

Der Zweikampf  
Zu Georg Brittings Gedichten

Karl August Horst.

Zu den ersten beiden Bänden der sechsbändigen Gesamtausgabe der Nymphenburger Verlagshandlung, München 1957 – 1961

Merkur“ (Zeitschrift für europäisches Denken, DVA) 1957

Originalität, Unverwechselbarkeit, Besonderheit sind Kennzeichen moderner Lyrik, deren frühesten Beginn man bis in die Romantik zurückdatieren mag. Selten jedoch findet sich als Kennzeichen Eindeutigkeit, die – so paradox dies zunächst klingen mag – nur errungen wird, sofern der Dichter den im tiefsten zweideutigen Charakter unseres Daseins bestehen läßt. Denn eindeutig kann weder ein Gedicht sein, das sich monadisch, monologisch oder monoman in sich selber verkapselt, noch ein Gedicht, das sich auf die Außenwelt stürzt, aber der zur Einheit versammelnden Bedeutung ermangelt. Erst wenn das gesamte Werk eines lyrischen Dichters überschaubar vorliegt, wird man ihm wie im Falle Georg Brittings Eindeutigkeit nachrühmen können. Gemeint ist nicht der Kosmos des einzelnen Gedichts, dessen besondere Struktur den Schluß nahelegt, es genüge vollkommen sich selber, bedürfe keines von außen angesetzten Schlüssels, um das zu sein, was es ist – eine Auffassung, der nicht geradezu widersprochen werden soll, solange man sich ihres hypothetischen Charakters bewußt bleibt –, sondern Eindeutigkeit bezieht sich

hier auf die Sprache, die der Dichter auf Grund eines subtilen Auswahlverfahrens von Gedicht zu Gedicht herausbildet und die, um nicht Literatur zu bleiben, sich an einem Sprachgegenstand immer von neuem bestätigen muß.

Die alte Streitfrage – ob klassisch oder romantisch? – verliert wie schon bei Mörike angesichts der Lyrik von Britting ihren Sinn, nicht nur weil er volkstümliche und künstliche Formen (wie Ode und Sonett) nebeneinander her verwendet, weil er mit freien Rhythmen und Reimen so sicher umgeht wie mit abgewogenen Silben, sondern auch weil seine mythische Phantasie die fest umrissene Gestalt nicht verschmährt, weil Element und Gebild, Andrang und Ordnung in seiner Dichtung gleichberechtigt zu Hause sind.

In der Gesamtausgabe (Nymphenburger Verlagshandlung, 1957) umfaßt der erste Band die Gedichte von 1919 bis 1939, der zweite die Gedichte von 1940 bis 1951. Der Leser gewinnt den Eindruck, als bilde sich in dieser Zweiteilung im großen die Dualität ab, die Brittings Werk zu eindeutigen Charakter verhilft. Was sich in der ersten Epoche lapidar aufdrängt, wirkt in der zweiten mittelbar durch Fügung. Was sich dort als Sprache gibt, wandelt sich hier in Form. Werden Sprache und Form als die beiden Pole Brittingscher Lyrik angenommen, so muß das Prinzip wechselseitiger Steigerung, nicht der harmonische Ausgleich, als bestimmend für ihr Verhältnis angesehen werden. Sprache ist in der ersten Periode so im Höchstmaß Sprache, daß sie nicht nur als weltschaffende, sondern auch als formschaffende Kraft auftritt. Weltschaffend, da sie nicht vom Sein der Dinge ausgeht, sondern in

gedrängter Bewegung zu ihm hinstrebt; formschaffend, da sie keine andere Form anerkennt als jene, die das Sprachding selber aus sich hervortreibt.

Die Vorliebe Brittings für zusammengesetzte Worte – wie „Hummeltier“, „Spinnenvieh“, „Tausendfüßler“, aber auch „Schlüsselblumenland“, „Käferland“, „Bodenruh“ usw.– gibt uns das Recht, von einem Sprachding zu reden und nicht nur von Sprache oder Wort. Denn genauso wie der Gattungsname dem Wortbegriff sozusagen ein Fußklötzchen unterschiebt und es damit von der eindimensionalen Fläche löst und in den plastischen Raum versetzt, genauso ist das Wort bei Britting kraft seiner mitverstandenen Dinghaftigkeit nie bloß umreißender Kontur, sondern hervorspringendes Relief. Ausgesprochen könnte seine dichterische Maxime lauten: kein Wort ohne seinen Schatten!

Das hängt mit der Kunst des Barock ebenso zusammen wie mit expressionistischer Sprachgebärde, die Barockes wieder aufnimmt, es hängt mit Bayern und der Dramatik seiner Passionstheater und Bauernbühnen, seiner perspektivischen Fassadenmalerei und dem perspektivischen Zauber seiner Beleuchtungen an Föhntagen zusammen, wenn hinter Wolkenvorhängen das Gebirge die Szene betritt oder ein frühlingstrübes Buchengehölz sich in einen Winterwald umschminkt.

Das Sprachding wirft nicht deshalb einen Schatten, weil es Körper ist, sondern umgekehrt: der Schatten ist sein „status nascendi“, von dem es sich abstößt, um den Aufschwung zu nehmen ins Sein. Der Schatten ist die Nacht vor der Offenbarung. Ob mythische Nacht, Element, Rausch oder Tod. immer ist sie der nach

vorne abschließende Vorhang, hinter dem sich die Dinge dem Auge bergen und der aufreißend ihr Sein enthüllt.

