

Georg Brittings „Unerbittlicher Sommer“
und „Süsser Trug“

Wilhelm Loock
Oldenbourg Verlag 1974

Unerbittlicher Sommer

Unerbittlich
War das Licht.

Die Sonne wich
Den ganzen Tag nicht
Von dem Tal:
In der Hand die
Goldne Peitsche
Stand sie,
Schwang sie
Auf das aufgetürmte Heu.

Buckelnd flüchtete
Die Katze
Zu dem Brunnen,
Weil der Schatten selbst
Noch glühte
Der Hauswand,
Und der schwarze Efeu.

Am Abend stampften
Die scheckigen Kühe
Fliegenumbraust
In den Wald hinein.

Die finstre, die Nacht,
War wie Lavagestein,
Dunkel glühend
Bis wieder zur Frühe –
Aber so muß der Sommer sein!

Unerbittlicher Sommer — in der Überschrift schon steckt der „frühe Britting“. Nicht in eine Idylle wird uns das Gedicht versetzen, sondern es wird etwas mit den „unerbittlichen“ Kräften zu tun haben, die den Menschen mißachten. Freie Rhythmen, unregelmäßige Strophenform, Alliterationen und Assonanzen, einige hingestreute Reime, Bilder von ungewöhnlicher sinnlicher Dichte, impressionistisch aneinandergereiht und doch zwingend miteinander verbunden, ergeben einen aufs äußerste konzentrierten Sprachzauber— kein Stimmungsbild. Daß die Lichtkraft gegen den Menschen gerichtet ist, deuten einige Bilder an. Der Mensch hat das Heu aufgetürmt, auf das die Peitschenschläge der Sonne herabbrennen. Das Haustier flüchtet zum Brunnen, die schattenwerfende Hauswand bietet keinen Schutz mehr, und die Kühe fliehen in den Wald.

Aber der Kampf gilt nicht nur der Menschenwelt, er ist kosmischer Art — die finstere Nacht selbst wird von dem unerbittlichen Licht durchdrungen.

Die beiden ersten Strophen, welche die „Epiphanie“ der Sonnengestalt darstellen, enthalten zwar weniger Verse als die zweite Hälfte des Gedichtes, in der die Wirkung des Lichtes zur Erscheinung kommt, sie stehen ihnen in ihrem Gewicht aber nicht nach. Am deutlichsten wird das in der ersten Strophe, deren Kürze gerade besondere Kraft ausstrahlt. Von fern klingen die vier

Worte an sakrale Sprache an, aber gerade das vorangestellte, den ganzen Vers ausfüllende Adjektiv läßt keine Erlösungsgedanken aufkommen, es betont vielmehr die feindliche Fremdheit des alles erfüllenden Lichtes.

In der zweiten Strophe wird diese „anonyme“ Macht mythisch konkretisiert in einem Bild, dessen Struktur an die Sehweise der frühexpressionistischen Mythenschöpfer erinnert, das aber gerade durch äußerste Vereinfachung und Abstraktion packt. Die Sonne scheint es auf das Tal, in dem Menschen wohnen, abgesehen zu haben. Nicht von ihrem natürlichen „Lauf“ vom Morgen zum Abend ist die Rede. Sie stand den ganzen Tag über dem Tal. Die Wirkung dieses unerbittlichen Dämons ist ganz in Rhythmus und Sprachklang verwandelt: in den a-Lauten (den ganzen Tag, Tal, Stand, Schwang) hören wir die unentrinnbare Monotonie der heißen Schläge, die konventionelle „goldne Sonne“ wird zu der Sonne, welche die goldne Peitsche schwingt, verfremdet; die harten t-Laute in Tag und Tal, das Zischen in Stand und Schwang sind den Schlägen angemessen. Rhythmisch am zwingendsten sind die drei letzten Verse:

Stand sie,
Schwang sie
Auf das aufgetürmte Heu.

