigen ..." ist uns in unserer Interpretation eine erfreuliche Bestätigung.

Mit dem "Röten Dach" haben wir eines der wenigen ichhaltigen Gedichte des "Irdischen Tags" kennen gelernt. Wegen seines imaginären Inhalts bleibt es für unsere Frage ebenso am Rande wie jene Gedichte, in denen menschliche Wesen als Stellenwerte innerhalb der dargebotenen Bilder und Impressionen fungieren. Da gibt es die Bauernfrau in der "Grünen Donauebene", den (deplazierten) Fußballspieler in "Aufgehender Mond" (S.71), den Fuhrmann in "Ziegelfuhren" (S.84), das Liebespaar in "Abend an der Donau" (S.74), die Beerensucherinnen in "Waldweiher" (S.57/8), das Bauernkind in "Bayerisches Alpenvorland".

Eine erste echte Möglichkeit der Integration zeigt das folgende Gedicht.

Gras (S.28)

Zum Gedicht

Fettes Gras. Der Panzerkäfer klettert
Schillernd halmempor.
Beuge dich! Ganz tief das Ohr!
Hörst du, wie es klirrt und schmettert?

Wie sich die Eisenringe wetzen!
Gelbes Gold das Schuppenhemd. .
Die gestielten Augen widersetzen
Sich den Menschaugen fremd,

Blau der Stahlhelm. Und die Fühler
Tasten jeder Rispe Rand.
Weht ein Wind her. Kühler
Trifft er deine griffbereite Hand. Flügel
schwirrn. Er fliegt davon
Fernhin in sein gräsern Käferland.

20) Die ichhaltigen, überhaupt anthropozentrischen Gedichte "Im Lechtal" (S.86) und "Der Minnesänger" (S.87) sind erst in der Gesamtausgabe dem "Irdischen Tag" eingefügt worden, da jetzt, wie Bode meint (S.60), "der epochale Stilzwang nicht mehr gespürt wird". Wir halten es für wahrscheinlicher, daß Britting diese Stücke dem "Irdischen Tag" einst deshalb vorenthielt, weil sie ihm, dem seine Gefühle asketisch Verschließenden, für Randprodukte galten, die, aus seiner Grundhaltung fallend, den geschlossenen Duktus des "Irdischen Tags" hätten stören müssen.

21) Dieses Abstandhalten hat Britting nicht zuletzt von Mörike gelernt. Daß er sich ihm innig verbunden weiß, hat er 1946 mit der Besorgung einer Auswahl von dessen Lyrik und Prosa bekundet.

Wenn sich in diesem Gedicht Britting zu den Dingen hinbückt, um ihre Feinheiten wahrzunehmen, so erinnert diese Haltung an die Droste²²). (Gleichwohl ist deren Gedicht "Im Grase" – übrigens auch das Weinheber sche gleichen Titels aus der "Späten Krone" – vom vorliegenden inhaltlich so verschieden, daß eine Gegenüberstellung nicht lohnt). Wir erkennen: Als ehrfürchtig staunender, behutsamer Beobachter findet der Mensch im Brittingschen Naturbild Platz. "Die gestielten Augen wider – setzen / Sich den Menschaugen fremd". Darin liegt das Wissen um die Eigengesetzlichkeit aller Kreatur²³), die wir nicht nach menschlichen Maßen messen oder gar nach Sinn und Nutzen fragen dürfen. Und wenn es

am Ende heißt: "Er fliegt davon. / Fernhin in sein gräsern Käferland.", so verhüllen solch kindliche Worte dieselbe tiefe Einsicht. Die Haltung Brittings in diesem Gedicht erlaubt uns, die Imperative der 1. Strophe, überhaupt die "du" – Anrede nicht nur als literarische Floskel zu nehmen (die sie in erster Linie freilich sind!), sondern im Unterton einen Anruf des Dichters zu vernehmen. Auch wir sollen staunend den wunder – baren Geheimnissen der Lebewesen nachspüren und uns zur Ehrfurcht vor ihren sichtbaren und unsichtbaren Lebensgesetzen erziehen.

Eine völlig andere Funktion hat der Mensch in Brittingschen Gedichten, wenn er als organisch mit der Natur verwachsen, sozusagen selbst als ein Stück Natur gesehen ist.

Die Stallmagd

(S.60)

Zum Gedicht

Auf den prallen, festen Armen Trägt
sie Klee und Kraut.
Die braune Haut
Der Stirne glänzt vom Schweiß.

Die warmen Lippen zittern
Auf und ab bei jedem Schritt,
In ihren Rücken bringt sie noch den bitteren Tiergeruch
des Stalles mit.

Sie drückt die Brust
Fest und verliebt gen Klee und Kraut,
Weil wie die Bauernabendlust,
Trompetengelb, tanzbodenlaut,
Der Mond durchs Netz der Ahornäste schaut.

22) Bode konstatiert außerdem: "Rhythmische und klangliche Versbelebungen bringen Britting in eine Reihe mit der Droste". (S.48).

23) Bode betont mit Recht in diesem Zusammenhang Brittings "Zaunerlebnis" als Ausdruck jenes "Gegenüber – Seins" (S.44).

Die Komposition ist eindeutig auf den Schluß hin angelegt, wo etwas sehr Kühnes, ohne Vorauskang des Expressionismus nicht Denkbare geschieht. Der Schein des Mondes wird mit dem ungewöhnlich gefügten Abstraktum "Bauernabendlust" verglichen. Zwischen die Vergleichs-glieder sind zwei ebenso ungewöhnliche Adjektiva geschoben, die syntaktisch (Komma hinter "tanzbodenlaut") zur Bauernabendlust gehören, sinngemäß aber vom Mond her assoziiert und daher ebenso als Adverbia der Schlußzeile zuzurechnen sind. Man mag die Assoziationskette folgendermaßen auflösen: Die Magd sieht den Mond, er erinnert sie an den Tanzabend und den Geliebten, die gelbe Farbe des Mondes assoziiert das Gelb der Trompeten, dieses wiederum den Lärm des Tanzbodens. Im Vorgefühl auf den Abend drückt sie das Futter, als ob es der Geliebte wäre, an die Brust: Geste triebhaft aufwallender Zärtlichkeit eines völlig naturhaften Menschen, der tagsüber mit den Tieren im Stall lebt und seine Feste auf dem Tanzboden feiert. Da ist der Mond nicht das romantisch-kitschige Requisit einer erträumten Liebesstunde, sein Gelb ist satt, sinnlich, "tanzbodenlaut" und gehört ganz in die Sphäre der warmen, kräftigen Körperlichkeit der verliebten Magd. Wer sähe diese nach dem ungemein prall anschaulichen Bild, das den kühnen Assoziationen des Schlusses vorausgeht, nicht plastisch vor sich und könnte sich deshalb am Ende nicht in die Regung ihres einfachen Herzens hineindenken! Da ist eine jener verborgenen seelischen Kräfte am Werk, die Britting so oft in seinen Erzählungen gestaltet, für die es keine rationale Erklärung gibt, die Britting auch nicht psychologisch deuten möchte, sondern so nimmt, wie sie in das physische und alltägliche Dasein hineinbrechen, ihm plötzlich einen Sinn geben, indem sie es, unbekümmert um ethische Kategorien, mit den Urgründen allen Lebens verbinden. Darum öffnet die Geste der Magd den Durchblick zu einem umfassenden Sinnganzen nicht minder als die Beobachtung des Käfers und die Ahnung des "unendlichen Lichts". Alliterationen, Assonanzen und Enjambements, ein gleichmäßig fester Rhythmus und eine Sprache, die in ihrer prosaischen Sachlichkeit plastisch und transparent zugleich wirkt – das sind die sinnfällig-einfachen Mittel dieses Gedichts.

Einen interessanten Blick in die Werkstatt des an seinen Produkten feilenden Dichters läßt der Vergleich mit einer früheren Fassung tun, die in "Jugend" 35. Jgg., 1930, Nr. 14, S. 216, abgedruckt wurde und zwei Veränderungen aufweist. Zunächst: Die Stropheneinteilung fehlt dort. Zwar macht sie die Tektonik des Inhalts keineswegs notwendig, auch wird sie zwischen Strophe 1 und 2 ohnedies von einem Enjambement überspielt. Vom Reimschema her bietet sie sich jedoch als ein sinnvoll gliederndes Element an. Die Zeilen 5 - 8 sind durch i-Reime von den durch a- und au- bzw. u- und au-Reime miteinander korrespondierenden umschließenden Verskomplexen strophenartig abgesetzt. Strukturell tiefer als die strophische Aufgliederung wirkt

die Änderung der 3. Zeile, die ursprünglich "Die speckschwarzenbraune Haut" lautete. Da das gegen den Rhythmus gestemte Adjektiv "speckschwarzenbraun" die sprachliche Intensivierung des Schlusses vorweg-nimmt, ohne besonders originell oder bildhaft zu wirken, da es außerdem einen unangemessenen kindlich-naiven Ton in die prosaische Kompaktheit des Sprachdukts bringt, halten wir die Vereinfachung der endgültigen Fassung für angebracht. Für die ursprüngliche Form spricht auf den ersten Blick, daß sie die anschließende Aussage assoziativ -impliziert und dadurch vorbereitet: "speckschwarzenbraun" läßt bereits an Glänzen und damit an Schweiß denken. Aber letztlich erscheint auch unter diesem Aspekt die sinnfällige Einfachheit der Bildvorstellungen vor der expressionistischen Überhöhung des Schlusses gestört.

Auf eine weitere Rolle des Menschen im "Irdischen Tag" wollen wir nur hinweisen, weil sie nicht von seinem Menschen- und Naturbild, sondern vom Gedichttypus her (als zentral) geprägt ist: Wir finden sie in dem Dutzend balladenhafter Stücke, die ihre Inhalte über-wiegend aus dem biblischen Geschehen beziehen und auch deshalb, im Rahmen der Legende, völlig irrealen Beziehungen zwischen Mensch und Natur ermöglichen,

Nicht eine der biblischen Balladen, sondern das legendenahe Gedicht "Die Kapelle" sei betrachtet, um dem Verhältnis des Dichters zu seinen christlichen Motiven näher zu kommen.

Die Maria mit dem silbernen Kind
In der dunklen Kapelle
Ist die Königin. Die Heiligen alle sind
Ihr zu Diensten. Der Ritter Georg beugt sich zur kristallinen Quelle

Und schöpft den Helm voll von dem glänzenden Saft,
Für den Prinzen, daß er davon trinke.
Sebastian folgt dem gebietenden Winke,
Zieht sich die Pfeile aus dem Leib, legt sie Schaft an Schaft,

Gibt sie, daß er damit spiele, dem Knaben.
Der befleckt sich mit rotem Blut die silbernen Hände,
Und er will sie alle haben.
Ist er müd, wirft er sie klirrend gegen die Wände.

Sebastian sammelt sie, bohrt sie wieder in seine Wunden. Tritt
ein Beter in die Kapelle ein,
Stehen sie alle unbeweglich, aus Stein,
Fromm und feierlich, mit einem Heiligenschein.
Aber ein Mädchen hat einmal einen Pfeil zwischen den hölzernen
Bänken gefunden.