Das Licht ist irgendwo hinter der Szene. Oft ist die Nacht eine zähe, dicke, schwere Falten werfende Hülle. Der „Unverständige Hirt“ sitzt schmausend am Feuer. Die anderen Hirten verlassen ihre Feuer und machen sich auf zum Stall von Bethlehem. Er bleibt als einziger zurück. Und um nicht allein zu bleiben, geht er ihnen nach, unterwegs an den letzten Brocken kauend. Er sieht den Stern über dem Stall, hört die Engel singen, dick steht er da und schwenkt traurig seinen Hut, nicht wie die anderen wissend und durchdrungen. Der „Unverständige Hirt“ und „Der dicke Mann, der Hamlet hieß“, der einsame Trinker in den Gedichten auf den Wein, der heimschwankende Riese und der Mann im Angesicht des Todes sind eindeutig kraft der Zweideutigkeit ihrer Lage. In der Schwermut ihres Zugroßgeratenseins haben sie Zärtlichkeit und Sinn für das Kleine: den gepanzerten Käfer im Gras, das aus dem Nest gefallene Vogeljunge. Von ihm heißt es:

Sie sind etwas  
Verängstigt, klappen die Augen aus Glas,  
Und wie drollige Drachenklauen  
Sind ihre winzigen, grauen  
Krallen.

[Bd.2/S. 39]

v

Die Kunst, Kleines schrumpfen zu lassen, indem man es an Großem mißt, verrät sich in dem Wort „Drachenklauen“. Aber noch mehr steckt

dahinter. Auch hier wirft das Wort einen Schatten. Urwelthafes hängt der frühesten Daseinsstufe in drolliger Verkleinerung an. Was inwendig geborgen ist, spreizt, wenn es ausgesetzt wird, exorzistisch die Krallen, Drachenklauen haben die Chimären an den Domen; und daher rührt die Schwermut des Riesen. Wir denken an jene Verszeilen von Claudel in der „Annonciation“, die der Dombaumeister Pierre de Craon an das Mädchen Violaine richtet und in denen es heißt, daß ihr durch die Gnade vergönnt sei, in einem einzigen Zug wie ein Blitz gen Himmel zu fahren, während ihm aufgegeben sei, mit kleinen Schritten die Last des Doms und seine tiefen Fundamente emporzuwuchten. Britting ist weniger anspruchsvoll. Aber die „Drachenklauen“ lassen ein vorzeitig Schattenhaftes nach außen treten und siegeln eindeutig geprägt ein Stück Dunkel ab.

Nicht das Licht gibt Umriß: der Schatten. „Voll Unmut, wie ein Waldkauz blinzelnd / Äug ich von meinem Schattennest“ beginnt das Gedicht: „Überdruß des Südens“. Raben auf Schnee müßten „weiß vor Scham“ werden, wenn sie nicht schlau genug wären, sich vor der ungeheuren alles verschlingenden Gleichförmigkeit der weißen Fläche ins Dorf zu retten.

Diese Schwarz-Weiß-Philosophie beherrscht auch die Sonette auf den Tod mit der Überschrift: „Die Begegnung“.

Aber was in dem Rabengedicht die Sprache oder das Sprachding zu leisten hatten, das wird hier an die Form abgegeben. Das Sonett ist in seiner Form dia-

lektisch. Es baut sich in den Vierzeilern, mit denen es anhebt, analytisch aus Propositionen auf, die in den Schlußterzinen synthetisch verschränkt werden. Allein aus dem Sonett hätte Friedrich Schlegel seine Unterscheidung zwischen analytischer und synthetischer Kunstform ableiten können.

Für das Sonett Brittings ist bezeichnend, daß es oft bis hart an die Grenze des Dramatischen vorstößt. Rede und Gegenrede wechseln, Licht und Schatten vertauschen die Stelle. Ist der Tod der lichtverhüllende Schatten, oder ist er das schattenwerfende Licht? Muß er wie der Rabe „vor Scham weiß werden“, wenn das Jenseits zum Diesseits wird, oder offenbart er sich erst dann in seiner Schönheit eines ewigen Jünglings?

Solche Fragen entschleiern die Zweideutigkeit einer Welt, in der wir leben und in der wir sterben. Das Leben in Brittings Gedichten ist Strom, dahintreibend über unsicherem Grund. Die Ufer sind flüchtig, Licht und Schatten ewig im Streit. Manchmal ertastet der Anker Stille im Augenblick, im einsamen Zwiegespräch beim Wein, in der Erinnerung an dahingegangene Freunde, im vieltönig brausenden Orgelspiel. Aber auch die Harmonie wird nur in der Spannung zwischen dem eingeschränkten Hier und dem stets gegenwärtigen Allzugleich erlebt. Der Jäger ist die Beute dessen, den er jagt. Achill ist die Beute der Amazone, die Sonnenblume ist Spiegel des hellsten Gestirns, aber zugleich rückstrahlende Abwehr.

Was hat, Achill,  
Dein Herz?

Was auch sein Schlag bedeute:  
Heb auf den Schild von Erz!

[Bd.4 S.186]

Diese knappen Verspaare enthalten in dramatischer Stichomythie die Dualität von Getroffensein und Abwehr. Der Medusenschild ist Spiegel, der im tiefsten getroffen werden muß, wenn er rückstrahlend bannen soll.

So rührt die Eindeutigkeit der Lyrik Brittings vom Erlebnis der Zweideutigkeit her, von dem intimen Agon zwischen Gebanntsein und Bann, zwischen Ding und Sprache, zwischen Sprache und Form, zwischen Schatten und Licht, zwischen Leben und Tod, der unser Dasein ausmacht. Was er als Beute in seine Gedichte einbringt, ist unverwechselbar von seiner Waffe – der Sprache – gezeichnet, und ist doch wirklich und handgreiflich genug, daß es in seiner eigenwilligen Dinghaftigkeit aus dem Gedicht hervorspringt und nicht als ausgestopftes Präparat die Strophenfächer füllt.

Die Eindeutigkeit Brittings steht im Zeichen der Errungenschaft. Errungen wird das Gedicht mit dem Wurfgeschloß des treffenden Wortes oder mit dem klüglich gespannten Netz der Form. Aber immer wird es auf freier Wildbahn erjagt. Weder das abgestumpfte und glanzlose Wort der Literatursprache noch das erstarrte Netz konventioneller Form taugen zu solcher Jagd. Beide müssen blank und geschmeidig sein, wenn sie – ins Freie geschleudert – das Unbewältigte treffen und fangen sollen.

