

Nachwort

Hans Egon Holthusen

[Zum Band „Das große Georg Britting Buch“
Nymphenburger 1977]

Georg Britting, geboren als Sohn eines Bautechnikers in Regensburg an der Donau, lebte von 1891 bis 1964. Er zählte zu jener Generation, die man als die expressionistische oder aber als die »Generation der Frontkämpfer« bezeichnet hat; beides hätte er für sich in Anspruch genommen, und beides mit einem Körnchen Salz. Die zerschossene Hand, die er aus der flandrischen Knochenmühle nach Hause gebracht hatte, gehörte zu den charakteristischen Merkmalen seiner hochgewachsenen und massiv gebauten Erscheinung. 1921 hatte er sich in der bayerischen Landeshauptstadt niedergelassen. Dort residierte er, ohne sich jemals auf die Widerwärtigkeiten eines bürgerlichen Berufes einzulassen, als Verseschreiber, Geschichtenerzähler und anakreontischer Zecher bis zu seinem Tode. Seine Stammtische waren berühmt, vor allem der in der Gaststätte »Zum Schönfeld« an der Schönfeldstrasse, der nach einem über der verqualmten Walstatt hängenden Wandbild »Unter den Fischen« hieß. Dort wurde er schon Mitte der dreißiger Jahre als der »größte in München lebende Dichter« verehrt; Curt Hohoff, einer seiner frühesten und kompetentesten Bewunderer und seinerzeit nah mit ihm befreundet, hat erst kürzlich in dem literarischen Jahrbuch der Bayerischen Akademie der schönen Künste (Ensemble 7, Ok-

tober 1976) höchst unterhaltend über diesen Stammtisch berichtet.

War er wirklich der »größte« unter den Dichtern, die damals in München lebten? Wenn er es war, so war es doch schon beinahe ein Ausdruck von politischer Unbotmäßigkeit, es auszusprechen: die offiziell gefeierten Laureaten der Zeit hatten andere Namen. Georg Britting war einer der führenden Mitarbeiter des »Inneren Reichs«, das ist richtig, er war in allen elf Jahrgängen dieser Zeitschrift mehrfach vertreten, aber das »Innere Reich« war bekanntlich ein janusköpfiges Unternehmen. Man konnte hinter einer zeitgemäßen oder scheinbar zeitgemäßen Thematik — als »Frontkämpfer« und »Bauerdichter« — seine Unabhängigkeit behaupten, man konnte im Schutze dieser Janusköpfigkeit sogar den (1935 von Hermann Pongs erhobenen) Vorwurf, man habe sich von der »Dämonie des Volksgeistes« nicht mitreißen lassen, einigermaßen ungerührt überleben. Andererseits hatte man unter solchen Umständen natürlich kaum eine Chance, als der, der man wirklich war, auch öffentlich vollauf gewürdigt zu werden. Erst die fünfziger Jahre hatten ihm, Britting, zu bieten, was man eine angemessene öffentliche Resonanz nennen darf: Preise, Ehrungen, schließlich die schöne sechsbändige »Gesamtausgabe«, die von 1957 bis 1961 erschien, und die dann später, nach seinem Tode, noch um zwei weitere Bände vermehrt worden ist.

Diese endlich errungene Position, die um 1960 so unmißverständlich gesichert schien: was ist inzwischen — rezeptionsgeschichtlich gesprochen — aus ihr geworden? Anderthalb Jahrzehnte einer Entwicklung, die sozusagen keinen Stein auf dem andern gelassen hat, sie

haben auch Brittings Reputation von neuem in ein ungewisses Licht gerückt. Seine Lyrik überdauert in Anthologien, aber ein solches Überdauern muß nicht unbedingt schon ein Zeichen von »klassischer« Wetterfestigkeit, es kann auch ein indirekter Ausdruck von kritischer Abstinenz, kritischer Unschlüssigkeit sein und insofern eine Ablenkung von einer Frage, die im Augenblick vielleicht niemand zu stellen wagt. Diese Frage betreffe das Ganze bzw. die Essenz des Brittingschen Opus in heutiger Sicht, seine thematische Substanz, seine künstlerischen Errungenschaften, seinen Rang, sein — »Geheimnis«. Die vorliegende Auswahl aus Brittings Erzählungen und Gedichten, ist ein Versuch, heutigen Lesern einen neuen, frischen Eindruck zu vermitteln von der Art und Kunst eines Autors, der zu Lebzeiten wie kaum ein anderer den Inbegriff des »Dichterischen«, des Nichts-als- »Dichterischen« zu verkörpern schien.

Brittings früheste Arbeiten — um 1920 — haben den spätexpressionistischen Ton, den damals jeder Anfänger im Ohr hatte. Man kann Anklänge unterscheiden, Nachbarschaften und Abhängigkeiten: Rimbaud und Wedekind, Büchner und früher Brecht; ein jugendlich verschwärmtes Nietzscheanertum, etwa in der Erzählung »Jor auf der Flucht«, deutet auf künftige Motivbildungen voraus. Man begreift, daß hier ein verhältnismäßig spätes Zu-sichselbst-Kommen mit der Krise eines literarischen Stils zeitlich zusammenfällt. Den Brittingschen Original-Ton, was das betrifft, so wird man ihn erst *nach* ausgestandener Krise zu hören bekommen: als eine nachexpressionistische und in einem gewissen Sinne anti-expressionistische Neuigkeit. Was ist künstlerische Originalität? In der Regel eben nichts »Angeborenes«,

sondern etwas Erworbenes, in einem mehr oder weniger ausführlichen Reifeprozess Erarbeitetes. Für Britting jedenfalls trifft das auf eine besonders beispielhafte Weise zu.

Was nämlich die neue deutsche Naturdichtung der zwanziger und dreißiger Jahre, diese vor allem von dem Holsteiner Lehmann und dem Bayern Britting ins Werk gesetzte Auswanderung der poetischen Sprache aus der Welt der Gesellschaftlich-Zivilisatorischen in die »chlorophyllgrüne Wildnis« der heimischen Landschaft, was dieses vielleicht sonderbarste (und darum auch vielfach mißverständene) Phänomen in der deutschen Literatur dieses Jahrhunderts dem kritischen Leser zu sagen hat, das läßt sich nur erklären, indem man es auf die Spätphase des expressionistischen Jahrzehnts bezieht: als eine kritische Reaktion auf eine abgewirtschaftete Ausdruckswelt, d. h. als gegenläufige Antwort auf das rhetorisch Überanstrengte und überhitzte des expressionistischen Sprachgebrauchs, auf den moralisch-politischen Illusionismus, das leer gewordene »o Mensch-Geschrei« der einst so machtvollen Bewegung. Das Brittingsche (wie das Lehmannsche) Gedicht will überwinden, was historisch erledigt ist, indem er das ganz Andere ergreift. Das ganz Andere in diesem Fall ist eine Weise des lyrischen Schreibens, die ziemlich genau dem entspricht, was einst der bedeutendste Vertreter der vorkantischen Ästhetik in Deutschland, der Wolf-Schüler Alexander Gottlieb Baumgarten im Sinne hatte, als er das Gedicht (überhaupt) mit den Worten »vollkommen sinnliche Rede« (*oratio sensitiva perfecta*) definierte (1735). Passionierte Anschauung, unbedingte Gegenständlichkeit, eine emphatisch gesteigerte Sprachlust: das sind einige

Merkmale des neuen Natur-Gedichts. Die Entsprechungen zum Programm der »neuen Sachlichkeit« in der Geschichte der nachexpressionistischen Malerei liegen auf der Hand. (Sie sind neuerdings von dem Regensburger Germanisten und Kritiker Hans Dieter Schäfer eingehend untersucht worden.)