Der Dichter geht von den Steinfiguren in einer Kapelle aus. Maria bildet den königlich ruhenden Mittelpunkt, um den sich Georg und Sebastian als Dienerschaft regen. Brittings Neigung, Statisches in Aktion zu versetzen, ist deutlich erkennbar. Sie führt bis zu der nicht eben ehrfürchtigen Vorstellung, daß der Jesusknabe mit den Pfeilen des Sebastian spielt und diese, wenn er genug hat, in recht bengelhafter Weise kurzerhand gegen die Wände wirft. Der Ton ist überaus schlicht, fast prosaisch. Die Verslängen wechseln sehr, in der 1. Strophe ist der Kreuzreim von Enjambements völlig überspielt, zweimal greift der Satzzusammenhang über die Strophengrenzen hinweg. Formal besonders reizvoll ist, daß die überraschende Wendung des Schlusses als einzige Erweiterung des Vierzeilerschemas heraustritt. Was bisher der spielerische Einfall eines auf Pietät wenig bedachten Dichters zu sein schien, rückt auf einmal in die Sphäre der Legende und damit

in die Sphäre der naiv glaubenden Volksfrömmigkeit. Zum Vorstoß in einen den Dichter existenziell angehenden Glaubensbereich kommt es nicht. Mit Brittings Behandlung biblischer Motive steht es nicht anders. Sie sind ihm eben von Kindheit an vertraut und regen seine Phantasie zur ausschmückenden Gestaltung an²⁴). Eine persönliche Glaubensbindung drücken Brittings Behandlungen christlicher Motive nirgends aus²⁵).

IV.

Wir führen nun an drei verwandten, gleichwohl charakteristisch verschiedenen Beispielen eine für den frühen Britting wichtige Darstellungsweise vor, die mit seinem dynamischen Naturerlebnis eng zusammenhängt.

Der Strom (S.69)

Der Strom

Der große Strom kam breit hergeflossen
Wie ein großer, silberner Fisch. Wälder warn seine Flossen.
Mit dem hellen Schwanz hat er am Himmel angestoßen.

So schwamm er schnaubend in die Ebene hin-
ein. Licht wogte um ihn, dunstiger Schein.
Dann war nur mehr er, nur mehr er, der silberne, nur mehr er allein.

Der Strom wird mit einem Fisch verglichen. Aber so, daß umgekehrt der Fisch Stromhaftes an sich hat. In dieser gegenseitigen Verbildlichung liegt das Geheimnis dieses Gedichts: Man sieht Strom und Fisch gleichzeitig, den Strom als Fisch, den Fisch als Strom. Der Fisch erhält dabei urwelthafte, mythische Züge, wodurch der Strom seinerseits ins Mythisch – dämonische verwandelt erscheint. Die Stimmigkeit zwischen diesem Sinngefüge und dem gepreßten, der Prosa angenäherten Rythmus sowie der prääteritalen Zeitform sei

24) Bode: "Die Legendengedichte sind... kaum anders als durch die Herkunft aus dem Bayerischen zu verstehen." (S.44).

25) Wenn Britting die Charakterisierung durch Eugen Roth, er sei ein Heide mit katholischer Kindheit (LV 33, S. 166) akzeptiert (Bode S.45), so unterstreicht das seine Beziehungslosigkeit zum Christentum, widerspricht aber nicht unserer – Bode entgegengesetzten – Auffassung von einer latenten, chiffrenartig zum Ausdruck kommen – den Religiosität des Dichters.

nur angemerkt. Und wieder beobachten wir, daß Britting auf zusätzliche metaphorische Raffinessen verzichtet, ja in dem Adjektiv "groß" für Strom und Fisch und in der Schlußzeile angesichts des kaum faßbaren Phänomens vor einer präziseren bzw. geballteren Aussage kapituliert. In dem Ineinander von hochkünstlerischer Gesamtstruktur und dem Gebrauch gängiger Einzelwendungen haben wir ein bedeutsames Charakteristikum Britting-scher Lyrik erkannt. An der "Grünen Donauebene" konnte wir das Ineinander von Verstummen und Suggestion an einem überzeugenden Beispiel erhellen.

Dieselbe Absicht liegt dem Bau der letzten Zeile unseres Gedichts zugrunde²⁶): Dreimal setzt der zögernde Dichter mit seiner Aussage an ehe er sie mit dem Prädikatsnomen "allein" beschließt. Raffiniert wird dadurch der Vers ins Riesige geweitet, was zusammen mit der zwischen-geschalteten Apposition "der silberne" den Eindruck des in einsamer Majestät strömenden Flusses erweckt. Wie das Beispiel in der "Grünen Donauebene" hat also auch diese Zeile eine doppelte Funktion: Sie soll; das Verstummen des Dichters zum Ausdruck bringen und gleichzeitig da(Phänomen suggestiv anschaulich machen. Wenn sie uns trotz allem Verständnis für ihre Struktur nicht ganz befriedigt, so liegt das wohl daran, daß der Dichter in diesem Fall seine Sprachlosigkeit allzu artifiziell zur Schau trägt: Wir spüren die Diskrepanz zwischen der vorgegebenen Naivität und der Bewußtheit, mit der sie angewendet wird

Das Neue, das wir an diesem Gedicht darstellen wollten, ist die mythisch dämonische Verwandlung des Gegenstands. Sie wird durch den Kunstgriff des nicht völlig zur Deckung gebrachten "wie" Vergleichs geleistet. Wir stellen den Schluß des Gedichts "Fröhlicher Regen" (S.50) dagegen:

Zum Geicht

26) Bette kommentiert im Anschluß an Jaspersen (LV 13, S.63f.) die Schlußzeile folgendermaßen: "Der bloße Gegenstand wird für Britting an gewissen Punkten das Unsagbare." (S.60)

Und der Regenriese,
Der Blauhimmelhasser,
Silbertropfenprasser,
Niesend faßt er in der Bäume Mähnen,
Lustvoll schnaubend in dem herrlich vielen Wasser.

Und er lacht mit fröhlich weißen Zähnen
Und mit kugelrunden, nassen Freudentränen.

Britting gibt hier keinen Vergleich, sondern formt aus eigener Vorstellungskraft eine Zyklopengestalt von großartiger Plastizität²⁷. Voraus geht eine lautmalerische Schilderung des Regens, an die sich, nur durch die Kopula "und" angeknüpft, das Bild des Regenriesen schließt. Zuerst wird er uns sozusagen vorgestellt: als "Blauhimmelhasser, Silbertropfenprasser". Diese Prägungen haben in ihrer naiven Unförmigkeit selbst etwas Urweltliches, Märchenhaftes an sich. Das grandiose Bild im folgenden entbehrt, abgesehen von "der Bäume Mähnen", jeglicher metaphorischer Besonderheiten. Wie sinnfällig und einfach sind die Mittel: Die beiden Sätze mit "und" zu beginnen, zweimal Partizipia Präsens (das zweitemal mit vorgeschaltetem Adverb) an Versanfänge zu stellen, das "fröhlich" von dem sinngemäß dazugehörenden "lachen" zu den "weißen Zähnen" zu ziehen, in dem Wort "naß" (mit Tränen verbunden ein wohlerwogener Pleonasmus) die ganze Regendurchtränktheit der Natur noch einmal zu fassen, in der drittletzten und letzten Zeile durch Silbenüberschuß die Überschwenglichkeit der Stimmung einzufangen.

Außer dem Regenriesen gibt es einen Windriesen in "Die Wolke" (S.55), eine Wälderfrau in "Herbst an der Donau" (S.77), eine Dämonisierung des Sommers als der "Rotlippige" in "Sommer" (S.59) sowie in der Originalausgabe des "Irdischen Tags" die prachtvolle zyklische Personifikation des Rausches in "In der Schenke" und vor allem in dem unvergleichlichen Gedicht "Rausch".

So humorvoll und heiter unser letztes Beispiel, so bedrängend grotesk wirkt das folgende:

27) Zu derartigen Personifikationen soll Britting, nach Bode (S.52), die Lektüre Georg Heyms ("Der Krieg", "Der Gott der Stadt") an-geregt haben. Eine Minderung der originalen gestaltformenden Leistung des Dichters, dies sei ausdrücklich festgestellt, bildet ein derartiger Nachweis keineswegs.

Wenn der Dämmerung schwarzes Licht
 In der Stube liegt,
 Der Ledersessel, schief vor Gicht,
 Dreimal schnattert, fliegt
 Der Abendvogel bald, ein stummer
 Geier, Kahlhals, Federflaumgespenst, herein.
 Schweigend hockt er, schnabelruhig, schwarz wie Kummer
 Auf dem Schranke, daß der Ofenspalt, ein krummer,
 Lippenschwerer, roter, dummer
 Feuermund aus Kohlenstein,
 Fängt an zu schrein,
 Fängt wie besessen an zu schrein.

Kein Naturvorgang, keine Landschaft diesmal - Abenddämmerung in einer Stube mit Sessel, Schrank und Ofen. Nach konventionellem Beginn werden wir zum erstenmal befremdet, als sich im Ledersessel geheimes Leben zu regen beginnt: Er schnattert dreimal. Auf dieses Signal hin fliegt ein geierähnlicher schwarzer Vogel ins Zimmer und setzt sich stumm auf den Schrank. Auch damit nicht genug: Der Ofenspalt wird zum feurigen Mund und fängt gräßlich zu schreien an.

Ist das nur der alte Kinderglaube an die Geisterstunde? Wir glauben es nicht. Wie das wahrhaft Groteske (im Sinne Wolfgang Kayser²⁸⁾) aus einem Schauer vor den untergründigen Möglichkeiten des Diesseitig erfahrbaren erwächst, so dürfen wir wohl auch diese Verwandlung einer alltäglichen Gegenständlichkeit und die Halluzination des Abendvogels nicht nur vordergründig nehmen. Wieder müssen wir von Brittings Blick hinter die Dinge sprechen. Wir glauben hier nämlich ein Beispiel vor uns zu haben, wie sich dieser Blick angstvoll verzerren kann. Nur aus dem Wissen um das Chaotische, Gefährvoll-unergründliche, dem alles Leben immerdar ausgesetzt ist, kann eine derartige Groteske entstehen. Ihr Aufbau stützt unsere Meinung: Was anfangs noch wie ein Märchen klingt, steigert sich zu echter Beängstigung. Die Schlußzeile intensiviert das Geschehen ins Entsetzliche. Deutlich spiegeln das die Modulation der Syntax sowie die Anordnung der Reime.

28) Wolfgang Kayser: **Das** Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg und Hamburg 1957.

Mit einem temporalen Nebensatz in lyrisch gemüthafem Ton beginnt

es. Mit dem Erscheinen des Abendvogels drängen sich die Ap-
positionen, Adverbia und Adjektiva, werden die Versgrenzen
verwischt. Der konsekutive "daß" – Satz wandelt sich unverse-
hens zu einem Hauptsatz, dessen Prädikat intensiviert wiederholt
wird. Die Reimanordnung zeigt eine

Stufung von kreuzförmig wohlgeordneten männlichen i –
Reimen über gehäufte, Bedrohung verheißende weibliche u –
Reime zu männlichen ei – Reimen, die sich, an das Verb "schrein"
gebunden, am Ende aggressiv durchsetzen. Natürlich haben sich
die Dinge nicht in Wirklichkeit verwandelt, und auch der Vogel
ist nur eine Ausgeburt menschlicher Einbildung. So ist es letztlich
unsere Seele, aus deren Abgründen eine derartige Groteske auf-
steigt, die Realitäten zur Fratze verzerrend²⁹⁾.

