

Heinz J. Drügh

Schwimm-Stil

Zum Verhältnis von (Populär-)Kultur und literarischem Text in Brechts Gedicht »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen«

I Kultur – Populäres – Literatur: Bertolt Brechts »Hauspostille«

Das in den Literaturwissenschaften zu – nicht zuletzt wissenschaftspolitisch begünstigtem – Ruhm gelangte Konzept der *cultural studies* hat mittlerweile eine Fülle einschlägiger Publikationen hervorgebracht. Dennoch steht im Zentrum der Debatten nach wie vor die grundsätzliche Frage, ob die Literaturwissenschaft von den Kulturwissenschaften auf sinnvolle Weise ergänzt wird oder ob sie in der Orientierung an dieser ihre eigensten Qualitäten preisgibt. Was kann eine literaturwissenschaftliche Analyse gewinnen bzw. was droht sie zu verspielen, wenn sie kulturwissenschaftlich verfährt? Durchmustert man die Argumente der jeweiligen Parteien, wie sie für den deutschsprachigen Raum beispielhaft in Beiträgen von Walter Haug und Gerhart von Graevenitz aufeinandertreffen,¹ dann läßt sich schnell erkennen, daß beide Positionen trotz aller Differenzen in einem entscheidenden Punkt nicht weit voneinander entfernt sind: Beide Diskutanten gehen nämlich von der *Reflexivität*²

Eine ganze Anzahl von Ideen hätte ich ohne die Diskussionen mit Stephan Dietrich nicht gehabt. Ihm sei herzlich gedankt.

¹ Haug, Walter: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft?, in: DVjs 73 (1999), 69–93; von Graevenitz, Gerhart: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. Eine Erwiderung, in: DVjs 73 (1999), 94–115.

² Der Terminus *Reflexivität* wird dabei nicht wie in der Subjektphilosophie als Keimzelle von Bewußtheit oder Intentionalität verstanden, sondern im formalistischen Sinn als *Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks* (d. i. Jakobsons »poetische Funktion«. Vgl. Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik [1960], in: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971, hg. v. Elmar Holenstein, Frankfurt a. M. 1979, 92). Dieser Gedanke ist die Voraussetzung dafür, die Form des Kunstwerks um ihrer selbst willen zu betrachten: losgelöst von anderen möglichen Funktionen wie etwa derjenigen, einen Sachverhalt zur Darstellung zu bringen, gewisse Emotionen beim Rezipienten hervorzurufen oder für bestimmte gesellschaftliche Werte einzutreten. Das bedeutet aber nicht zwangsläufig eine Verknüpfung der poetischen Funktion mit dem Konzept einer *l'art pour l'art* (wie es dem Formalismus und seinen Kindern Strukturalismus oder

ihres Untersuchungsgegenstandes aus, gleichgültig, ob dieser auf den literarischen Kanon beschränkt ist (wie im Fall von Haug) oder ob (wie bei Graevenitz) die Ansicht vertreten wird, die hohe Literatur sei durch die unterschiedlichsten Kulturphänomene zu ergänzen.

Graevenitz' These hat der vermeintlich konservativen Haugschen Position – im Sinne einer Selbststabilisierung des Systems Literaturwissenschaft – insofern einiges an Attraktivität voraus, als sie mit dem Impetus methodischer Innovation brachliegende Flächen kulturellen Wissens, das nicht literarisch überformt ist, als Bauland für die künftige philologische Forschungsarbeit ausweist. Dagegen unterstreicht der Kulturwissenschafts-Skeptiker Haug den »Sonderstatus«³, die »Literarizität des Literarischen«⁴ und mahnt an, daß die genuinen Kompetenzen des Literaturwissenschaftlers in kulturwissenschaftlichen Studien, in denen literarische Texte nur noch in ihrer Dokumentfunktion zur Debatte stehen, notwendig zu kurz kommen.⁵ Ernstzunehmende Texte, so Haug, markieren aber erst *aufgrund* ihrer formalen Komplexität »Aporien«, die Einspruch »gegen die Konstanz« der jeweiligen »Gesellschaftsentw[ürfe]«⁶ erheben. Selbstbezüglichkeit und Paradoxie, jene Eigenschaften, welche die Literaturtheorien des zwanzigsten Jahrhunderts für die entscheidenden Charakteristika von Kunst halten, werden somit von Haug als reflexives Potential im Hinblick auf gesellschaftliche Mechanismen gewertet. Demgegenüber gibt Graevenitz zu bedenken, daß »Autonomie und Selbstreflexivität nicht mißverstanden werden können als automatisierte Absicherungsformeln tradierter Vorstellungen von Hoher Kunst«.⁷ Glaubt Haug, die Literatur vermöge etwas zu leisten, »was der balinesische Hahnenkampf« – jener mittlerweile berühmt gewordene Untersuchungsgegenstand der ethnographischen Studien von Clifford Geertz – »und mit ihm alle kulturellen Manifestationen dieser Ebene

Dekonstruktion häufig vorgeworfen wird), sondern lediglich, daß die objekt- oder rezipientenbezogenen Valenzen der Kunst nicht mehr unabhängig von deren genuin poetischen, d. h. selbstbezüglich-formalen Aspekten gesehen werden können.

³ Haug [Anm. 1], 86.

⁴ Ebd., 80.

⁵ Vgl. dazu Engel, Manfred: Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft, in: KulturPoetik 1 (2001), 18.

⁶ Haug [Anm. 1], 89.