So kommt es denn also zur Erneuerung der Idylle mitten im Zeitalter der zweiten technischen Revolution und auf halbem Wege zwischen dem Ersten Weltkrieg und seiner überaus grauenvollen Wiederholung. Ein Genre, das die Alten als unbedingt ranggleich neben dem Drama und dem Epos betrachtet und gepflegt haben, und das bei uns in neuerer Zeit zwischen Gessner und Mörike noch einmal — aber freilich nur in zweiter Linie — etwa hundert Jahre geblüht hat, ist unversehens wieder möglich geworden, und zwar unter gesellschaftlichen Bedingungen, die allem, was wir mit dem Begriff »Idylle« verbinden, auf die krasseste Weise zu widersprechen, ja hohnzusprechen scheinen. Soll man von »Eskapismus« — im Sinn von Flucht aus der sozialen Verantwortung — sprechen, wie die grimmig-naiven Verfechter des »engagierten« Schreibens es gerne tun? Soll man jenes schon fast zu Tode gedroschene Brecht-Zitat aus der Ode »An die Nachgeborenen«, die Pointe von dem »Gespräch über Bäume«, das zu Zeiten »fast ein Verbrechen« sei, »weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt«: soll man es noch einmal bemühen, um die Problematik des modernen Naturgedichts zu bezeichnen? Man soll es auf sich beruhen lassen, da es nur an seiner Stelle und zu seiner Zeit, im Zusammenhang eines Brechtschen Gedichts seinen guten Sinn hat, als Argument gegen andere Dichter mit anderer Thema-

tik nicht zu brauchen ist. Um so weniger zu brauchen ist, als ja in letzter Zeit das »Gespräch über Bäume« unter kritischen (»systemkritischen«) Intellektuellen zu einer hochpolitischen Angelegenheit geworden ist: beginnend um 1967/68 mit leidenschaftlichen Protesten gegen die teuflische Entlaubungs- (defoliage-) Strategie der amerikanischen Luftwaffe in Vietnam und noch und noch fortgesetzt und immer weiter um sich greifend im Namen der Umweltschutzbewegung bis auf den heutigen Tag.

Im übrigen hat die Brittingsche Idylle mit dem, was die Trivial-Polemiker der Neuen Aufklärung als das Wahnbild der »Heilen Welt« zu verketzern nicht müde werden, gar nichts zu tun. »Heil« ist allein der Vers, den Britting zu bauen versteht; durchaus nicht heil aber ist die Welt, die er beschreibt: eine Welt der kämpfenden Kräfte, der Leben-Tod-Entscheidungen, das Zueinander von Jagen und Gejagtwerden, Fressen und Gefressenwerden nach den unerbittlich-unheiligen Gesetzen der Natur, und alles andere als heil ist es um die Welt des Menschen bestellt, wo es so wagend und gewagt, so im buchstäblichen Sinne wag-halsig zugeht wie unter den Tieren des Waldes und der offenen Flur. Man würde sie vielleicht »böse«, man würde sie »dämonisch nennen dürfen, diese Brittingsche Idylle, wenn da nicht. der panegyrisch preisende Unterton wäre, das Pathos der Freude an und der Liebe zu allem, was auf Erden in Erscheinung tritt, was dort wächst und blüht und krecht und fleucht und welkt und stirbt: dieses zutiefst affirmative Einverstandensein mit den Dingen, wie sie sind, weil sie eben sein »müssen«, wie sie sind: noch der Schnee vom Himmel fällt »wohin er muß«.

Brittings Bewunderer sind von jeher beinahe ängstlich darauf bedacht gewesen, ihren Dichter gegen jede Art von »weltanschaulicher« Interpretation abzuschirmen und ihm ein durch und durch poetisches, ausschließlich in Bildern denkendes Bewußtsein zuzuschreiben. So kann man in einer Auslegung des Gedichts »Das weiße Bett«, die Heinz Piontek zu Reich-Ranickis »Frankfurter Anthologie« (1976) beigesteuert hat, gegen Schluß folgendes lesen: »Was Britting der Welt an Sinn abgewinnt, bleibt bis zuletzt rein von allen weltanschaulichen Beimischungen. Nie kommt es aufdringlich daher. Ein Mann wie er weiß, was er weiß, ist aber kein Besserwisser. Seine Erkenntnis ist eingewebt in die Bilder seiner Gedichte, sie kann nicht als Reflexion herausgelöst und für sich genommen werden.«

Man liest das mit Vergnügen, weil es uns so energisch daran erinnert, daß wahre Dichtung etwas anderes ist als was gewisse theoretische Moden des Tages von ihr zu erwarten geneigt sind. Einschränkend wird man aber hinzufügen müssen, daß es nicht unerlaubt sein kann, sich für das Was, Wieso und Woher des Brittingschen »Wissens« zu interessieren. Wenn er ein in der Wolle gefärbter Sohn seiner Zeit und Partner seiner Generation war — und das war er ohne Zweifel —, dann wird auch der geistesgeschichtliche Horizont, vor dem diese Generation groß geworden ist, sich in seinem Opus nicht verleugnen können. Darwin und Nietzsche wären zu nennen, wenn nach den Auguren gefragt wird, die für die Entwicklung von Brittings Weltbild von Bedeutung gewesen sind, vielleicht auch Spengler noch, vor allem aber Nietzsche als das überragende Säkular-Ereignis des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Nietzsche als der Unent-

rinnbare, sein neuer Begriff des »Lebens«, dem niemand, dem von Herman Hesse und den Brüdern Mann, von Wedekind und Rilke bis zu Benn und Dehmel und dem jungen Brecht aber auch niemand sich entziehen konnte, seine umgreifende Bestimmung der »Lage« — »redlich, aber düster« (so Nietzsche selbst über sein Jahrhundert) und offenbar zwingend für mindestens zwei Generationen erstranger deutscher — und nicht nur deutscher! — Autoren, eine Lage, die Gottfried Benn noch um 1950 als die »Nietzsche- Lage« für allgemein verbindlich erklären konnte.

Benn und Britting? Weit mehr, als sie zu Lebzeiten voneinander wissen konnten, haben sie, von heute aus gesehen, miteinander zu tun. Der Benn der fünfziger Jahre, der nach der Aufhebung des Publikationsverbotes mit soviel Nachdruck die »Phase II des Expressionismus« verkündet hatte, war gegen die Naturlyriker der zweiten Generation, die damals die Zeitungen und Zeitschriften bevölkerten, einigermaßen allergisch; er nannte sie die »Beeren- und Nußbewisperer«, er hatte, obwohl ihm selbst in den dreißiger Jahren eine Reihe von jahreszeitlich und landschaftlich motivierten Gedichten, die sich als bleibende Kostbarkeiten erwiesen haben, gelungen war, offenbar den Eindruck, daß diese Art von Natursimpelei dem Ernst der (Nietzsche-)»Lage« nicht gerecht werden könne. Auch Brittings Rang muß ihm lange verborgen geblieben sein. Als er ihn schließlich kennenlernte, ihn selbst (anlässlich eines eigenen Akademie-Vortrags über das Thema »Altern als Problem für Künstler« im März 1954 in München) und dann auch seine Poesie, und es war das Penthesilea-Gedicht, das berühmte, an dem er erkannte, mit wem er es zu tun

hatte, da war es denn also um ihn geschehen, und er schrieb ihm einen knappen, im Ton beinah trockenen, in der Sache aber rückhaltlosen Huldigungsbrief.

Zwei altgewordene Expressionisten und Nietzscheaner, alt, aber immer noch hoch geschätzt und bewunderungswürdig produktiv. Der eine liebte das Begriffliche, die abenteuerlich mitreißenden Katarakte aus Fremdwörtern, Cityjargon und zungenbrechenden Neologismen, seine Nietzsche-Lage war von den Themen »Nihilismus« und »Ästhetizismus« — »Stein, Vers, Flötenlied« — beherrscht. Der andere artikulierte sich, als hätte er von Kulturkrisen und Untergangsvisionen nie etwas gehört, z. B. drückte er sich in der dritten, abschließenden Strophe seines odisch gefügten Gedichts

»Der Kuckuck« (1951) folgendermaßen aus:

In fremden Nestern wächst dann die Brut heran.
Der Erbe stürzt. Und siegerisch lärmt das Pack.
Den kleinen Müttern hüpf das Herz: Sie
wundern sich über die starken Söhne.