Eindeutig ist weder der „circulus vitiosus“, den das lyrische Subjekt um seine imaginäre Mitte schlägt, noch jener archimedische Punkt außerhalb, der es durch Aufhebung seiner selbst zu engagieren verspricht – sondern eindeutig ist allein unser im tiefsten zweideutiges Dasein, das uns ständig zu Antworten herausfordert, ist die begegnende Welt, die uns im Herzen treffen muß, sollen wir sie treffen. In diesem Zweikampf hat Britting poetisch gesiegt.



# Hamlet und die Sonnenblume

Karl August Horst

Georg Britting: „Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß.“ Roman. Gesamtausgabe in Einzelbänden, Bd. VI. (Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1961. 249 S., 22.- DM.)

Quelle???

Mit einem eigenen Gefühl der Genugtuung überblickt der Bücherliebhaber die Gesamtausgabe der Werke von Georg Britting, die jetzt mit dem sechsten Band geschlossen vor ihm steht. Zwei Bände Gedichte, drei Bände Erzählungen, im letzten der Roman. Wir sagen der Roman, weil wir uns nicht vorstellen können, wie Britting je einen anderen hätte schreiben sollen. Nicht daß es ihm an Erfindungsgabe gemangelt hätte, aber er hat hier den Roman in jenem einmaligen und tiefen Punkt erfaßt, wo er sich als verzichtende Gattung darstellt. „Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß“ ist um den Preis ein Roman, als er auf das Drama verzichtet, das er in seinem Titel ankündigt und vor dem er resigniert. „Morgen würde wieder die Sonne, die große feurige Sonnenblume, die niemand mähen kann, ihr Löwenhaupt brüllend über das Zermorschte neigen“, heißt es am Schluß des Ersten Kapitels. Die literarische Gattung Roman ist aus dem Verzicht auf den Vers hervorgegangen.

Die Spur dieses Sündenfalls haftet ihr bis heute an, und nicht selten verzichtet der Dichter im Roman auf eine höhere Form der Aussage. die ihn reiner, eigentli-

cher, aber in ihrer Fülle nicht mehr erreichbar dünkt. Brittings Hamlet, der dicke, ungefüge, verschlossene Mann, träfe, wenn er die Tapiserie mit seinem Degen durchbohrte, weder – wie Shakespeares Hamlet eine Ratte noch den Horcher Polonius, weil es für ihn nichts mehr gibt. was sich hinter dem arabeskengeschmückten Schein der Welt versteckt, weil nichts mehr sich der Einzelforderung stellt und dadurch – wenn auch nur zum Schein – das Drama ermöglicht. Hamlets Ausruf „eine Ratte, eine Ratte“ leitet den Kehraus des Dramas ein. Von jetzt an gibt es nur noch Metamorphosen: Wolken, die bald wie ein Kamel, bald wie ein „Nashorn“ (Ionesco) aussehen. Britting fordert in seinem Roman das Drama heraus; jedoch es gibt keinen definierbaren Schauplatz mehr, auf dem es sich einstellt, denn es ist in Einzelfiguren nicht mehr zitierbar; es tritt – Herausforderung der Welt – zwar an jedem Punkt antagonistisch in Erscheinung, aber es beharrt auf diesem Punkt, hat keinen Fortgang und kann darum nicht ausgetragen werden. Dem dicken Mann Hamlet widerfährt all das, woran sich früher das Drama entzündete: Liebe, Krieg, Widerstreit zwischen Geist und Fleisch. Aber das Drama hält sich in der Tiefe verborgen, es kann nicht bis zum Wort aufsteigen. Es vereinzelt sich nicht in Spieler und Gegenspieler, sondern entschwindet wie die davonhuschende Schlange am Grund des Gewässers. Und ebenso ist es mit der umgekehrten Tiefe des Himmels: die feurige Sonnenblume kann niemand mähen. Brittings Dichtung steht im Zeichen des fernhintreffenden Apollon. Das In–die–Ferne–Treffen ist bei ihm Ausdruck unmittelbaren Betroffenseins. In seinem Ro-

man lenkt er den dramatischen Zusammenstoß ins Unendliche ab. Jede Perspektive dünkt ihn im gleichen Sinne gültig. Sie vervielfältigt den dramatischen Schauplatz bis ins Unendliche. Ein Wald von Sonnenblumen, der gefällt wird, ist metaphorische Darstellung der Gigantomachie, von der nur der Obergott, die glühende Sonnenblume am Himmel, verschont bleibt. Die Vervielfältigung des Dramas durch die unendliche Vervielfältigung der Perspektive ergreift auch den intimen Bereich der Person. Der Roman ist der „Lebenslauf eines dicken Mannes“, der von seinem Namen durch einen Relativsatz getrennt ist („der Hamlet hieß“). Er ist nicht identisch mit seinem Namen, denn nur das Drama basiert auf der Einheit von Name und Person; aber in jeder Episode schlägt sich ein Tropfen des Hamlet-Schicksals nieder, so wie die geballte Wetterwolke sich der Erde nicht unmittelbar mitteilt, sondern mit der unendlichen Zahl fernhin treffender Tropfen.

Der „Hamlet“ von Britting hat einen Vorläufer: nämlich den „Regenwettermann“ Mogens von Jens Peter Jacobsen. Der Roman, der im Jahr 1930 erschien, ist – negativ ausgedrückt der Verzicht auf das expressionistische Drama, das sich nur in hybrider Gestalt – etwa in Bertolt Brechts „Baal“ – auf der Bühne zu zeigen vermochte. Hier war eine äußerste Grenze erreicht, die nur noch zwei Möglichkeiten offenließ – entweder den Antagonismus aufs neue zu definieren und in das Drama eine Dogmatik einzubauen, die dem Helden wieder zu einem eindeutigen Gegenspieler verhalf: diesen ideologisch-dialektischen Weg hat Brecht eingeschlagen.