Der Strom als Fisch, der Regenriese, der Abendvogel – sie
stammen aus demselben Willen, das Gewohnt – alltägliche dy-
namisiert und dämonisiert darzustellen, um dadurch von seinen
untergründigen Möglichkeiten suggestiv zu künden. Wir wüßten
aus der neueren deutschen Literatur nur Ernst Barlachs frühe (in
den 90er Jahren entstandene) Prosa nach Art und Qualität
daneben zu stellen.

V.

Ehe wir mit einer Zusammenstellung der charakteristischen
Bild – und Wortprägungen die Besprechung des "Irdischen Tags"
beenden, wollen wir noch eine Erscheinung herausstellen, von
der zwar schon verschiedentlich, aber nur jeweils am Rande die
Rede war. Wir meinen Brittings erfrischend urwüchsigen Spiel-
trieb, der sich an schrulligen Klängen und Rhythmen gerade so
wie an neuen Wortprägungen, verblüffenden Vergleichen und
Metaphern freut, voll Humor und kindlicher Ausgelassenheit
steckt³⁰⁾.

29) Man vergleiche auch Bodes schöne Interpretation von "Neben einer
Weide liegend" als Beispiel für "die ins Groteske tendierende Verfor-
mung des Gegenstandes" (S. 61f.)

30) Wenn Bode das "magische Lebensgefühl" Brittings in einem eigenen Kapi-
tel stark herausstellt (S. 66 ff.), so folgen wir ihm darin nicht. Er unterliegt
unserer Ansicht nach einer fehl gehenden Über – . interpretation, wenn er
feststellt: "Die Lautmalerei und Schallfreude der Brittingschen Verse sind
gleichsam jener Lärm, mit dem gemein – hin die Dämonen vertrieben wer-
den". (S.71) Bode unterschätzt zweifellos die naiv – vitalistische Kompen-
te im Brittingschen Dichtertum.

Unbedingt laut lesen muß man das folgende Gedicht, um seiner humorigen Frische ganz inne zu werden:

Landregen (S.51)

Zum Gedicht

Jedes Blatt ist murmelnd naß,
Der See wie Silber so blaß.
Aus des Himmels gewaltig gewölbtem Faß
Rinnt Regen ohne Unterlaß.

Und die Wege, sumpfig getränkt,
Und die Grashalme, windgeschwenkt,
Und die Blumen, die Köpfe gesenkt,
Und die Sträucher, struppig verrenkt,
Und die Frösche, trommelnd im Baß,
Sind triefend und tropfend naß.

Wie entsteht hier der Eindruck des nimmer enden wollenden Regens? Abgesehen von den syntaktischen Parallelismen in der 2. Strophe, der Metapher vom Himmelsfaß und dem Bild von den tropfnassen Fröschen, vor allem durch klangliche Mittel. Durch die zweimalige Beharrung des Reims und die Wiederaufnahme des Anfangsreims am Ende, durch die durchwegs männlichen Kadenzen (die eine stakkatohafte Ungeschmeidigkeit hervorrufen) und die ungelenke Konsonantenverbindung - nkt im viermaligen Reim (die das Widerspenstig-struppige der wind- und regengeschwenkten Pflanzen ausdrückt), durch die Anaphern in den Versanfängen der 2. Strophe (wobei nicht zufällig die Kopula "und" fünfmal verwendet wird) sowie die tr-Alliteration am Ende. Besonders gelungen ist die 2. Hälfte der 1. Strophe: Wie köstlich drückt hier der Silbenüberschuß der 3. Zeile (durch die ge-Alliteration unterstützt) das Riesen-faß des Himmels aus und wie sinnfällig malen das Enjambement zur 4. Zeile (das einzige des Gedichts) und die r-Alliteration das unablässige Strömen des Regens. - Gehäuften Reimen, Binnen- und Schlag-reimen begegnet man in Brittings Gedichten ebenso häufig wie Anaphern, Assonanzen und Alliterationen. Bisweilen drängt sich dabei ein manieriertes Gehabe aufdringlich vor; als Beispiel hierfür sei auf den "Bayerischen Sonntag" (S. 61/2) verwiesen. Was Brittings Vergleiche,

Metaphern und Wortschöpfungen anlangt, werden sie uns in der an–schließenden Übersicht seine Neigung zum Spiel mit der Sprache genügend bekunden³¹).

Unsere Zusammenstellung will nicht vollständig sein, sondern Typisches erkennen lassen.

Daß Britting die Welt vornehmlich in Farben und Bewegungen erlebt, spiegeln seine Bilder und Metaphern eindrucksvoll wider. So gehören Farbkontraste zu seinen auffallendsten Bildstrukturen, wobei er den Schwarz – weiß – Kontrast zwischen Schnee und Krähe besonders liebt. Sein dynamisches Erleben ruft 1) eine große Zahl bewegter Tierbilder hervor, wie etwa die folgenden:

"Über den gelben Wasserspiegel läuft
Mit raschen Beinen, daß es nicht ersäuft,
Ein lederiges Spinnenvieh!" (S.17)

"Und der Käfer, ...

Rennt und rennt,
Unaufhörlich, beingeschäftig, ..." (S.42)

"Ein Hase hob die Ohren,
Fuhr stracks in den Klee hinein". (S.53)

"Eine Hummel wackelt und rumpelt (S.63)
Drohend durch die Gräser Spitzen."

Es bedingt 2) eine Menge **von** Bewegungsmetaphern für statische Dinge:

"In vielen Kolonnen,
..., begannen
Die Wälder den Marsch." (S.22)

"Eine Butterblumenherde
Rennt über die Wiese verwirrt." (S.25)

"... Traumtrunken schwankt der Weg davon." (S.31)

31) Hierzu sei Krolow zitiert (LV 23): "Das Wort ist bei ihm zunächst einmal ausgesprochenes Sinnending. Es hat sich ins Leben gedrängt und steht nun da ... Dieser Sprache genügt nicht bloße Sättigung; sie kann vielmehr in Überschwang geraten, in tiefsinniges und nährisches Schwelgen".

"Eine funkelnde Bischofsmütze tanzte über den Wellen des Stroms." (S.75)

"In den hellen Himmel, in den grünen
Himmel, über den schwarzen Bach hinweg
Springt der dichtberankte, zackblattüber-
schwankte Stangensteg." (S.79)

"Die Kälte trabt einher, ..." (S.120)

Die logische Weiterung dieses Darstellungsmittels ist, daß Tierische Pflanzliches, Dingliches und Abstraktes auch sonst mit Metaphern aus dem menschlichen Bereich versehen sind:

"Der Wind bewirft sie mit Körnern,
Wirft Hände voll Hagel auf sie." (S.11)

"Die Möven schreien und fliegen
Der taumelnden Sonne ans Herz." (S.14)

"Und die grünen Wiesensäu-
me, Frösteln kalt." (S.15)

"Das Gras
Hält mit fetten Fingern die Blumen am Stengel." (S.24)

"Die Wiesen, löwenzahngeschmückt,
Schütteln im Wind das Haar." (S.27)

"Das Schilf brummt einen tiefen Ton,
Berauscht vom Mond ..." (S.31)

"Wie die Kirchentürme, bauerdorfontstie-
gen, Am Himmel anzustoßen sich bemühen."
(S.32)

"Da hat der Wind die Bäume an den Haaren." (S.35)

"Die rote Vogelbeere
Erglüht in dunkler Scham." (S.37)

"Und die großen Kröten zechen
Schwelgerisch in dem Überschwall." (S.49)

"Drüben auf der Wiese stehen
Blumen auf erhobnen Zehen." (S.57)

"Mit offnem goldnen Mund
Starrt sprachlos her die Sonnenblum." (S.80)

"Jeder Garten prallfäustig voll Blumen steht." (S.91)

"Krümmt sich jedes Blatt vor Schmerz." (S.106)

"Durch die grellen Nasen
. Schnelle Autos blasen." (S.125)

Britting gelingen ebenso einprägsame, bisweilen anschauliche, bisweilen bewußt naïv – überspitzte Vergleiche:

"Die Winde ...
klatschen über die Dächer wie Schiffstau schwer." (S.10)

"Rollt der Mond über den Himmel wie ein
grüner, unreifer Apfel (S.10)

"Die Häuser rücken die Dächer schief
Wie verliebte Schuljungen." (S.18)

"Wie betrunken schwankt der frühe Mond." (S.20)

"... die grünen Wipfel wie Fahnen
Stürmisch geschwenkt ..." (S.22)

"Die alten Buchen tragen,
Wie alte Frauen kühn
Auf ihren mausgrauen Haaren
Den Sommerhut, das Grün." (S.26)

"Der zernarbte Ziegelstein ...

Glüht im prallen Sonnenschein,
Wie eine dicke Feuerfliege." (S.85)

"Wir saßen verlorn wie im Käs der Wurm." (S.99)

Manchmal unterläuft ein banales Bild, etwa:

"Der Berg erhebt sein Haupt." (S.37)

"Aus allen Poren dampft das liebe Leben," (5.44)

"Am Himmel fährt des Mondes Boot." (S.66)

"Gold die Sonne, gelb und rund" (S. 90)

In ihrer gekünstelten Naivität wirken folgende Metaphern und Vergleiche unfreiwillig komisch:

"Immer gehn alle Männer der Stadt, alle Jungfrauen und Frauen
wie Segel und schief geneigt,
Weil der Atem der Wolken und Wälder auf ihnen wie silbernen
Saiten geigt." (S.36)

"Rote Kerzen,
Blumen treiben übern Weg wie Kinderherzen." (S.38)

"Lockert sich ein Stein am Dache,
Zirpt (S.82)

"Und eine Sternschnuppe fiel und sang zwitschernd:
Halleluja!" (S.122)

Überladen wirken:

"... Der Dom
Dreht hoch, in steilem Fechteradel,
Wie einen Degen seines Turmes, Nadel." (S.31)

"Eine. einzige weiße Wolke schäumt,
Goldhufig, wie ein Roß gebäumt,
Glanzstrudlig durch die Luftflut." (S.91)

"Polternd übers Feld hinschnurrn
Schwerflüglich die Fasanen." (S.92)

"Kühe ...
Muhen brusttief lind." (S.116)

Am Rande des unnötig Peinlichen stehen:

"Die Tannen, Ast in Ast gedrängt,
Werfen die Zapfen in das Moos,
Das lüstern wie ein Weiberschöß
Die prallen unhörbar empfängt." (S.30)

"Der Sommer lag schwer schnaufend,
Breitbrüstig wie ein Bäckerweib,
Mit fettem Schweiß sich taufend
Den nackten Wackelleib." (S.53)

Wir werfen abschließend einen Blick auf die vielfältigen Wortprägungen im "Irdischen Tag". Zunächst die Adjektiva bzw. Partizipia, deren umfangreichste Gruppe sie mit Substantiven verbunden zeigt. Aus kontrahierten Vergleichen sind entstanden: warzenbraun (S.17), ziegelgrell (S.23), milchglashell (S.40), trompetengelb (S.60), maussilbrig (S.61), urgreisbö (S.79), oxenblutrot, rahmgelb (S. 84), sumpfbraun, tanzplatzlustig (S.120). Aus Substantiv mit zugehörigem Epithetum sind gebildet: beingeschäftig (S.41), quellen-köstlich (S.57), saitenklimprig (S.62),

"Rabe, Roß und Hahn" (1939)

Wieder handelt es sich um einen locker gefügten, vom Frühling zum Winter führenden Jahreszeitenzyklus. Die Herbstgedichte nehmen eine Reihe von Gedichten in die Mitte, die die jahreszeitliche Geschlossenheit durchbrechen: eine Gruppe von acht Mondgedichten unter der Überschrift "Der alte Mond", die Vierergruppe "Rabe, Roß und Hahn", drei Legendengedichte aus der Weihnachtsgeschichte und andere Weihnachtsgedichte, das gedankenlyrische Gedicht "Verlorene Freunde".