Das klingt »einfach«, auf eine männlich-robuste und gleichzeitig doch merkwürdig bezaubernde Weise klingt es »naiv«; in Schillers berühmtestem Essay könnte es angeführt sein als ein Beispiel für die Art von Poesie, die mit der Natur im Bunde ist (anstatt sentimentalischerweise »die verlorene zu suchen«). Auch hier haben wir eine Stimmung, die man in der Sprache der Begriffe als »vitalistischen Elan« bestimmen und auf eine Nietzsche'sche Thematik beziehen kann. Doch ist die Sprache des Dichters von allem Begrifflichen so meilenweit entfernt,

daß uns das Wort »Einfluß« im Halse stecken bleibt. Ein Wahrsein sui generis tritt in Kraft: »Kein Bild ist Betrug«, so hat Britting selbst diese Wahrheit — ab negativo — definiert. Die Schöpfung selbst, so scheint es, wird uns hier vor Augen und zur Sprache gebracht, aber die Art, wie das Bild der Welt erfaßt, durch Sympathie beleuchtet und geordnet ist, daraus ergibt sich allerdings ein ganz bestimmter »Sinn«.

So ist es der Kuckuck, der Hahn, der Hecht, der »Raubritter« unter den Flußbewohnern: »Herr der Fische und Wasserschlängen«, mit dem die Sympathie des Dichters im Bunde ist. Sie hält es mit der Schlangenkönigin, die als ein »blaues Leuchten« durch Halm und Kräuter fährt und wie »Feuerstoß und Blitz« ihr Opfer niederwirft. Sie entzündet sich an den großen Leidenschaften der Menschen, die unter Umständen, d. h. unter solchen Umständen die in seinen Augen allein der Rede wert sind, das Leben kosten, sie findet ein maßgebendes Modell — wir hörten davon — in der Amazonenkönigin Penthesilea, und freilich ist es nicht das original-mythologische Hörensagen, was ihn zu seinem Gedicht inspiriert hat, es ist das Trauerspiel von Heinrich von Kleist. Man muß wissen, daß er dies Werk schon als Fünfzehnjähriger kennen gelernt hat und nach eigenem Zeugnis von der ersten Lektüre »wie betäubt« gewesen ist — wir wissen das aus der vorzüglichen Britting-Monographie von Dietrich Bode aus dem Jahre 1962 — und daß es ihm lange als der Gipfel aller Dichtung erschienen ist. So schauerlich uns das berühren mag: ein Fünfzehnjähriger, dem ausgerechnet dieses Ungeheuer von einem Drama, dies beispiellose Furioso aus Liebesraserei, Liebesmord und Selbstvernichtung zum großen

epochemachenden Lese-Erlebnis der Pubertätszeit geworden ist, so tief zu bewundern ist die künstlerische Meisterschaft, der das Penthesilea-Gedicht des reifen Britting seine — man muß schon sagen: klassische Ökonomie und schmerzlich-stille Gelassenheit verdankt. Britting übersetzt die thematische Quintessenz der Penthesilea-Tragödie in einen lyrischen Gedanken, der den »Sinn« des Geschehens um so eindringlicher zu deuten vermag, als er nicht erst erzählen muß, was jeder schon weiß. Er gewinnt ein Maximum an Perspektive, indem er den Augenblick der Entscheidung über den Untergang der beiden Liebesfeinde Achill und Penthesilea zurückverlegt an den Anfang, wenn nicht *vor* den Anfang ihrer Geschichte, in die alles vorwegnehmende Sekunde, die bei Hofmannsthal einmal als die »Pantomime der Begegnung« bezeichnet wird:

Er sieht die Reiterin.

Und sie sieht ihn.

So stehn sich zwei Gewitter still

Am Morgen- und am Abendhimmel gegenüber.

Sie leuchtet uns erschütternd ein, diese Begebenheit, wir fühlen ihren »Sinn«, aber haben wir ihn auch verstanden? Wenn es denn eine Geschichte ist, die uns hier, indem sie nicht eigentlich erzählt wird, doch als von Anfang an besiegelt vergegenwärtigt wird, so hat sie — nach Art der klassischen Novelle — auch ihren »Falkenpunkt«, und das ist der Raubvogel, der ungeduldig-blutdürstig über der Szene kreist:

Ein Falke kreist im blauen, großen,

Unermeßlich blauen

Großen Himmel.

Sollten wir ihn nicht ganz einfach symbolisch oder meinetwegen emblematisch nennen, diesen Mörder-Vogel, der ja realistischerweise in der bevorstehenden Geschichte ganz und gar nichts zu suchen hat? Wir begreifen, daß er einen Grundgedanken des Gedichts verkörpert: das Prinzip Unwiderruflichkeit, das Vor- und Zubestimmtsein, im Deutschen auch Schicksal oder Verhängnis geheißen. Die Philosophen der Stoa von Athen, zwei Generationen nach Sokrates, nannten es Heimarmene.

Ein Seitenblick auf Benn, ein letzter, und wieder fällt eine entschiedene Nachbarlichkeit im Motivischen ins Auge und eine ebenso deutliche Entfernthet im Stilistischen, Atmosphärischen und — »Moralischen«.

Da bist du: und alles ist gut
was in Kismet und Heimarmene
und den Knien der Götter ruht.

Diese Zeilen stammen aus der zweiten Strophe einer elfstrophigen Liebestirade an eine Wagnersängerin aus dem Jahre 1924 (»Die Dänin«). Die betreffende Strophe beginnt mit:

meerisch lagernde Stunde
Bläue, mythischer Flor,
eine Muschel am Munde, goldene Conca d'or —.

Was ist das für ein Ton, was für eine Botschaft? Es ist eine Poesie der »Wallungswerte«, hinreißend üppig und luxuriös, mit einem späten Perlmutterglanz von Belle Epoque darüber, eine Poesie, die ausgreift in die weiteste Ferne der Welt und ins Uralt-Älteste der Zeit, und warum? Weil das moderne, das schmerzlich überschärfte

Bewußtsein (der »arme Hirnhund, schwer mit Gott be-
hängen«) so inständig zurückzukehren begehrt in das
Archaisch-Vorbewußte, das Meerisch-Lagernde, die
»thalassale Regression«. Und was tut hier der stoische
Begriff? Ein dithyrambisch intonierter »amor fati« ist
gemeint (und Nietzsche ist natürlich nicht weit): ein
tristanhaft schmachtendes, südseetrunkenes Sich-
Aufgeben an die erotische Faszination.

Halten wir nun also den Dichter der »Dänin« gegen
den Dichter des Falken aus »Was hat, Achill«: Brittings
Ton, wenn man ihn mit jenen enthusiastischen Südsee-
Trips von 1924 vergleicht, wirkt wie Melancholie in Dur:
ein hartes, klares, diatonisches Dur und eine spröde be-
herrschte, ja geharnischte Melancholie. Eine Parallelstel-
le findet sich in dem schon zitierten Gedicht »Die
Schlangenkönigin« aus dem Bande »Rabe, Roß und
Hahn« (1939)• Auch hier hat das tödliche Geschehen
einen Zeugen, und wieder ist es eine »obere« Instanz, die
das Entsetzliche quittiert. Statt des Falken ist es diesmal
der »alte« Mond:

Auch der Mond ob schwarzem Tann,
Vielerfahren, nie erschreckt,
Hat die Zügelnde entdeckt jetzt,
Und zu alt, daß er sich gräme,
Sieht ers still, mit Gleichmut an,
Wie sie, Feuerstoß und Blitz,
Niederwirft den Mann...