Oder aber den Antagonismus in seiner Tiefe zu bejahen und ihn, von dem dramatischen Funken getroffen, in die Mittelbarkeit des Erzählerischen zu verlegen, nicht mehr als verkörperter Hamlet in Ophelia, Laertes, der Mutter oder in einer Ratte den Gegenspieler herauszufordern, sondern wie Cervantes den Widerspruch zwischen dem dramatischen Ort, den Don Quijote mit sich führt, und der dramatisch unverbindlichen Wirklichkeit der Erscheinungen, die er in Windmühlen und Weinschläuchen eigenmächtig zitiert, weder aufzulösen noch zu dogmatisieren, sondern aus der Fülle schöpferischer Anschauung zu vervielfältigen.

Die Gedichte Brittings scheinen nicht selten einen Anlauf zum Drama zu nehmen. In den Erzählungen erhebt der dramatische Chorführer seine Stimme, betroffen von der Unmittelbarkeit des Vorgangs, jedoch Abstand nehmend, apostrophierend, auf die Ferne bedacht, die Voraussetzung der erzählten Geschichte ist. In seinem Roman sind wir dem Drama am nächsten. Hier schüttet die geballte Wolke ihre Fülle aus, und in jedem Tropfen. in jeder Episode spiegelt sich entsagend die ursprüngliche, dichterisch nicht mehr zu bewältigende Einheit.

## Zu Georg Brittings Gedichten

Horst, Karl August

„Wort und Wahrheit“ Oktober 1958

Ästhetische Theorien verdanken dem Zusammenspiel mit dem eindeutig Begegnenden ihre Gültigkeit. Das Geäst des Baumes wird durch den einfallenden Vogel in die Sichtbarkeit gehoben. Der Akt der Begegnung stiftet die Aktualität. So auch in der Lyrik. Man mag ein Gedicht wie „An Schwager Kronos“ expressionistisch nennen, solange die Begegnung mit ihm innerhalb gewisser Koordinaten erfolgt, in die er seine abstrakte Flugbahn einschreibt. Dem Anschein nach realisiert das Gedicht die ästhetische Theorie, doch so wenig die Flugbahn des Vogels abhängig ist von dem Zweiggeflecht, das ihn einfängt, so wenig ist das Gedicht abhängig von dem theoretischen System, innerhalb dessen es zu einer bestimmten Zeit erscheint.

Wer meint heute schon etwas Besonderes gesagt zu haben, wenn er bestimmte Jugendgedichte Goethes expressionistisch nennt? In den zwanziger Jahren war das ein Kampfruf. Schuld an dieser verloren gegangenen Aktualität ist nicht die mangelnde Schärfe des Begriffs „Expressionismus“, der nicht anders denn unscharf sein kann, solange ihm nicht ein Gedicht als begegnendes Moment zur Wirklichkeit verhilft – was ein Gedicht von Goethe so gut vermag wie eines von Gottfried Benn –, sondern schuld ist die verlorengangene Aktualität expressionistischer Erlebnisbereit-

schaft. Die Flugbahn eines Gedichts fällt heute in einen anderen Raum, und das bewirkt eine neue Unterscheidung.

Expressionistisch nennen wir nicht mehr jene Gedichte, die sich der expressionistischen Theorie am folgsamsten anschließen. Sie interessieren uns um so weniger, je deutlicher sie auf die Theorie hinweisen. Expressionistisch nennen wir vielmehr die Ausnahmen von der theoretischen Regel, das heißt Gedichte, die auf Grund ihrer Bewegungsenergie stark genug sind, in uns jene Erlebnisbereitschaft zu erzeugen, die kein Schlagwort in die Welt gebracht hat, die keiner Mode unterworfen ist, sondern in der sich eine dramatisch- antagonistische Lebenshaltung ausdrückt.

Die expressionistische Erlebnisdramatik unterscheidet nicht zwischen Affekt und Urteil. Jedes entgegen tretende Moment, das eine affektive Erschütterung auslöst, wird als ein Äußerstes absolut gesetzt. Der abgehängte Eisenbahnwagen in der Novelle von Leonhard Frank, der mit wachsender Geschwindigkeit der Vernichtung zurast, fängt im Medium der Todesfurcht seiner Insassen letztgültige Momente ein. Da Affekt und Urteil zusammenfallen, steht das Einzelerlebnis als ein Non plus ultra allegorisch über sich hinaus, Entweder: es wird ins Leere entworfen, oder aber, sofern ein Anschauungshorizont nach besteht, wird dieser durch den Affekt auf dem Wege äußerster Steigerung in Kraft gesetzt, aber dem unterscheidenden Urteil entzogen. Im Gegensatz zum Barock, der Affekte allegorisiert, nimmt der Expressionismus die Ordnung der Allegorie in die Affektsphäre auf und unterwirft sie der Monomanie. Daher seine suggestive

Unstabilität, sein Bewegungs--und Steigerungsdrang, sein prometheisches Pathos Der Geier des Prometheus ist der zerfleischende Affekt, der aus seiner Zerfleischung heraus auf ein unschaubares, in ständiger Metamorphose begriffenes Absolutum zielt Die Zerfleischung seiner Eingeweide ermächtigt Prometheus zum Urteil über die Welt. Er wendet den Fluch der geschöpflichen Welt zurück auf den Schöpfer.

Diese Konfiguration liegt auch den GEDICHTEN von Georg Britting zugrunde. Expressionistisch sind sie nicht auf Grund einer zeitlich begrenzten Literaturtendenz, sondern auf Grund ihres dramatischen Erlebnispathos. Entscheiden zu wollen, wie groß der Anteil ist, den die niederbayrische Donaulandschaft und die Kunst des Barock, die urständige Lebenshaltung des Bauern, des Jägers und Fischers, die exorzistische Herausforderung der Dämonen aus der Lust am Zusammenprall von Hell und Dunkel, von Lust und Tod an ihrem Zustandekommen haben, dürfte nur einem Theoretiker einfallen, der sich den lyrischen Fund mit Prinzipien mundgerecht macht.