Schon ein oberflächlicher Überblick läßt zwei wesentliche Veränderungen gegenüber dem "Irdischen Tag" erkennen: 1) Die Gedichte sind länger, z.T. sogar sehr ausgedehnt. 2) Ihre Formen sind äußerlich bizarr geworden, die Strophenlängen wechseln im gleichen Gedicht ebenso unbekümmert wie die Verslängen. Es gibt nur noch zwei reine Vierzeiler

zu S. 37, Fußnote 32)

Leichtigkeit auf der formalen Seite, in Untergründigkeit und Überlegenheit auf der inhaltlichen."

Zuletzt spricht Bode in vermeintlicher Präzision von einer "Barockisierung des Expressionistischen aus süddeutschem Vermögen" (S.49) und von einem "vom Expressionismus gesteuerten Barock—Erlebnis" (S.50). Nur Jaspersen wendet sich gegen einen als barock gedeuteten Britting (LV 13, S.114). Wir geben ihr recht, denn — abgesehen von der wissenschaftlichen Fruchtlosigkeit derartiger Spekulationen — scheinen stets nur gefühlsmäßig—vage Barockvorstellungen dabei im Spiele zu sein.

- 1) Von der die Barockliteratur wesentlich bestimmenden Diesseits—Jenseits—Spannung kann bei Britting nicht die Rede sein. Er bejaht das Diesseits, während es der Barockdichter im Blick zur christlichen (!) Transzendenz wenn nicht gar verneint, so doch relativiert und entwertet.
- 2) Wo Britting unbekümmert um das Publikum möglichst dicht mit seinen Bildern an die Dinge heranzukommen sucht, dichtet der Barocklyriker im steten Blick auf die Gesellschaft: mit den von der Gesellschaft erwarteten stilisierten Formen, entweder zierlich—preziös oder pompös—manieriert.
- 3) Die Pflanzen und Gestirne sind dem Barockdichter keine angeschauten Gegenüber eigenen Wesens, sondern Formeln der Stilisierung und des allegorischen Ausdrucks.

gedichte – eines davon ("Der Mond über der Stadt") stammt wie fünf der vierzeilerhaltigen Stücke nach Bodes Datierung (S.77 ff.) bereits aus der Zeit des "Irdischen Tags" – dagegen weist mit 23 Stücken nahezu die Hälfte der 51 Gedichte keinerlei vierzeiliges Bauelement auf. Freie Formen haben die Herrschaft angetreten, wechselnde Vers-längen und Rhythmen, blinde und völlig unregelmäßig angeordnete Reime. Wir sehen dahinter keine thematische Notwendigkeit, die zur Sprengung der Form führte, sondern einfach die Lust unseres Dichters, mit den Formen zu spielen.

Nachdem er im "Irdischen Tag" überlieferte straffere Formen verwendet hat, bedient er sich nun der lockeren Formen der Tradition³³). In den folgenden Zyklen wird er sich in der strengen Form des Sonetts und in antiken Vers- und Strophenmaßen versuchen. -

Je lockerer eine Form ist, umso größer ist die Gefahr, sie aufzublähen und bis zur Unübersichtlichkeit zu dehnen. Besonders groß ist diese Gefahr bei einem Dichter wie Britting, der zur Addition von Einzelimpressionen neigt und deshalb besonders der bündigen, umschließenden Form bedarf. Britting ist in "Rabe, Roß und Hahn" der Gefahr in manchen Fällen unterlegen: Seine Gedichte sind nicht nur freier in der Struktur, sondern auch länger, überlang zum Teil, und verlieren damit bisweilen die formale Geschlossenheit ebenso wie die Dichte der Stimmung. Sie lösen sich dann in Einzelheiten auf und machen, zumal da sich eine Neigung zur Schilderung handlungsartiger, präterital erzählter Vorgänge bemerkbar macht³⁴), einen geschwätzigem Eindruck. Der Sinn für formale Prägnanz ist im "Irdischen Tag" allenthalben, in "Rabe, Roß und Hahn" nicht immer zu spüren. Unserem ersten Beispiel scheint bei flüchtiger Betrachtung eben dieser Mangel anzuhafte.

33) Wenn Bode (S.81) von einer "Vergrößerung und Verfestigung der Formen" in "Rabe, Roß und Hahn" spricht, so stimmen wir ihm nur in puncto "Vergrößerung" zu. Wir glauben nicht, daß die strengen Formen in der "Begegnung" und im "Lob des Weines" aus Ansätzen in dieser Sammlung gewonnen, vielmehr aus der – vielleicht dem Dichter unbewußten – Reaktion auf deren Mangel an konziser Form entstanden sind.

34) Bode beobachtet ebenfalls den Zug zur Episierung (S.81). Wenn er ihn auf die Legendengedichte zurückführt, so halten wir es für bedeutsamer, ihn im Zusammenhang mit der neuen Stilhaltung – eben als Erzähl- und Erinnerungssituation – zu sehen.

Der alte Pfad(S.147)

Das ist mein alter Kinderpfad,
Oft bin ich ihn gegangen.
Die Sonnenblume dreht ihr Rad
Zwischen den Bohnenstangen.

Das Wasser liegt im schwarzen Faß,
Vom grünen Schlamm bedeckt.
Die Natter züngelt, ohne Haß,
Und hat mich doch erschreckt
Als Kind.

Vorm Wirtshaus, an der Eisenstang,
Da hängt das weiße Lamm,
Vom roten Rost zernagt.

War unter dem Gesind
Die junge Magd,
Und oft in meinem Arm
im Traum.

Blas ab vom Krug den schönen Schaum!
Da fliegt er hin im Wind!
Und seinen Schatten gibt der Baum
Dem Trinker wie dem Kind!

Wird die sorgfältige Analyse den Eindruck der Formwillkür bestätigen? Sie erkennt zunächst eine unvermutete Symmetrie des Aufbaus: Die erste Strophe entspricht als Vierzeiler mit Kreuzreim der letzten; die 2. Strophe besitzt wie die vierte ein zweisilbiges, als Adverbiale fungierendes Anhängsel; Strophe 3 bildet als reiner Dreizeiler eine Art Symmetrieachse. Der Symmetrie kontrapunktiert ist eine deutliche formale Entwicklung von Strophe zu Strophe: Die 2. Strophe wiederholt den kreuzgereimten Vierzeiler der ersten, erhält aber eine knappe 5. Zeile angehängt; indem die vierte Strophe die Dreizeilerform der dritten um eine knappe 4. Zeile erweitert, leitet sie zur vierzeiligen Schlußstrophe über.

Besonders frei erscheint in der Mitte des Textes der Reim gehandhabt. "Kind" in Vers 9 reimt erst vier Zeilen später, jenseits einer ganzen Strophe, auf "Gesind", kehrt in der Schlußstrophe im Kreuzreim wieder und besetzt dabei die letzte Reimposition. Der Dreizeiler verwendet überhaupt nur Assonanzen, "zernagt"

korrespondiert darüberhinaus jedoch mit "Magd" in der folgenden Strophe. Umgekehrt korrespondiert dort auch "Arm" mit der Assonanzengruppe der vorhergehenden Strophe. "Traum" schließt sich dem Kreuzreimpaar "Schaum"-"Baum" der letzten Strophe an. Deutlich dominiert im Vokalgefüge (vor allem in den Reimen bis in den Beginn der letzten Strophe hinein das a, dann setzt sich das i, durch tupfenartige Vorwegnahmen vorbereitet, durch. Genauere Untersuchung erkennt also eine bei aller Freiheit durchaus sinnvoll durchstrukturierte Form, deren Korrelation mit der Tektonik des Inhalts nun zu betrachten ist.

Zunächst stellen wir überrascht fest, eine sehr persönliche Ich-Aussage vorzufinden, die aus der Situation der Erinnerung erwächst. In Brittings Prosa begegnen wir dieser Situation oft und von Anfang an. Während der Erzähler jedoch das Kindheits- und Jugendgeschehen aus der Rückschau ebenso objektiv schildert wie eine frei erfundene Begebenheit, stellt der Lyriker das Erinnernte unter seine inzwischen gereifte Welt- und Lebenssicht.

Am alten Kinderpfad nimmt die Erinnerung ihren Ausgang. Die Sonnenblume zwischen den Bohnenstangen, das Wasserfaß mit dem grünen Schlamm, die harmlose Natter - all das Altvertraute sieht der Dichter voll nachdenklicher Freude wieder. Jedem Eindruck widmet er einen schlichten zweizeiligen Satz. Die Wiederkehr des Wortes "Kind" in der unprogrammmäßigen 9. Zeile rundet den Komplex der beiden ersten Strophen. Syntaktisch gehört die 9. Zeile zum Vorhergehenden, der schweifende Reim bindet sie ebenso dicht an das Folgende. Indem sich die ganze erste Phase der Erinnerung in ihr konzentriert, nimmt sie nicht nur eine klammernde, sondern gleichzeitig eine merkwürdig selbständige Stellung ein. Die beiden folgenden Strophen werden durch die ganz entsprechend fungierende 16. Zeile geschlossen. Auch hier muß das Enjambement beim Lesen durch ein nachdenkliches Stocken verschleiert werden, damit die behagliche Selbstironie des zurücksinnenden Dichters Ausdruck findet. Die zweite Phase der Erinnerung gilt dem Jüngling, der sich die junge Magd in seine Arme träumte.

Das Zeitgefühl ist in den nun dargebotenen Eindrücken intensiviert. Zwar gehören das Wirtshaus und sein Schild in den Bereich des Dauernden, 'Unveränderten,' aber der rote Rost zeugt von der vergehenden Zeit nicht weniger als die junge Magd, deren Jugend im Laufe der Jahre wie die des Dichters entschwunden ist. Während die ersten beiden Strophen dem scheinbar Bleibenden galten (scheinbar, denn auch die Sonnenblume und das Wasser im Faß, die Bohnenstangen und die Natter sind ja in Wirklichkeit nicht dieselben wie früher!), lenken die 3. und 4. Strophe, gerade vom Dauernden ausgehend (Wirtshaus, Schild, Eisenstange), den Blick auf das Flüchtige (Rost, junge Magd).

