

## Über Georg Britting

[...]

Eine erste Folge des Lesens Brittingerscher Dichtungen ist nun die Feststellung, die ganz vor irgendwelchen stofflichen oder formalen steht, daß man nirgends ein Wollen, ein Sollen, eine Absicht oder eine Tendenz findet, sondern nur die Geschichte an sich, die Tatsache in den Novellen, die Beschreibung einer Landschaft etwa im Gedicht. Der Dichter ist zuallererst der sachliche Gestalter, bei aller Eindringlichkeit dieser Gestaltung. Die Dichtungen ruhen in sich selbst, sind abgelöst vom persönlichen Fühlen des Dichters. [...] Das Verhältnis vom Erleben zur Dichtung ist kein unmittelbares, wie dies Verhältnis ja grundsätzlich keines von Ursache und Wirkung, sondern eines von Stoff und Form ist, d. h. schöpferisch. Dies Schöpfen ist dem göttlichen - auf anderer Ebene, die nicht nur die einfach kleinere ist, natürlich - zu vergleichen und so schafft der Künstler ja in der Tat eine neue Wirklichkeit [...].

[Denn die] gedichtete Landschaft besitzt genau so gut eine, wenn auch andere, »Wirklichkeit« wie die auf Erfahrung beruhende. Der Dichter hat, von der erfahrungsgemäßen Wirklichkeit notwendig ausgehend, diese, durch sein erlebendes, fühlendes Ich hindurch, zu einer nunmehr in einer eigenen, anderen wenschon ebenso wirklichen Wirklichkeit, die die künstlerische ist, erhoben, aus der man das zugrundeliegende Erlebnis nun nicht mehr wie [etwa noch] bei Goethe ohne weiteres herauslesen kann. In dieser geschaffenen Wirklichkeit kann Britting schalten, wie er will, in einer souveränen Spielhaftigkeit des Stils; etwa in der Beschreibung des Zimmers im »Hamlet«: das Zimmer entsteht in und aus den Worten.

»Der Boden des Zimmers war mit Holz ausgelegt, schachbrettartig, gelbe, eigelgelbe Vierecke neben schwarzen, ebenholzschwarzen, und das Zimmer war leer.

Die Wände des Zimmers waren sehr hoch, mit gelben Tapeten bekleidet, die Fenster waren hoch und schmal, die Decke war gelbgetäfelt, es war kein Tisch in dem Zimmer, nur Stühle, hohe, lederbezogene, schwarze Stühle, und niedere mit schwarzem Samt überzogene Hocker. Es war am späten Nachmittag, September wars, fröhliches Licht fiel in das Zimmer, in den gelben Saal, wie er genannt wurde. Kein Geräusch von irgendwoher drang in den Raum, und daß ein Summen zu hören war, war wohl nur Einbildung, und wenn es mehr war als Einbildung, dann hatte das Zimmer eine Stimme und summte hell und gleichmäßig hoch wie ein großes, gelbes schwarzgepunktetes Insekt. Das Zimmer, das Zimmerinsekt, die zimmerige Fliege, hatte keine Flügel, aber zu verwundern wärs nicht gewesen, wenn das Summen immer stärker angeschwollen wäre und immer stärker und der bebende kleine Saal sich gehoben hätte und wär davongeflogen.«

Und am Schluß fliegt das Zimmer, das eben kein empirisches, sondern ein gedichtetes, aber ebenso wirkliches ist, ja tatsächlich als »zimmeriges Insekt« auf und davon, wie auch im Märchen die Verwandlungen wahr sind und nicht nur sinnbildhaft gemeint sind. Diese Einbildung wird erzeugt durch eindringliche Häufung, in der Wiederaufnahme und im Hin- und Herwenden bestimmter Worte; so wird gelbe verstärkt durch »eigelbgelbe«, durch sinnliche Anschaulichkeit wie »schachbrettartig«. »Das Zimmer war leer« im ersten Satz, aber vier Zeilen später stehen dann plötzlich Stühle da.