Sehr philanthropisch, um die Wahrheit zu sagen, ist
das nicht. Hier wird nicht um Mitleid gebettelt, nicht
»Nie wieder Krieg« gerufen, kein irdisches Jammertal

bejammert. Hier wird jenem Gleichmut das Wort geredet, den die alten Stoiker als die angesichts einer illusionslos erkannten *conditio humana* allein angemessene Haltung gefordert haben. Achill ist verloren, und sein Herz weiß es, aber die Situation ist unausweichlich, er muß sich stellen:

Was hat, Achill,
Dein Herz?
Was auch sein Schlag bedeute:
Heb auf den Schild aus Erz!

Wir stehen hier, so scheint es, moralischerweise auf klassischem Boden, und von allen Spielarten des Klassischen ist es die härteste, die am wenigsten zeitgemäße, die hier als vorbildlich betrachtet wird: nicht der frivole Parier Archilochos, der in der Schlacht seinen Schild verliert und im Fliehen dem Feinde den Rücken zeigt, sondern Tyrtaios, der eiserne Spartaner, gibt den Ton an. In dem Sonett »Der Adler schlägt die rosenrote Taube«, einem der besten Stücke aus seinem siebzigtelligen Totentanz- Zyklus »Die Begegnung« (1947), verwendet Britting diesen altklassischen Topos (dem Feinde nicht den Rücken zeigen), um einer Thematik, die doch aus ganz und gar unklassischen Traditionen gespeist ist, gerecht zu werden. So kommt es zu einer merkwürdig reizvollen Verfremdung einer erzchristlichen (Form und) Thematik durch eine klassisch-heidnische Moral:

So uns der Tod. Wer wollte ihm entfliehen?
Den Rücken zeigen? Stell dich seinem Blick.
Er schießt den Pfeil dir sonst in das Genick.

Es gab schon Männer, welche hellauf schrien,
Wenn er sie traf. Du mußt dich überwinden,
Damit sie dich mit offnem Mund nicht finden.

Man sieht, daß es durchaus nicht unmöglich ist, in Brittings Gedichten ein Element des »Reflektiven« zu unterscheiden, hier z. B. das Bedürfnis, die Ergebnisse langen Nachdenkens über die rechte Weise zu leben und zu sterben, in gnomischer, ja imperativischer Form auszusprechen. Der zitierte Totentanz-Zyklus »reflektiert die katastrophale Entwicklung der öffentlichen Angelegenheiten in den Jahren vor 1945, und zwar auf eine Weise, die man thematisch angemessen, um nicht zu sagen würdig finden muß. Die Form hat, wie Dietrich Bode treffend bemerkt, etwas »Gesteigert-Anspruchsvolles«, das mit der »neuen Sachlichkeit« der zwanziger und frühen dreißiger Jahre auffallend kontrastiert. Bode macht das »Kunstklima des Dritten Reiches« für diesen Ton verantwortlich; Britting, sagt er, habe (in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre) »begonnen, sich etwa zwischen Carossa, F. G. Jünger und Weinheber einzuordnen. « Man wird gegen diese Deutung nur wenig einzuwenden haben, es sei denn, dass man Bodes Geringschätzung und leise Verdächtigung der Form des Sonetts, die ja vor, um und nach 1945 besonders beliebt war, nicht unbedingt teilen wird. Auch Brecht schrieb damals Sonette, auch W. H. Auden, das unbestrittene Haupt der englischen Avantgarde der sogenannten »pink decade«, schrieb welche; das Sonett war also keineswegs eine innerdeutsche Spezialität, kein Modeschmuck (mit Alibicharakter) der offiziellen Goebbels»Kultur«, kein Treibhausprodukt der »Inneren Emigration«, nichts

davon. Was es mit der damaligen Blüte des Sonetts wirklich auf sich hatte, bleibt zu untersuchen.

Was Britting angeht, so ist jene klassisch-anspruchsvolle Forderung am Schluß des Adler-Taube-Sonetts nicht sein letztes Wort geblieben zum Problem der »Moral« des Menschen im Angesicht des Unabänderlichen. In den drei Sammlungen, die auf die »Begegnung« noch gefolgt sind — »Lob des Weines«, »Unter hohen Bäumen« und, aus dem Nachlaß veröffentlicht, »Der unverstörte Kalender« — sind es wieder wesentlich »idyllische« Themen und Tonarten, in denen er sich ergeht, auch wenn er klassische Bauformen verwendet, z. B. die alkäische Odenstrophe, die er mit außerordentlicher Meisterschaft zu behandeln wußte. Nie ist in diesen Gedichten das redlich-düstere Bescheidwissen des geharnischten Melancholikers geleugnet; was an ihnen fasziniert, ist das eigentümlich polyphone, ja abgründige Ineinander und Zugleich von einerseits Schmerz- und Tod-Bewußtsein und andererseits der nie und nimmer auszu-denkenden, auszumessenden Glorie und Preiswürdigkeit des »irdischen Tags«. So ist z. B. das umfangreiche Gedicht »Der große Herbst« aus »Unter hohen Bäumen« (1951) nicht nur ein mit liebevoller Sorgfalt gearbeitetes Glanzstück über die im Titel genannte jahreszeitliche Situation, es ist zugleich eine eindringliche Darstellung menschlichen Kummers (die junge Magd, die in den Brennesselstrauch hineingreift, »um Schmerz durch Schmerz zu täuben«), und wenn es endet, sehr viel milder, fast möchte man sagen: ziviler als das zitierte Sonett, so ist es wiederum mit einer »Moral«, hinter der die Weisheit eines langen und vielfach »geprüften« Lebens steht:

Und jeder lebe so mit seinem Schmerz
In gutem Einvernehmen.

So viel, für den Augenblick, zu diesem Punkt: Britting als Erzieher (um es einmal eine Spur zu deutlich zu formulieren). Wenn wir ihn bei Gelegenheit einen Stoiker nennen konnten, so würden wir doch Unrecht tun, einen (mit nicht ganz seriösen Nebengeräuschen behafteten) Begriff wie »Fatalismus« auf ihn anzuwenden. Wer eine solche Forderung an den Leser stellen kann wie die eben zitierte, dem kann man nicht vorwerfen, daß er die Freiheit des Menschen, über sich selbst zu bestimmen, zugunsten einer blinden Verfallenheit an das Fatum verleugne. Andererseits wäre er natürlich den Vorstellungen der Neuen Aufklärung, wenn er sie noch erlebt hätte, ihrer Tendenz, alles und jedes im Namen der »Mündigkeit« des emanzipierten zoon politikon zu erklären und zu entscheiden, das Leiden als Grundkonstituente des menschlichen Daseins zu ignorieren, dafür dann aber das menschliche (»gesellschaftliche«) Glück als herstellbar zu betrachten: allen diesen Ideen wäre er mit bärbeißiger Skepsis begegnet, und vor der nun schon ein paar Jahre zurückliegenden, bewußt aberwitzig formulierten Forderung, »das Schicksal abzuschaffen«, hätte er sich wahrscheinlich — ganz gegen seine Gewohnheit — bekreuzigt. Britting »glaubte« an das, was wir Schicksal nennen, doch war es keine blinde, es war eine sehende, eine erkennende Gläubigkeit, es war ein Wahrnehmen von Zusammenhängen, die wir als »geheimnisvoll« oder »magisch« empfinden, und die ein Teil unserer Lebenserfahrung sind, so gut wie gewisse andere, rational deutbare, berechenbare, manipulierbare Bereiche der Realität.

tät. Von diesem Wissen um die zwingende Triftigkeit der magischen Konstellationen leben die Fabeln (plots) vieler seiner erzählerischen Arbeiten, und dies Wissen erkennen wir im Sinnzentrum von nicht wenigen seiner schönsten Gedichte.

