

## „Die Deutsche Lyrik“ Form und Geschichte

Ursula Jaspersen

August Babel Verlag, Düsseldorf 1956

Georg Britting wurde am 17. Februar 1891 in Regensburg geboren, studierte in München, zog zu Weltkriegsbeginn als Freiwilliger ins Feld, kehrte 1918 schwer verwundet heim und lebt seit 1920 als Schriftsteller in München. Fast dreißigjährig also — das ist im Vergleich zu anderen Lyrikern unverhältnismäßig spät — begann er seine dichterische Laufbahn. Weitere 15 Jahre vergingen, ehe er im Band „Der irdische Tag“ eine Sammlung von 107 Gedichten vorlegte, die, wie 1932 sein Hamlet-Roman ihn als Meister der Prosa ausgewiesen hatte, nun seinen poetischen Ruf begründete.

Im Britttingschen Werdegang fehlt die Phase der tastenden Erstversuche. Von den uns zugänglichen ersten Gedichten an ist Britting schon unverwechselbar er selber. Dennoch läßt sich eine Entwicklung feststellen : das Frühwerk ist stürmisch und schroff, schwer von geballter Spannung, die sich in jäh ausfahrender Leidenschaft entlädt, ohne Zwischentöne, ohne modulierte Übergänge. Das reife Werk gibt sich im Raum der also gewaltsam eroberten Möglichkeiten gelassener und verrät ein Selbstbewußt-sein, das des Mittels der Überdeutlichkeit, der Aggression nicht mehr bedarf. Um die Entwicklung und zugleich die Kontinuität in Britttings Werk aufzuzeigen, sei ein Frühgedicht aus „Der irdische Tag“ einem späten aus der 1951 erschienenen Sammlung „Unter hohen Bäumen“ gegenübergestellt.

*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.

„Grüne Donauebene“ ist ein dreiteilig gegliedertes Versgebilde, in dem zwei Strophen mit umfangendem Reim — abba, cddc — in einem zum Reimpaar gekürzten Schluß -- ee — aufgefangen werden. Diesem festen, simplen Reimumriß setzt sich vom Rhythmus her eine leidenschaftliche Bewegung entgegen : die Taktzahl ist nicht konstant, schwankt zwischen drei und vier; auftaktige Verse springen in auftaktlose über; gegenmetrische Hebungen oder Senkungen und der Wechsel von Silbenreichtum mit Silbenarmut der Zeilen sorgen dafür, daß der Dreivierteltakt des Gedichtes nicht zum Walzerdreh gerät. Heftiger aber als der Rhythmus noch geht der reimbedingten Anordnung die inhaltlich-syntaktische Gestaltung zuwider: Der Strophenumriß zeigt Dreisatz-Aufbau; der Inhalt gliedert sich in sieben Abläufe, die scheinbar willkürlich Verse zerschneiden, Strophengren-

zen überspülen und sich voneinander mit größter Härte absetzen.

Man könnte das Gestaltungsprinzip, das für dieses wie für andere Frühgedichte Brittings typisch ist, „Sturz und Stockung“ oder „Glutausbruch und Erkalting“ nennen. Hier entflammt die Ekstase am Grünen und erkaltet am Nicht-Grünen. „Grün“ wird dreimal zum Stichwort des Ausbruchs gemacht. Als das durch gegenmetrische Hebung stößig betonte Initial beider Aussagen, die der erste Vers enthält, scheint das „Grün“ gleichsam einen doppelten Anlauf zu nehmen : „Grün ist überall. Grün branden die Felder.“ Im ersten breitet es sich weithin aus wie ein Meer, im zweiten steigert es sich vom bloßen Sein in die Aktion des Brandens. Doch sogleich begegnet ihm Einschränkendes : „Nur die Straße ist ein weißer Strich / Quer durchs Grün.“ Quer durch die Versgrenze auch geht diese Aussage vom Grünwidrigen und stockt, was wie Brandung sich bewegte, wieder im zuständigen „ist“. Um so heftiger kommt der nächste Ausbruch, der, mit fast grimmigem Nachdruck aus dem dritten Vers auffahrend, seine rollenden Daktylen in den Strophenschluß ergießt : „Aber herrlich, / Herrlich grün lodern die Wälder“. Hier bietet sich ein Paradebeispiel für die Brittingsche Synkopentechnik. Dem natürlichen Sprechfall nach hätte das Wort „herrlich“ seine Hebung auf der ersten Silbe, während der zweiten nicht einmal eine Nebenhebung zufiele. Nun verlangt jedoch das vorhergehende Kadenzwort „Strich“ eine starke Silbe zum Reimpartner und zwingt damit zur ungewohnten, zur emphatischen Doppelbetonung „Herrlich“, mit der das Wort, das in der Umgangssprache fast zum Synonym von „schön“ verblaßt ist, wieder zu seinem her-

risch-stolzen Ursprung steigt. Einmal so herausgehoben, darf es in der Wiederholung dem natürlichen Sprechfall und dem in dieser Zeile ungebrochenen metrischen Fluß folgen.