Zu einer zauberischen, betörenden Wirkung gelangen diese Schilderungen bei der Landschaft, und hier wird mehr noch sichtbar: das Dämonische, Untergründige in den Dingen. Im ersten Abschnitt des *Brudermord im Altwasser* wächst die Landschaft aus des Dichters Worten zu erschreckender Greifbarkeit. Jedes Wort steht »richtig« und aus ihm wächst schon »Fäulnis und Kot und Tod«, bevor das dichterische Wort sie ausdrücklich benennt. Der Dichter selbst steht überlegen als Zuschauer da: »Und hier geschah, was

ich jetzt erzähle«. Hierher gehört auch die Rundung der Sätze, Vor- und Zurückgreifen innerhalb der Sätze, Abschnitte und Kapitel. Ein Fluten, Fließen, eine übermäßige Bewegung nach allen Seiten, »spannend« und voll Ungeduld. Ober- und nebenordnende Gliederungen verbinden zum kreisenden Ganzen, Raum und Stimmung schaffend, in dieser kaum zu steigenden Hochgespanntheit zuweilen vom Manierismus bedroht.

Nicht nur der Satzbau bereitet dem, der ihn zu genießen weiß (denn dieser Stil stellt Ansprüche, das Verständnis seiner Schönheit will in heißem Bemühen errungen werden), schwelgerische Freuden, auch die Musikalität etwa und der Rhythmus (man lese einige Seiten mehrmals laut): langsam, behäbig hebt er an in festen, kleinen Schritten, darunter spürt man schon bewegende Kraft, er löst sich, wird kurzatmiger, greift noch einmal weit aus und dann, es verschlägt einem den Atem, »lag der Jüngste im Wasser und schrie und ging unter und schlug von unten gegen das Boot, und schrie nicht mehr und pochte nicht mehr, und kam auch nicht mehr unter dem Boot hervor, unter dem Boot nicht mehr hervor, nie mehr«, schließt er dann mit einem verlöschenden Hauch. Solch einem Dichter sind auch die andern Mittel der Sprache nicht fremd: der Vergleich, die Metapher, die Verwandlung, wie bei jenem »zimmerigen Insekt«. Brittings Kunst des Sprechens ist einmalig in der modernen Literatur. Sucht man nach Vergleichen, so fällt einem am ehesten noch Fischart ein; auch hier eine Lust am Sprechen, aber ein Sprechen um des Sprechens willen, bei Britting ist es Mittel zur Verdichtung, zum Benennen der Dinge, der Dichter als Magier. Man kann diesen Stil als barock bezeichnen: in seiner Bewegtheit, drängenden Fülle, Bildhaftigkeit im Verein mit Grazie und spielerischer Leichtigkeit auf der formalen Seite, in Untergründigkeit und Überlegenheit auf der gehaltlichen.

Wen wundert das bei einem Manne aus Bayern, der sich allerdings aus jeder zeitlichen und örtlichen Beschränkung hebt. Betrachtet man jedoch den Stammboden, so stößt

man auf das Bayertum der sanftgewellten Donautäler. Bauern, Jäger, Sennen, Flößer und Handwerker sind diese Bayern ursprünglich. Wie ihr Gewerbe entwickelten sich ihre Kunst und Dichtung an dem mütterlichen Boden. Eine großartige und gefährliche Natur hält sie in den Bergen, Wäldern und Sümpfen im Bann. Die künstlerischen Formen des Volkes blieben urtümlich in Tanz, Theater, Musikfreude und Dichtung, die oft derb, parodistisch und tragikomisch wird, von gesunder Sinnlichkeit und selbstbewußter Kraft. Die stete Berührung mit der Natur ließ sie die Wirklichkeit selbstverständlich hinnehmen in schlichter Frömmigkeit, unter deren katholischer Form sich zäh altes Germanentum hielt. Das bayerische Barock ist die letzte große Kraftentfaltung, aus der das Volk bis heute lebt und mit ihm Britting. In dem Gedicht *Die kleine Welt in Bayern* hat er diese Wirklichkeit eingefangen, die in den Landschaftsschilderungen in unendlichen Variationen stets durchbricht und »sein Begehren geht darüber und über den Himmel hinaus ins Große und Grenzenlose«.