Hier spürt man unmittelbar Schlag auf Schlag die Peitschenschläge, und der Dichter nimmt es um dieses Effektes willen in Kauf, daß die grammatisch verschiedene Bedeutung der beiden gleichlautenden Personalpronomina nicht unmittelbar wahrgenommen wird. Im aufgetürmten Heu scheint noch expressionistisch geschaute menschliche Hybris mitzuschwingen, aber gerade durch

diesen Gegendruck wird die Züchtigung um so intensiver erfahren. Die dritte und vierte Strophe verlieren in keinem Augenblick an Kraft, aber dem Inhalt entsprechend — Flucht der von dem Dämon Sonne angegriffenen Kreaturen — wird die Sphäre der Macht abgelöst von den „unteren“ Regionen, die sich in den u-Lauten von „Buckelnd“ und „Brunnen“ ankündigen. Aber auch in dieser Strophe herrschen a-Laute vor, damit das unheimliche Phänomen unterstreichend, daß hier nicht, wie in anderen Brittinggedichten, die „untere“ Region schutzgewährend und erfrischend erscheint, sondern durch das alles durchdringende Licht aufgelöst zu werden droht. In den unbetonten Silben flüchtete und zu dem Brunnen wird uns das dahinhuschende Tier vergegenwärtigt, während durch die ungewöhnliche Wortstellung und die Betonung des vierten Verses (Weil der Schatten selbst) sowie — noch verstärkend — durch den angefügten siebenten Vers (der schwarze Efeu stellt das Äußerste an lichtloser Kühle dar) das unheimliche Wunder des alles durchdringenden Lichtes in seiner Wirkung gezeigt wird.

Grandios in ihrer dämonischen Übertreibung ist die vierte Strophe, denn während der die Natur „humanisierende“ Leser erwartet, daß „am Abend“ doch endlich die ersehnte Abkühlung eintreten müsse, erlebt gerade jetzt das unerbittliche Licht den höchsten Triumph. Wieder durchziehen die a-Laute diese Strophe Am Abend stampften. . . usw. Die ü-Laute, die schon in der zweiten und dritten Strophe aufgetaucht waren, werden aufgenommen und durch dichte Aufeinanderfolge intensiviert:

Dunkel glühend
Bis wieder zur Frühe —

Die fliegenumbraust in den Wald hineinstampfenden Kühe geben dem Geschehen einen gleichsam apokalyptischen Charakter, und der magisch wirkende Vergleich der Nacht mit dunkelglühendem Lavagestein kommt an expressiver Kraft der peitschenschwingenden Sonne der ersten Strophe gleich. Vor allem aber ist das Geschehen, das dieses Bild meint, selbst magischer Natur: die Nacht, der Gegenpol des Lichts, ist besiegt und selbst dunkelglühend geworden.

Der Schlußvers scheint gegenüber diesem unheimlichen, außerordentlichen Geschehen abzufallen, auch die Endreime hinein Lavagestein—sein wirken in ihrer Umgebung eigentümlich harmonisierend. Wollte der Dichter am Schluß seines „magischen“ Gedichtes einen „amor fati“ zum Ausdruck bringen? Erschrickt er vor seiner Rigorosität? Ist diese kommentierende Sentenz auch eine Art Zauberspruch, welcher die Souveränität des Menschen über das sprachlich schon Geleistete hinaus noch einmal betonen will?

Der Schlußvers wirft ein Problem auf, das in seiner ganzen Schärfe deutlich wird, wenn man unser Gedicht mit dem späteren *Der Sommer* ist fürchterlich vergleicht. Der Abstand ist so groß, daß einzelne Stellen — abgesehen von einigen Versen „Urgesteins“ fast wie eine Parodie auf den Unerbittlichen Sommer wirken. Das von Anreden, einer Frage und Reflexionen durchzogene Gedicht bezieht den Menschen ein und nimmt der Aggressivität des Sommers dadurch ihren dämonisch-magischen Charakter. Am deutlichsten kommt das in den

Schlußversen zum Ausdruck:

Hätt er nicht den schwarzen
Schatten, der Wald,
Und die Quelle froschkalt,
Wär nicht zu ertragen
Die hitzige Zeit.

Die in dem Gedicht *Der Sommer* ist fürchterlich (!) zutage tretende Restauration der „Position des Ich“ (Bode) verträgt sich nur schlecht mit Brittings eigensten Impulsen.

Um so ergreifender treten diese aber in seiner Altersdichtung wieder zutage, in der die wilde Magie des nach-expressionistischen Gedichts sich in ein Wissen um kosmische Gesetze umgewandelt hat. Hier erscheint die Beteiligung des „Ich“ nicht als kämpferischer Abwehrzauber, auch nicht als sentimentalische Betrachtung, sondern als Übereinstimmung mit der Wirklichkeit. Ein klassisches Beispiel für diese Entwicklung ist das Gedicht *Süßer Trug*, das 1951 entstanden ist.