Die nächste Strophe beginnt wie die erste mit einem Vers, der zwei knappe Aussagen enthält. Wir vergegenwärtigen uns, daß die meisten dreigliedrig komponierten Gedichte dem Aufbauprinzip Stollen-Stollen-Abgesang folgen; das heißt: erste und zweite Strophe entsprechen einander an Inhalt-Gewicht und in der Form; zwei Säulen sind sie, die den Querbalken des übergreifenden und verbindenden dritten Strophengliedes tragen. Wenn aber Britting hier dies Prinzip fühlbar macht, so nicht, um sich ihm zu unterwerfen, sondern um seine ägne, andersartige Konstruktionsweise in Opposition stellen zu können. Die erste Strophe begann mit Grün-Ekstase, die zweite hält uns Nicht-Grünes entgegen. „Die Lérche sírrt. Der Himmel ist bláu.“ Wie anders brav geht das ins Metrum als der Gedichtbeginn: „Grüen ist úeberáll. Grüen branden die Félder.“ Da war doppelter Anlauf, hier das Nebeneinander zweier Sätze, die sich gegenseitig nicht steigern, weil sie, symmetrisch gebaut und rhythmisch beide belanglos, die Mittelzäsur zu einem Schnitt werden lassen, der den Bewegungsnerv des Verses durchtrennt. Auch stand in der Grün-Zeile das Zustandsverb vor dem Aktionsverb. Hier ist es umgekehrt: die Zuständigkeit beschließt. Das Aktionsverb aber stammt aus dem Sektor geringster Klangqualität, denn „Sirren“ ist ein Lautwort, das sich nach normaler Assoziationsweise eher der Mücke oder der Grille zuordnet als gerade der Lerche. Sehr weit oben muß die Lerche singen, kaum noch hörbar, nicht mehr wahrnehmbar in

jenem Himmel, von dem nur affektlos konstatiert wird, daß er blau sei. Und was weniger ließe sich vom Himmel sagen? Diese Aussage ist wie das resignierte Schließen der Augenlider angesichts unerträglicher Blendung. Aber das dauert nur so lang, als das Komma der ersten Verskadenz dem Atem Pause gibt. Schon hat sich der Blick wieder im Irdischen gefangen und geht, wenn auch noch zögernd, auf neue Streife : „Sonst überall ist nur Grün.“ Der dreitaktige Vers — er ist mit nur sieben Silben schmalster und infolgedessen langsamster des Gedichts — schiebt mit einer widermetrisch schweren Bewegung das Stichwort „Grün“ in die Kadenz. Er gibt die dunkle Paraphrase zum fanfarenhellen „Grün ist überall“ des Beginns und verschanzt sich, als sollte nun nichts mehr gesagt werden, hinter dem satzschließenden Punkt. Aber diese Schanze grad ist es, die die neue Ekstase zum Absprung braucht. Schon stürzt sie in elf sprudelnden Silben hervor und überschlägt sich im Binnenreim, im dreifachen ü-n-Laut: „Ein kochendes Grün, ein erzgrünes Glühn —“, bis der Gedankenstrich sie — nein, nicht anhält (solche Wucht kann kein Versende abfangen), sondern man möchte sagen : stutzig macht. Das Nicht-Grüne erscheint wieder. Die vierte Zeile, die über das innere Verspaar hinweg der ersten den Reim zureicht, ist nicht nur der Form nach, sondern auch im Motiv deren Partner. „Flirrend darin eine Bauernfrau“. Wir denken an das Klangverb „sirren“, die lautmalende Bestimmung eines hohen zarten Tones, der jeden Augenblick in unhörbares Vibrato übergehen kann. „Flirrend“ bezeichnet nun die optische Existenz einer Gestalt, die plötzlich aus dem verblosen Schwall der Grün-ekstase aufgetaucht ist; das Wort hat in seinem, im Be-

reich des Augenscheins einen entsprechenden Grenzwert zum Unsichtbaren, zur Halluzination hin.

An dieser Stelle müßte sich die umfangende Reimstrophe ihrer natürlichen Kontur nach schließen. Dann wäre das Prinzip Stollen-Stollen-Abgesang über einige verzeihbare Unregelmäßigkeiten hin doch gerettet; denn drei Grünausbrüche halten drei ungrünen Aussagen die Waage. Aber nun verbiegt eine gewaltsame Syntax den Strophenschluß zum Enjambement, das den folgenden Doppelreimkomplex heftig anreißt. Die Stimmführung schneidet die Formgrenze : „... eine Bauernfrau / Mit weißem Kopftuch“. Die Formwirkung des Enjambements besteht darin, daß es im selben Maße, wie es die Kadenzfuge kittet, dem Vers, der es entläßt oder — wie hier — dem, der es aufnimmt, ein Loch reißt. Als zweibeig schweres Kompositum tut das Wort „Kopftuch“ noch das seine, um die ihm folgende Sprechpause klaffend zu machen. Hier erst enden These und Antithese von Grün und Nicht-Grün, enden mitten im Vers. Nur : das Weiß — es war auch die Farbe der Straße, die quer durchs Grün ging — ist nun, im Kopftuch der Frau, zu punkthaftem Flirren aufgelöst; es bedeutet nichts mehr. Wie eine Flamme vom Herd löst sich die Ekstase von ihrem Ursprung im Grün und wirbelt, was zum Nicht-Grünen gehörte, in die feurige Schlußapotheose hinauf. „... und ihr rotes Gesicht / Trieft flammend vom unendlichen Licht.“ Das Grün brandete, die Wälder lodern in ihm, es kochte, es war ein Glühn. Mit all seinen feurigen Eigenschaften ist es die irdische, die anschauliche Spiegelung des unendlichen Lichtes, das der Schluß preist.