Sehr kunstvoll verknüpft das Wort "Traum" die Erinnerung mit der Gegenwart: indem es wohl anfänglich nur den Traum des Jünglings meint, in seiner formalen Verbundenheit mit dem Folgenden aber auch die Versunkenheit des zurückträumenden Dichters impliziert. So enthält es die Zeitkategorien der Vergangenheit und der Gegenwart. Wie durch ein ‚Stichwort bewegt, beginnt nun der reife Mann aus seiner realen Situation heraus zu reflektieren. "Blas ab vom Krug den schönen Schaum! Da fliegt er hin im Wind!" - das meint zunächst diese Träumerei, aber auch ein Sich - abfinden mit der Vergänglichkeit des Schönen und Harmloseren, der Kinder- und Jugendzeit und korrespondiert mit dem Inhalt der Strophen 3 und 4. "Und seinen Schatten gibt der Baum / Dem Trinker wie dem Kind!" - das meint, Vergangenes und Gegenwärtiges bündig vereinend, das Bleibende, das in den ersten beiden Strophen angesprochen wurde. Das Vergängliche und das Bleibende gehören zusammen, stehen dicht beieinander und sind gar keine so großen Gegensätze, wie man meinen möchte: Denn selbst das Bleibende vergeht irgend-einmal, und auch das Vergangene bleibt - in der Erinnerung. Solange wir derer aber fähig sind, ist kein Grund zur Trauer. Mit einer Mischung von Wehmut und Ironie blicken wir in wohliger Stunde dem "schönen Schaum" nach, den wir selbst in den Wind geblasen haben, um uns desto inniger der Gegenwart zu freuen.

Der Aufbau des Gedichts erwies sich als ähnlich doppelbogenförmig wie bestürzendes Ereignis kommentarlos, beide Bögen im "Bayerischen Alpenvorland". Während dort aber am Ende ein

zusammenbiegend, vor uns hingestellt wurde, ruft hier die Situation der Erinnerung nicht nur ein persönliches Sprechen des Dichters, sondern sogar die Verkündigung einer Lebenseinsicht hervor. Dabei wird der Dichter jedoch nicht zum lehrhaften, trockenen Prediger, er faßt seine Weisheit in Bilder und spricht diese zu sich selbst — aber so, daß wir sie mit—hören und auf uns beziehen können und sollen. Dominant bleibt so auch am Ende des Gedichts die Stimmung, von der die Reflexion aufgesogen erscheint. Wir erkennen das absolut Neue gegenüber dem "Irdischen Tag": Die neue Grundsituation der Erinnerung³⁵⁾ erzeugt ein neues formales und inhaltliches Element, das der Reflexion.

Wenn wir im ganzen Zyklus nur ein einziges rein gedankenlyrisches Gedicht finden ("Verlorene Freunde", S.160), das ohne Nachfolge bleibt, so verwundert uns das nicht. Britting ist eben seiner Veranlagung nach viel zu sehr vitaler Augenmensch, Bildseher und Bildbeschwörer, als daß er an abstrakter Gedanklichkeit viel Freude hätte. Das heißt nicht, daß er sein Reflektieren wie im "Alten Pfad" stets unmittelbar in Bildern vollzöge. Der Schluß des überlangen Gedichts "Wintermorgen am Fluß" (S.212), das Ende des Zyklus überhaupt, zeigt eine zweite Möglichkeit, wie Britting mit dem neuen Gehalts— und Formelement umzugehen versteht, ohne das Primat des Bildes aufzugeben.

Wie glühende Ringe
Lags um den feurigen
Herzkern der Sonne:

Die innersten Dinge
Verbergen sich fern.
Aus den rötlichen Rändern Tropfte
es schmelzend
Auf dunstender Schwinge
Zum Flusse hinab.

35) Bode deutet mit Recht die "verbreitete Entdeckung" von Kindheitserlebnis und Herkunftslandschaft als eine anti-expressionistische "Rückkehr hinter den Krieg und die Revolution, Suche nach den verlorenen Zusammenhängen, einem Lebensganzen, Urbildern, nach Naivität." (S.21).

Wir finden die beiden Zeilen des Reflexion diesmal weder am Ende, noch sind sie metaphorisch eingekleidet. Sie stehen abstrakt, als Sentenz da — inmitten reiner Impression, wodurch die zuerst am Gedicht "Die Sonnenblume" beobachtete ringförmige Struktur in neuer bedeutsamer Anwendung erscheint. Die Reflexion nimmt ihren Ausgang von einem Bild und wird am Ende von einem Bild aufgefangen. "Die inneraten Dinge / Verbergen sich fern." — das meint, von den Ringen um den nicht erkennbaren feurigen Kern der Sonne ausgehend, daß das Eigentliche und Wesentliche der Dinge uns verborgen bleibt, daß uns nur die Erscheinungen, also gleichsam die Ränder des Kerns sichtbar sind³⁶). Und so schließt denn das Gedicht mit solch einer Erscheinung, dem Herabtropfen des Lichts im Dunst, und läßt uns so aus seiner Form das Bekenntnis des Dichters zu den Erscheinungen ablesen, das er später in die berühmten Worte "Kein Bild ist Betrug" fassen wird. Wie heißt es jetzt schon in "Verlorene Freunde" (S.160):

Ach, ist doch alles vergänglich,
Wendet sich ab und geht fort!
Geht fort: und es bleibt nur: erinnern!
Die Bilder, du hast sie im Innern,
Dort leuchten sie feierlich fort!
Dort stehn sie gelassen, vertraulich
Ausharrend, und sind dir beschaulich
Am unveränderten Ort.

An dieser Stelle soll ein Blick auf jene Gedichtgruppe geworfen werden, die dem ganzen Band den Namen gegeben hat. Wenn Britting von Rabe, Roß und Hahn drei Charakterbilder entwirft und in einem vierten Gedicht "Alle drei" als Münz— und Wappentiere bedichtet, dann ist darin ein stark reflektorischer Zug unverkennbar. Gleichzeitig aber sind alle vier Gedichte — deren großartigstes wir kurz betrachten wollen — voll praller Bildlichkeit.

36) Bode: "Die Scheu vor dem Zentrum läßt die wirkenden Kräfte an den Randzonen aufspüren." (S.34)

Der Hahn (S.187/8)

Zornkamm, Gockel, Körnerschlinger,
Federnschwinger, roter Ritter,
Blaugeschwänzter Sporenträger,
Eitles, prunkendes Gewitter
Steht er funkelnd auf dem Mist,
Der erfahrene Würmerjäger,
Sausend schneller Schnabelschläger,
Königlich noch im Vergeuden,
Wenn er lässig-stolz verschenkt
Den Wurm, den er emporgeschwenkt.

Und nun spannt er seine Kehle,
Schwellt die Brust im Zorn:
Schallend tönt das Räuberhorn.
Daß er keinen Ton verfehle,
übt er noch einmal von vorn.

Hühnervolk, das ihn umwandelt,
Wenn er es auch schlecht behandelt,
Lauscht verzaubert seinem Wort.
Wenn sein Feuerblick rot blendet,
Keines wendet sich dann fort
Denn er ist der Herr und Mann,
Der an ihnen sich verschwendet
Und die Lust vergeben kann.

Und, sie habens oft erfahren,
Die um ihn versammelt waren:
Goldner Brust, der Liedersinger,
Ist der mächtige Morgenbringer,
Der selbst dem Gestirn befiehlt.
Wenn er seine Mähne schüttelt
Und schreit seinen Schrei hinaus,
Der am Nachgewölbe rüttelt,
Steigt die Sonne übers Haus.

Das Gedicht kreist um die uneingeschränkte Majestät des Hahnes, nicht ohne sie ein wenig zu karikieren. Schon die apostrophierenden Euphemismen und Metaphern des Beginns übertreiben den Sprachprunk absichtlich: Es handelt sich eben doch nur um den Beherrscher des Misthaufens, der den Wurm triumphierend und königlich verschenkt. Die erste Strophe besitzt ein einziges Prädikat; Appositionen und Attribute dominieren. Darum kommt der auch in Rhythmus und Inhalt heitere Konditionalsatz am Schluß besonders humoristisch zur Geltung³⁷. Ähnlich lebt die 2. Strophe

aus dem ironischen Ineins der mächtigen Geste des Hahenschreis und des schülerhaften Übens der richtigen Tonfolge. Dann wird die Beziehung des Hühnervolkes zum Hahn zu der bündigen Erklärung geführt, daß er von den "Damen" als derjenige zu allen Zeiten umschwärmt wird, der die Lust verschwenderisch verteilt. Ins Ungeheure weitet sich sein Vermögen in der letzten Strophe! Das leicht Spöttische gewinnt die Tiefe des Imaginären mit vertauschter Ursache und Wirkung.

Für die Hennen mag es ja wirklich so aussehen, als ob ihr Gebieter den Morgen heraufführe. Die Aussage schwebt bezaubernd zwischen der karikierenden Übertreibung des besser wissenden Menschen und der ehrfürchtigen Bewunderung des gläubigen Hühnervolkes.

Ganz offensichtlich geht Britting in diesem Gedicht nicht von einem konkreten Natureindruck aus. Er setzt vielmehr eine Reihe von all—gemein auf Hühnerhöfen zu beobachtenden Bildern und eigene phantasievollere Vorstellungen kaleidoskopartig zu einem Gesamtbild der Hahnenexistenz zusammen. Gesehenes und Vorgestelltes speisen sich gegenseitig, Bild und Gedanke durchdringen sich.

Wir haben bei der Behandlung des "Irdischen Tags" das Fehlen jeder Egozentrik betont. Mit der Erinnerung und Reflexion tritt nun das dichterische Ich häufiger und ganz persönlich in die Lyrik Brittings herein. "Rabe, Roß und Hahn" weist noch einen weiteren Ansatzpunkt für eine stärkere Ichbezogenheit auf.

37) In einer früheren, bereits im "Inneren Reich" (Febr. 1937, S.1362) abgedruckten Fassung endet die 2. Strophe: "Sausend schneller Schnabelschläger, / Der er ist, / Der mit Lust die roten Ringelleiber frist." Die Änderung der letzten Fassung bewirkte eine geschlossenerere Monumentalität der Form sowie eine (zugleich karikierende!) Steigerung der Herrschergebärde des Hahns.

Im Grase liegend (S.156)

Wie grün ist das Gras hier, wie üppig es ist,
Wo der goldene Käfer im Kampf sich mißt
Mit dem schwarzen, der ihn mit Zangen umschließt,
Und ein Funkeln von ihren Waffen fließt!

Nun liege und träume! Wie weht der Wind kühn!
In meinen Augen braust noch das Glühn
Des Himmels, und ich seh ihn doch nicht,
Und nicht sein blaues, platzendes Licht.

Fern kräht ein unsichtbarer Hahn,
Die Gräser rauschen dann und wann.
Mir ist, mich trüge schaukelnd ein Kahn,
Unter Sträuchern und Weiden hin nimmt er die Bahn,
Und die Wasser rühren ihn plätschernd an.
So geht die Fahrt eine Weile,
Einschläfernd, es hat keine Eile.

Aber da weckt mich ein Sonnenstrahl,
Im Kahn nicht lieg ich: im Wiesental
Auf dem grünen Hügel. Ein Fußweg schmal
Führt zu ihm, wo das Gras wallend steht,
So üppig fast wie ein Helmbusch weht,
Und der schwarze Ritter jetzt Sieger ist
Und panzerklirrend den goldenen frißt.

In Einzelheiten ist das Gedicht gewiß keineswegs besonders geglückt. Das Bild vom "Funkeln", das von den Käfern "fließt", stimmt nicht. Feststellungen wie "Die Gräser rauschen dann und wann" oder "Wie weht der Wind kühn!" wirken dilettantisch, der "Fußweg schmal" ist ebenso geredet wie das "platzende" Licht des Himmels (das der Dichter, nach eigener Aussage ja gar nicht sieht!). Es fiel nicht schwer,

den Finger auf weitere Schwächen zu legen — wie das Gedicht überhaupt, obwohl nicht übermäßig lang, als Beispiel für die verschiedentlichen zur Geschwätzigkeit entartenden Formdehnungen in "Rabe, Roß und Hahn" stehen möge. Für unsere Untersuchung ist es außerdem deswegen interessant, weil sich in ihm zu bekannten Elementen unverkennbar Neues gesellt.