Ein berühmtes, immer wieder bewundertes, immer wieder gedrucktes Beispiel wäre »Jägerglück«, ein aus vier makellos gefügten alkäischen Strophen zusammengesetztes Gebilde aus seinen späteren Jahren. Was hier zur Sprache kommt, ist die stoische Idee der Heimarmene in ihrer doppelten Bedeutung als »Glück« und Tod: Glück des Jägers und Tod des Beutetiers, doppeldeutig wie ein delphisches Orakel und doch in diesem wie in jenem Sinne durchaus wahr und daher ein integrierendes Gleichnis des In-der-Welt-Lebens überhaupt, insofern es als »Schicksal« verstanden werden kann, und dargestellt in der Art eines »Musters« (im Sinne von Teppichmuster) und im modus der vollkommen sinnlichen Rede.

Was ist magisch? Das Gedicht beginnt ja mit einer Vorstellung, die man, bei Lichte besehen, als »abergläubisch« bezeichnen muß:

Du bückst dich, hältst ein Vierblatt empor, als gäb
Es viele: aber andere suchen lang
Im grünen Kleefeld glücklos ...

Ist es dem »mündigen«, an nachprüfbaren »Informationen« interessierten Zeitgenossen unserer Tage zuzumuten, einen solchen »Text« ernstzunehmen? Andererseits: wo wäre der Sterbliche, der nicht auch einmal »Glück haben« will? Und wie muß man sich den Unmenschen vorstellen, der nicht freudig zugreifen würde,

wenn ihm ein vierblättriges Kleeblatt unter die Augen kommt? Der Aberglaube, hat Goethe behauptet, »ist die Poesie des Lebens; beide erfinden eingebildete Wesen, und zwischen dem 'Wirklichen, Handgreiflichen ahnen sie die seltsamsten Beziehungen; Sympathie und Antipathie walten hin und her.« (In einem Aufsätzchen über Justus Möser aus dem Jahre 1823.)

Wenn Goethe »ahnen« sagt, so meint er damit eine Weise des Wahrnehmens, die nicht dem Verstand und nicht dem Glauben zugänglich ist, und wenn er »Aberglaube« sagt, so meint er nicht Leichtgläubigkeit, leichtfertigen Selbstbetrug oder pöbelhafte Schwarmgeisterei. Er meint den Sinn für ein geheimnisvolles »Walten«, von dem Horatios Schulweisheit sich nichts träumen läßt; weshalb er denn einmal sogar — in einem berühmten Brief an Schiller — für die Astrologie (Wallensteins Astrologie) ein gutes Wort einlegen konnte: »Der astrologische Aberglaube«, so lesen wir dort, »ruht auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren Weltganzen«.

Britting befindet sich also in nicht ganz zu verachtender Gesellschaft, wenn er wieder und wieder, und zwar mit »traumwandlerischer« Sicherheit die Grenzen des Handgreiflich-Plausiblen überschreitet. So z. B. in der (1933 verfaßten) Ich-Erzählung »Fischfrevler an der Donau«, die damit endet, daß der Missetäter, ein vielleicht zehn- oder zwölfjähriges Kind, eine von dem grausam umgebrachten Opfer übrig gebliebene Schuppe mit einem Stück Brot verzehrt. Letzter Satz: »Warum ich das tat, weiß ich nicht.« Jeder x-beliebige Ethnologe würde hier nur allzu gern das Wort ergreifen, um sich über magische Praktiken in primitiven Gesellschaften faszinierend zu verbreiten. Britting will nicht gewußt haben,

was er tat; auch in einem brieflichen Kommentar (den Bode zitiert) kann er sich die Sache nicht »erklären«: »und ich habe mich gehütet, darüber nachzudenken, was das alles >bedeuten(soll ... Ahnungsvoll, sagt da Goethe.« Besser kann man es nicht sagen, daß ein Dichter eben Dinge weiß von dem seine eigene »Schulweisheit« buchstäblich nichts wissen kann, einfacher nicht und nicht überzeugender: gerade weil er kein »Hermetiker« ist, alles Klingsorhaft-Esoterische ihm immer fremd geblieben ist, weil er sich ausdrückt, wie das Volk sich ausdrücken würde, wenn es auf Unerklärliches zu sprechen kommt, gerade darum sollte hier jedes Wort für bare Münze genommen werden.

Werfen wir zum Schluß einen Blick auf das Gedicht »Die Trommel dröhnt«, das die Herausgeberin mit guten Gründen an das Ende ihrer Auswahl gesetzt hat. Im Handgreiflich-Vordergründigen wieder ein »idyllischer« Schauplatz: die »Farbe des Herbstes im Gold der Fäulnis«, die platzende Zwetschgenhaut, vielleicht ein Stück Wirtsgarten und gelbe Bierlachen auf dem Wirtshaus-tisch. Im Hintergrund die lärmige Kegelbahn, deren Sinnbildlichkeit — nach allem, was wir gehört haben — unmittelbar einleuchten muß: mit dem Talgrund in »Jägerglück«, mit dem alten Lederbecher in »Einsames Würfelspiel« ist sie verwandt. Das Außerordentliche, das unheimlich Großartige dieser vier Strophen liegt darin, daß hier nicht ein einzelner casus verhandelt, eine wie immer symbolische Glück-Tod-Entscheidung gefällt wird, sondern daß im anschwellenden Donner des Spielgeschehens jener Hintergrund der Szene unversehens zum idyllisch-vordergründigen Gleichnis einer apokalyptischen Katastrophe werden kann, daß im »Alle

Neun« das gesamte Ensemble weggerissen wird, das eben noch auf der Bühne stand, daß im Dröhnen der Trommel das Zeichen gegeben wird für die Aufhebung der Zeit. Woran erinnert uns das? John Donnes gewaltiges »Wem die Stunde schlägt« wird uns einfallen, aber auch zu Goethe dürfen wir noch einmal hinüberblinzeln: Faust II, vorletzte Szene, beginnend mit »Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen«, und dann das große Zurückzahlenmüssen, die Begleichung der Lebensschuld in einem, wie man gesagt hat, eher »geschäftsmäßigen« als moralischen Sinn (Max Kommerell). Hatten wir nicht kürzlich noch von Aberglauben gesprochen? Hier endlich sehen wir ein, daß Vernunft und Geheimnis (»Magie«) nicht Widersprüche sind, sondern eines das andere vertreten kann. Die Welt ist ein Haushalt, der Schuldner muß zahlen. Was es bedeutet, wenn nach einem langen Abend unter den Fischen der Wirt erschien und lächelnd die Rechnung präsentierte, das wußte eben niemand besser als Georg Britting.

Hans Egon Holthusen
»Bayerische Ökumene — Land und Leute
im zeitgenössischen Gedicht«

Festvortrag anlässlich der Verleihung
des Bayerischen Verdienstordens an Professor Dr. Egon Holthusen
am 18. Juni 1977:

Herr Ministerpräsident!

Meine sehr verehrten Damen, meine Herren!

Es ist kaum fünf Wochen her, daß hier, an dieser Stelle im Antiquarium der Residenz, als Gast der bayerischen Staatsregierung ein Repräsentant des schwarzen Afrika zu uns gesprochen hat, der ein Staatsmann von Rang und zugleich ein bedeutender Dichter ist: Leopold Sédar Senghor, der Präsident der Republik Senegal. Es war eine merkwürdige, ja es war eine einzigartige Erscheinung, mit der wir da, an diesem 5. Mai, die Ehre hatten: seit dem Tode Mao Tse Tungs ist er — ein entschiedener Parteigänger des Westens — meines Wissens das einzige Staatsoberhaupt der gegenwärtigen Welt, das die meist weit auseinanderliegenden Begabungen des praktisch-politischen Handelns und des dichterischen und literarischen Schaffens auf vollgültige Weise in sich vereinigt; da er von Haus aus Altphilologe, d. h. Studienrat für Griechisch und Lateinisch ist bzw. war, ist man versucht, auf ihn anzuwenden, was ein klassischer Rhetoriker, ein Autor der Silbernen Latinität wie Plinius der Jüngere hervorzuheben pflegte, wenn er ein Portrait des idealen Staatenlenkers entwarf: ihm sei es gegeben, »auf facere

scribenda auf scribere legenda«, das heißt erzählenswerte Taten zu vollbringen und lesenswerte Schriften hervorzubringen.