Die reine Landschaftsschilderung erscheint in der Poesie sehr viel später als die entsprechende Darstellung

in der Malerei. In fast allen klassisch-romantischen Gedichten dient das Naturbild nur zur Metapher einer menschlichen Stimmung oder zum Vorspann einer persönlichen, meist ichbezogenen Aussage. So etwa bereiten in Eichendorffs „Mondnacht“ zwei Strophen mit landschaftlichen Elementen den Aufbruch des Gefühls vor, der das eigentliche Anliegen des Gedichts ist : „Und meine Seele spannte / Weit ihre Flügel aus, / Flog durch die stillen Lande / Als flöge sie nach Haus.“ Es scheint, als müßte die Natur, wenn ihr kein menschlicher Atem Leben einhauchte, nature morte bleiben. Erst der Realismus mit seinem Bestreben nach Gefühlsdämpfung bringt empirische Landschaften ohne gemüthften Bezug; allerdings sind auch diese fast immer besinnlich, das heißt, sie sammeln die Gedanken auf einen hinter dem Bild verborgenen Sinn, der, unausgesagt, doch hindurch schimmert. Später der Naturalismus greift heftiger zu; aber wie er, urbarmachend mehr als gestaltend, neue lyrische Möglichkeiten aufreißt, zerbricht er zugleich die Formen, in denen sie darstellbar wären. Schon George und Rilke knüpfen wieder an die Tradition der human beseelten Landschaft an. Der antirealistische Gegenstoß jedoch kommt vom Expressionismus, von dessen Dichtung Kurt Pinthus in der Einleitung zu seiner repräsentativen Anthologie „Menschheitsdämmerung“ sagt: „Weil der Mensch so ganz und gar Ausgangspunkt, Mittelpunkt und Zielpunkt dieser Dichtung ist, deshalb hat die Landschaft wenig Platz in ihr. Die Landschaft wird niemals hingemalt, geschildert, besungen; sondern sie ist ganz vermenschet ..., ist das schimmernde Labyrinth, dem Ahasver sehnsuchtsvoll sich entwinden will; und

Wald und Baum sind entweder Orte der Toten, oder}Hände, die zu Gott, zur Unendlichkeit hinsuchen.“

Britting begann erst zu schreiben, als sich die Hochwelle des Expressionismus schon brach. Die Erregtheit jener Dichtung, die aggressive Konventionsfeindlichkeit, mit der sich das Suchen nach eigenständiger Form abschirmen muß, charakterisiert auch sein Frühwerk; aber es lebt nur aus den Impulsen, nicht aus den Intentionen des Expressionismus. Brittings Stoffgebiet ist — aus Gründen, die noch angedeutet werden sollen — die unvernünftige Natur; jegliche Anthropozentrik liegt ihm fern. Er zeigt, daß Landschaft auch in anderer Technik als der des Hinmalens oder Schilderns gegeben werden kann: das eigne Ich mit seinen Gefühlen und Stimmungen muß sich nur ganz eliminieren und muß die so freiwerdende Kraft völlig ans Sujet wenden. Je spröder der Gegenstand, desto mehr Heftigkeit verlangt er, desto restloser wandelt er den an ihm arbeitenden menschlichen Willen um in elementare Leidenschaft. Das Spröde, das Schwere, eben das, was von sich aus nicht erhebend ist, scheint Britting anzusprechen, damit es von ihm erhoben werde. So verzichtet er darauf, ins Bild der „Grünen Donauebene“ den glanzvollen Fluß selber einzubeziehen; er beschränkt die Schau auf die flache, einförmige Randlandschaft, die der Vorsommer mit einer einzigen Farbe, dem Grün, überschwemmt hat. Der Gedichtgegenstand an sich enthält keine Steigerungsmöglichkeiten. Aber die zu erstellen, soll ja auch nach Brittings Prinzip Sache des Formers und seiner Technik sein : als Spannungsmittel dient dem Dichter die der Reimstrophenform zuwiderlaufende Fügung der Syntax; als Treibstoff, der den Rhythmus von Sturz und Stockung



bewirkt, die explosive Mischung gegensätzlicher Aussagen; als Katalysator, der Einförmigkeit in Intensität umsetzt, die Wiederholung — nicht in der Art des Refrains, sondern im Sinne vom Bestehen auf einem Wort. Nuancierungen und anmutigen Wechsel von Synonymen verschmäh Britting. „Herrlich“ steht in häm–mernder Verdoppelung. Weiß wie die Straße ist das Kopftuch, und „Grün ist überall“, nämlich an sieben Stellen des kleinen Gedichts. Nicht eine seelische Regung, eine Farbe wird hier in hinreißenden Versen zur Transzendenz geführt. Die menschliche Figur, die flirrend im Bild auftaucht, soll durch ihre insektenhafte Kleinheit nur die Übergroße des Elements meßbar machen, ist bemerkenswert nur, weil an ihrer Oberfläche das unendliche Licht Erscheinung wird.

Von hier aus ließe sich einem Mißverständnis begegnen, das sich hartnäckig an Britting heftet : man stempelt ihn gern zum lyrischen Mordskerl und unterschiebt ihm bäuerliche Naivität. Wäre er wirklich naiv, er würde, bei aller Naturvorliebe, die Stellung des Menschen im Mittelpunkt der geschauten Welt nicht antasten. Denn der Schauende ist es doch, der mit der Grenze seines Sichtkreises den Landschaften Horizont gibt, der die Fluchtpunkte ins schwimmende Chaos setzt und das Netz ordnender Perspektiven spannt. Ihn aus seiner Zentralstelle herausnehmen und an den Rand verpflanzen, heißt eine gefährliche Operation vollziehen, die kein naiver Mensch auch nur für tunlich halten würde. Britting nahm diesen Eingriff an seinem Weltbild vor, ehe er Dichter, das heißt nach Rilkes .Definition „ein zum Rühmen Besteller“ wurde. Wie sein von Kriegswunden zeretzter Körper der Chirurgenhand bedurfte, so tat der

traumatisch versehrten Seele eine radikale Umstellung not. Die Humanität war fragwürdig, war zum Fremdpartikel im psychischen Gewebe geworden, das unablässig paralyisierende Gifte des Zweifels absonderte. Britting vermochte nicht zu rühmen, solange Wald und Baum sich definieren ließen als „Orte der Toten“ oder als „Hände, die zu Gott (was wissen wir von dem ?), zur Unendlichkeit (was haben wir mit der zu schaffen ?) hinsuchen“. Er mußte darum seine Landschaft entmenschen. Wie sich aus der so gewonnenen neuen Sicht jene Erlebnisse darstellen, die das Trauma verursacht hatten, entnehmen wir dem kleinen Gedichtzyklus des „Irdischen Tag“ „Chinesische Generäle“. Da heißt es:

In dem süßen Konzert  
Aus gelbem und blauem Licht  
Ist das singende Schwert  
Ein Mückenmaul an Gewicht.