Süßer Trug

Rotes Laub, Zerfall in den Büschen — doch der
Föhn malt schlau ein funkelndes Blatt, als sei es
Sommer! Lange ging der davon. Es ist schon
Spät im Oktober.

Süßer Trug! Die sterbenden Gärten zittern
In dem herrlich stürzenden Licht. Die letzten
Sommerblumen glühen am Zaun, sie sehnen den
Stacheligen Igel

Unterm Baum sich wälzen: die Blätter trägt er
Treu nach Haus. Es lobt ihn die Gattin, sagt, es
Sei genug getan für den langen Schlaf im
Duftenden Laube.

Ach, sie weiß, es kommt nun der Winter, weißes
Eis, die Zeit der silbernen Nächte, die sie
Nie geschaut. Doch raunen davon die Sagen
Ihres Geschlechtes.

Um Gemeinsamkeiten und Unters L'Aiede der beiden
Gedichte (die nicht nur von der Thematik her gesehen
werden sollen) abschätzen zu können, müssen zunächst
zwei Gesichtspunkte herausgearbeitet werden, die für
das Britting-Verständnis überhaupt entscheidend sind.

Britting ist ein moderner Dichter. Er hat teil an dem
die Moderne konstituierenden Grunderlebnis, das im
„Chandos“- Brief von Hofmannsthal beschrieben ist
und in überraschender Übereinstimmung bei Rilke (im
„Malte“) und Sartre (in seinem frühen Roman ‚Der
Ekel‘) wiederkehrt. Es ist das Erlebnis der Sprachlosig-
keit, des Zerfalls der überkommenen sprachlichen Ord-
nungen. Hofmannsthal hat aber im Anschluß an die
Schilderung jener bis an die Wurzel der Existenz gehen-
den schockierenden Erfahrung auch die höchst eigenar-
tigen neuen Erfahrungen dargestellt, die durch das Zer-
reißen der überkommenen Sprachkonventionen möglich
wurden: „Eine Gießkanne, eine auf dem Felde verlassene
Egge, ein Hund in der Sonne, ein ärmlicher Kirchhof,
ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus, alles dies kann Ge-
fäß meiner Offenbarung werden. Jeder dieser Gegen-
stände und die tausend anderen ähnlichen, über die sonst

ein Auge mit selbstverständlicher Gleichgültigkeit hinweggleitet, kann für mich plötzlich in irgendeinem Moment, den herbeizuführen auf keine Weise in meiner Gewalt steht, ein erhabenes und rührendes Gepräge annehmen, das auszudrücken mir alle Worte zu arm scheinen.“ Nur wenn erkannt wird, daß auch Britting an dieser neuen Freiheit Anteil hat, können seine Gedichte voll verstanden werden, kann der „Stellenwert“ des aufgetürmten Heus, des schwarzen Efeus, der fliegenumbrausten Kühe gesehen werden.

Dazu kommt ein zweites Moment, das, vordergründig gesehen, im Widerspruch zu dieser „Modernität“ zu stehen scheint, das aber auf eine eigenartige Weise mit ihr zusammenhängt. Das ist die „magische“ Bewußtseinsstruktur, der Britting auf eine im Grunde unerklärbare Weise zugehört, eine Bewußtseinsstruktur, für welche die Welt ein transrationales Gewoge von Kräften und Gegenkräften ist, die allseits miteinander in Beziehung treten und sich in Kombinationen zusammenfinden können, die dem rationalen Bewußtsein als unerklärbar und undurchdringbar erscheinen müssen, in sich aber voller Überzeugungskraft sind. Das Besondere bei Britting ist nun, daß dieses Uralte und das ganz Moderne in ihm auf eine einzigartige Weise zusammenwirken, so daß man nicht unterscheiden kann, inwieweit etwa die wie Lavagestein dunkel glühende Nacht einer archaischen Intuition entspringt oder eine dichterische „Offenbarung“ darstellt, die durch Expressionismus, Chandos-Erlebnis und dadurch bewirkte neue Sehweise ermöglicht ist. Vermutlich war Britting auf die literarische Revolution deshalb besonders vorbereitet, weil durch sie älteste Schichten des menschlichen Bewußtseins freige-