⁷ Graevenitz [Anm. 1], 107.

nicht können, nämlich sich explizit selbst reflektieren«,⁸ so gereicht dies Graevenitz zur ironischen Replik:

Sollte sich Walter Haug selbstverständliche Annahme, der balinesische Hahnenkampf könne nicht selbstreflexiv sein, intensiven Hahnenkampfstudien verdanken, so kann ich dem nichts Vergleichbares entgegen halten. [...] Man darf [aber] daran erinnern, daß es ausschließlich eine Frage des wissenschaftlichen Paradigmas ist, ob man im Mythischen und Ethnischen Selbstreflexivität entdeckt oder nicht.⁹

Mit dieser nicht eben unauffällig auf den forschungspolitischen Zeitgeist schielenden Äußerung begibt sich Graevenitz freilich auf heikles Terrain, in die Nähe jenes Gemeinplatzes, der die Kultur pauschal als »Text« würdigt, ohne gesondert darüber nachzudenken, wie ein solcher »Text« zugänglich sein soll, wenn er nicht zuvor durch spezifische Verfahren der Vertextung allererst formiert worden ist. Da Vertextung sich aber letztlich durch nichts anderes auszeichnet als durch jene Verfahren, die Haug im Literarischen am Avanciertesten repräsentiert sieht, ist zu folgern, daß jener von Graevenitz der Kultur *in toto* erteilte Adelsbrief der Reflexivität auf einer nicht weiter befragten Projektion literaturwissenschaftlicher Standards auf den diffusen Bereich »Kultur« beruht: Das kulturanalytische »Paradigma« hält nicht selten »auf der einen Seite einen historischen Kontext, auf der anderen Seite einen literarischen Text und dazwischen eine Verbindung des reinen Nichts zur Betrachtung in die Höhe«. ¹⁰ Damit ist der Problembereich markiert, der in kulturwissenschaftlichen Studien häufig unterbelichtet bleibt: die *Verfahren der Vertextung von Kultur*, wodurch das Literarische wieder als Leitwährung ins Spiel kommt. Literatur stellt nämlich ein denkbar reichhaltiges Archiv der textuellen Tradierung dar, und die Literaturwissenschaften bilden das vielleicht vielversprechendste Paradigma für die Analyse der Kultur. Der kulturwissenschaftliche Schwenk impliziert also nicht, daß fortan jene Spezifika des Literarischen, die Haug hervorhebt, nicht mehr zur Debatte stünden. Es gehört vielmehr zu den Desiderata kulturanalytisch verfahrenender Literaturwissenschaft, daß diese sich genauere Rechenschaft über die Verfahren abzulegen hat, mit denen Kultur vertextet

⁸ Haug [Anm. 1], 86.

⁹ Graevenitz [Anm. 1], 106.

¹⁰ Liu, Alan: Die Macht des Formalismus: Der New Historicism, in: Moritz Baßler (Hg.), New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur, Frankfurt a. M. 1995, 123.

wird.¹¹ Nach Maßgabe eines solchen Erkenntnisinteresses lassen sich dann auch substantielle Antworten auf die als drängend bezeichnete Frage nach dem Verhältnis von literaturwissenschaftlicher Einzeltextanalyse und der Rekonstruktion umfassender Diskurse in den *cultural studies* erwarten.

Dies soll hier exemplarisch im Hinblick auf die Poetologie von Bertolt Brechts lyrischem Debutband »Hauspostille« (1926) und auf das Gedicht »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen« geschehen. Brecht rekurriert in dieser Gedichtsammlung, wie insgesamt in seinen Texten aus den zwanziger Jahren, programmatisch auf das Populäre,¹² und zwar mit dem Impetus, die kulturelle Zeichenproduktion nach amerikanischem Vorbild durch die Orientierung an Vergnügungen der breiten Masse wie Jazz, Kino, Sport oder exotistischen Revues zu modernisieren und zu demokratisieren.¹³ Literarisch bedeutet dies eine Distanzierung vom hohen Ton der expressionistischen Avantgarde. Folglich stellt Brecht seinem

¹¹ Moritz Baßler markiert in aller Deutlichkeit die zur Beantwortung ausstehende Frage nach dem kulturwissenschaftlichen Textbegriff: »Zumindest für den historisch arbeitenden Literaturwissenschaftler ist die Historie [...] stets in Form von tradierten, und das setzt voraus: gespeicherten, Zeugnissen repräsentiert, die, um überhaupt Zeugnisse für etwas zu sein, in irgendeiner Weise lesbar sein müssen (auch wenn es sich etwa um Bilder oder Gebrauchsgegenstände handelt). Was aber gespeichert ist und Lektüre ermöglicht, kann wohl als Text bezeichnet werden«. Baßler, Moritz: *New Historicism und der Text der Kultur. Zum Problem synchroner Intertextualität*, in: Moritz Csáky, Richard Reichensperger (Hg.): *Literatur als Text der Kultur*, Wien 1999, 25. Vgl. auch Lenk, Carsten: *Kultur als Text. Überlegungen zu einer Interpretationsfigur*, in: Renate Glaser, Matthias Luserke (Hg.), *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven*, Opladen 1996, 119.

¹² So hat Jan Knopf nachgewiesen, daß das berühmte Liebesgedicht »Erinnerung an die Marie A.« einen seinerzeit erfolgreichen Schlager – »Tu me n'aimes pas« von Léon Laroche und Charles Malo – zitiert (Knopf, Jan: *Gelegentlich: Poesie. Ein Essay über die Lyrik Bertolt Brechts*, Frankfurt a.M. 1996, 77). Ein weiteres Gedicht, »Apfelböck oder die Lilie auf dem Felde«, spielt mit einer durch die Massenpresse verbreiteten Sensationsmeldung, präsentiert einen aufsehenerregenden Mord, den ein Sechzehnjähriger an seinen Eltern begeht. Diese Tat ist besonders grotesk und grausam, weil der Junge die Eltern nach verübter Tat in der gemeinsamen Wohnung verwesen läßt. Solch drastische Elemente, starke Stimuli, wie sie populäre Genres kennzeichnen, sind Brecht auch aus literarischen Texten geläufig, deren Ästhetik volkstümliche Elemente bewahrt. So zitiert Brechts »Apfelböck« Frank Wedekinds Moritat »Der Tantenmörder«, und die Gedichte der »Hauspostille« erweisen insgesamt dem Sound der *music-halls* ihre Reverenz durch den Bezug auf Rudyard Kiplings erfolgreiche »Barrack-Room Ballads«.

¹³ Vgl. Kaes, Anton: *Einleitung*, in: ders. (Hg.), *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*, Stuttgart 1983, bes. XXVff.