Der Aufbau, in dem Anfang und Ende durch Reim und Inhalt) miteinander korrespondieren und einen Innenraum umschließen, lag in etwa in dem Gedicht "Bayerisches Alpenvor

land" vor, desgleichen der überraschende Schluß. Die Beobachtung der Käfer erinnert an das Gedicht "Gras". Völlig neu ist dagegen das Gedichtinnere, das mit der Aufforderung "Nun liege und träume!", die der Dichter an sich selbst richtet, beginnt. Denn es folgt tatsächlich ein Traum im Grase: von einem Fluß, auf dem der Träumer zwischen Sträuchern und Weiden im Kahn dahinschaukelt³⁸⁾. In ständigem Schwanken zwischen 2/4— und 3/4—Takt findet das Schaukeln in der 3. Strophe sinnfälligen rhythmischen Ausdruck. Das dreimalige Verweilen auf dem gleichen Reim durch mehrere Verse hindurch unterstreicht das Wohlgeschläfrige der Stimmung, das in merkwürdiger Spannung zu dem wie ein Ritterturnier geschilderten Käferkampf, der auf Leben und Tod geht", steht. So verquickt sich die frühere kommentarlose Schilderung von unbarmherzigem Naturgeschehen mit einem lässig—behaglichen Hineingekommensein in eine friedlich erlebte Natur. Das macht den fraglosen Reiz des Gedichts aus. Wird hier noch die Bipolarität der Natur dargestellt, so ist doch, wo ihre dunkle Seite einmal nicht angesprochen ist, der Weg zu einer echten ichbezogenen Idylle frei⁴⁰⁾.

In der Situation der Erinnerung (die nicht zuletzt den präterital darstellenden ereignishaften Gedichten zugrunde liegt), dem Ansatz zu persönlichen Idyllen und in der Reflexion sehen wir die zukunftsweisenden gehaltlich—strukturellen Neuerungen in "Rabe, Roß und Hahn". Sie gehören schon deshalb innerlich zusammen, weil sie sich oft gegenseitig hervorrufen. Aber wir erkennen auch eine gemeinsame Ursache für sie. Sie beruht auf einem neuen Verhältnis zu den Dingen schlechthin. Der Dichter steht nicht mehr nur fasziniert davor, sondern hat

-
- 38) Vom selben Traum einer "Kahnfahrt" inmitten üppiger Wiese spricht Josef Weinheber in "Im Grase": "Und im sanften Nachen / trägt es so dahin. / Zwischen Traum und Wachen / frag ich, wo ich bin." (Sämtliche Werke, Hsg. Josef Nadler und Hedwig Weinheber, II. Band: Gedichte 2. Teil. Salzburg /1954/ S. 240 f.)
- 39) Auf das Käferduell trifft Bodes Formulierung, die ein wesentliches Element des Brittingschen Weltbildes anschneidet (das sich freilich viel mehr in seiner Prosa ausdrückt), zu: "Kampf bedeutet ein Lebensprinzip in der Brittingschen Welt." (S.27) Bode weist auf die vielen Kampfmotive in den Erzählungen zu Beginn der 30er Jahre und im "Hamlet" hin, K.A. Horst (LV 12, S. 648) spricht von Brittings "tief erlebtem Antagonismus".
- 40) Bode: "Am ehesten zu dieser Zeit ist Britting Idylliker im traditionellen Sinne." (S.80)

in seinem eigenen Ich die Fähigkeit zu einer Kommunikation mit den Dingen entdeckt. In den zitierten Versen von der Verborgenheit alles Innersten spricht Britting - als Schlußwort seiner Sammlung! - von der Begrenzung der menschlichen Erkenntnisfähigkeit. Aber die Erscheinungsbilder der Dinge erlauben nun ein Näherkommen, ja eine erinnernde (das heißt im Staigerschen⁴¹⁾ Sinne: lyrische) Aufnahme, die freilich immer nur zeitweilig sein kann. Britting hat gelernt, sich in die Dinge hineinzuträumen, sie gefühlhaft zu erleben; er wird später das Medium des Weins entdecken. Es ist nicht zu verkennen, daß die so entstehenden Gedichte der Tradition verhafteter sind als die Gedichte des "Irdischen Tags", in denen Britting sozusagen reiner, eigenwüchsiger vor uns stand⁴²⁾. Indem der Dichter aber seine ureigensten sprach- und formkünstlerischen Impulse seiner gewandelten Weltsicht angedeihen läßt, entstehen auch weiterhin glücklich gültige Gedichte.

Wir wollen noch zwei inhaltlich wie formal wesentliche Folgerungen der neuen Haltung darstellen.

Bei der Haselstaude (S.157)

Am Waldrand,
Unter der Haselstaude,
Im süßen Kraut
Die Natter schau, die graue, geringe,
Aber wie glänzt ihre silberne Haut!

Am Strauch hängt weiß der Zikadenschaum,
Und das Sonnenlicht
tropft, Und der Regen fällt,
Und der Wind harft im Baum,
Und die Natter hat züngelnd sich aufgestellt,
Still liegen die Matten -

Bewußtloser Traum
Im goldenen Schatten
Der ewigen Dinge
Der Welt.

41) Emil Staiger :Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1946.

42) Denselben Zug zum Traditionalismus arbeitet Bode für die Erzählungen und Prosaarbeiten jener, d.h. der zweiten Hälfte der 30er Jahre heraus (S.83 ff.).

Das Gedicht beginnt mit Impressionen, die eine Landschaft mit Regen, Wind und spärlicher Sonne, alles in allem ein Naturbild voll Ruhe und Frieden, zeichnen. Nur der Schluß muß uns hier interessieren, denn er ist im Brittingeichen Schaffen neuartig. Er rundet das Gedicht indem er den Stimmungsgehalt der vorhergehenden Impressionen in eine berückend klangschöne, aus Konkretem und Abstraktem zu einem völlig irrealen Bild geformte Chiffre sangt. Chiffren verwenden Dichter dann wenn etwas Unsagbares dennoch gesagt werden soll. Früher hatten wir Brittings Kapitulation vor dem Unsagbaren darzulegen. Jetzt, da der Abstand zu den Dingen geringer geworden ist, kann Britting auch eine stimmungshaft verschleiernde Chiffre wagen. Damit ist die Faszination von früher keineswegs aufgegeben. Aber die Dinge rücken nun aus der Unnahbarkeit bloßer Konfrontierung er—innert und er—innernd in die Tiefe des Gemüts. Indem sie von der Seele des Dichters aufgenommen werden, nehmen sie seine Seele in sich auf. Nur aus diesem Austausch der Dinge und des dichterischen Ich kann eine solche Chiffre, wenn sie nicht Pose epigonaler Nachahmung ist, entstehen.

Eine für das weitere Werk Brittings wichtigere Folge der neuen Haltung zeigt das Gedicht "Mondnacht" (S.191)⁴³⁾

43) Hat Bode für die Mondgedichte im "Irdischen Tag" ein "eigentümliches Schwanken zwischen expressionistischer Dämonisierung und Rückkehr zu traditionell—idyllischer Motivik" festgestellt (S.53) so weist er mit Recht darauf hin, daß der Mond in "Rabe, Roß und Hahn" zum "tröstlichen", entdämonisierten Mond geworden sei (S.79 Der Umschlag vollzieht sich in unserem Gedicht in nuce. "Mondnacht im Gebirge" und "Der Mond über der Stadt" seien früheren Entstehungsdatums.

Nun kommt der Mond herauf.

Fürchte ihn nicht,
Wenn er auch
Wie eine Feuerkugel
Glut um sich spritzt,
Die Wipfel der Bäume in Brand setzt,
Daß bald der Wald
Dort am Hang
Auflodert in seinem Licht.

Sieh, er beruhigt sich jetzt,
Und brennt gelassen dann
Hoch in der Nacht,
Die ewige Lampe, die tröstlich
Jeglichem leuchtet
In die Stube hinein,
Der schlagenden Herzens allein,
Mit bestäubtem Gewand,
Am Herd sitzt,
Und dem Fuchs noch,
Der im Röhricht am See
Das klagende Reh jagt -
Unhörbar dem weidenden Vieh,
Herläutend vom Waldrand
Und der tiefträumenden Magd.

Vergleichen wir die Apostrophierung des Lesers an den Strophenanfängen mit dem "Rüttle dran!" aus "Feuerwoge jeder Hügel", den Imperativen "Beuge dich! Ganz tief das Ohr!" in "Gras" sowie der Aufforderung "Blas ab vom Krug den schönen Schaum!" aus "Der alte Pfad". Es ist deutlich, wie im Beispiel "Rüttle dran!" gar kein wirkliches Du aufgefordert, sondern nur der Einfall "Wie wäre es, wenn man daran rütteln würde" imperativisch ausgedrückt ist, wie in "Gras" die an sich literarischen Imperative erst aus dem Charakter des ganzen Gedichts einen leisen persönlichen Unterton gewinnen, wie das Beispiel "Blas ab vom Krug den schönen Schaum!" der Dichter in einer Stunde wehmütig heiterer Kindheitserinnerung primär zu sich selbst, jedoch schon mit bewußtem Seitenblick auf den Leser spricht, wie aber die Anreden in unserem Gedicht begütigend einem echten Gegenüber, damit aber jedem Leser gelten. Das bedeutet, daß dem Dichter, der bisher den Menschen nur als eine Figur im Naturganzen ("Die Stallmagd") oder als Seinesgleichen beim staunenden oder beobachtenden Stille- stehen

vor der Natur sah ("Gras"), daß ihm nun mit den Dingen auch der Mitmensch näher gerückt ist⁴⁴⁾.

"Lob des Weines" (1944)

Wenn Britting 1944, auf dem Höhepunkt des 2. Weltkrieges, ein 20 Gedichte starkes Bändchen idyllischer Weingedichte herausgab, so mußte das wie die Stimme eines Unzeitgemäßen, von den Ängsten und Erschütterungen der Epoche Unberührten wirken. Es spricht für die Kraft dieser Stimme und für das Bedürfnis der Leser nach solch einem tröstlichen Gegenbild ihrer Wirklichkeit, daß dieselbe Sammlung, um fünf Gedichte vermehrt, im harten Nachkriegsjahr 1947 erneut erscheinen konnte. Die 3. Auflage von 1950 zeigt das "Lob des Weines" auf 52 Stücke angewachsen.