setzt wurden, an denen er durch Herkunft und Anlage teil hatte. Vergleichen wir die beiden Gedichte Unerbittlicher Sommer und Süßer Trug, so scheint das Unterscheidende zunächst stärker als das Gemeinsame zu sein: Britting schreibt eine sapphische Ode! Nicht aus einer übermütigen parodistischen Laune heraus, sondern mit Bedacht, ernsthaft, zweimal ansetzend: einmal zu Beginn der vierziger Jahre und dann noch einmal zehn Jahre später. Am 23. 10. 1946 schreibt er an Georg Jung: Ich wurde durch eine altmodische Metrik aus meiner metrischen Unschuld gerissen, die ich mir bis dahin bewahrt hatte, Eugen Roth schenkte mir eine ziemlich dumme Ausgabe für den „Gebrauch an Höheren Schulen“, o heiliger Heusler! — Kurz, ich probierte auch einmal antike Maße, etwas, was ich früher gar nicht mochte, und was mir immer langweilig erschienen war. Der erste Versuch im alkäischen Maß war das ‚Jägerglück. Es klappte gleich ganz schön, und schien mir sehr leicht, leichter als zu reimen“.

Die Interpreten haben sich bemüht, das mit diesen beiläufig hingeschriebenen Sätzen Verschwiegene herauszufinden und zu begründen. Dietrich Bode hat in seiner sorgfältigen Untersuchung den Entschluß Brittings aus seiner Biographie, seiner geistigen Entwicklung und auch aus Zeitströmungen heraus verständlich zu machen gesucht. Er meint, Britting habe bei seiner mit wachsendem Alter beginnenden Aussöhnung mit der Wirklichkeit eine neue Reibung an der Form als Spannungsäquivalent nötig gehabt. Vor allem habe ihm diese Form die Gelassenheit für die Inhalte, die er nunmehr vorzutragen hatte, gegeben. So sei sie ein Charakteristikum seiner Altersdichtung geworden, die weniger sinn-

lich, mehr nüchtern-gestalthaft sei. Sie habe seinen Gedichten eine Abgeschlossenheit gegeben, die früher durch die Bildsphäre gewonnen sei. Curt Hohoff findet es deshalb nicht erstaunlich, „daß der Dichter freiwuchernder Versformen zu Ode und Sonett fand“, weil Britting mit seiner unbedingten Entscheidung für das „Bleiben“ in der irdischen Welt auch deren einzigen metaphysischen Trost habe hinnehmen müssen, den sie zu bieten hat: die ewige Wiederkehr. „Die Idee der ewigen Wiederkehr ergänzt die betrauerte Vergänglichkeit um einen Trost, der metaphysisch wirkt: auf jeden Winter folgt der Frühling und auf jeden Sommer der gilbende Herbst ... Der Fluß ist seit alten Zeiten dichterisches Symbol der Vergänglichkeit, die bleibt, des Immer und Vorbei. Das fließende Wasser beherrscht den Britting-schen Raum wie das zyklische Jahr die Brittingsche Zeit“. Ursula Jaspersen schließlich hat gezeigt, wie problematisch und gefahrvoll Brittings Unternehmen war, „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 ... 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 ...“ „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 ver-

fügt 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 Umkehr des Problems: Form soll Freiheit geben."

Eine Vertiefung in das Gedicht Süßer Trug läßt uns die Problematik der Rezeption antiker Versmaße durch Britting bald vergessen, vorausgesetzt allerdings, daß wir uns seinen Versen, die gerade in diesem Gedicht aus einer besonderen Vollmacht zu erwachsen scheinen, anvertrauen.

Rotes Laub — das Gedicht scheint eine malerische Beschreibung der von dem Dichter so geliebten Herbstlandschaft zu eröffnen, aber mit dem Abstraktum Zerfall wird die geistige Spannung in das Gedicht hineingetragen, die dem süßen Trug zugrunde liegt. Der nach dem Gedankenstrich folgende „doch“-Satz, der sich über die ersten drei Verse hinzieht, enthält den süßen Trug. Die „Schlauheit“ des Föhns blitzt in den Binnenreimen schlaun und blau sowie in dem Daktylus (funkelndes) auf — bunte Blendung des Trugs. Als Wahrheit möchte er erscheinen in dem schwer betonten Sommer, mit dem der dritte Vers beginnt. Aber dieser „Wortmagie“ wird, ohne daß die Weisheit des Dichters einer adversativen Konjunktion bedürfte, die Wirklichkeit entgegengesetzt: Lange ging der davon. Es folgt nach dem zögernden Es ist schon die volle, abschließende Wucht des adonischen Verses, in der Betonung auf spät und den

melancholischen o-Lauten des Oktober. Das ist die Situation.