Votum als Juror in einem Lyrik-Wettbewerb der »Literarischen Welt« ein Motto voran, das deutlich an Rudyard Kiplings »Barrack Room Ballads« erinnert, wobei der ästhetische Effekt der populären Formen von deren politischer, und das heißt in Kiplings Fall kolonialistischer Imprägnierung gelöst wird:

Mutter Goddam's Puff in Mandelay / Sieben Bretter an 'ner grünen See /
Goddam, was ist das für ein Etablissemang / Da stehen jetzt schon 15 die
Bretterwand entlang / In der Hand die Uhr und mit: Hohé! / Gibt's denn
nur ein Mensch in Mandelay.¹⁴

Diese Verse läuten in ihrer Derbheit und Kunstlosigkeit eine Stellungnahme ein, die nichts anderes zu sein sucht als eine Provokation an die Adresse der lyrischen Avantgarde, an Symbolismus und Expressionismus. Deren Tonfall wird von den Beiträgen, die Brecht bewerten soll, derart routiniert angeschlagen, daß es der Juror mit der Langeweile zu tun bekommt:

Die letzte Epoche des Im- und Expressionismus [...] stellte Gedichte her, deren Inhalt aus hübschen Bildern und aromatischen Wörtern bestand. Es gibt darunter gewisse Glückstreffer, Dinge, die man weder singen noch jemand zur Stärkung überreichen kann und die doch etwas sind. Aber von einigen solcher Ausnahmen abgesehen, werden solche »rein« lyrischen Produkte überschätzt.¹⁵

Konsequenterweise entscheidet Brecht, daß keines der eingesandten Gedichte preiswürdig sei, mehr noch: Er erkennt den Preis einem völlig unbedeutenden Dichter zu, der sich überhaupt nicht an dem Wettbewerb beteiligt hat und dessen nicht eben in Kunstfertigkeit oder Inspiriertheit prangenden Text Brecht, wie er behauptet, »in einem Radsportblatt«¹⁶ gefunden hat: »Dieser Song ›He! He! The Iron Man!‹ von Hannes Küpper hat zum Gegenstand eine interessierende Sache, nämlich den Sechstage-Champion Reggie Mac Namara, er ist ziemlich einfach, unter Umständen singbar«.¹⁷

¹⁴ Brecht, Bertolt: Kurzer Bericht über 400 (Vierhundert) junge Lyriker, in: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller (im folgenden BFA), Band 21, 191.

¹⁵ Ebd., 191.

¹⁶ Ebd., 192.

¹⁷ Ebd., 192.

He, He! The Iron Man!

Es kreist um ihn die Legende,
daß seine Beine, Arme und Hände
wären aus Schmiedeeisen gemacht
zu Sidney in einer taghellen Nacht
He, he! the Iron Man!

Eine Spiralfeder aus Stahl sei sein Herz,
frei von Gefühlen und menschlichem Schmerz,
das Gehirn eine einzige Schalterwand
für des Dynamos Antrieb und Stillstand.
He, he! the Iron Man!

Dicke Kabelstränge seine Nerven wären
Hochgespannt mit Volt-Kraft und Ampèren. Denn:
dieser künstliche Mensch sollte auf Erden
ursprünglich nicht Six-Days-Fahrer werden.
Zu einem neuen Cäsar war er erdacht,
daher die ungeheure eiserne Macht.
He, he! the Iron Man!
Und bleibt auch alles nur Legende, so ist doch eines wahr:
Ein Menschenwunder ist es – Reggie Mac Namara!
He, he! the Iron Man!¹⁸

Die Opposition dieses Textes zu jenen lyrischen Formen, die nicht nur unter Schlagwörtern wie Dissonanz, Dunkelheit oder Preziosität das literarhistorische Paradigma von Modernität bestimmen,¹⁹ sondern die auch wissenschaftsgeschichtlich für die Idee formalistischer Analyse Pate gestanden haben,²⁰ ist überdeutlich. Gegen deren selbstreflexive Texturen profiliert Brecht seine poetische Produktion mit dem Hinweis, diese habe noch nicht mit »der ursprünglichen Geste der Mitteilung eines Gedankens« gebrochen und bleibe durch den Vortrag, als Song, in einen pragmatischen Kontext eingebettet, statt sich als bloße »Druck-Kunst« ausschließlich am Paradigma der Schrift zu orientieren.²¹ Es ist allerdings

¹⁸ Zit. nach BFA 21, 669.

¹⁹ Vgl. Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, erweiterte Neuausgabe, Reinbek 1956, z. B. 15, 35; Hoffmann, Paul: Symbolismus, München 1987, z. B. 11, 54.

²⁰ Vgl. Speck, Stefan: Von Šklovskij zu de Man. Zur Aktualität formalistischer Literaturtheorie, München 1997, 29–33. Liu [Anm. 10], 115 ff.

²¹ Brecht [Anm. 14], 191.

mehr als fraglich, ob diese Präention unentfremdeter Natürlichkeit wirklich eingelöst wird. Denn zunächst einmal ist nicht zu übersehen, daß die Leiblichkeit des »Iron Man« die eines »künstliche[n] Mensch[en]« ist, dessen Gliedmaßen aus »Schmiedeeisen«, dessen Herz eine »Spiralfeder aus Stahl«, dessen Gehirn eine Schalttafel und dessen Nerven »Kabelstränge« sind. Der im Sport ausgestellte Körper ist nichts Natürliches, im Gegenteil: »Sport aus Hygiene« ist in Brechts Augen »etwas Abscheuliches«, ja es sei vielmehr ein Signum attraktiven Sports, daß dieser seine Anhänger »körperlich ruiniere[...]«.²² Genauso wenig wie im trainierten Körper der Sportskanone unverfälschte Natur zum Ausdruck kommt, gereicht der populäre Ton zum bloßen Genuß im Vortrag, dient doch die Propaganda für die Populärkultur nichts anderem als dem Distinktionsgewinn in einer ästhetischen Debatte. Wenn nämlich – so läßt sich Brechts Intuition umreißen – die Provokation durch negativitätsbeflissene Produkte der Avantgarden leerläuft, wenn Derealisierungsschlaufen zum alltäglichen Geschäft der Künste und infolgedessen schlichtweg »harmlos«²³ werden, dann gewährt ausgerechnet die Affirmation des Massenkulturellen jene »Distanz«, die nach Hans Robert Jauß für den »Kunstcharakter« eines Werks unabdingbar ist. Nur durch den Bruch mit dem *mainstream* des immer schon Erwarteten – und sei dies avantgardistische Negativität – wird »dem rezipierenden Bewußtsein« eine »Umwendung« des Wahrgenommenen »auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung« abverlangt. In einer Situation ästhetizistischer Routine, wie sie Brecht bei den Teilnehmern des Lyrikwettbewerbs vermutet, kann daher erstaunlicherweise der künstlerische Rückgriff auf Formen der Populärkultur dem von Jauß formulierten Verdikt entgehen, bloß »kukularische« [...] Unterhaltungskunst«²⁴ zu produzieren. Das Resultat ist also paradox: Mit der Einspeisung von Populärelementen in die Kunst soll ausgerechnet dasjenige, das dem gedankenlosen Konsum vorbehalten zu sein scheint, die Kunst vor der Erstarrung in bloßen Posen der Reflexivität bewahren. Brecht gibt also nur auf der einen Seite den vulgären Bürgerschreck, verhält sich aber auf der anderen Seite ganz im Stil eines avantgardistischen Connaisseurs: »Der Avantgardist langweilt

²² Brecht, Bertolt: Sport und geistiges Schaffen, in: BFA 21, 123.