Erweist es einerseits eine organische Fortsetzung der in "Rabe, Roß und Hahn" gewonnenen Haltung, so läßt andererseits schon ein flüchtiges Durchblättern wiederum eine Wandlung des Dichters in formaler Hinsicht erkennen: Britting hat sich von den freien, langgedehnten Formen abgewandt. Die Gedichte sind kürzer, bisweilen aphoristisch knapp und in vielen Fällen ausgesprochen streng geformt. Eine Reihe von Sonetten fällt auf, vollkommen neu im Werke Britttings sind die antiken Vers- und Strophenmaße⁴⁵⁾. Überraschen sie uns? Wir haben gesehen, daß Britting von Anfang an mit den Elementen der Tradition arbeitet, daß es ihn reizt, die Tauglichkeit der alten Darstellungsmittel auch für den modernen Dichter zu erweisen. Schon deshalb kann es nicht verwundern, daß er sich eines Tages in den strengen; vorgeprägten Formen versucht. Dazu mag kommen, daß er gespürt hat, wie ihn in den weiträumigen Gedichten von "Rabe, Roß und Hahn" sein Formsinn und seine Kraft zu bildhafter Verwandlung und stimmungshafter

44) Hierzu Bode: "Damals kommt dann auch ein Ton auf, der Britting bis-her fremd war: Trost und Zuspruch." (S.79). Zu der Britttingschen "Bezugnahme zum Du" meint Bode (S.78): "Ganz von fern deuten sich damit Reflexe des auf das 'Volk' bezogenen Dichtertyps an, untergründige Parallelzüge zum damals verlockend suggerierten Bild eines 'Sprecher'-Dichters, wie es Weinheber erfüllte". Wir schließen uns dieser bei aller Vorsichtigkeit der Formulierung spekulativen Meinung nicht an.

45) Bode stellt als Vorbilder für Britttings Dichtung in antiken Maßen Goethe und Hölderlin heraus und spürt vor allem Anklänge an den Divan auf (S.98).

Dichte bisweilen im Stich gelassen haben. Vor allem mag er erkannt haben, daß seine neue lyrische Haltung nur durch Formzucht vor dem Zerfließen bewahrt werden konnte⁴⁶⁾.

Herbstgefühl (S.131)⁴⁷⁾

Tiefblaue Trauben hängt der Herbst vors Haus.
Die Kürbisse, im goldnen Lichte, warten,
Daß man sie holt, und räkeln sich im Garten.
Der Brunnen glüht. Es sieht sein Wasser aus,

Als sei es Wein, bestimmt zu Fest und Schmaus
Und jedem Glück. Am Himmel ziehts mit zarten,
Befiederten Gewölken weit hinaus.
Wo gehn sie hin, die unnennbaren Fahrten?

Bescheide dich! Begnüg dich zuzusehn!
Ein Krug mit Wein ist vor dich hingestellt.
Daneben liegt ein Buch. Was willst du mehr?

Lies einen Vers und laß die Wolken wehn!
Hör es gelassen, wie der Apfel fällt
Ins hohe Gras: noch ist der Krug nicht leer.

Wie so oft, beginnt Britting sein Gedicht mit aneinandergereihten Impressionen. Ein Fragesatz schließt die Quartette ab und leitet zu den gegensätzlichen, der Grundhaltung nach reflektierenden Terzetten über. Wird somit die Form des Sonetts durchaus tektonisch ernst genommen, so bewahrt eine ungebrochene stimmungshaften Einheit das Ganze vor dem Zerfall in gegenständliche Exposition und abstrakte Pointe. Denn schon die Impressionen der Quartette werden aus jener behaglichen Stimmung, deren sich der Dichter in den Terzetten versichert, gesehen, und umgekehrt bleibt, an den Schluß des "Alten Pfads" erinnernd, auch die Besinnlichkeit der Terzette an Realitäten gebunden.

46) Wenn Hohoff (LV 9, S. 184) meint: "Die gebundene Form gibt dem Geist Freiheit" und auch Jaspersen (LV 14) sich im selben Sinne äußert, so stimmen wir einer solchen spekulativen Deutung nicht zu. Das Gegenteil scheint uns der Fall zu sein. Wenn richtig ist, und wir meinen, daß es richtig ist, daß die vornehmlichste Eigenschaft des dichterischen als eines formenden Geistes das Bestreben ist, sein Welterlebnis in die dem individuellen Geist und dem Erlebnis gemäße Sprachform zu verwandeln, dann erscheint uns diese Verwandlung in ihrer Freiheit umso eingeschränkter, je vorgeprägter die Form ist. Die gebundene Form gibt dem Geist des bewußten Formkünstlers nicht Freiheit, sie fordert ihm vielmehr Einfühlung, Maß und Zucht ab.

47) Ab hier beziehen sich die Seitenziffern auf den 2. Band der Gesamtausgabe.

Die Idylle lebt in den Wolken, dem Brunnen, den Trauben und, am originellsten, in den Kürbissen ebenso wie in dem Dichter, der siehe bei einem Krug Wein und einem Band Versen gut sein läßt. So deutlich diesmal die private Stimmung des Dichters, auch wenn sich dieser gar nicht nennt, das Gedicht beherrscht, Britting meint mit seinen Anrufen auch uns — denn er weiß um die Unrast seiner Mitmenschen, um ihre Sucht nach Problemen, in die sie sich hineingraben, und um ihre Flucht in den Überschwang des Gefühls. Neidlos, ohne Sehnsucht und Sentimentalität blickt er den Wolken nach. Er freut sich an ihnen wie an den anderen Erscheinungen, die ihn alle nicht zum Nachgrübeln, sondern bloß zum stillen, heiteren Betrachten reizen.

"Kein Bild ist Betrug" heißt es in "Das Windlicht" (S.111), einem anderen sehr gelungenen Gedicht derselben Sammlung. Das ist ein Bekenntnis Britttings, mit dem er uns das unglückselige moderne Mißtrauen gegenüber den Realitäten nehmen will. Wir sollen unseren Sinnesorganen und unserem Gefühl vertrauen und uns nicht in Zweifel verbohren, wie das etwa Günter Eich in seinen "Abgelegenen Gehöften" (Frankfurt am Main 1948) tut (S.70):

Vieles mag das Auge schauen,
Manches sich das Herz erbeuten.
Doch wer kann dem Auge trauen,
Weiß das Herz auch recht zu deuten?

Nimmer faß ichs, ob das Feld, Wald
und Dorf und Baum und Winter,
Bild an Bild ergibt die Welt
Oder was sich birgt dahinter.

Allerdings läßt uns die Idylle des "Herbstgefühls" fragen, ob sie nicht illusionistisch und deshalb uninteressant für den modernen Menschen, hundert Jahre zu spät daran sei. Wenn man bedenkt, daß sie kurz nach dem 2. Weltkrieg veröffentlicht wurde, so hat sie in der Tat etwas Zeitfremdes an sich. Warum geht dieser Dichter den Zeitproblemen aus dem Wege, warum zieht er sich in die Idylle zurück? In einem ein-zigen Gedicht ("Aus goldenem Becher" S.105) wird auf die Zeitsituation angespielt, alle übrigen Gedichte des Bandes atmen kontemplative Heiterkeit,

den abgeklärten Geist eines Weise—gewordenen, dem sich', 'das Erlebnis des Krieges zu einer Begegnung mit dem Tod reduziert. Britting überläßt es anderen, mit dem Schicksal der Zeit zu hadern und zu rechten. Er weiß längst um die Nähe von Schönheit und Verderben, Ruhe und Entfesselung, Frieden und Krieg. Wir konnten sein polares Naturbild aus den Gedichten eines Bandes, des "Irdischen Tags" entwickeln; nun spaltet es sich gleichsam in zwei kurz aufeinanderfolgende Zyklen auf, "Lob des Weines" und "Die Begegnung" gehören zusammen. Britting ist also auch jetzt nicht der Illusionist, als den ihn ein einzelnes Gedicht fälschlich ausweisen könnte. Aber die Fähigkeit, angesichts des Schönen fasziniert zu sein und eine gute Stunde heiter zu genießen, hat er sich bewahrt. Deshalb stellt er mit gutem Recht sein "Lob des Weines" all den aufgeregten, resignierten, aggressiven oder angeekelten (dabei zweifellos notwendigen!) Produkten seiner Zeitgenossen als einen Hort echter Beschaulichkeit gegenüber.

Wie das Sonett, so verwendet Britting auch die antiken Vers— und Strophenmaße in spielerisch anmutender Leichtigkeit, nicht in starrem akademischem Zwang. Zwei Distichen von inhaltlicher ein Gleichnis bildender und auflösender Pralleität, jedes antithetisch gebaut, ergeben eine Strophe tief sinnig—verhaltenen Rühmens der bescheidenen Dinge:

Frömmigkeit (S.89)

Ungetröstet entließ das ragende [funkelnde] Münster den Frommen,
In der Kapelle am Weg trug das Gebet ihn empor.
Kalt und duftlos verweigert sich manchmal der kostbare Jahrgang,
Und im bescheidenen Trunk zeigt sich der Weingott und lacht.

Weil der Dichter selbst bescheiden geworden ist, bedarf es nicht mehr des Münsters und des kostbaren Jahrgangs. Eine Kapelle und ein bescheidener Trunk tun oft bessere Wirkung. Daß die Andacht des Frommen mit dem Genießen des Trinkers verglichen wird, ist sicher keine Ironie. Denn tatsächlich hat die Haltung des trinkenden Dichters etwas von religiöser Weihe an sich, von einem panischen Aufgenommensein in die geheimen Lebenskreise vom Him-

el und Erde. Darin finden wir die Haltung in "Rabe, Roß und Hahn": den Wunsch nach einem Austausch von Seele und Natur zum religiösen Gefühl überhöht. Wein und Sterne gehören zusammen. Nur wer den Wein zu schätzen weiß, dem wird sich auch die wunderbare Schönheit der Sterne offenbaren. Deshalb fragt Britting stellvertretend für alle, die seiner Gesinnung sind: "Sind wir nicht die wahren Weisen?" (S.86)

Wir haben den Vierzeiler auch deshalb angeführt, weil er für eine entscheidende Weiterentwicklung des in "Rabe, Roß und Hahn" gewonnenen reflektierenden Moments charakteristisch ist. Im "Irdischen Tag" dichtete Britting aus der reinen, unreflektierten Faszination vor den Phänomenen der Natur. In "Rabe, Roß und Hahn" entstand aus einem Vertrautwerden mit den Dingen (und der Erinnerung an Vergangenes) die neue Haltung der Reflexion, die aber noch stets angeschauten und anschaulich gemachten Phänomenen entsprang. Jetzt, in "Lob des Weines" hat sich die Reflexion in einer ganzen Reihe von Gedichten verselbständigt. Nicht mehr die Gegenstände und ihre Erscheinungen sind primär, sondern die kleinen Philosophien des Dichters, die erst nachträglich (wie in unserem Beispiel), bisweilen auch überhaupt nicht, durch Gegenständliches konkretisiert werden. Britting hat also eine Entwicklung von der reinen Anschaulichkeit zum Primat der gedanklichen Absicht durchgemacht. Letzteres wird den folgenden Gedichtband, "Die Begegnung", völlig beherrschen. Im "Lob des Weines" treffen wir die Entwicklungsstufen nebeneinander an. Gegenpole zu den Gedichten mehr gedanklichen Charakters bilden etwa der impressiv—stimmungshafte "Gang durch das Weindorf" (S.94), und die drei aphoristisch zugespitzten, Augenblickseindruck und Einfall köstlich verschmelzenden "An der Mosel", "Schenke in Palermo" und "In der Wachau" (sämtlich S. 85), deren letztes wir zitieren wollen:

Blattgerank am Stocke,
Verweigerst neidisch mir das Bild der Traube?
Da weht der Wind, und hebt die grüne Locke.