Und später:

Maschinengewehre knistern,  
Raketen sind farbenfroh,  
Granateinschläge flüstern  
Wie weiße Mäuse im Stroh.

Im „Irdischen Tag“ wie in allen Werken seiner frühen Epoche enthält sich Britting der Meinungsäußerung. Doch aus dem, was er verschweigt, entsteht, als Negativ gleichsam, eine Philosophie, die etwa so formuliert werden dürfte : Nicht Anthropos, der Mensch, ist der Glänzende dieser Welt. All seine eigenbelobten Gefühle und hochtrabenden Gedanken stiften, wo keine Zerstörung,

doch niemals so Großes, wie die Natur es unbeirrt und wahrhaft leuchtend hervorbringt.

Offensichtlich gab es auch in Brittings späterem Leben nichts, was ihn eines Besseren hätte belehren können. Andererseits blieben ihm, dank fundamentaler Skepsis dem Menschlichen gegenüber, die geistigen Irrflüge und Ikarus-Stürze erspart, mit denen sich mancher idealistische Dichter dieser ersten Jahrhunderthälfte zugrunde richtete. Oskar Loerke oder Gottfried Benn vergleichbar, die ebenfalls früh empfangene Traumata — bei dem einen vom Zivilisationserlebnis, bei dem anderen vom medizinischen Studium herrührend — in spontaner dichterischer Reaktion ausheilten, hatte Britting nach der einen großen Krise keine weitere mehr zu fürchten. Sein Weg lag fest. Er durfte alle Kraft ans Formale, an die Ausreifung des ihm gemäßen Stils wenden. Der 1939 erschienene Gedichtband „Rabe, Roß und Hahn“ ist bereits Zeugnis jenes Stillungs- und Verdichtungsprozesses, der im Sonett-Zyklus „Die Begegnung“ und in dem neusten Lyrikwerk „Unter hohen Bäumen“ zu klassischen Formen führt.

## *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 Lana 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.

Das frühe und mittlere Werk Georg Brittings enthält weder Stanzas noch (von einer, die Regel vehement bestätigenden Ausnahme abgesehen) Sonette noch gar Oden. Erst spät stellt sich Britting das Problem streng vorgegebener Versregeln. So geht es ihm im Gedicht „Sommergefühl“ darum, das Maß der sapphischen Ode durch eigenste Aussageweise zur eigensten Gestaltung zu machen. Er muß sich dabei gegen einen ungleich stärkeren Formdruck behaupten, als selbst die komplizierteste Reimdichtung ihn ausübt. Auch das Sonett noch läßt Freiheiten; oder wer wollte Rilkes „Sonetten an Orpheus“ den Gattungscharakter absprechen, weil sie den Grundtypus, sei's durch Taktminderung, sei's durch daktylische Umrhythmisierung, sei's durch Lösung der Reimeinheit aufs Gewagteste variieren? Die klassische Ode aber fordert silben- und hebungsgenaue Ausfüllung. Jede Überschreitung wirkt charakterzerstörend und stürzt das Formgebilde vom schmalen Grat der Richtigkeit in das große, hundertelei umfassende Sammelbecken der freien Rhythmen oder fälscht es um auf den alternierenden Typus, wie ihn das Kirchenlied des Barockdichters Johann Heerman vertritt: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? / daß man ein solch scharf Urteil dir gesprochen? / Was ist die Schuld, in was für Missetaten / bist du geraten?“ Dies ist, bei eingehaltener Silbenzahl, jedoch völlig aufgelöster Binnenkontur, so wenig mehr sapphische Ode, als ein platt-gessener Zylinder noch ein Zylinder ist. Die Ode lebt aus dem spezifischen Rhythmus, der in unserem Fall folgendes Schema hat: Im sapphischen Vers :

[Die im Originaltext eingegebenen Zeichen fehlen in unserem Zeichensatz.]

dreimal wiederholt, formt sich der Strophenleib, ein adonischer Vers : – beschließt.

Da das Deutsche die Silben nach Gewicht, nicht nach Länge mißt und in seiner Betonung fixiert, nämlich an Wortstämme gebunden ist, läßt sich das Schema, so sehr Wortwahl und Syntax auch angepaßt werden, immer nur annähernd verwirklichen; und daraus erwächst eine weitere Gefahr der Ode; denn im Bemühen um den erreichbaren Grenzwert der Richtigkeit wird mancher Dichter zum Philologen, legt die Kothurne griechischer Versfüße kunstgerecht an und kann am Ende nur noch stelzen, nicht mehr schreiten, verliert, eh daß er's wagte, eine Hebung mit Nebenton, eine Senkung überdosiert zu füllen, lieber seine Anmut.