²³ Brecht [Anm. 14], 191.

²⁴ Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation, Frankfurt a. M. 1970, 178.

sich, wo keine ästhetische Differenz zum Zeitgeschmack mehr reizt«, ²⁵ spitzt Moritz Baßler in anderem Zusammenhang zu, und es drängt sich somit auf, Brechts literarisches Verfahren in den Schriften der russischen Formalisten vorgeprägt zu sehen: Nur eine ständige Evolution der Kunst kann nach deren Auffassung die anhaltende Verstörung der Rezipienten gewährleisten. »Die Verfremdungsverfahren müssen sich gegen einen Wahrnehmungsgrund abheben, um überhaupt [...] verfremdend wirken zu können«, ²⁶ und zu diesem Zweck kann es, so Viktor Šklovskij im Jahr 1921, durchaus angezeigt sein, sich »in der unteren Schicht [der Gesellschaft, HD] neue Formen anstelle der alten Kunstformen« ²⁷ abzuschauen. Diese neuen Formen – Šklovskij zählt dazu das Vaudeville, das Kino, aber auch den Boulevardroman oder die »Zigeunerromanze« – repräsentieren gleichsam den semantischen Glutkern einer Gesellschaft, während sich die alten Aussageweisen, gleich wie groß und verstörend ihre Leitfiguren einmal gewesen sind, nicht selten zu bloßer Traditionspflege verhärten, ihre intellektuelle Spitze einbüßen: »typologisch ein Vorgang wie das Ausbleiben genialer oder hochbegabter Kinder bei Genies«. ²⁸

In Brechts Flirt mit dem Populären ist folglich nichts Geringeres zu sehen als die Keimzelle seines Verfremdungskonzepts. Dabei streitet Brecht an zwei Fronten zugleich. Das nur noch automatisiert als reflexiv aufzufassende Hochliterarische bringt er auf der einen Seite mit Hilfe des Populären aus seiner selbstgefälligen Fassung. Auf der anderen Seite decouvriert er aber die vermeintliche Einfachheit des Populären als mögliches Einfallstor reaktionärer Konzepte. Wenn die »Hauspostille« weniger der stillen Lektüre oder gar der Interpretation als vielmehr der konkreteren Anwendung anempfohlen wird, dann ist daraus nicht zu schließen, daß damit ein Paradigmenwechsel vom tüftelnden Interpretieren zum momenthaften Genießen eingeläutet würde. Neben dem Titel, der programmatisch auf die christliche Zweckform der Postille, eines Erbauungs-

²⁵ Baßler, Moritz: Die Schrift und die Differenz. Zu Carl Einsteins »Negerplastik«, in: Christoph Brecht, Wolfgang Fink (Hg.), Unvollständig, krank und halb? Zur Archäologie moderner Identität, Bielefeld 1996, 152.

²⁶ Lobsien, Eckhard: Das literarische Feld. Phänomenologie und Literaturwissenschaft, München 1988, 95.

²⁷ Šklovskij, Viktor: Literatur ohne Sujet, in: Fritz Mierau (Hg.), Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule, Leipzig 1991, S. 34.

²⁸ Ebd., 34.

buchs für das einfache Volk, anspielt, ist den Gedichten nämlich eine »Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen« vorangestellt. Deren erster Satz dekretiert: »Diese Hauspostille ist für den Gebrauch der Leser bestimmt. Sie soll nicht sinnlos hineingefressen werden«.²⁹ Diese Empfehlung richtigen Gebrauchs ist aber ihrerseits ambivalent, warnt sie zwar einerseits in gut aufklärerischem Sinn vor dem bloß Kulinarischen, begibt sich mit dieser Geste aber andererseits in die Nachbarschaft von Ignatius von Loyolas »Exercitia spiritualia«, die prototypisch für das ideologische Einschleusen von Wertvorstellungen in subjektive Denkhäushalte auf dem Wege des vermeintlich leicht zugänglichen Mediums »Körper« stehen. So fordert Loyola, daß der Geist in Analogie zur körperlichen Kräftigung zu einem Speichermedium für den göttlichen Willen geformt werden soll:

Wie das Umhergehen, Wandern und Laufen leibliche Übungen sind, genauso nennt man »geistliche Übungen« jede Weise, die Seele darauf vorzubereiten und einzustellen, alle ungeordneten Anhänglichkeiten von sich zu entfernen und, nachdem sie entfernt sind, den göttlichen Willen in der Einstellung des eigenen Lebens zum Heil der Seele zu suchen und zu finden.³⁰

Aufgrund dieses ideologischen Fonds der massenkulturellen Vergnügen fordert Brecht im Hinblick auf die Gedichte der »Hauspostille« eine doppelte Rezeptionsweise: »Es ist vorteilhaft, ihre Lektüre langsam und wiederholt« – also mit akribischer Geste –, jedoch »niemals ohne Einfalt, vorzunehmen«.³¹ Zum einen soll sich der Rezipient also wirklich auf die neuen, populären Formen einlassen, um eine verfremdende Justierung seiner eingefahrenen Wahrnehmungsweisen vorzunehmen. Zum anderen spürt Brecht in den Körperpraktiken der Leibeskultur aber die ideologischen Residuen auf, teilt also keineswegs den ungebrochenen Optimismus seines Zeitgenossen Frank Thieß, der 1927 in der »Neuen Rundschau« formuliert:

²⁹ Brecht, Bertolt: Hauspostille (Anleitung zum Gebrauch der einzelnen Lektionen), in: BEA 11, 39.

³⁰ von Loyola, Ignatius: Exercitia Spiritualia, zit. nach: Jos E. Vercruysse SJ, Art. »Exercitien«, in: Theologische Realenzyklopädie, hg. von Gerhard Krause und Gerhard Müller, Berlin 1982, 700.