In der zweiten Strophe wird mit der leidenschaftlichen Hingabe an die Täuschung das Wissen um die Unwiderflichkeit des Endes vereint. In den melancholisch betonten Anfangsworten des ersten Verses geht im Klangspiel von ü zu u der Trug ins Lautliche über. Der Satz Die sterbenden Gärten zittern in dem herrlich stürzenden Licht ist in seiner Melodik und seinem Gehalt unerschöpflich. Die er-Laute in „sterbenden Gärten“ schlagen über das „herrlich“ um in das „stürzende“ Licht, lustvolles Aufflammen des Lebenstriebs unter der Todesdrohung. Das Zittern der sterbenden Gärten ist eine ähnliche Abstraktion wie der Zerfall in den Büschen, so daß die Auflösung des sinnlich Gestalthaften sich in der sprachlichen Abstraktion abbildet. Das herrlich stürzende Licht allerdings ist noch einmal ein voller Einbruch der sinnlichen Blendung, es zeigt das Heroische des Unterganges. Die gleiche Ambivalenz wiederholt sich in den letzten Sonnenblumen, die am Zaun glühen. Und so könnte es weitergehen, in ähnlichen zwischen Leben und Tod schillernden Phänomenen könnte das Gedicht ausklingen.

Aber nun erfolgt die dramatische, geistreiche, ironische Wendung, die den Leser aufs äußerste überrascht. Sie ereignet sich genau in der Mitte des Gedichts, im Übergang vom adonischen Vers der zweiten Strophe zum ersten Vers der dritten Strophe, auf eine zunächst ganz sanfte, beiläufige Weise, wie sie nur Britting aufgrund seiner besonderen Eigenart möglich ist. Daß die am Zaun glühenden Sonnenblumen den stacheligen Igel sehn, darf den Britting-Leser nicht verwundern. Dieser

stachlige Igel in dem adonischen Vers hat die gleiche Würde wie die Sonnenblumen. Der abrupte Übergang von dem dionysischen Pathos allerdings in eine ganz andere Sphäre und die dadurch bedingte radikale Zweiteilung des Gedichts ist ein besonderes Raffinement der Brittingschen Altersdichtung. Daß der Igel unterm Baum sich wälzt, scheint zwar noch zu der bei aller Abstraktion im ersten Teil des Gedichtes vorherrschenden Sinnlichkeit zu gehören. Danach aber erfolgt der Bruch, der nur durch höchsten Kunstverstand (u. a. durch das in dem ganzen Gedicht ausnahmslos durchgeführte Enjambement) und durch den allseitigen Bezug der magischen Weltsicht nicht zum Stilbruch wird, sondern im Gegenteil zu einer sublimen ästhetischen Pointe.

Schon mit dem Adverb *treu* beginnt die Anthropomorphisierung, die nun in einer geradezu umwerfenden Mischung von Humor und (auch durch die aufeinander folgenden langen a-Laute hervorgerufenem) Ernst das vom Instinkt geforderte Verhalten der Kreatur in ein vom bäuerlich-bürgerlichen Milieu her gesehenes Ethos transponiert. Köstlich dabei besonders die Dominanz der Gattin und die dienende Rolle des braven Igelmannes.

In der letzten Strophe erfolgt eine neue überraschende Wendung. In der dritten Strophe war der Gegensatz zwischen der im Sterben glühenden Natur und dem sich auf den kommenden Winter vorbereitenden Igelpaar deutlich geworden. Diese Erdtiere lassen sich durch kein funkelndes Himmelsblau und kein herrlich stürzendes Licht beirren. Mag man darin ein Symbol des Gegensatzes von künstlerischer und bürgerlicher Existenz, von gefährdet am Rande des Todes dem zauberischen Trug