Greifen wir ein Gedicht heraus: „Die Ehebrecherin“. Es beginnt mit einer Exklamatio: „Wie die ungetreue Frau / Durch die Felder rennt!“ In den nächsten Versen das expressionistische Ausrufezeichen: „Und zu ihren Füßen brennt / Rot vom Klee die grüne Au / Rot wie ihre Sünde!“ „Rennen“ und „Brennen“ sind die beiden Pole, zwischen denen immer stärkere Entladungen stattfinden. Das Gedicht erwächst aus der Spannung zwischen Fluchtwang und Heimsuchung. In das Bild des Abendfriedens bricht das Rot ein, sogar im Kirchendunkel glüht es auf als Ewiges Licht.

Das Reine wird von ihm verschlungen: „Offen sind der Hölle Schlünde / Und wie ausgespien aus Klüften / Züngelnd, eine Schar von Nattern / Bricht wild über herein / Roter, roter Flammenschein / Rot wie ihre Sünde!“

Das Gedicht ist in seiner Struktur so einfach, daß wir es zum Paradigma nehmen können, wohl wissend, daß es nicht gerade zu den stärksten gehört. Das Rot, das hier durch die Strophen gehetzt wird wie Mörikes Feuerreiter“, erhebt sich zu derart absoluter Herrschaft, daß es alle anderen Farben und Bedeutungen verdrängt. Es allegorisiert sich selbst aus dem Affekt der Gewissensangst heraus und erschafft am Schluß die Hölle, in die es sich wie ein brandscheues Rind hineinstürzt. Hier wird sehr deutlich, daß die expressionistische Vision Affektvision ist und Allegorien – wie „Die Sünde“ – als Chiffren einer zwingenden alles andere vergrängenden Suggestion setzt. Brittings Lyrik entspringt einem tieferlebten Antagonismus. Eine Erscheinung läßt sich als Wirklichkeit nur gegensätzlich begreifen. Der Schnee macht den Raben umso mehr zum Raben, je ungebrochener die weiße Fläche ist, von der sich sein Schwarz abhebt. Das Rot der Sünde wird erst durch die Heiligkeit des Kircheninneren zu wahrer Höllenbrunst. Das Auto auf nächtlicher Straße ist kein bloßes Fahrzeug, sondern tierhaft verzaubertes Gegenstück der Nacht.

Was jedoch Brittings lyrische Gebärde von dem an-schwellenden expressivs seiner Zeitgenossen hauptsächlich unterscheidet, ist der formende Griff am Ende, mit dem die Bewegung an ein widerständiges Ziel gelangt. So heißt es in der letzten Strophe eines



Herbstgedichts: „Weit fern wo eine Peitsche haut / Mit scharfem Schlag durchs Räderroln / Duckt sich das Vieh in Moos und Kraut / Im Brombeerstrauch bei Solln“

Solln – der Name einer Ortschaft – ist terminus und Schlußpunkt der strophischen Bewegung. Mit ihm wird das Gedicht wie ein entschwebender Drache am Boden festgemacht. Dieselbe Funktion haben die Autos auf der Straße, die das Gemunkel und Gelichter auf abendlicher Heide jäh lokalisieren: „Pfeift der Wind. Das Männchen kräht. / Still die Schafe grasen, / Auf der Straße, abendspät, / Durch die grellen Nasen / Schnelle Autos blasen.“ Oder die letzten Verse von „Im Tiroler Wirtshaus“: „Ich fahr empor im Nu / Tief aus der weiß und rot karierten Polsterruh / tief in die schwarzen Nagelschuh.“ Dieser Antagonismus zwischen Bewegung und handfester Widerständigkeit, zwischen Drang und Ziel, das sich rückwirkend dem Drängenden aufdringt, macht das Drama in Brittings Gedichten aus. Die Gebärde strebt nach äußerster Erstreckung und wird von ihrem gestalthaften Niederschlag rückwirkend in Bann genommen. Das heißt aber: die Welt ist terminiert (nicht determiniert), sie ruht in festen Grenzen und findet auch beim weitesten Umschwung zu sich selber zurück, In dem Wort „Solln“ zieht sich das schweifende Empfinden zusammen und fährt – rückblendend – ein Peitschenknall – über das ganze Gedicht. Brittings Welt ist eine geschlossene, eine terminierte Welt, die mit expressiver Gebärde eingeholt, festgemacht, gebannt wird. Aber es ist keine harmonisch geschlossene Welt, unter deren Erscheinungen und Gestalten der Dichter seine

Wahl trifft. Ihr Bild fällt durch ein schmales Visier, und der Rabe, der Holunderstrauch, das Rot von Klee, Abendhimmel und Ewigem Licht müssen jeweils auf Grund ihrer Heimsuchung den Kosmos protagonistisch vertreten. Was sich im Ausschnitt gespannter Betroffenheit darstellt, ist nicht geschaute Erscheinung, sondern Form, die den zupackenden Griff plastisch erwidert: „Die Lerchen steigen und fallen / Und fiedeln immerzu / Der Holunderbaum schlägt seine Krallen / in die schwere Bodenruh.“

Homerisch gesprochen, werden in Brittings Gedichten Einzelkämpfe ausgetragen. Die Welt ist nicht Umwelt, sondern Walstatt, Agon. Der erlesene Gegenstand – Fisch, Vogel, Stier und Roß – springt aus der Ordnung, wie in barocken Kuppeln die gemalte Fläche plastisch aufspringt, stellt sich dem Dichter als Partner des dramatischen Wettstreits und wirft seine Magie auf ihn zurück. In dem Gedicht „Steht ein Fisch in der Flut“ ist die Walstatt der Fluß. Die letzte Strophe ist Herausforderung zum Einzelkampf:

„Schwarz wie ein Mohr / Steht ein Fisch in der Flut. / Wirf einen Stein auf ihn, / Aber ziele gut! /

Als sei er aus Perlmutter, / Blitzend, wie Silber tut, / zieht er dahin. / Der mohrenscharf schien.“ –

„Wirf einen Stein auf ihn, /Aber ziele gut!“ Das gilt der anschaulichen und beschaulichen Welt, die ihre Qualität vertauscht, sobald wir sie mit der Gebärde des Verfolgers stellen.