Die lange und ereignisreiche Geschichte seiner *vita activa* kann und soll hier nicht repetiert werden; es genügt zu sagen, daß er in den großen epochemachenden Jahren der Entkolonialisierung des Schwarzen Kontinents unter den Politikern der ersten Stunde einer der leidenschaftlichsten und erfolgreichsten war, vielleicht der intelligenteste, sicherlich der kultivierteste, und daß er im Jahre 1958 sein Land in die Autonomie geführt hat. Als »francophon« Afrikaner, will sagen als Bürger zweier Kulturen, der französischen und der anderen, heimatlich-bodenständigen, die er die *Négritude* nennt, hat er es sich zur Aufgabe gemacht, das seelisch-geistige Klima dieser schwarzhäutigen Spielart menschlicher Kulturfähigkeit, ihr eigentümliches Wertgefühl und Weltverständnis für die weiße Mitwelt, die Zeitgenossen der europäisch-amerikanischen Zivilisation verständlich zu machen, wobei er sich begreiflicherweise an den klassischen Konventionen des französischen Denkens orientiert. So stellt er in seinem Buch über »*Négritude* und Humanismus« der cartesianisch-voltairianischen »raison« (oder ratio) die *Négritude* als das ganz Andere entgegen: »soul« nennen es die Schwarzen in Nordamerika: Seele. Der Afrikaner ist ein wesentlich bäuerlicher Mensch, ein »Sohn der Erde«. Sein Leben vollzieht sich im innigen Einvernehmen mit dem Rhythmus des natürlichen Seins; sein Humanismus ist eine Weise der Teilhabe an der Gesamtheit der kosmischen Kräfte: »von Gott bis zum Sandkorn über die Geister, die Ahnen, die Tiere, die Pflanzen«. Seine Geistigkeit ist »empfindlich«, emo-

tional gelenkt, seine Vernunft ist eine intuitive, eine sympathetische, eine »umschlingende« und »berührende«, nicht eine kalt urteilende und messende Vernunft; seine Kunst ist ein Ausdruck »magischen« Weltgefühls. »Die Weisheit liegt nicht in der Vernunft, sondern in der Liebe«: diesen scheinbar eher unfranzösischen Satz eines doch sehr französischen Autors — Andre Gides — hat Senghor als Leitspruch seinem Buch vorangestellt.

Warum dieser Umweg über Afrika, wenn man in einer Feier zur Verleihung des Bayerischen Verdienstordens über ein bayerisches Thema sprechen will? Weil ich in diesem senegalesischen Dichterpräsidenten — übrigens ist er seit langer Zeit korrespondierendes Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, hat sich als solches schon vor beinahe 16 Jahren mit einem Vortrag »Sur la poésie« in der Großen Aula der Ludwig-Maximilians-Universität einem Münchner Publikum vorgestellt, hat auch seinerseits auf dem großen Festival der Négritude des Jahres 1966 in seiner Hauptstadt Dakar eine Reihe von namhaften Mitgliedern unserer Akademie, darunter Carl Orff und Günter Eich, als seine persönlichen Gäste empfangen —, weil ich also in diesem schwarzen König David eine menschliche Möglichkeit verkörpert finde, die bei uns, die wir Politik allzu oft nur noch als kaltschnäuziges »management«, als Interessen-Ausgleich, parteipolitisches Gezeter usw. erleben und andererseits auf der Seite des homo poeta nur noch so etwas wie einen gewerkschaftlich organisierten, zu »gesellschaftskritischer« Aktivität verdonnerten »Literaturproduzenten« erwarten dürfen, zur Zeit nicht gegeben ist. Weil ich ihn als Kronzeugen anrufen möchte für einen Versuch, zwischen dem authentisch Politischen

und dem authentisch Poetischen zu vermitteln, so zwar, daß eines dem andern Raum gibt, eines dem andern zur »Basis«, ja zur Bedingung wird oder werden kann, auch das Poetische in blitzartig einleuchtenden Augenblicken als Lebensgrund des Politischen erkannt werden kann, wie z. B. in einem berühmten Diktum des preußischen Generals Neidhardt von Gneisenau, das niemand vergessen wird, der es einmal gehört hat: »Die Sicherheit der Throne«, konnte er sagen, »ist auf Poesie gegründet!« Allen Ernstes konnte er so etwas sagen, und Gneisenau war ja, wenn ich kurz daran erinnern darf, alles andere als ein »reaktionärer« Thron- und Altar-Ideologe, er war der Initiator jener preußischen Heeresform nach amerikanischem Vorbild, die man in heutiger Terminologie als rigorose Demokratisierung bezeichnen würde, und in den Befreiungskriegen war er der entscheidende Gegenspieler Napoleons, in heutiger Sprache also ein militanter Anti-Imperialist. Im übrigen war er ein Sohn der Goethe-Zeit, ein im goetheschen Sinne »gebildeter Soldat«, und der zitierte Satz, so geheimnisvoll er klingt, so sehr er der Auslegung bedürfte — die ich mir im Augenblick aus Zeitgründen versagen muß — verrät etwas von dem einzigartigen, dem unwiderbringlichen Pneuma unserer größten Epoche.

Dieser mein Versuch, das authentisch Politische zu dem authentisch, d. h. aus einer eigenen Ursprünglichkeit lebenden Poetischen in ein sinnvoll-symbiotisches Verhältnis zu setzen, bedarf eines vermittelnden Begriffs. Ich glaube ihn gefunden zu haben in dem griechischen Wort »Ökumene«, zu deutsch: Bewohnte Welt. Ein Begriff, aus dem nun freilich — ich muß das sogleich und mit Nachdruck hinzufügen — alle kirchengeschichtli-

chen und kirchenpolitischen Assoziationen ganz und gar wegzudenken sind. Ich lasse alle diesbezügliche Entwicklung und Problematik als für mich im Augenblick irrelevant auf sich beruhen und nehme das griechische Wort unmittelbar beim Wort. »Ökumene« ist weiträumiger, ist weit umfassender und vollzähliger als »Gesellschaft« oder »Staat«: es bezeichnet ein humanes Ganzes, es bezeichnet die allen unseren Unternehmungen — vom Häuserbauen, Feldbestellen und Politikmachen bis zum Gedichteschreiben — vorausgesetzte Grundwahrheit der sich drehenden Erde.

So viel über den Sinn meiner Themenstellung und zur Erklärung des möglicherweise zuerst ein bißchen abenteuerlich klingenden Begriffs, den ich in den Titel gesetzt habe. Das Wort hat der Dichter — endlich! —: ein Dichter der bayerischen Ökumene, wenn es je einen gab: dessen einst gesichertes Ansehen in den letzten Jahren in ein ungewisses Dämmerlicht geraten zu sein scheint, weshalb durch eine Auswahl, eine notgedrungen sehr knappe Auswahl aus seinen Gedichten an ihn erinnert werden soll. Diese kleine Anthologie ist das Hauptstück, das Quod-erat-demonstrandum meines Versuchs, dem Auftrag, der mir zuteil geworden ist, gerecht zu werden. Freilich soll — aber wem sage ich das! — was in diesen Gedichten zur Sprache kommt, nicht in irgendjemandes Dienst genommen werden. Sie sind von Haus aus nicht gedacht und sollen auch hier nicht gedeutet werden als Ausdruck einer patriotisch-rhetorischen, girlandenhängenden Staatsfrömmigkeit, denn, wie gesagt, »Ökumene« ist nicht gleich »Staat«. Ich beginne mit einem Sonett, das uns als eine grundsätzliche Standort-

bestimmung dienen mag; kein besonders spektakuläres Gedicht, aber ein höchst charakteristisches, auch was den Aufenthaltsort des Dichters betrifft: das Wirtshaus, genauer ein Platz im Wirtsgarten, der weiß beschneite Berg ist nah, das kiesige Geschiebe eines oberbayerischen Flußbettes nicht fern.