³¹ Brecht [Anm. 29], 39.

Im wilhelminischen Deutschland, das den Autoritätsgedanken in den Mittelpunkt aller Verwaltung stellte, konnte der Sport im anglo-amerikanischen Sinne nur ein sehr dürftiges Betätigungsfeld finden. Es fehlte der *Geist* des Sports als eines Wettkampfes freier Menschen unter eigengesetzter Disziplin. Solange der Drill in Deutschland als bester Ausdruck körperlicher Zucht angesehen wurde, konnte es keinen Volkssport geben. In einer demokratischen Republik dagegen wird der Sportgedanke [...] sinngemäß aus der Staats- und Gesellschaftsordnung selbst sich ergeben.³²

Die Populärkultur ist nach Brecht vielmehr ihrerseits zu verfremden, und das heißt methodisch in bezug auf die Texte der »Hauspostille« – wie ich im folgenden am Beispiel des Gedichts »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen« zeigen werde –, daß mit derselben Akribie sowohl ihren ästhetischen Verfahren als auch ihren Verknüpfungen ins kulturelle Netz nachzugehen ist.

II »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen«

Der von Brecht gegen die Avantgarde-Lyrik propagierte »Gebrauchswert«³³ lyrischer Texte bemißt sich vorrangig an der Frage, ob sie sich zum »Singen« eignen und ob die besondere »Sprechweise« des Vortrags beim Adressaten eine somatische »Stärkung«³⁴ bewirkt. Das mündlich Dargebotene setzt jedoch eine merkwürdige Dialektik in Gang, weil seine Charakteristika nichts anderes bewirken als textuelle Strukturierung: »aus der amorphen Masse sinnlicher Eindrücke und dynamischer Abläufe« entstehen nämlich »sich wiederholende [...] Ordnungsstrukturen«.³⁵ Diese Art der Überformung rekurriert einerseits auf körperliche und »kreatürliche Grunderfahrungen« wie den Herzschlag und zeitigt andererseits einen mnemotechnischen Effekt, da sie Gedichten eine »überschaubare« und »einprägsame«³⁶ Gestalt verleiht.

³² Thieß, Frank: Die Geistigen und der Sport, in: Neue Rundschau 38 (1927), zit. nach Kaes [Anm. 13], 261.

³³ Brecht, Bertolt: Hauspostille, in: BFA 21, 202.

³⁴ Brecht [Anm. 14], 191.

³⁵ Lubkoll, Christine: Rhythmus und Metrum, in: Heinrich Bosse, Ursula Renner (Hg.), Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel, Freiburg 1999, 103.

³⁶ Ebd., 104.

Der Rhythmus korrespondiert also auf das Engste mit der – stilisierten – lyrischen Sprechsituation. Ausgehend von diesem Gedanken, empfiehlt sich aber von vornherein Skepsis gegenüber dem Eindruck, Brechts vierstrophiges Gedicht »Vom Schwimmen in Seen und Flüssen« schildere eine glückende Einigung von Mensch und Natur:

1
Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben
Nur in dem Laub der großen Bäume sausen
Muß man in Flüssen liegen oder Teichen
Wie die Gewächse, worin Hechte hausen.
Der Leib wird leicht im Wasser. Wenn der Arm
Leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt
Wiegt ihn der kleine Wind vergessen
Weil er ihn wohl für braunes Astwerk hält.³⁷

Trotz des Harmonie verheißenden Sujets eines Sommertages, den das lyrische Ich badend in »Flüssen [...] oder Teichen« verbringt, mischen sich in die Schilderung Zwischentöne, die im ersten Vers thematischer, vom zweiten Vers an aber auch entschieden rhythmischer Natur sind. Verfäht der erste Vers des Gedichts – »Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben« – noch als regelmäßig alternierender Sprachfluß, genauer: in einer der für die deutschsprachige Lyrik geläufigsten Weisen, dem fünfhebigen Jambus, so bedeutet das nicht eben pralles Licht verheißende Epitheton »bleich« bereits eine Einschränkung des sommerlichen Glücks. Die Abschwächung der zu erwartenden Lebensfülle wird denn auch ebenso semantisch wie rhythmisch mit dem ersten Wort des zweiten Verses, dem konzessiven Adverb »Nur«, aufgegriffen, das abweichend vom jambischen Metrum betont ist. Inhaltlich wird durch die Aussage, daß der Wind nur oben in den Baumkronen saust, eine Kluft zwischen einem Hier als dem Ort des Sprechens und einem geschilderten Dort angedeutet. Eine weitere Komplikation erfährt die Situation insofern, als auch der dritte Vers gegenmetrisch mit dem Verb »Muß« einsetzt, das wider die für Vergnügungen zu erwartende Modalbestimmung des Dürfens ein Moment des Zwangs ins Spiel bringt.

Dennoch glättet der fünfte Vers die Turbulenzen einstweilen durch einen regelmäßigen alternierenden fünfhebigen Jambus. Entsprechend wird

³⁷ Brecht, Bertolt: Vom Schwimmen in Seen und Flüssen, in: BFA 11, 72f.

dem »Leib« durch das assonierende Adjektiv »leicht« die für die Sphäre des Körpers ersehnte Schwerelosigkeit in Aussicht gestellt. Allerdings scheint das Gedicht dem erwirkten Frieden selbst nicht zu trauen, da es insistierend mit dem ersten Wort des sechsten Verses den Begriff »Leicht« noch einmal gegen das Metrum wiederholt und dadurch zwar die zentrale Bedeutung der Leichtigkeit, jedoch auch ihren prekären Status unterstreicht.³⁸ »Wenn der Arm leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt« – mit dieser ungewöhnlichen Formulierung scheint markiert zu sein, daß oben und unten vertauscht sind, daß das Irdische des hier und jetzt Erlebten die Priorität gegenüber dem Himmel erhält. Denn dieser, der noch zu Beginn distanziert dargestellt worden ist, erscheint nun als »kleine[r] Wind« in die Rolle des Mitspielenden gerückt: Behutsam »wiegt« er den aus dem Wasser ragenden Arm, als habe er ganz »vergessen«, daß es sich bei diesem Arm nicht um »braunes Astwerk« handelt.