verschworenem Künstler und dem sich um Daseinssicherung Sorgenden sehen oder aber diesen Gegensatz — Brittings Wesen wohl mehr entsprechend — im Seinszusammenhang der Natur selbst belassen—die vierte Strophe jedenfalls gibt aus den kaum zu vermittelnden Gegensätzen die überraschende Synthese, in der sich die Einheit des Gedichtes wiederherstellt. Wie in der ersten und zweiten Strophe leiten die ersten Worte der vierten Strophe die tiefe Bedeutsamkeit des Folgenden ein: Ach, sie weiß: das Wissen einer Seherin. Während die im Licht lebende Welt im süßen Trug lebt, solange er anhält, und den kommenden Winter nicht wahrhaben will, weiß das sich zum Winterschlaf bereitende Tier, was es nie gesehen hat. Dieser nie gesehene Winter aber wird in der Sicht der weisen Igelin zu etwas Wundersamem, Geheimnisvollem, das in seinem Glanz dem Sommer standzuhalten vermag. Auf diesem Umweg, über das Wissen des Tieres, steigt das Gedicht wieder in das Pathos magischer Schönheit auf. Die Kombination der ei und i-Laute, die Vorstellung des weißen Eises, der silbernen Nächte stellen den Winter gleichsam als einen Einbruch von Transzendenz in die farbige Welt dar. Diese Vorstellung wird verstärkt durch den Gedanken des letzten Satzes, in dem die magische Sphäre gleichsam von der mythischen abgelöst wird, wenn dem Igelgeschlecht Sprache und damit Sagen unterstellt werden, die davon raunen, daß in grauer Vorzeit die Igel den Winter von Angesicht geschaut haben, bevor sie die Gepflogenheit annahmen, einen Winterschlaf zu halten. Sicherlich steckt in dieser „Romantisierung“, so könnte man hier sagen, Humor, und doch, wenn das ganze Gedicht mit dem adonischen Vers Ihres Geschlechtes ausklingt, so

wird dem Tier eine Würde zugeschrieben, die einzig in der magischen Weltsicht des Dichters ihre Erklärung und fraglose Rechtfertigung findet.

Damit haben wir wieder auf das verwiesen, was das Gedicht des jungen Britting mit seinem Alterswerk verbindet, trotz aller Einflüsse und Anfechtungen der Zeit, in der er lebte. Gegensätze und Unterschiede gibt es genug: Freie Rhythmen – Sapphische Ode; „realer“ Mythos – „transparenter“ Mythos; Augenblicksfatalismus – Zeitgefühl; magischer Realismus – Abstraktion; das Einmalige – das Allgemeine; Beharren im Irdischen – Trug und Verheißung; Licht/Nacht – Trug/Verheißung; flüchtende Kreaturen – weise Tiere; unerbittlicher Sommer – süßer Trug. Aber alle diese Gegensätze wurzeln in dem tragenden Grund, der Britting zu einem modernen Dichter von einzigartiger Kraft und unvergleichbarer Originalität machte.

Wenn wir versuchen wollen, dem Schüler von heute derartige Gebilde nahezubringen, so hat es wenig Sinn, auf die Problematik von technischer Welt und dahinschwindender Natur zu insistieren. Das Ergebnis könnte bei Lehrern und Schülern nur süßer Trug oder Resignation sein. Das Phänomen Britting muß in einen weiteren Rahmen hineingestellt werden, etwa in der Art, wie es in der vorliegenden Interpretation angedeutet wurde. Hinsichtlich der Genesis dessen, was wir moderne Literatur nennen, ist der Oberstufenlehrer im allgemeinen nicht in Verlegenheit. Was ihm weiterhin aber fehlt, ist eine umfassende Information über das Phänomen des Magischen, über seine anthropologische Bedeutung und über die Wandlungen, welche dieses Phänomen im Laufe der Menschheitsgeschichte durchgemacht hat – von den

Zaubersprüchen über die magischen Züge der Dichtung bis zur Reklamesprache und zu den Riten der totalitären Staaten. Jean Gebser und andere haben uns in umfassenden Analysen mit diesem Aspekt unserer Wirklichkeit vertraut gemacht. Erfahrungsgemäß ist jeder Schüler gefesselt, wenn er in diesen Bereich eingeführt wird (vgl. dazu auch den Versuch des Verfassers „Sprache im Horizont des Magischen“ – „Sprachhorizonte“ Heft 4 W. Crüwell Verlag). Kenntnisse über den magischen Bereich müßten allerdings durch Einführungen in den mythischen und mentalen Bereich ergänzt werden, um eine Verabsolutierung des Magischen zu vermeiden. Im Rahmen solcher Aspekte jedenfalls ist die Aufnahme der Brittingschen Gedichte nicht abhängig davon, ob und wie der Schüler noch eine existentielle Beziehung zur „unberührten“ Natur hat.