Wir haben bisher nur Gedichte aus dem ersten Band, der den Zeitraum von 1919 bis 1939 umfaßt, zitiert. Folgerichtig hat sich in den späteren Jahren der antagonistische Bewegungscharakter Britting-

scher Lyrik vom Balladesken zu vergeistigter Zwiesprache gesteigert. Der Tod, der Rausch, der Schlaf – gleichsam die Schatten der herausgetriebenen Erscheinungen – betreten jetzt die Walstatt. Die klassische Dialektik des Sonetts – in dem Zyklus „Die Begegnung“ – nimmt Stoß und Gegenstoß formal in Zucht. Aber nach wie vor ist der Grundcharakter dramatisch. Es gibt in Brittings Gedichten keine „Natur“, wenn man darunter das verblaßte Klischee der Schöpfungshierarchie versteht. Die Zeichen sind undeutbar wie die Krähen-schrift am Himmel. Unter der beruhigten Oberfläche des Seins lauert der Vater aller Dinge, der Streit. „Ruhig atmet der See, / Kindergesichtig, fromm glänzend. / Du aber weißt, was in der Tiefe haust: / Schwarze Fische, der Waller / Und der mächtige Raubfisch Hecht. // Manchmal steigt in der Flut silbern die Blase auf, / Manchmal rührt in der Bucht singend das Schildrohr sich: / Jagt jetzt unten am Grunde / Grausam hetzend der Raubfisch Hecht?“

# Zu Georg Brittings siebzigsten Geburtstag

Karl August Horst

Quelle ???

Am 17. Februar 1891 wurde Georg Britting auf einer Donauinsel zu Regensburg geboren. Wer mit dem Werk des heute Siebzigjährigen vertraut ist, wer in seinen Gedichten empfunden hat, wie rätselhaft nahe in ihrer Fremdheit uns die Welt ist, in der Rabe, Fuchs und Hahn umgehen, wer in seinen Erzählungen gespürt hat, wie trügerisch die Fläche über dem Abgrund ist, wer mit dem Prinzen Hamlet den Sonnenblumen eine Schlacht geliefert hat, wer Ehre und Schrecken des Kriegs, Lust und Schwermut des Weins, Liebreiz und Tücke der Frauen mit ihm durchgekostet hat, dem wird es nicht leichtfallen, zwischen der Lebensgeschichte und ihrer dichterischen Palingenesie einen säuberlichen Scheidestrich zu ziehen. Britting ist durch das Feuer des ersten Weltkriegs gegangen – aber vermöge seiner geheimnisvollen Gabe – Gabe des Jägers und des Verwandlers – fing sich die schattenhafte Flut des Erlebten am Angelhaken des bestimmten Artikels: der Krieg war es, den er in seinem Roman „Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß“ mit der Beschwerlichkeit des Weisen schilderte, so wie er in seinen frühen Erzählungen Kain und Don Quichote und Hiob reit der kraftvollen Gebärde des dramatischen Schöpfers buchstäblich aus dem Boden gestampft hat.

Ich wüßte kein Werk, das eigenwilliger und kraft seines Eigenwillens unverwechselbarer ist als das

Werk Brittings. So innig ist hier der Austausch zwischen Beobachtung und Ausdruck, zwischen Auffassung und Bild, zwischen Eindruck und Erwidern, aber so menschlich edel zugleich die Andacht vor dem Schleier, in den jedes Geschöpf – ob Pflanze oder Tier oder Mensch – eingehüllt ist, die Kraft so mit Zartheit gepaart, daß wir uns als Leser wie der Chor in der griechischen Tragödie aufgefordert fühlen teilzunehmen.

An keiner Stelle seines Werks erliegt Britting der romantischen Versuchung (der Kardinalversuchung des Lyrikers), in die Geschöpfe seiner Phantasie einzuschlüpfen und sich wortreich in ihnen zu bespiegeln. Auch wenn er in seinen Gedichten die ominösen Wegbegleiter des Menschen, dessen Sinne die Stadt noch nicht abgestumpft hat, beschwört – Rabe und Fuchs, Hahn und Fisch –, achtet er doch stets ihren Bereich und apostrophiert sie gelegentlich mit einem homerischen Epitheton, das anzeigt, wie rätselhaft in ihrer anscheinenden Begreiflichkeit sie sind und wie nahe verwandt unserer eigenen Unbegreiflichkeit.

Es wäre ein müßiges Unterfangen, wollten wir Brittings Werk klassifizieren.– Mit gutem Recht ließen sich seine frühen Erzählungen, ja noch der Roman "Hamlet" (der als sechster Band der Gesamtausgabe zum Geburtstag des Dichters in neuer Auflage erschienen ist – die erste Ausgabe stammt aus dem Jahr 1932) als eigenwüchsiger Expressionismus ansprechen. Jedoch mit ebenso gutem Recht könnten wir den Stil Brittings mit den Meistern des bayerischen Barock und mit der dynamischen Ausdrucksgewalt des bajuwarischen Volksschlags in Zusammenhang

bringen. Eines jedenfalls läßt sich behaupten: daß kaum irgendwo das Bestreben der Expressionisten, zwischen Eingebung und Verkörperung den kürzesten Weg zu beschreiten, so sehr die Chance künstlerischer

Dauerhaftigkeit hatte wie hier, wo der Dichter nur seine Drachenzähne in den heimatlichen Boden zu senken brauchte, um unverwechselbare Gestalten aus unerschlossener Fülle zu beschwören und sie mit dem Wort zu bewältigen.

# Schichten und Geschichten

Karl August Horst

Merkur / Deutsche Zeitschrift für europäische Denken.