Die Synthese von Mensch und Natur, von Erde und Himmel, glückt aber nur scheinbar. Nach wie vor herrscht nämlich insofern keine geringe Konfusion vor, als in Vers fünf der Leib »leicht *im* Wasser« wird, im darauffolgenden Vers aber der Arm »leicht *aus* dem Wasser fällt«. Und an diesem Eindruck ändert auch das zentrale Lemma der zweiten Strophenhälfte nichts, das *Wiegen*,³⁹ auch wenn Brechts Text mit diesem auf einen Topos empfindsam-romantischer Naturlyrik und speziell auf eines der berühmtesten deutschsprachigen Naturgedichte, Goethes »Auf dem See«, anspielt. Dort alliteriert das Verb »wiegen« mit dem Substantiv »Welle« in jener vierhebigen jambischen Zeile »Die Welle wieget unsern Kahn«,⁴⁰ die in Lyrikhandbüchern als *das* Lehrbeispiel für die harmonische Entsprechung von Metrum und Sujet gilt. Zwar ist die Alliteration

³⁸ Vgl. zu dieser Ambivalenz der Wiederholung Lobsien, Eckhard: Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache, München 1995.

³⁹ Vgl. auch Lethens Hinweis: »Die Bilder verschwimmender Körpergrenzen münden bei Brecht [...] nie in Vorstellungen der Verschmelzung in symbiotischen Räumen. Sie sind auch in der frühen Lyrik in Trennungsszenarien eingebettet« (Lethen, Helmut: Brechts Waschrituale, Körpertechniken und Verhaltenslehren, in: Klaus Gehre u. a. [Hg.]: Brecht 100. Ringvorlesung aus Anlass des 100. Geburtstags Bertolt Brechts. Humboldt-Universität zu Berlin, Sommersemester 1998, Berlin 1999, 247).

⁴⁰ Goethe, Johann Wolfgang: »Auf dem See«, in: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, I. Abt., Band 1, Gedichte 1756–1799, hg. von Karl Eibl, Frankfurt a. M. 1987, 169.

im Falle Brechts mit den Wörtern »Wasser«, »Wenn«, »weil« und »wohl« sogar reicher bestückt als die Goethesche; das Schwimmgedicht verfäht jedoch um einiges kasuistischer, indem es in Nebensätzen nach Gründen für die vermeintlich glückende Verschmelzung der Sphären sucht. Scheint die Harmonie in Goethes vierhebigen Jambus ohne Wenn und Aber Form gefunden zu haben,⁴¹ so spricht Brechts Gedicht – um noch einmal zu dessen fünftem Vers zurückzukehren – eine andere Sprache. »Kürzt« man diese Zeile nämlich an der Stelle, wo das Versmaß des Goetheschen Vorbilds erfüllt ist, nach der vierten jambischen Betonung, so landet man just bei jenem ominösen Wörtchen *wenn*, das neben seiner temporalen Bedeutung einen konditionalen Zug in den Text bringt. Dies bewirkt – weiter nach dem Goetheschen Maßstab argumentiert –, daß der Arm nicht nur »aus dem Wasser«, sondern auch aus dem prototypischen Rahmen des vierhebigen Jambus herausfällt.

Rhythmisch weniger disparat scheint dagegen die zweite Strophe. Sie beschreibt auf den ersten Blick nichts als die Harmonie von Mensch und Natur im Baderlebnis, nennt doch die zentrale Wendung den im Wasser liegenden Körper »ganz geeint«:

2

Der Himmel bietet mittags große Stille.
 Man macht die Augen zu, wenn Schwalben kommen.
 Der Schlamm ist warm. Wenn kühle Blasen quellen
 Weiß man: ein Fisch ist jetzt durch uns geschwommen.
 Mein Leib, die Schenkel und der stille Arm
 Wir liegen still im Wasser, ganz geeint
 Nur wenn die kühlen Fische durch uns schwimmen
 Fühl ich, daß Sonne überm Tümpel scheint.

Es lohnt sich indes, auch diese zweite Strophe auf jene Zwischentöne abzuhören, in denen die vermeintliche Lebensfülle mit Dissonanzen und reflexiven Einsprengseln versehen wird. Auch hier begegnet nämlich dreimal die Konjunktion *wenn*, wobei deren dritte Realisation unmittelbar nach der Formulierung »ganz geeint« nachdrücklich konditional ist und in Verbindung mit dem verstärkenden »Nur« den einzigen metri-

⁴¹ Es steht auf einem anderen Blatt, nämlich in David Wellberys ingeniosen Analysen zu lesen, daß auch die Harmonie von Goethes Erlebnislyrik ganz und gar brüchigen und konstruierten Charakters ist. Wellbery, David E.: *The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism*, Stanford 1996.

schen Bruch in der zweiten Strophe darstellt. Wiederum, so ist zu vermuten, funktioniert der Transfer des körperlichen Erlebnisses in Sprache nicht reibungslos. Es kommt daher nicht von ungefähr, daß die ersten Verse den Umweg über ein literarisches Zitat nehmen, genauer: auf jene Einwände anspielen, die Friedrich Nietzsche gegen Arthur Schopenhauers Metaphysik der leiblichen Erfahrung formuliert.

»Wie«, fragt nämlich Christof Kalb mit Nietzsche an die Adresse Schopenhauers, »kann das unmittelbare, also nicht-vorstellungsmäßige Willensbewußtsein [»Wille« ist Schopenhauers Terminus für die »unmittelbare« Erfahrung des Leibes im Unterschied zur »Vorstellung« als der Leistung des Bewußtseins, HD] in den Status einer Erkenntnis gesetzt werden, wenn gleichzeitig gelten soll, daß Erkenntnis »zunächst und wesentlich Vorstellung ist«? Anders formuliert: Woher weiß das erkennende Subjekt, daß es sich beim Willen auch wirklich um die Bedeutung der Vorstellung handelt?«⁴² Nietzsche markiert ein Problem der Übersetzung zwischen Leib und Bewußtsein bzw. zwischen Leib und Sprache. Folgerichtig wird die glückende Erfahrung, wie sie der Abschnitt »Mittags« aus »Also sprach Zarathustra« schildert,⁴³ zum einen in interrogativer Schwebe gehalten und zum anderen, ähnlich wie in der ersten Strophe des Schwimmgedichts, so insistierend repetitiv dargeboten, daß die beschworene Leichtigkeit nicht wirklich glaubhaft ist:

Still! Still! Ward die Welt nicht eben vollkommen? Was geschieht mir doch?
Wie ein zierlicher Wind, ungesehn, auf getäfeltem Meere tanzt, leicht, federleicht: so – tanzt der Schlaf auf mir. Kein Auge drückt er mir zu, die Seele lässt er mir wach. Leicht ist er, wahrlich! federleicht.⁴⁴

Dabei korrespondiert Nietzsches Betonung der Leiblichkeit mit dem psychophysischen Diskurs der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts⁴⁵ – »Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; und Seele ist nur ein Wort

⁴² Kalb, Christof: Desintegration. Studien zu Friedrich Nietzsches Leib- und Sprachphilosophie, Frankfurt a. M. 2000, 23.