Man hat eingewandt, Brittings Dichtungen seien ästhetisch, formvollendet, allein ohne Weltanschauung, ein schlemmerhaftes Genießen der Dinge durch einen Feinschmecker. Freilich will Brittings Kunst keine Weltanschauung vermitteln, es wäre ein Bruch mit der Aufgabe der Kunst: eine andere Seinsart zu »sein«. Der Leser soll vielmehr die Dichtungs- genau wie die Erfahrungswirklichkeit hinnehmen und, wenn er will und kann, selbst urteilen, herauslesen und deuten. Es würde einem Dichter wie Britting, der so völlig zurücktritt in seiner Dichtung, als Schamlosigkeit vorkommen, seine privaten Ansichten oder gar Gefühle (er hat nie ein Liebesgedicht geschrieben) durch die Kunst anderen mitzuteilen. In einem aber und echten Sinne ist diese Kunst Weltanschauung und Bekenntnis, indem sie die Dinge nämlich so, wie sie sind, darstellt, mit einem gesunden Realismus, ähnlich wie Stifter, der stilistisch freilich ganz anders das Gleiche zu erreichen sucht; nicht naturalistische, sondern realistische Auffassung der Dinge, Men-

schen, Natur, Mächte. Alles steht an seinem Platz. Es ist eine selbstverständliche Anerkennung des Tatsächlichen, ein gesunder Wirklichkeitssinn, geboren aus einer mehr oder minder bewußten Katholizität, mit Himmel und Erde, Mensch und Tier, Schön und Häßlich, Gut und Böse und allen Graden dazwischen, aufsteigend von den handgreiflichen Dingen des Tages, über die Geheimnisse der Nacht, die Tiefen der menschlichen Seele, die irren kann und in Schuld stürzen, zu den überpersönlichen Mächten der Natur, der Kunst, des Staates und den Gipfeln seiner Kunst, dem Bösen und Häßlichen an sich: dem Dämonischen, wie es aus dem Sumpf steigt oder aus einer Menschenseele wie im *Fischfrevell an der Donau*, wo man erschrocken in seine eigenen Abgründe schaut: unergründlich, ohne Sinn und Zweck.

Das Schicksal von Brittings Figuren ist fast immer tragisch. Der Mensch gerät bei bestem Willen mit irgendeiner Macht, sei es Liebe, Kunst, Staat, Moral in Konflikt und fällt in Schuld und geht daran zugrunde. Bei der Verneinung des Konflikts geht er tragisch unter, bei seiner Bejahung erwächst die Komödie oder Tragikomödie; es bleibt das Gefühl irgendeiner Sinnlosigkeit oder Verzweiflung, bestenfalls Melancholie. Auch die Tiere bezieht Britting in dieses Leid mit ein, etwa die Windhunde, die die Verfehlung der Menschen sahen und durch ihren Tod sühnen. Bewußt christlich-religiös ist die Haltung nie und auch die Muttergottes ist kaum mehr als ein schönes Sinnbild. Eine wesenhafte Erlösung gibt es bei Britting nicht. Das tragische Lebensgefühl treibt aus sich heraus eine heroische, kämpferische Haltung und von Kampf, Streit, Krieg ist überall die Rede. Hier liegt das Unruhige, Bewegte des Stils zutiefst begründet.

Das Tragische ist stets Ausdruck einer Nichtvollendung, eines Nichtfertigwerdens mit irgendetwas, entspringt letztlich einer Resignation oder Verzweiflung, die sich auf ein Grunderlebnis zurückführen läßt; kann man dieses auffinden, so ist der Schlüssel zum Wesen des unter dem Eindruck des Tragischen Stehenden gegeben und von hier muß sich das Wesen des ganzen Menschen erschließen. Man kann nun die Behauptung