Zwei Gedichte preisen in Odenform Weinkrug und Weinglas, wobei in scherzhafter Weise keine geringere als Sappho selbst angesprochen wird (S.98):

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

Wo das herzerfreuende Wort der Freunde
Tönt wie braunes Bienengesumm: der Honig
Träuft uns süß und schwer aus dem weiß getupften
Bauchigen Weinkrug.

Man spürt, wie hier kein unzeitgemäßer Klassizismus heraufgeführt werden soll, wie der Dichter einfach Freude an den antiken Baugesetzen hat, wie er sie virtuos, aber ohne jegliches aufdringliche Akademikertum handhabt und unversehens mit höchst unantiken Wendungen durchsetzt. "Braunes Bienengesumm", das ist eine echt Brittingsche Synästhesie, die verrät, daß der Dichter expressionistische Anregungen auch weiterhin bei seinen Metaphern apart zu verwenden versteht. Ähnlich mutet der Schluß von "Frömmigkeit" wie eine Reminiszenz an den kühnen Mythenschöpfer aus dem "Irdischen Tag" an: Der "Weingott" ist ein Bruder des "Regenriesen"; wie dieser tritt er mit einer urhaften Gebärde: lachend auf. An anderen Stellen ist der Stil ganz schlicht, scheinbar ohne jede Anstrengung. Wie überhaupt bei aller Kunsthaftigkeit der Formen der Ton insgesamt schlichter, anspruchsloser geworden ist gegenüber den beiden vorhergehenden Sammlungen.

Deshalb nimmt sich das großartige Gedicht "Rausch" (S.108) als Fremdkörper innerhalb des Bandes aus. Es gehört ganz und gar zu jenen frühen mythenschöpferischen Gebilden, wie sie Brittings erster Lyrikband, schon nicht mehr "Rabe, Roß und Hahn" aufwies. In der Tat stellt sich heraus, daß "Rausch" bereits 1923 entstanden ist, ursprünglich dem "Irdischen Tag" angehörte, dann aber wegen seiner thematischen Verbundenheit in "Lob des Weines" aufgenommen wurde, dem es in der Gesamtausgabe, stilistisch irreführend, zugeordnet blieb.

Dasselbe gilt von dem Gedicht "In der Schenke" (S.93), das sich auch schon im "Irdischen Tag" findet und ja ebenfalls den Rausch wenn nicht mythisiert, so doch zu einem tollen Zecher personifiziert.

Ein charakteristisches und besonders eindrucksvolles Gedicht sei dem Zyklus noch entnommen und zur Rundung dieses Kapitels interpretiert:

Vor dem Gewitter (S.109)

Der Nußbaum glänzt mit allen tausend Blättern.
Es fällt ein Blatt herab mir in **den** Wein.
Die Luft ist dumpf. Es riecht nach Blitz und Wettern.
Das Blatt fährt wie ein Schifflein auf dem Wein.

Ein zartes Donnern. Drüben. Überm Fluß.
Das grüne Blatt, ich hol es aus dem Wein.
Der schmeckt ein wenig bitter nun nach Nuß.
Ein wenig Bittres darf in allem sein,
Im Wort des Freundes, und im Liebeskuß
Warum nicht auch im Wein?

Die ersten sieben Zeilen bilden ein Geflecht aus Stimmung und Handlung: Die Atmosphäre vor dem Gewitter ist mit der kleinen Begebenheit um das herabgefallene Blatt verwoben. Das tektonische Mittel ist denkbar einfach: Je eine Zeile Stimmung wechselt mit einer Zeile Handlung. Das hat zur Folge, daß Vers und Satz sich decken (wenn nicht der Vers gar mehrere Sätze umfaßt), was seinerseits ein der Stimmung des Gedichts unangemessenes fließendes Sprechen verhindert. Die Aufmerksamkeit muß ja zwischen dem nahenden Gewitter und dem Blatt hinundher wechseln - da darf nach jedem Vers eine kleine Pause sein. Um die Dichte der Stimmung jedoch zu erhalten, ist der jambische Rhythmus gleichmäßig ruhig, sind unaufdringlich ein paar Assonanzen (Nußbaum-tausend, Luft-dumpf, Drüben-Überm-grüne und Alliterationen (Donnern-Drüben, nun-nach-Nuß, Warum-Wein).eingestreut, erzeugt der viermalige rührende Reim auf "Wein" (der in etwa der dreimaligen Nennung des Blattes entspricht) eine durchgängig versonnen-schwebende Tonlage, bedient sich Britting ausschließlich eines schlichten Wortmaterials. Wundersam ausgewogen ist auch die sinnenhafte Aufnahme von Atmosphäre und Handlung:

Auge, Nase, Ohr und Zunge — alle Sinnesorgane sind beteiligt, der ganze Mensch erlebt die Stimmungsfülle des Augenblicks. Es kommt jedoch nicht zu einem Verfließen von Ich und Natur. Das Geschehen mit dem Blatt führt vielmehr zu einem Nachdenken über das Bittere im Leben. Aber es wird kein Problem daraus gemacht — für Probleme ist die Stimmung viel zu wohlig, und außerdem liebt sie Britting als Dichter überhaupt nicht. Nur eine Anmerkung aus dem reichen Schatz seiner Lebenserfahrung fällt, und sofort wird sie mit einem syntaktisch und rhythmisch verkürzten Fragesatz scherzhaft und versonnen wieder aufgehoben. Noch einmal erscheint — ganz am Ende — das Reimwort "Wein" und verwebt auch den reflektierenden Komplex der drei Schlußzeilen mit dem Vorausgegangenen. In keiner Weise haben wir den Eindruck, daß die Dichte der Stimmung unter der Reflexion leidet. Die letzte Zeile, die den Blick auf den Wein zurücklenkt, bewirkt die Integration der Reflexion als 3. Strukturelement neben Handlung und Stimmung. So zögern wir nicht, dieses Gedicht, das auf klangliche, rhythmische und metaphorische Raffinessen gänzlich verzichtet, zu den reifsten und schönsten Brittings zu zählen.

"Die Begegnung" (1947)

Ein Jahr nach dem heiter—besinnlichen "Lob des Weines" erscheint ein Zyklus von 70 das Thema "Tod" nach Art eines Totentanzes variierenden Sonetten⁴⁸⁾. Beide Sammlungen muß man, wie erwähnt es schon, wie Licht und Schatten zusammensehen, um die Dialektik des Brittingschen Naturbildes, die sich in "Lob des Weines" in Idyllik aufgelöst zu haben schien, wiederhergestellt zu finden: Preis des Daseins auf der einen Seite — Auseinandersetzung mit dem Tode auf der anderen. Und doch sind die Gewichte diesmal ungleich verteilt. So quellhaft frisch und zwingend sich die Freude an den schönen Stunden im "Lob des Weines" ins Gedicht umsetzte, so nachteilig distanziert ist Britting in der "Begegnung" von seinem Thema. Der Einwand, daß die Distanz

48) Nach Boden Mitteilung (S.91) soll sich die Entstehung der Sonette von 1939 bis 1946 erstreckt haben.



[zurück zu den Interpretationen von Schug](#)

© Ingeborg Schuldt-Britting

[Zu weiteren Interpretationen und Sekundärliteratur](#)

Anmerkung zu den Interpretationen von Dietrich Schug:

1. Wir zeigen hier nur solche Auszüge aus der Dissertation, die Gedichte von Georg Britting betreffen.

2. Schug benutzte für seine Arbeit die "Gesamtausgabe in Einzelbänden", die 1957 bei der Nymphenburger Verlagshandlung erschien.

Die hinter den Gedichttiteln in runden Klammern angegebenen Ziffern beziehen sich auf diese Ausgabe.

Wir haben neben den Titeln Links zu den Gedichten angebracht, wie sie in der kommentierten

Gesamtausgabe "Georg Britting - Sämtliche Werke" 1993 bei List, München erschienen sind.

3. Die Satzzeichen, die Schug für Taktteile mit x x x / x x usw. verwendet, bei denen über dem Buchstaben x verschiedene Zeichen stehen,

standen uns nicht zur Verfügung.

Für ausführliche Informationen zu den Interpretationen von Dietrich Schug, verweisen wir auf den bei Ferdinand Schöningh, Paderborn erschienenen Band "Fundbuch der Gedichtinterpretationen".

Ihre www.Britting.com

graukrallig (S.83), goldhufig (S.91), schnabelruhig (S.94), dreckzehig, goldgelenkig (S.110), silberspornig (S.116), brustkorbprall (S.129). Bauerdorfentstiegen (S.32) überspielt ein Dativobjekt; hundgehetzt, schilfentblößt (S.76), zackblattüberschwankt (S.79) und zierübergläntzt (S.31) implizieren ein "von". Als Sprachvergewaltigung Wirkt: lichtnichtmehrgewohnte Haut (S.44). Synästhesien sind: glanzheiß (S.19), kühlgeschwärzt (S.39), dröhnendbraun (S.81), weißkalt (S.126). Im optischen Bereich bleibend verbinden zwei verschiedenartige Eindrücke: goldblau (S.16), gelbverschlammt (S.17), glanzbeschuppt (S.57), glanzstrudlig (S.91).

Unter den Substantiven bilden die Zusammensetzungen mit "Frühling-" eine eigene Gruppe: Frühlingstier (S.9), Frühlingshund (S.10), Frühlingsbäume (S.11), Frühlingsgier (S.19), Frühlingshimmel (S.20), Frühlingshaus (S.23), Frühlingsbaumäste (S.48). Andere implizieren das transitive Verhältnis zweier Substantiva: Graugespinstweberin (S.48), Blauhimmelhasser (S.50), Silbertropfenprasser (S.50). Originelle Euphemismen sind: Silbernetzblume (S.48, für Spinnennetz), . Glasaugenvieh (S.83, für Huhn). Bildhaftigkeit besitzen außerdem vor allem: Windgemächer (S.8), Dachrinnrute (S.9), Libellendschunken (S.79). Aus rein spielerischer Freude am absonderlichen Wortungetüm sind gebildet: Röhrenbrunnenwasserfall (S.81), Flachsbartwackelgreis (S.124). Besonders deutlich ist der expressionistische Einfluß in: Federwindfanfaren (S.13), Sterngeklirr (S.31), Laubgeschmetter (S.106)³².

32) An dieser Stelle sei eine Diskussion der immer wieder auftauchenden Feststellung, Britting sei dem Barock verpflichtet, angefügt. Pongs (LV 53, S.1159) spricht etwa von einem "barocken Weltgefühl der Fülle", Lennartz (LV 25, S.117) von "barock überschäumender Lebenskraft". Karell (LV 16, S.98) prägt die Formel vom "bayerischen Sprachbarock" und "erdverhafteten Nordgaublut". (Vom "bayerischen Sprachbarock" sprach übrigens schon – allerdings im Blick auf Brittings Prosa – W.E.Süskind in "Die Literatur", 44. Jgg., Heft 3, Dez. 1941, S. 111/3.) Auch Knöllner betont stets die Verbindung des bajuwarischen und barocken Elements; dabei gibt er die plumpe Faustregel, Altbayer sein heiße ein Mensch des Barock dein (LV 22, S.42). Bei Hohoff (LV 6, S.510) lesen wir: "Man kann diesen Stil als barock bezeichnen: in seiner Bewegtheit, drängen-den Fülle, Bildhaftigkeit im Verein mit Grazie und spielerischer

Siehe S. 38