⁴³ Neben dessen Titel zitiert das Schwimmgedicht daraus nicht weniger als fünf weitere Begriffe, nämlich wörtlich die Lemmata »still«, »leicht«, »Wind«, »Auge« sowie indirekt (durch das Schließen der Augen) den »Schlaf«.

⁴⁴ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra, in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, VI. Abt., 1. Band, Berlin 1968, 338f.

⁴⁵ Vgl. dazu Fick, Monika: Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende, Tübingen 1993, bes. 88–93.

für ein Etwas am Leibe«,⁴⁶ spitzt Zarathustra zu. Wo die Psychophysik aber ein um das andere Mal ein Verhältnis zwischen dem Leib und dem Seelischen wie zwischen den beiden Seiten einer Medaille skizziert, da ist Nietzsche zum einen skeptischer, wenn Seele für ihn »nur ein Wort« ist, und er zum anderen schon in den Frühschriften die Kehrseite der dionysischen Rauscherfahrung, des Einsseins, als »Zerstückelung«,⁴⁷ d. h. als »Katastrophe leiblicher Desintegration«,⁴⁸ herausstreicht.

Ganz in Nietzsches Sinn feiert das Schwimmgedicht also nur sehr bedingt die »Kultur des Körpers«,⁴⁹ lehnt vielmehr jede ungebrochene Form des »Lebenskults« ab, die von einer »Auflösung des Individuums im Ur-Einen«⁵⁰ träumt. So klingen Gottfried Benns berühmte Verse »O daß wir unsere Ururahnen wären. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor«⁵¹ zwar in der Brechtschen Zeile »Der Schlamm ist warm« an, werden jedoch durch einen dynamischen Vorgang konterkariert, der in einen von Benns »Gesängen« vehement abgelehnten kognitiven Zustand: in Wissen mündet. »Wenn kühle Blasen quellen / *Weiß man*: ein Fisch ist jetzt durch uns geschwommen« [Herv. v. HD]. Brechts Text feiert also keine »nihilistisch-vitalistische [...] unio mystica«, derzufolge »der Badende [...] nahezu schwerelos in sich und der Natur zugleich ruht«,⁵² sondern markiert die Bruchstellen jener imaginären Einheitswünsche. So wird das Sprecher-Ich in den Versen vier bis acht der zweiten Strophe, die sich um die Achse der höchst fragwürdigen Formulierung »ganz geeint« in Vers 6 drehen, nicht nur in die einzelnen Körperteile, sondern auch in eine ganze Palette von Personal- und Possessivpronomen, in ›Ich‹ und ›Wir‹, in ›man‹, ›mein‹ und ›uns‹ zerlegt.

Den strukturellen Überdeterminationen und Unschärfen des Gedichts entspricht also die Multivalenz der Sprecherinstanz. Und dem korrespondiert ferner, was Karl Ludwig Pfeiffer jüngst in bezug auf die Geschichte der Körpererfahrung formuliert hat: »Der Weg zu den Ur-

⁴⁶ Nietzsche [Anm. 44], 35.

⁴⁷ Ebd., 155.

⁴⁸ Kalb [Anm. 42], 29.

⁴⁹ Fick [Anm. 45], 18.

⁵⁰ Ebd., 26.

⁵¹ Benn, Gottfried: Gesänge I, in: Sämtliche Werke, Band 1, Gedichte 1, hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1986, 23. Vgl. Pietzcker, Carl: Die Lyrik des jungen Brecht. Vom anarchistischen Nihilismus zum Marxismus, Frankfurt a. M. 1974, 195.

⁵² Pietzcker [Anm. 51], 194.

sprünge, zur Ganzheit und Authentizität ist versperrt« – allerdings nicht bloß in struktureller, sondern auch »in kulturanthropologischer Perspektive«. So oder so gesehen, »entkommt der Körper einer Mehrdeutigkeit nicht, die auch in Stilisierungen und Rationalisierungen aller Art immer durchschimmert«. ⁵³ Brechts Gedicht kennzeichnet die Zerlegung der faszinierenden Körpereinheit folgerichtig nicht nur durch seine vertrackte Form, sondern auch dadurch, daß es die verschiedensten kulturellen Besetzungen des Körpers ebenso archiviert wie gegeneinander ausspielt. Die drei Aspekte, die dabei im Vordergrund stehen, sind *erstens* die Gefährdung eines integralen Körperbildes durch das feuchte Element, *zweitens* die Rolle der Motorik für die Festigung des Körpergrenzen und *drittens* die gemeinschaftsbildende Wirkung der Leibesertüchtigung.

Der Körper wird in Brechts Schwimmgedicht im Gegensatz zu der Behauptung, er sei »ganz geeint«, gleich mehrfach penetriert oder perforiert: zum einen durch den Vergleich, demzufolge Badende »wie die Gewächse [sind],/ worin Hechte hausen«, zum anderen durch die Metapher, nach der ein Fisch durch den im Wasser Liegenden hindurchschwimmt. Diese Bildlichkeit besitzt einen historischen Fokus, nämlich jene noch im 16. und 17. Jahrhundert geläufige Vorstellung, die eine elementare Gefährdung des Körpers durch das Wasser vermutet. ⁵⁴ Konkreter Hintergrund für diese Sorge sind die Pestepidemien, deren Erreger, wie befürchtet wird, mühelos durch die geweiteten Poren oder gar durch vom Wasser verursachte »Risse in der Haut« ⁵⁵ in den Körper einzudringen vermögen. »Ein gebadeter Körper«, formuliert Georges Vigarello, »ist ein durchdrungener Körper«, ⁵⁶ und Brechts Schwimmgedicht recurriert einigermaßen genüßlich auf diesen in Vergessenheit geratenen Topos.