Nr. 145 / März 1960

In der Gesamtausgabe der Werke von *Georg Britting* (Nymphenburger Verlagshandlung, München 1959) ist ein weiterer Band erschienen, der die Erzählungen von 1937 bis 1941 umfaßt. Auch hier stoßen wir auf Bekannte aus früheren Einzelausgaben. „Der bekränzte Weiher“ steht am Anfang und macht durch den Gegensatz zwischen wechselndem Lebensdrang und entrückter Bewahrung den Bogen deutlich, in den Brittings Kunst eingebannt ist. Die „Wallfahrerin“, die sich selber zum Opfer bringt, damit das Notwendige sich erfülle, die „Schwestern“, über die das Leben hingehet, während das Eigentliche und Gleichbleibende am Grunde gefangen bleibt, die Menschen, die sich selber nicht ins Gesicht sehen dürfen, ohne an ihrem Ebenbild zu zerbrechen, wie die löwenhafte Frau in der Erzählung „Das gerettete Bild“ oder der stierhafte Bauernknecht, der Komödie spielt — sie alle wissen noch um einen magischen Ort, in dem ihr Leben geheimnisvoll befestigt ist, und wenn sie den verlieren, reißt auch ihr Lebensfaden, und nichts kann den Verlust wettmachen. Der junge Mensch in der Erzählung „Das Fliederbäumchen“, der sich an seiner ersten Liebe grausam vergeht, sie trotzig wiederherstellen will und am Ende doch verliert, geht in den Fluß. Vielleicht sucht er den Tod, aber : „Der Fluß nahm ihn mit, mit stiller Gewalt, mit zärtlichen und mächtigen

Armen trug er ihn." Und gibt ihn dann dem Leben wieder. Oder ein anderer stürzt aus Verblendung in einen Brombeerstrauch, kommt blutig und mit zerrissenem Gewand davon und weiß, da ihm die stille Magd den Ärmel flickt, daß er sich selber Schaden getan hat. Es wird nicht viel gesprochen in diesen Erzählungen. Die Sprache des Lebens ist wortlos, aber voller Zeichen. Oft wissen wir nicht, daß wir einem anderen mit unserem blinden Tun das Zeichen geben, wie das Liebespaar, das sich küssend in wilder Umarmung dreimal gegen die Hauswand wirft und der Greisin droben im Bett durch die unwillkürlich gedrückte Klingel bedeutet, daß ihre Stunde gekommen ist.

Indem Britting so die Menschen in eine Welt voll lebendiger Zeichen hineinstellt, die für ihn sprechen — wie die Distelstaude oder der Fisch, der ewig Stumme —, wenn ihm das Wissen und das Wort mangeln, erhält er sie in einer Unschuld, die an keiner Stelle verletzt wird. Er als Dichter ist der Wissende, der ihre Schicksale erwägt, und immer wieder apostrophiert er sie homerisch, mit einem teilnehmenden „Die Wankelmütigen“, „die Flattersinnigen“, weil sie der Notwendigkeit widerstreben, der sich doch nicht einmal die Götter entwinden können. Das Verhältnis Brittings zu seinen Gestalten ist homerisch. Die Sprache bringt das zum Ausdruck, die immer den einzelnen zum Zeugen des Ganzen bestellt; die sich weder vor dem Grausamen künstlich entsetzt noch das Traurige je sentimental werden läßt. Am Ende der einen Erzählung bleiben die zwei Kinder von Mann und Frau, die im Fluß ertrunken sind, zurück: „Der Kinder, Doppelwaisen waren sie ja nun, wartete das Waisenhaus oder sie kamen zu Verwandten, der Knabe



und das Mädchen, aber gleichviel, ihr Leben begann, sie hatten es vor sich, im Guten und im Schlechten, sie hatten es vor sich und hatten es zu Ende zu bringen, so oder so, wie alle Menschen ihr Leben zu Ende bringen müssen, wie es ihre Eltern schon zu Ende gebracht hatten — wer wollte da wohl überflüssiges Mitleid mit ihnen haben?"

Der Tonfall Brittings ist unverwechselbar. Überflüssiges Mitleid ist verwerflich wie alles, was überflüssig ist, weil es den Menschen verkleinert, vereinzelt und aus einem Verband reißt, der immer groß ist. In der Erzählung „Der törichte Knecht“, in der ein Bauernbursche seinen Lehrmeister erwürgt, weil der ihn aus Rache eine Kunst gelehrt hat, die seine urwüchsige Kraft verkleinert und herabwürdigt, heißt es (mit einer reflektierenden Note, die bei Britting nicht häufig vorkommt): „Soll man hoffen, daß der Sterbende noch die Belehrung erfuhr, nach menschlichem Gesetz zwar keineswegs den Tod verdient zu haben, aber daß ihm nur Unrecht geschah von der Art, wie es dem zugefügt wird, der einem Baum mit dem Beil ans Mark geht, und der stürzende erschlägt ihn?"

Man könnte weiter folgern, daß die Versündigung an der Notwendigkeit in deren Verkleinerung und Herabwürdigung besteht ; daß man zu beherrschen meint, was unversehens über uns hereinbricht und durch kein klügeliches Erwägen von Recht und Unrecht aufzuhalten ist. Verhandlung und Austrag folgen, wenn die Würfel unwiderruflich gefallen sind. Aber die beschwichtigten und nach Fug und Recht überlisteten Eumeniden können sich jederzeit wieder in Erinnyen zurückverwandeln.

Das schlechthin Wirkungsmächtige, das sich jedem gesetzten Recht entzieht, Licht ist oder Schatten und dem Menschen heute wie je die Entscheidung angesichts der Notwendigkeit abfordert, verleiht den Erzählungen von Britting den elementaren Rückhalt.

# Nadel und Faden

Karl August Horst

Merkur / Deutsche Zeitschrift für europäische Denken.