Wir sehen, die Ode ist anspruchsvoll. An Formverstößen löst sie sich auf, an sklavischer Unterwerfung verholzt sie. Sie fordert vom Dichter im gleichen Maß exzellente Technik wie starkes rhythmisches Gefühl. Britting verfügt über beides. Er, dessen frühe Lyrik ihre Spannung von der Divergenz zwischen vorgegebener Reim-Strophenform und binnenrhythmischer Besetzung hat — Form soll gesprengt werden —, bevorzugte bald die aus gesprengten Reimgebunden erwachsenden freien Rhythmen — der Freiheit soll Form abgewonnen werden. Von daher ist es nur ein Schritt zur Umkehrung des Problems : Form soll Freiheit geben.

Britting wählte seiner Ode ein von jeher bevorzugtes Thema. Unermüdlich hat er den Sommer und immer wieder den Glut- und Sonnensommer dargestellt, sei's in Landschaftsbildern oder sei's in zyklischer Personifizierung; etwa : „Des Rotlippigen Auge glänzt / Zornig / Über die Zeit“. Als herrscherlich-männliche Jahreszeit

wird er auch hier beschworen, allerdings nicht in der objektivierten Form, die uns bei Britting vertraut ist, sondern in Anrufung : der Sommer ist das Du des Gedichtes. Es ist kaum anzunehmen, daß die persönliche Beziehung als Intensivierungsmittel dienen soll, denn in Frühgedichten wie „Grüne Donauebene“ bedarf Britting ihrer nicht, um höchste Intensität zu erreichen. Doch die Steilheit imperativischer Sprache kommt der Ode zustatten. Sie ermöglicht — und das ist für die Initial-Zeile besonders wichtig — eine Kongruenz von syntaktischen und rhythmischen Abschnitten: Kurzer Sommer, glühender, bleib! Dein Anhauch ... Einmal so dem Ohr eingepägt, bleibt das Schema der drei Versfüße deutlich und braucht später nicht immer mit derselben Präzision nachgezogen zu werden. Schon in der zweiten Zeile verschleift der Sinnbezug die rhythmische Grenze zwischen erstem und zweitem Fuß: Zwar verdrießt das — ängstliche Gras — denn er holt „das“, als Pronomen, zu seinem Substantiv „Gras“ herüber. Den dritten Versfuß abzusetzen ist leichter, da er den Schutz der Kadenz genießt, jener Grenze, die unser an Reimdichtung geschultes Gefühl auch dann noch als Zäsur billigt, wenn Sinn und Syntax über sie hinweggehn. Von der Kadenz im Rücken gedeckt, hat der dritte Versfuß nur den Andrang seiner Vorgänger abzuwehren. Seine drei Silben genügen nicht als Raum für eine syntaktische Einheit, wohl aber läßt sich in ihnen der Brückenpfeiler des Enjambements errichten. Während in Reimstrophen das Enjambement formzerstörend wirkt, hat es in antiken Maßen eine formsteigernde Funktion, weil es die binnenversliche Rhythmik belebt und die in deutscher Lyrik fallbeilhaft Schwere der Kadenz erleichtert. Britting verwendet in

allen drei sapphischen Versen der ersten Strophe ein solches, den letzten Fuß aussonderndes Enjambement. Später — er ist ja kein Stelzengänger, sondern ein Dichter — variiert er das Grundschemata in gelegentlicher Verschleifung.

Formale Erwägungen bestimmen die syntaktische Anordnung, regeln die Wortstellung in einer der Umgangssprache oft ungewohnten Weise und beeinflussen, nicht zuletzt, die Wortwahl. So wird der mittlere Versfuß rhythmisch am deutlichsten, wenn er ein dreisilbiges Adjektiv erhält: „glühender“, „ängstliche“, „rötende“ — jeder sapphische Vers der ersten Strophe hat diese optimale Mittelfußbesetzung. Es sieht fast nach Schulmeisteri aus. Doch bedenken wir : Klopstock pflegte seine Odenschemata mit Haken-Strich-Haken wie ein Motto seinen Gedichten voranzustellen, wissend, daß nichts ärger ist, als eine unverständig, nämlich nach alternierendem Sprachgefühl gelesene antike Strophe. Britting verzichtet auf das Vorwort an den Intellekt und wendet sich gleich ans Ohr, taktstockscliegend, skandierend : Da ist der Grundrhythmus ! Merk ihn dir! Zugleich aber befrachtet er diese seine Lehrstrophe mit allen Inhaltselementen, die sich im weiteren ausfalten sollen, mehr noch, gibt hier Tonart und Tempo des ganzen Gedichts. Welche Sinne, welche Ganglien unseres Hirns auch immer teilhaben, wenn wir Lyrik aufnehmen, sie werden hier insgesamt erweckt und aufgepeitscht von leidenschaftlicher Ansprache.

Kurz ist der Glutsommer. Die Bitte, daß er bleibe, muß vergeblich sein. Schon ahnt man ein ihm feindliches Prinzip, dessen Vasallen — „Dein Anhauch / Zwar verdriest das ängstliche Gras“ — den Sommer mit Mißmut



strafen. Aber die Freundespartei ist stärker. Gegen den Verdruß des Ängstlichen stellen Korn und Wein strahlende Einwilligung, stimmt die Grille ihr Loblied an. Als klassische Symbole sonnenhaften Reifens sind „Korn“ und „Wein“ Vokabeln von lyrischem Uradel; solche zieht die Ode an: Im Frühwerk verbildlichte Britting den Sommer anders. Da beginnt ein Gedicht „Weißer Morgen“ so:

Der Sommer lag schwer schnaufend,  
Dickbrüstig wie ein Bäckerweib,  
Mit fettem Schweiß sich taufend  
Den nackten Wackelleib.