tung aufstellen, dies Grunderlebnis sei bei Britting gewesen: die Erkenntnis der Erkenntnis in der Bewußtwerdung des eigenen Ich durch irgendwelche Erfahrung, sei es in der Liebe, in der Kunst oder durch das reine Denken, und, daraus folgernd, eine »Gebrochenheit« durch das Wissen. Dieses Grunderlebnis des Menschen Britting scheint dem Dichter die tiefsten Antriebe gegeben zu haben. Man kann es auch negativ ausdrücken: der Verlust der tierhaft-naiven Instinktsicherheit durch den Vorgang der geistigen Bewußtwerdung. Wesentlich ist, daß der Dichter dies Problem erkannte, erlebte und dichterisch auswertete und der Mensch seiner Erzählungen an diesem Problem zur tragischen Figur wird. Nach Schillers Ausdruck gehört Britting zu den »sentimentalischen« Dichtern. Aus der Tiefe des geistig überformten Menschen bricht dann das Dämonische, Wilde, zeitweilig noch durch. Aus dieser polaren Spannung entstehen die Konflikte. In der Erzählung, die als die erste der für den Dichter typischen gilt, Michael und das Fräulein, wird der Einfach-naive zum Mörder, weil der Ermordete ihm die Naivität geraubt hat, indem er seine instinkthafte Kunst zu einer bewußten machen will und ihr so den Boden entzieht. Oder in Der Franzose und das Ferkel gelingt das schönste Gedicht dem Franzosen und »uns allen nur, die wir keine Dichter sind, solange wir Kinder sind, denn wie ein Kind süß lallend, irrte der erwachsene französische Mann damals taumelnd im Dunkel des mächtigen, zauberischen Sprachurwalds, und nur im geheimnisreichen Dämmern ist dem Gedichte wohl.« Meisterhaft und überlegen ist diese graziöse, heiter beschwingte Geschichte, zugleich anziehend und zwingend, da hier lächelnd ein tiefsinniges Problem, das dem Christen im Geheimnis der Ursünde und Urschuld verborgen ist, im sinnlichen Kleide der Dichtung dargeboten wird und kein Bruch da ist, eins ist im andern aufgegangen. Der Dichter der Geschichte eines dicken Mannes, der Hamlet hieß vollends weiß um alle Leiden, Schmerzen, Erfahrungen und Enttäuschungen des geistigen Menschen, die er geläutert aus dem Tiefsten seiner Seele hob zu neuer, beglückender, kristallklarer Form: der Bedingung, unter der Schiller den »sentimentalischen« Dichter als den vollendeten

preist. Der Dichter ist der geistige und deshalb ganz unsentimentale« Beherrscher und Gestalter seiner Welt. Der Dichter Britting ist durch die Bewußtheit hindurchgegangen und hat das Paradies von hinten wieder erreicht, wie Kleist im Aufsatz über das Marionettentheater sagt, denn auch bei Kleist ist dies der Angelpunkt der Tragik: die Berührung des Geistigen mit dem Natürlichen. Überwinder dieser Tragik sind bei Kleist eigentlich nur die Somnambulen, die Nachtwandler und Träumer, die in der unbewußten und unterbewußten Welt beheimatet sind; die andern scheitern. Das ist der geheimnisvoll schillernde, lockende Abgrund, der gläserne Boden, auf dem bei Kleist und Britting die Figuren stehen, in den der Dichter durchblicken läßt, wo das Dämonische aufsteht in Menschen und Dingen. Kein Zufall ist Kleists und Brittings Verwandtschaft auch in mehr äußeren Dingen, die Ausdruck der tieferen sind, in Stil und Kurzform der Novelle, wo auf drei, vier Seiten ein Lebensschicksal, wie unter einem Brennglas gesammelt, sichtbar wird und zerschmilzt. Nicht stets ist die Beziehung zu dieser Grunderfahrung so klar, oft nur indirekt oder gar nicht sichtbar, wenn etwa nur das Dämonische, Wilde, Grausame, Abgründige verdichtet ist. Im Geheimen aber ist es der tragische Grund, wenn der Mensch der Natur hilflos und voller Grauen über ihre Unerschöpflichkeit und Lebendigkeit gegenübersteht und sich in eine scheinbar sinnlose Handlung rettet wie beim *Fischfrevel*. Aus dieser Tragik sieht Britting keinen anderen Weg als das Schicksal heroisch anzunehmen, es mit Wollust auch im Bösen auszukosten; jeder muß den Kampf für sich auskämpfen und erst, wenn er alles versucht hat, kann er, wenn er überhaupt durchgekommen ist, in weltweiser, heiterer Überlegenheit wie Hamlet in Resignation das Ende erwarten und wenigstens im guten Essen und Trinken die bleibende Zeit nützen.