Nr. 134 / April v1955

Vor rund fünfundsiebzig Jahren schrieb Henry James in seinem Aufsatz: „The Art of Fiction“, der noch heute aktuell ist, weil er dem Irrtum zu Leibe geht, als verhielten sich Idee und Form eines Romans zueinander wie Gesetz und technische Ausführungsbestimmung: „Die Fabel, wenn sie überhaupt etwas vorstellt, steht für das Sujet, die Idee, die Gegebenheit der Geschichte ... .Gewiß muß etwas zum Behandeln da sein; darüber ist sich jede Schule im Innersten klar. Der Sinn dafür, daß die Fabel Idee und Ausgangspunkt der Geschichte ist, berechtigt, soviel ich sehe, allein dazu, sie als etwas anzusprechen, das sich von jener als einem organischen Ganzen abhebt; jedoch im gleichen Maße wie das Werk gelingt, die Idee es durchtränkt und durchdringt, mit Gestalt und Leben erfüllt, so daß jedes Wort und jedes Satzzeichen dem Ausdruck unmittelbar dienen, im selben Maße schwindet bei uns das Gefühl, als sei die Geschichte eine Degenklinge, die mehr oder weniger aus der Scheide gezogen werden kann. Fabel und Geschichte, Idee und Form sind Nadel und Faden, und ich habe noch nie von einer Schneiderzunft gehört, die zur Verwendung des Fadens ohne die Nadel oder der Nadel ohne den Faden riet.“

Beachten wir, daß Henry James nicht etwa den Unterschied zwischen Nadel und Faden leugnet, sondern daß er es — wörtlich — auf ihr „Zusammenwirken“ abgese-

hen hat. Idee und Form der Geschichte müssen einander derart durchdringen, daß sie nicht mehr voneinander abgezogen werden können, sondern daß jeder Einstich der Idee den erzählerischen Faden mitnimmt.

Ich wüßte im Hinblick auf die Erzählungen, die ich in letzter Zeit gelesen habe, kein besseres Omen anzurufen *als* Nadel und Faden der selbstkritischen Schneiderzunft. Wir haben im vorigen Aufsatz über moderne Erzähler gesehen, daß heute die Nadel nicht selten Muster absticht, die mit ein paar Fäden sparsam sichtbar gemacht werden, oder daß über dem verzwickten Spiel der Nadel das Muster in Verwirrung gerät. Es ist zu bezweifeln, ob sich Henry James heute noch so optimistisch auf die Schneiderzunft berufen hätte. Denn — um bei dem Bilde zu bleiben — hat unser Glaube, daß beim Erzählen etwas herauskomme, das "sich als organisches Ganze" der Idee fügt, nicht einen heftigen Stoß erlitten, entwickelt sich die Fabel nicht oft in Opposition zur Idee, anstatt diese in sich aufzunehmen, so daß Wirken heute ebenso zum Handwerk gehört wie Auftrennen?

Eins jedoch bleibt bestehen: daß der Erzähler sich jede Idee vornehmen kann, sofern es ihm gelingt, sie bis ins einzelne Wort und Satzzeichen hinein in Ausdruck umzuschaffen, so daß sie nur in diesem Gewande von sich überzeugt. Das setzt allerdings voraus, daß der Erzähler aus einem erlebten Ganzen den Faden zieht. Das Ganze des Erzählstoffs ist labyrinthisch; es hat weder Anfang noch Ende.

Kaum irgendwo spüren wir das so stark wie in den Erzählungen von *Georg Britting*. Nach zwei Bänden Gedichten ist jetzt im Rahmen der Gesamtausgabe ein dritter Band: „*Erzählungen 1920 bis 1936*“ erschienen

(Nymphenburger Verlagshandlung, München 1958).

Es gibt wenige Dichter, die an zwei oder drei Sätzen so unfehlbar zu erkennen sind wie eben Britting. „Die beiden Pferde, die beiden Hengste, fuchsrot, mit großen Glitzeraugen, wie schlugen sie mit den Schwanzfeuerbränden in die Mückenschwärme, die sie wolkicht umbrausten !“ So die Exclamatio, mit der die Erzählung „Das Duell der Pferde“ anhebt. Das Bild wird angerufen, befestigt — „die beiden Hengste, fuchsrot“ —, in Bewegung gesetzt — „mit großen Glitzeraugen“ — und in stürmisch ausfahrenden Schwung hineingerissen. Bild und Dynamik stehen miteinander im Wechsel. Auf dem Blatt des Hans Baldung Grien : „aus weißem Erz waren diese Leiber“. Später beim Duell : „Sie standen noch, mit wankenden Knien, blutüberströmt, und als ob sie wie Pferde im Turnier Decken und Schabracken trügen, verhüllten die herabhängenden Streifen ihre Beine.“

An einer Stelle der Erzählung spricht Britting von dem „Gesetz“, das die beiden Duellanten in den Taumel hineinreißt wie den Studenten, der einen Schlag ins Gesicht bekommen hat, wie das Mädchen, dem man die Unschuld geraubt hat, wie die Soldaten zweier Völker, die sich das Fleisch von den Knochen schälen. Die Steigerungsform ist für Britting charakteristisch. Das Gesetz ist dunkel. Es läßt sich nicht formulieren. Um seinetwillen steht die Geschichte da, die es im Ausdruck beschwört. In den expressionistischen Stücken am Anfang bricht das dunkle Gesetz Hiobs, des Verlorenen Sohnes, des Rebellen oder Narren in die Wirklichkeit und formt sie nach seinem Bilde. Ähnlich, wenn auch verhaltener, geschieht es in den Erinnerungen an die Kindheit in der Donaustadt. Die Buben, die in der Kapelle das Ewige

Licht ausblasen, der Fischfrevler an der Donau, die Brudermörder werden von etwas Dunklem gepackt, sehen es über die spiegelnde Oberfläche der Wirklichkeit hinausschnellen und wieder untertauchen. Es führt dem „treuen Eheweib“ das Messer, mit dem es in Gegenwart des Mannes den Geliebten Achmed ersticht. Das unbewegte Bild allein ist nicht die Wahrheit, auch nicht der ziehende Schatten allein. Sondern dort, wo das Bild in Bewegung gerät und die Macht des dunklen Gesetzes erfährt, die es verwandelt und entfremdet, leuchtet für einen Augenblick Wahrheit auf. So in der Geschichte „Flandrischer Fasching“, in der ein Pierrotkostüm in den Sturmangriff hineingerissen wird. Prachtvoll ist schon der Absprung, mit dem Britting den Leser mitten in eine Geschichte hineinschnellt : „Das sind grünschwarze Tümpel“, oder „Der Abstieg durch das Kar war mühevoll“ oder „In Flandern geht immer Wind.“