In jener Schaffensperiode gab es keine hohen Worte, wie auch Ausdrücke der Gemütsbewegung selten aus dem seelischen, sondern fast immer aus dem Bereich des Affektes gewählt waren : Zorn, Ärger, Wut, Neid, Gier, Scham und Lust. Statt „lieben“ sagte der frühe Britting „mögen“. Hier dagegen : „Das Korn ... /Liebt dich“. Der Odensommer fordert Seelenbezug; nur, was ihm gegnerisch ist, verharrt in affekthafter Verdrießlichkeit. Aber schon rücken neue Glutverbündete ins Blickfeld.

Der adonische Vers : „Singt dir ein Loblied“ läßt von der Grille den Einsatz geben, woraufhin die Lerche, kaum das Komma des Strophenschlusses abwartend, an elf Silbensprossen des nächsten sapphischen Verses ins Blaue klettert und im zweiten Vers ihren Triller anschlägt. Hier, anders als in der *empirischen* Landschaft der „Grünen Donauebene“, sind Grille und Lerche, wie vorher Korn und Wein, *Symbole* der angerufenen Jahreszeit. Ihnen gesellt sich eine dritte Stimme, die vehementeste, eine, die so nur Britting und niemand sonst

ohrenfällig machen konnte; denn der lyrischen Konvention nach nickt die Blüte oder allenfalls flüstert sie — wer hätte sie schreien hören ? Aber ihre tolle Farbe — wir wissen ja, wie Britting auf Farbigen anspringt — forderte kühner Vergleich heraus, ihr Name suggeriert Laut, übermütig, wie der Schenkelschlag bayrischen Schuhplattlers : „und des / Wilder. Klatschmohns purpurne Blüte ist ein / Feuriger Juhschrei !”

Die zweite Strophe, die nur die Bildaussagen von Mohn und Lerche enthält, fließt, verglichen mit der ersten, in ungedrängt weitläufiger Heiterkeit. Jener gab der Imperativ „bleib !” die Spannung der Inständigkeit; da scharte sich Einstimmung gegen Widerspruch. In dieser ist der Sommer kaum mehr angerufen, sondern in beschwingter Beschreibung wird ihm vorgehalten, was ihn zum Bleiben verlocken könnte. Nur der adonische Vers ballt eine Energie, die der vorstrophigen gleichkommt. Fünfsilbig und zweihebig hat der adonische den ganzen rhythmischen Reichtum und die Silbenfülle der sapphischen Verse abzufangen. Man lasse sich durch seine Kürze nicht täuschen, er ist die Karyatide der Ode; was der Dichter ihm anvertraut, hat größten Nachdruck. Vorher : „Singt dir ein Loblied”, feierlich-fest. Nun : „Feuriger Juhschrei” — daraus macht dieser Vers ein Evox, in Rhythmus, Klang und Bild die vollkommene Entsprechung des kurzen Sommers, des glühenden. Dies ist die Scheitelstelle des vierstrophigen Gedichts. Da sie auf den Beginn zurückzielt, betont sie die Halbierungsmöglichkeit. Eine Kluft tut sich auf, das angeredete Du erlischt darin.

Murmelnd und hebungsmatt über die Konturen des sapphischen Verses hinschleifend, führt die dritte Stro-

phe Nächtliches her. Auch den Sonnensommer begleiten zwei Adjektive; aber er hatte sich impulsiv zwischen sie gedrängt, während, was die Nacht bezeichnet, förmlich gereiht kommt : „In den kühlen, glänzenden Nächten richtet / Sich das grüne Gras wieder auf.“ Da ist es abermals, das Gluthauch- Feindliche, nun nicht ängstlich mehr, sondern lautlos zufrieden sich erholend. Gold- und Blutfarbenes liebte das Licht; Grün will Verschattung. Zu ihm gehört das weiche, molluskenhafte Geschöpf, die Schnecke, die, ebenso langsam wie das Gras sich aufrichtet und lautlos auch durch das taunasse Land wandert. Die dritte Strophe gibt der stillen, kühl- suchenden Kreatur nicht minder großen Raum, als die zweite dem Sonnenjubiläum von Mohn und Lerche zumaß, und es ist Glanz in ihm und ein Himmel darüber, dessen Trostzeichen, „Oben die Sterne“, der adonische Vers mit der ihm eignen Verlässlichkeit weist.

Aber nur sichtbar, nicht wirksam sind die Lichter da oben. Die Schnecke, blind und auf ihren Tastsinn angewiesen, ignoriert sie : „Ihren Fühlern sind sie entrückt“. Hiermit verabschiedet die nächtliche Aussage, während sie zur vierten Strophe übergreift, allen Glanz. Am Boden haftend, streift sie Unterirdisches und gesellt zum sanften Gras, zur lymphatischen Schnecke die Kröte, das Tier hexenhafter Herkunft, das im Hohlweg hockt, und den Salamander, hier kein siderisches Symbol, sondern die koboldige Ausgeburt des Sumpfes, in dem er lebt. Der Sommer hat seine Macht von der Sonne, die Nacht hat ihre aus der Unterwelt. Dennoch — solange das Jahr über den Äquinoktien steht, dürfen die Kinder des Lichts lieben und lobsingeln, die Dunkelkreatur dagegen — eine Sommernacht dauert nicht lang — bleibt stumm.

„Sie fürchtet“, schon in der ersten Kadenz der Schlußstrophe fällt dieses ihr Bannwort und schränkt ihre feindliche Existenz fast in der selben Weise ein, wie zu Gedichtbeginn „zwar“ und „doch“, als syntaktische Büttel, den Verdruß des Grases an der Kette hielten. Daß Schnecke, Kröte und Salamander sich fürchten, bedeutet Morgengrauen. Ein lang über zwei Kadenzen hin-schwellender Satz trägt es herauf, bis jäh mit dem dritten Verdruß der letzten sapphischen Zeile das junge Licht abspringt, um sich jubelnd in den adonischen Vers „Rosigen Morgen“ zu werfen. Der Lichtherrscher ist zurückgekehrt. Sein Lob wird aufs neue erschallen, und abermals wird ihn eine Stimme beschwören : „Kurzer Sommer, glühender, bleib !“ So schwingt das Gedicht-ende seinen Sinnbogen zum Anfang hin und läßt keinen Rest, es sei denn, wir hätten der Überschrift „Sommergefühl“ ein Versprechen entnommen, dessen Einlösung wir vermissen. Wo verlautbart sich hier Gefühl ?