Noch ein wichtiges Motiv wird vielleicht von hier begriffen: der Eros bei Britting. Als die Ophelia, Hamlets Frau, ins Wasser geht und nun zwischen den Binsen steht, »ganz wie ihresgleichen, gelb wie sie, nur ein wenig dicker ... «

und sie, einen Kranz auf dem Haupt, untergeht, wird festgestellt, »eine Stunde früher hatte Hamlet, der Prinz, auch einen getragen ... aber seinen hatte ein fuchsroter Gaul gefressen«. Hier wird, rational unfaßbar, aber immerhin begrifflich, »verdichtet«, daß der Mann in einer wesentlich andern Seinsschicht lebt: das Weib ist Natur, der Mann Geist. Sie ist die Verkörperung der ungebrochenen Natur im Guten und Bösen und das verleiht ihr die unentrinnbare Zugkraft auf den Mann, der hier Erfüllung sucht, um in ihrem Besitz zugleich die Schalheit, Einmaligkeit und Dauerlosigkeit der Liebe zu erfahren. Er erkennt die Unmöglichkeit einer dauernden, über das Rauschhafte hinausgehenden, Verbindung beider Prinzipien. Hamlet will Ophelia den Kranz so geben, »daß unsere Hände auseinander bleiben«. Dem jungen Hamlet geht es gleich, »später freute ihn nichts mehr an Greta«. Er versteht, daß seines Vaters Erlebnis das Gleiche war, »und nichts empörte sich in ihm, nichts gegen seinen Vater, nichts gegen ihn selber und kein Mitleid empfand er« mit Ophelia und Greta, die untergehen, aber nicht in echter Tragik, denn sie zerbrechen nicht, sondern kehren nur in ihr Element zurück: zur großen Mutter Natur. »Das, was er für Liebe gehalten hatte, war fort. « Dem sinnlichen Genuß kann der Mann erliegen, doch erkennt er zugleich hier nicht den Ort seiner tiefsten Bestimmung, er kommt zu einem abgründigen Mißtrauen gegenüber diesem ganz andern. Des Weibes Eigenschaft ist Dauer, Leben, Unzerstörbarkeit, die sich dem Manne gegenüber in Treue kundtut; wird sie enttäuscht - und notwendig muß es so kommen - so zerbricht wohl ihre Individualität, aber nie ihr Wesen, das die lebendige Natur selbst ist. Die Königinmutter vertritt dies Dauerprinzip, siegend über drei Generationen sich behauptend in ungebrochener Lebenskraft, als letzte beim Tanz, »bei dem die Jüngsten atemlos wurden und aufhören mußten«. Der Geist bricht sich an der Naturkraft, der der Mann letztlich hilflos gegenübersteht, die er erleidet, auch wenn er noch an ihr zu handeln scheint. So gehen die Hamlets ins Kloster, unter Männer, nicht um des Geistigen willen, sondern um vor dem Naturhaften sicher zu sein und erwarten

resigniert den letzten Tag, der ja kommen muß, und da man nicht bestimmt weiß, ob dahinter noch was kommt, hält man sich ans Nächste. - Soll man weinen oder lachen?

Die Natur ist für Britting keineswegs das unbedingt Gute, Befreite, Entbundene. Er kennt die »tiefe tierische Angst« der Kreatur, den panischen Schrecken, die Dämonie der Natur: des Wassers, der Strudel, des heißen Sonnenlichts. Es ist nicht nur die physische Gefährdetheit des Menschen, sondern Britting weiß, daß die ganze Schöpfung seufzt und in Wehen liegt nach dem schwermütigen Wort des heiligen Paulus. Der ganze Kosmos ist durchwaltet von überpersönlichen, bedrohenden Mächten für Mensch und Tier. Diese Dämonie bannt der Dichter in sein Werk, sie liegt als schwerer Schleier über allem, ganz ins Sinnliche aufgehoben, so daß schwer zu sagen ist, worin sie im einzelnen liegt. Zweifellos in seiner Sprache der Ungeduld, der Nichterfüllung, des Drängens, Sehnsens und plötzlichen Vorstoßes zu einer wesentlichen Erkenntnis. Ebenso zweifellos nicht im Psychologischen; der Dichter zergliedert nie begrifflich ein Bewußtsein und wühlt in dessen Untergründen, sondern die unheimlich greifbaren, lebendigen Charaktere erstehen aus ihrer Handlung, einem Wort. Sehr bezeichnend für diesen Stil seelischer Kühle: nie wird direkt ausgesprochen und gerade darin bricht das Dämonische auf, in dieser scheinbaren Beziehungslosigkeit. Brittings Dichtungen stecken voll von Psychologie, aber nie sind es psychologische Erzählungen.