Das weiße Wirtshaus

Vom Fluß, der unten schnalzt, hat man den Sand,
Den Ahorntisch, die Bänke weiß zu reiben.
Der Tisch steht fest. Hier magst du gerne bleiben,
Vor dem Sankt Georg an der weißen Wand.

Sie ist gekalkt, ist weiß wie Eierschalen.
Es riecht so reinlich und es wird dir wohl.
Der Wein ist gut. Das ist kein Grund zu prahlen —
Er wächst nicht hier, er kommt aus Südtirol.

Das Tal ist grün. Der Berg ist weiß beschneit.
Kann sein, der sieht nach Südtirol hinein.
Das ist voll Wein und Laub und Üppigkeit.

Hier drängt aus jedem Grünen noch ein Stein.
Mit Kieseln schiebt und reibt der Fluß: das Leiern
Tönt schwach herauf zu uns. Wir sind in Baiern.

Ehe ich den Verfasser identifiziere — viele von Ihnen, meine Damen und Herren, würden ihn wohl jetzt schon zu nennen wissen — gebe ich noch drei Proben seiner Kunst. Als erstes ein vierstrophiges Gebilde in alkäischen Versen, reimlos, aber von klassischer Strenge im Metrischen und mit einer Andeutung von klassischer

Gehobenheit im Ton. Sein Thema ist der bayerische Sommer, der mit Recht »kurz« genannt wird, der aber schon mit einigen wenigen makellos schönen Tagen ein ekstatisches Glücksgefühl erzeugen kann. Titel:

Sommergefühl

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

Und die Lerche, wenn sie ins Blaue klettert,
Tut es trillernd, dir zu gefallen, und des
Wilden Klatschmohns purpurne Blüte ist ein
Feuriger Juhschrei!

In den kühlen, glänzenden Nächten richtet
Sich das grüne Gras wieder auf. Die Schnecke
Wandert durch das taunasse Land und sieht nicht
Oben die Sterne:

Ihren Fühlern sind sie entrückt! Sie fürchtet
Jetzt schon wie die Kröte im schwarzen Hohlweg,
Wie der Salamander im Sumpf den süßen,
Rosigen Morgen.

Als zweites ein Nachtstück, das uns auf musterhafte Weise einen Begriff geben kann von der Vollmacht des Dichters, über Sinnbereiche zu verfügen, von denen sich anderer Leute Schulweisheit nichts träumen läßt, nicht nur das wirklich und wahrhaftig Gesehene, sondern auch das visionär Erfundene und phantastisch Gefabelte

von der Art der Sagen und Spukgeschichten, wie das Volk sie seit eh und je geliebt und erzählt und weitererzählt hat: wieder ein Stück oberbayerischer Landschaft, nur eben diesmal in eine geisterhaft-phosphoreszierende Beleuchtung gerückt:

Mondnacht im Gebirge

Nebel, zauberzart Gebild,
Aus den schwarzen Büschen quillt.

Am Himmel hängt der Mond als Horn.
Weiß vor Zorn
Schäumt das Wasser durch den Stein.

Wie Totenbein
Glänzt die Wand. Ein krummer Spalt,
Drachenmäulig, urweltalt,
Birgt im Schoß
Das rote Gold.
Dem gehört es, der es holt!

Wie es sprüht!
Greif hinein!
Es ist bloß der Mondenschein,
Der so glüht.

Drittens ein bayerisches Interieur: eine Bauernstube am Abend, alles ganz gegenständlich, alles »vollkommen sinnliche Rede« — der mittebildende Gegenstand, sozusagen der Held des Gedichts ist ein alter Bauernofen. Aber was durch diese simple, auf den ersten Blick nichts als idyllische Szene hindurch zur Sprache kommt, als ein

hintergründiges, nicht geheures, übermächtiges und schließlich grauenhaft herausplatzendes Wissen über das Verhängnis — den »Kummer« — des Menschseins, das ist schaudererregend bzw., wenn ich auf das künstlerische Gelingen sehe: staunenerregend und bewunderungswürdig.

Abend

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 schrei'n,
Fängt wie besessen an zu schrei'n.

Wer ist der Dichter? Britting natürlich, Georg Britting aus Regensburg an der Donau, der von 1891 bis 1964 gelebt und mehr als die Hälfte seiner Jahre — von 1921 bis zu seinem Tod — in München verbracht hat. Manchen von uns wird er noch in Erinnerung sein: die hochgewachsene, massiv gebaute Erscheinung mit der steif herabhängenden zerschossenen Hand, die er aus der flandrischen Knochenmühle des Ersten Weltkrieges nach Hause gebracht hatte. Er war ein Dichter und Geschich-

tenerzähler, sonst nichts, nie den Widerwärtigkeiten eines bürgerlichen Berufes ausgesetzt, aber ein anakreon-tischer Zecher von Graden war er freilich auch und seine Stammtische, besonders der »Unter den Fischen« ge-nannte in der Gaststätte »Zum Schönfeld« in der Schön-feldstraße, waren berühmt. Schon um 1935 herum wurde er von Kennern als »der größte Dichter Münchens« ver-ehrt (und das war damals beileibe kein Ausdruck von politischem Konformismus, denn die offiziell gefeierten Laureaten hatten andere Namen); ich bin erst ganz kürz-lich, bei neuerlicher Beschäftigung mit seinem Werk, zu dem Schluß gekommen, daß man dies Urteil noch heute nicht revidieren muß. Was uns im Augenblick interes-siert, ist aber eben nicht so sehr er selbst und seine künstlerische Entwicklung von den spätexpressionisti-schen Anfängen bis zu dem herrlichen Nachlaßband »Der unverstörte Kalender«, sondern die Welt seiner Motive, und zwar deshalb, weil in ihr wie in keines an-deren Dichters Werk das, was ich die Bayerische Öku-mene nenne, aufgehoben und geborgen ist.

Fragt man nach den Elementen seiner Welterfahrung, so muß als erstes natürlich der Strom genannt werden, an dem seine Vaterstadt gelegen ist: als die alles beherr-schende, im wörtlichsten Sinne welt-bildende Gegeben-heit, das landschaftliche A und O seiner Jugendjahre. Es gibt zahlreiche Erzählungen, die an der Donau spielen, zahlreiche Gedichte, die zu ihrem Ruhm geschrieben wurden. Ich zitiere nur zwei von ihnen, und beide sind kurz; bitte beachten Sie an dem ersten die ausgesprochen hyperbolische, noch dem Stilgefühl des Expressionismus verpflichtete Metaphorik, am zweiten den panegyrisch feiernden Ton, das affirmativ Nennende, das uns an Ge-

nesis 2, Vers 20 erinnern mag, die Stelle, wo Adam den Tieren des Feldes und des Himmels Namen gibt und dadurch die Welt erst in Besitz nimmt. Das erste Gedicht:

Der Strom

Der große Strom kam breit hergeflossen
Wie ein großer silberner Fisch. Wälder war'n seine Flossen.
Mit dem hellen Schwanz hat er am Himmel angestoßen
So schwamm er schnaubend in die Ebene hinein.
Licht wogte um ihn, dunstiger Schein.
Dann war nur mehr er, nur mehr er, der silberne, nur mehr
er allein.

Das zweite:

Grüne Donauebene

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.