In „Grüne Donauebene“ wurde uns der Strom vor-enthalten. Da ging's um die Ekstase des Grüns, die in immer neuen Stößen am Grünwidrigen entfachte. Hier steht, nach demselben Prinzip, wenn auch von strengster Formzucht gehalten, Glutsommerlichkeit gegen Nächtliches. Die erste Strophe : goldene Sonnenfrucht, die den Bitterkern des Schattenzugewandten einschließt. Die zweite : ganz Sommer, die dritte : ganz Nacht. Die vierte : Spukwurzel ins Finstre, aus der der rosige Keim neuen Sommerlichtes " aufschießt. Nur ein einziges Wort, das „bleib !“ der ersten Zeile, zuckt wie menschlicher Puls-schlag. Alles weitere ist Bild, Farbbild, Klangbild, das vor Auge und Ohr plädiert, sich aber nicht an das Herz als den Thron des Gefühls wendet. Sollte der späte, der

formal ausgereifte Britting geistig in der Haltung seiner Jugend verblieben sein, die eine schroffe Ablehnung des Anthropos war ? Die Antwort — ein Kopfschütteln über die blinde Verrantheit des Fragers scheint sie zu begleiten — finden wir in „Das Wind-licht“ aus dem Versband „Rabe, Roß und Hahn“ : „Weißt du es nicht ? / Kein Bild ist Betrug.“ „Der Irdische Tag“ schreibt diesen Satz mit wütender Flammenschrift, „Unter hohen Bäumen“ fügt ihn in Goldlettern. So wahr sind Bilder, daß sie -- und wer wollte ein Gleiches von unseren Gefühlen und Gedanken sagen — ungedeutet für sich allein stehn dürfen, selig in sich selbst. Laßt sie uns anschauen, aber nicht auslegen wie ein Kartenspiel, das Schicksalsneugier oder metaphysische Spekulationslust befriedigt.

Britting wird oft zusammen mit Elisabeth Langgässer und Wilhelm Lehmann genannt, die gleich ihm Naturlyrik von höchstem Rang geschrieben haben. Doch gerade an der thematischen Gleichläufigkeit verdeutlicht sich die Verschiedenheit der Prä-missen. Die Langgässer fügte ihre metallisch konturierten Bilder als Glasfenster, um das Licht christlicher Erlösungsgewißheit aufzufangen. Lehmann schreibt magische Formeln, abgelesen aus dem Runenbuch einer Natur, die das Zeugnis von Feen, Geistern und alten Göttern geheimnisvoll beschließt und offenbart. Britting, aus einer Entscheidung heraus, die zu bejahen oder zu verneinen nicht Sache des Interpreten ist, verzichtet darauf, seine geliebten Bilder in kosmische Koordinatensysteme zu verankern. Daß sie untrüglich seien, garantiert die ihnen immanente Inständigkeit als das Echtheitssignum Gottes.

Wessen der andre auch ist,

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

# Der Dichter Georg Britting

Ursula Jaspersen

Süddeutsche Zeitung, Nr. 146, 28. 10. 1949

Eine sonderbare Bannung geht von der Poesie aus, sie bindet und befreit zugleich. Das im höchsten Sinne erkennende Wesen ist der Dichter — hier schießen Wissen, Gesicht, Bild, Metapher und Klang zu einem Kristall zusammen. Das Bild des Dichters ist heute in den Schatten der Moralisten und Sentimentalen geraten. Daß es in Deutschland aber Dichter gibt, die in der Tradition der großen, zeitlosen Poesie stehen, wird oft vergessen — sehr erklärlich in fließenden Zeiten, aber eben nicht zu vermeiden, wenn alles für den Augenblick augenblicklichen Trost will. Zu diesen wenigen wirklichen Dichtern gehört Georg Britting. Sein erster Lyrikband, „Der irdische Tag“, erschien 1935 und enthielt die Ernte von 15 Jahren. Vier Jahre später kam „Rabe, Roß und Hahn“, 1947 „Die Begegnung“, Sonette auf den Tod. Außerdem entstanden eine Reihe von Erzählungen und der 1932 erschienene Roman „Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß“. Von seinen Büchern sind in der Nymphenburger Verlagshandlung, München, „Der irdische Tag“, der „Hamlet“ und der „Schneckenweg“ (Erzählungen) wieder erschienen; dort auch „Die Begegnung“; alles Weitere wird dort folgen. Carl Hanser, München, bereitet für das kommende Frühjahr eine von Max Unold illustrierte Neuauflage von Brittings Gedichten „Lob des Weins“ vor.