Der Dichter ist der Künstler der Sprache; an der Lyrik, dem tiefsten Sprachton jedes echten Dichters, läßt sich am ehesten seine Meisterschaft zu sagen und zu formen nachweisen, hier findet sich alles Können nach Gehalt und Gestalt am »dichtesten«, wenn auch Brittings Lyrik, ähnlich wie bei Stifter, schon in der Prosa steckt und der *Hamlet* mehr ein Gedicht, ein Gesang, als eine Erzählung ist. [...] Man betrachte das Gedicht *Sehr heißer Tag* auf das Einfachste hin: das Geschehen. Ein Mensch ohne künstlerisches Empfinden, oder einer, und das wäre ja möglich, der es ausgeschaltet hätte, und wie mit einer Pinzette dieses Gedicht auf das Tatsächliche,

die Handlung hin zerlegte, würde nicht viel finden oder übrig behalten.

Das dorrende Schilf und das trockene Gras  
Summen einen Ton, wie auf einer Flöte von Glas.

Und der Himmel summt mit,  
Und die Hummel summt mit, und vor meinem Tritt

Raschelt ein Vogel ins Flimmern des Lichts,  
Ins weiße, tönende Nichts.

Liest man das Gedicht nun einmal laut, gibt sich dem eigenartigen, stets wechselnden und doch im ganzen geschlossenen, am Ende abebbenden Rhythmus hin, hört die vokalreiche Melodie, die malenden dumpfen o und u der ersten Strophe, die frischen lebendigen i der zweiten und das volltönende Gewoge der a, ei, o, i, ö der letzten, nimmt man willig die Alliterationen, Assonanzen, Binnenreime und Parallelismen auf und kann das begrifflich Gesagte nun mit den eigenen Sinnen auch hören und sehen, dann ersteht ein heißer Mittag in glühender Sonne, darin die Luft zittert über der Donauebene oder dem Chiemsee, er merkt erschreckt, daß die Stille tönt, laut tönend über ihm zusammenschlägt: *Daimonium meridianum*.

Oder das Gedicht *Geistliche Stadt*, einfach eine Benennung einiger wesentlicher Dinge. Ein bei aller Klarheit rational völlig Unbegreifliches bricht aus den Zeilen, ersteht zum Sein, in einem Prisma bricht sich die Welt, kristallisch rein, und vor der süßen Herbheit der zwei letzten Zeilen verstummt jede Deutung, denn wer möchte ihren berausenden Zauber »erklären«?

Die Fenster der Kirche brannten süß wie das Blut Vom Herzen Mariens, das an Liebenden Wunder tut.

Nur in den Psalmen etwa findet man diese unsentimentale Versinnlichung geistigster Dinge, die den echten

Dichter kennzeichnet. Die Themen der meisten Gedichte Brittings kommen aus der Natur; den Fluß, das Licht, die Felder, Hügel, Sümpfe beschwört er mit magischer Eindringlichkeit. Britting hat das Vermögen, unsere deutsche, bayerische Landschaft mit den Augen eines Unbeteiligten zu sehen, den nun das große Staunen ankommt, daß es so etwas bei uns gibt, was wir nur in der Südsee für möglich halten, eine eindringliche, scharfe Silhouette gegen einen klar abgehobenen Hintergrund, oder einen Farbenrausch, wie in dem Gedicht *Grüne Donauebene*. Der Dichter entdeckt überall in der Natur das geheimnisvolle, gärende, drängende Leben und auch die steinernen Heiligenfiguren in der Kapelle entfalten unter sich ein frommes, symbolisches Spiel in sinnlosem Eifer; ebenso führt ein Weg nicht da- und dorthin, sondern er ist selbständig, er lebt, macht drei Biegungen und ist im nächsten Dorf. Man muß hier unterscheiden: das braucht kein pathetisches Allbeseelungsgefühl zu sein, sondern es ist die souveräne Phantasie des schöpferischen Menschen im Kunstwerk.

Aufs Ganze gesehen, scheinen sich in der Kunst Georg Brittings der Dichtung ganz neue Möglichkeiten zu erschließen, es ist der Aufbruch einer ganz wesenhaft neuen Art, Wirklichkeit zu verdichten, Dinge auszudrücken, Natur zu geben. Britting ist es weitgehend gelungen in seiner Dichtung, der vielfach in Formen der Vergangenheit lebenden Dichtkunst unserer Tage zu entkommen und vielleicht Wegweiser zu neuen Mitteln und Zielen zu sein und damit den neuen Zeitstil auch in der Dichtung zu begründen.

[1935]