Ich nenne ferner das Gedicht »Bei den Tempeln von Paestum« und möchte doch bei dieser Gelegenheit nur im Vorübergehen daran erinnern, daß das Wohnen in Bayern, wenn es mit Überzeugung geschieht, und das gilt ja nicht nur für die Zugereisten, die Hängengebliebenen und wahlheimatlich Eingeschworenen (von denen einer vor Ihnen steht), sondern auch für ungezählte Eingeborene aller Klassen und Schichten, einschließlich der schätzenswerten Zunft der alten Krauterer, Spitaler und Grantler aus Sigi Sommers Menagerie, daß also das Wohnen in Bayern, beispielsweise in München, zu einer Art Glaubensfrage werden kann, zu einer mit dogmatischer Strenge vertretenen *conditio sine qua non*. Deshalb denn einer, der das Pech hat, für längere Zeit von München abwesend zu sein, als jemand betrachtet wird, der nicht etwa in — z. B. Düsseldorf oder Stuttgart vorübergehend — wohl oder übel — zu Hause, nach New York ordnungsgemäß verzogen ist, sondern — ich zitiere: »so wohin«. Ich hatte dieses »so wo« von einer Münchner Freundin, die nicht genannt werden möchte, schriftlich und mündlich öfters einstecken müssen, und war nun entzückt, es in Brittings humoristisch-autobiographischer Erzählung »Der Mädchenhändler« gedruckt und zu literarischen Würden erhoben wiederzufinden: »Vielleicht, dachte ich mir, fährt er von Zeit zu Zeit mit einem Schiff donauabwärts, an wallenden Strudeln vorbei, auf Felsen stehen die Burgen, in Deutschland und Osterreich, und er fährt weiter nach Rumänien, oder so wohin und das bewimpelte Schiff ist voll von Mädchen ...« und so weiter. In seinem Paestum-Gedicht nun erscheint die eher abschätzig-abweisende Logik dieses »So wo« und »So wohin« ins Positiv-Beifällige ver-

kehrt: auch anderswo kann es schön, kann es richtig und lebenswert sein, und warum? Weil es uns an Bayern erinnert.

Bei den Tempeln von Paestum

Hier läßt sichs atmen. Und hier stirbt sichs leicht.
Die weißen Ochsen tragen ihr Gehörn.
Der Falke jagt im dunklen Himmel
Die Tempel stehen still erhaben da.

Es blüht der Löwenzahn, grad wie bei uns,
Mit goldner Farbe und in großer Zahl.
Die Götter mögen auch den Löwenzahn?
In Bayern steht er so auf jeder Wiese.

Mein Schatten wirft sich schwarz.
Und Schatten, Himmel und der Löwenzahn
Sind wie bei uns.

Die Tempel sind mir gar nicht fremd.
Sie stehen still erhaben da.
Hier läßt sichs atmen,
Und hier stirbt sichs leicht —
So denkt das Herz,
Und hört der Säulen weißes Wort
Im leichten Wind
Wie Zitherspiel am Tegernsee.

Übrigens ist diese Stelle so etwas wie ein motivischer und geographischer Treffpunkt, an dem mein eingangs genannter schwarzer Kronzeuge und mein bayerischer Dichter zusammenkommen und voreinander salutieren

könnten. Das Mittelmeer, so hat Senghor einmal geschrieben, ist der Nabel der Welt, und er sagte es in einem 1949 verfaßten Aufsatz über Goethe, den Mittelmeer-Deutschen, Verfasser der Iphigenie und des Helena-Aktes aus dem Faust.

Zum Schluß noch zwei kurze Texte, die uns vergegenwärtigen sollen, was ich den Schöpfungscharakter der Ökumene nennen will: Schöpfung, die einst aus der Chaos, dem Tohu-wa-bohu des Alten Testaments entstanden ist, Schöpfung, die ihrem unausweichlichen Ende entgegensieht. Der eine meiner beiden Texte ist fast 1200 Jahre alt und stellt eines der ältesten poetischen Dokumente in althochdeutscher, althochdeutsch-bairischer Sprache dar, die uns überliefert sind. Es ist das wahrscheinlich in St. Emmeran bei Regensburg niedergeschriebene, aber im oberbayerischen Wessobrunn aufgefundene Bruchstück, das unter dem Namen Wessobrunner Gebet bekannt ist. Mein zweiter Text ist von Britting und heißt »Die Trommel dröhnt«. Es ist ein Gedicht, das wiederum, wie unser erstes Beispiel, in einem bayerischen Wirtsgarten »spielt«, das aber, Sie werden sehen, eine unheimlich überraschende Wendung nimmt und mit einer wahrhaft apokalyptischen Perspektive zu Ende geht. Hier ist die erste Strophe des Wessobrunner Gebets in der neuhochdeutschen Version von Karl Wolfskehl:

Mir gestand der Sterblichen Staunen als das Größte,
Daß Erde nicht war noch oben Himmel,
Noch irgend ein Baum noch Berg nicht war,
Noch Sonne nicht schien,
Noch Mond nicht licht war noch die mächtige See.

Da dort nichts war an Enden und Wenden,
Da war doch der eine allmächtige Gott ...

Und nun:

Die Trommel dröhnt

Die Trommel dröhnt. Veränderung ist im Gang.
Die blaue Haut der fertigen Zwetschge reißt:
Ihr nacktes Fleisch zeigt ohne Scham die
Farbe des Herbstes im Gold der Fäulnis.

Die Wespen fürchten Menschengesichter nicht,
Sie brummen her und schlecken vom süßen Bier,
Das auf dem Tisch in gelben Lachen
Besser als Zwetschgensaft ihnen mundet.

Die Trommel dröhnt. Es lärmt von der Kegelbahn.
Die Äpfel kollern über den Gartenweg.
Die Kugel rollt. Die Kegel fallen.
Stürzt auch der König dahin und nimmt er

Im Tanz sich drehend seine Gefolgschaft mit,
Ertönt das schrecklich zählende »Alle Neun!«
Es stimmt genau. Die Zeit betrügt nicht.
Lächelnd berechnet der Wirt die Zeche.

Im Handgreiflich-Vordergründigen also wieder ein
»idyllischer« Schauplatz: die Farbe des Herbstes im
Gold der Fäulnis, die platzende Zwetschgenhaut, die
kollernden Äpfel im Wirtsgarten und gelbe Bierlachen
auf dem Wirtshaustisch. Im Hintergrund die lärmige
Kegelbahn, die hier zu verstehen ist als die sinnbildliche

Spielbahn des »Glücks« überhaupt: Glück im antiken Sinne von Tyche oder Fortuna, wie es uns z. B. auch in dem großen Glücksrad am Anfang von Carl Orffs »Carmina Burana« unmittelbar einleuchtend vor Augen gebracht wird. Das Außerordentliche, das unheimlich Großartige dieser vier Strophen liegt darin, daß hier nicht ein einzelner casus verhandelt, eine wie immer symbolische Glück-Tod-Entscheidung gefällt wird, sondern daß im anschwellenden Donner des Spielgeschehens jener Hintergrund der Szene unversehens zum idyllisch-vordergründigen Gleichnis einer apokalyptischen Katastrophe werden kann. Daß im »Alle Neun« das gesamte Ensemble weggerissen wird, das eben noch auf der Bühne stand, daß im Dröhnen der Trommel das Zeichen gegeben wird für die Aufhebung der Zeit. Woran erinnert uns das? John Donnes gewaltiges »Wem die Stunde schlägt« wird uns einfallen, aber auch zu Goethe dürfen wir noch einmal hinüberblinzeln: Faust II, vorletzte Szene, beginnend mit »Könnt ich Magie von meinem Pfad entfernen«, und dann das große Zurückzahlenmüssen, die Begleichung der Lebensschuld in einem gleichsam geschäftsmäßigen Sinn. Die Welt ist ein Haushalt und der Schuldner muß zahlen. Was es bedeutete, wenn nach einem langen Abend »Unter den Fischen« der Wirt erschien und lächelnd die Rechnung präsentierte, das wußte eben niemand besser als Georg Britting.