Brittings frühe Lyrik verrät die Herkunft aus dem Expressionismus in ihrer Herbheit und oft ausfahrenden Form. Aber inhaltlich ist sie anders geartet. Die Expressiven schufen aus einer Schau mit geschlossenen Augen; die mit wachen Sinnen zu ergreifende Bildwirklichkeit war ihnen gleichgültig. Die derbe Unzerstörbarkeit, die gleichmütig kreisende Erneuerung der außermenschlichen Welt mißfiel ihnen. Ihre Aufgabe war zu sagen, was zu Grunde gehen würde, und sie sagten es, sie schrien es hinaus, die Ruinenlyrik von heute weit übertreffend. Britting aber besingt, was bleibt: eine herrliche, unbegreifliche Welt. Seine Gedichte geben weder über das Ich des Dichters Auskunft, noch nehmen sie Bezug auf die Seele des Lesers, auf das Du, sie halten sich hartnäckig und inständig im Raum der Bilder und bestürmen das innere Auge mit Farbigkeit: ein sonnenheißer, fleischroter Ziegelstein, ein erlegter Hase, der vor dem Fenster baumelt, oder die wirbelnden Federn eines gerupften Huhns. Alles hat Strahlung, Sprache und Dämon.

Die Prosa ist nicht immer leicht verständlich. Es geht einem der Atem aus, wenn man den heftigen, schwer anlaufenden, dann wieder jäh und wellenhaft überstürzten Perioden zu folgen sucht. Welch ein Aufwand erregter, von Kommas zerkerbter, im Sinnbezug aber eisern verzahnter Satzgefüge, damit am Ende auch hier, in den Erzählungen und Novellen, doch nur Bilder gegeben werden! Was darüber hinaus Handlung ist, liegt, wie ein Stein in diesen Wort-Wildbächen, ein Faktum ohne Kommentar, von keiner Reflexion geglättet.

Und doch gibt es eine sehr simple Möglichkeit, Brittings Absicht zu begreifen. Seine Bilder sind die Unbekannten, die



in die Gleichung des Geschehens eingesetzt werden müssen, damit man die Lösung erhält. In dem späten Gedicht „Das Windlicht“, das er zu einer Zeit schrieb, als der Reifungsprozeß des Lebens ihn schon gütiger gemacht hatte, spricht er die goldene Sentenz seiner Dichtung aus: „Kein Bild ist Betrug.“

Damit haben wir auch den Schlüssel zu dem Lebenslauf eines dicken Mannes, der Hamlet hieß. Britting tut hier einen Vorgriff auf die Gestaltungsweise einer kommenden Generation, die sich in Deutschland erst ein gutes Jahrzehnt später mit Faulkner, O. Neill und andern Amerikanern durchsetzen sollte. Frappierend ist der Vergleich seines Hamletromans mit Faulkners - „Absalom Absalom“, nicht so sehr, weil hier wie vorgegebener Stoff umgewandelt wird, sondern um der stilistischen Verwandtschaft willen. Der Bayer wie der Amerikaner gibt seiner Syntax einen schweren, erregten Fluß, beide setzen die Wiederholung als Mittel der Intensivierung ein, beide bedienen sich der Technik der Aussparung. Aber während bei Faulkner die Handlung wie ein Blitz im Nachtgewitter aus langsam aufgetürmten Wolkenwänden des Schicksals springt, ist sie bei Britting die schwarze Kluft zwischen zwei Bildmassiven.

Da ist das Ophelia-Erlebnis, die Vaterschaft, das Erlöschen seiner Liebe. Da zieht Hamlet in den Krieg, siegt, und muß seinen idealistischen Freund fallen sehen, den er liebte, weil er selber, der Dickbäuchige, ein Skeptiker ist. Da rächt Hamlet den Mord seines Vaters, indem er den König zwingt, sich zu Tode zu fressen. Da entsagt er der Krone und geht in ein Kloster, während die Königin, diese Verkörperung des Dämonisch – Weiblichen, der

ewigen Gier nach Lust und Macht über Männer, wieder Herrin des Hofes wird, und tanzt, als sollte es niemals mit ihr zu Ende gehen, triumphierend über ihren Sohn, der nun völlig eingemauert in sein Fett, dem Tode entgegenwartet, weder Liebhaber, noch Held, noch König mehr, nur noch ein großer Esser und ein großer Schauender.

Das wäre, in Begriffssprache, der Inhalt des Romans. Aus den Bildern erschließt sich mehr. In der Beschreibung des Sonnenblumenwaldes etwa und des schilfverwachsenen Grabens, der Ophelias Haus umgibt, wird das pflanzenhafte Wesen dieser Frau deutlich. Das Bild des geköpften Hahns, der zur Belustigung seiner Schlachter zu rennen beginnt, ja, ein Stück fliegt, um dann über seinen eigenen Kopf zu stolpern (ein Anblick, der den Feldherrn Hamlet erbleichen läßt), steht für die Paradoxie des Krieges. In dem Bild des eisigen Wintertags, an dem Hamlet seine geheizten Königsgemächer verläßt und über frostknarrende Dielen und Speicher streicht, bis er die brettsteifgefrorene tote Katze findet, wird klar, warum der dicke Mann die Krone niederlegte. In Bildern, wahrhaft surrealen Bildern, sind hier ungeheure Inhalte komprimiert. Und alle leuchten, die guten und die schlimmen.

Was Britting nach dem Hamlet schrieb, zeigt eine wachsende Tendenz zur klassischen Form, als wolle der Dichter, der sich bis dahin an der Grenze der von ihm erschlossenen Möglichkeiten aufhielt, nun in ihre ruhigere Mitte zurückkehren. Man spürt das schon in den Gedichten von „Rabe, Roß und Hahn“ und in den späteren Novellenbänden. Deutlich wird es an den Sonetten

„Die Begegnung“, formal schon an der Tatsache, daß er strenge Gebinde wählt, inhaltlich an der Gelassenheit, mit der die Todesbegegnung bezeugt und bestanden wird. Auch wendet sich die Dichtung, verhalten, aber spürbar an das Du des Lesers; ja verweigert nicht einmal den leisen Hinweis auf eine andere Welt, deren Licht manchmal hinter dem schwarzen Mantel des Würgers aufleuchtet.