Damit ist der kulturhistorische Hintergrund skizziert, gegen den gerichtet sich die ebenfalls von Brechts Gedicht archivierten Einheitsphantasien entwickelt haben. Gemeint sind jene Programme der philanthropischen Bewegung, die gegen den Mythos des permeablen, ausschweifenden Körpers anschreiben. »Der neue Philanthrop sieht eine ganz andere Wirklichkeit: einen Körper, der erhalten werden soll, verbessert wer-

⁵³ Pfeiffer, Karl Ludwig: Das Mediale und das Imaginäre, Frankfurt a. M. 1999, 449f.

⁵⁴ Vgl. zum folgenden Vigarello, Georges: Wasser und Seife, Puder und Parfüm. Geschichte der Körperhygiene seit dem Mittelalter, Frankfurt a. M. 1988.

⁵⁵ Ebd., 17.

⁵⁶ Ebd., 118.

den muß, sich nicht verlieren oder verströmen darf: eine ökonomische Einheit«. ⁵⁷ Albrecht Koschorke hat die zentralen Parameter dieser kulturellen Umcodierung des Körpers um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts zusammengetragen: ⁵⁸ Der medizinischen Umstellung eines hydraulischen, an der Zirkulation von Körpersäften orientierten Körperschemas auf ein neuronales, nach außen hin abgeschlossenes System korrespondiert dabei jener neu modellierte Typus des Bürgers, der in Absetzung von den »effeminierten« Adeligen durch den Gedanken der Körperfestigkeit und -einheit geprägt wird. So läßt sich die philanthropische Körperkultur insgesamt als »Aufrichten eines männlichen Klassenkörpers« bezeichnen, dessen »Ertüchtigung des Leibes« nicht zuletzt dem sittlichen Ideal der »Enthaltsamkeit« zugute kommen soll. »Nicht der kräftige«, pointiert Koschorke, »nur der geschwächte Körper ist lüster«. ⁵⁹ Durchmustert man die entsprechenden Quellen, dann findet man schnell, wie eng die Referenzen für derartige Charakterisierungen mit vermeintlich einfachen Badespässen zusammenhängen. So steht in Johann Peter Franks »System einer vollständigen medicinischen Polizey«, einem monumentalen gesundheitspolitischen Werk, zu lesen:

So sind dergleichen Gelegenheiten zur öfteren Abwaschung des Körpers und zur Stärkung seiner Nerven und Faseren durch die unnachahmliche Wirkung kalter Bäder, gewiß eines der größten und natürlichsten Mittel zur Wiederherstellung aller der Vorzüge deutscher Mannhaftigkeit und Spannkraft, welche, unter der entlehnten Verzärtelung und dem affektirten Zurückbeben vor jedem kalten Tropfen Wassers, so wie unter tausend andern ausländischen, sowohl physischen, als moralischen Zimperlichkeiten und mehr als weibischer Empfindlichkeit, anfiengen, zur Schande des deutschen Volkes, nach und nach zu erlöschen. ⁶⁰

Die gymnastischen Übungen der Spartaner, die vorbildlich für das Ideal eines »festen« und »gesund[en Körper[s]« seien, bezeichnet Frank entsprechend mit jenem Begriff, unter dem auch Brechts Schwimmgedicht

⁵⁷ Duden, Barbara: Geschichte unter der Haut. Ein Eisenacher Arzt und seine Patientinnen um 1730, Stuttgart 1987, 30.

⁵⁸ Vgl. Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts, München 1999.

⁵⁹ Ebd., 75.

⁶⁰ Frank, Johann Peter: System einer vollständigen medicinischen Polizey, Bd. 3, Mannheim 1783, 1004.

firmiert: als »Exercitien«.⁶¹ Und in Gerhard Ulrich Anton Vieths »Encyklopädie der Leibesübungen« läßt sich nachlesen, wie das Schwimmen als eine jener elementaren sportlichen Betätigungen des bürgerlichen Adoleszenten »sogenannten galanten Uebungen« wie dem »Tanzen, Reiten, Voltigiren und Fechten« entgegengesetzt wird.⁶² Diese Profilierung wird verbunden mit dem Lobpreis der Bewegung als der Lehrmeisterin sexueller Mäßigung: »Ein Körper, welcher immer in Ruhe ist, verdirbt, wie das Wasser, wenn es stagniert«, schreibt Vieth, und konkretisiert diese These insofern, als »die vorzeitige Entwicklung und der Mißbrauch des Geschlechtstriebes, meiner Ueberzeugung nach wenigstens, durch nichts besser verhindert werden kann, als durch angemessene körperliche Uebungen«.⁶³

Die kulturelle Beschriftung des Körpers, die Brechts Gedicht katalogisiert, spiegelt sich auch in seinen Textverfahren. Bereits Carl Pietzcker hat angemerkt, daß das Ich sein Naturerlebnis »im Stil einer Turnanweisung« äußert und sich dadurch »Distanz« zu demselben verschafft;⁶⁴ eine Distanzierung, so ist zu ergänzen, wird aber nicht nur vom subjektiven Erlebnis vorgenommen, sondern von einem ganzen Komplex der Körperreglementierung. Die Passivität des Ich, das nurmehr im Tümpel liegt und nicht schwimmt, ist kein Argument dafür, Brechts Poem das Label »Sportgedicht« abzusprechen.⁶⁵ Vielmehr läßt sich »Vom Schwimmen in

⁶¹ Ebd., Bd. 2, Mannheim 1780, 613.

⁶² Vieth, Gerhard Ulrich Anton: *Encyklopädie der Leibesübungen*. Zweyter Teil: System der Leibesübungen (1795), Frankfurt a. M. 1970 (Nachdruck), 9.

⁶³ Vieth [Anm. 62], 20. Diese kulturgeschichtliche wäre mit den mehr oder weniger überzeugenden Analysen zu konfrontieren, welche die Bildlichkeit des Brechtschen Gedichts vor dem Hintergrund der psychoanalytischen Theorien Freuds (Pietzcker [Anm. 51]) oder Melanie Kleins und Lacans (in Ansätzen: Lehmann, Hans-Thies: *Das Schwimmgedicht*, in: ders. u. Helmut Lethen (Hg.), *Bertolt Brechts »Hauspostille«*. Text und kollektives Lesen, Stuttgart 1978) auf psychosexuelle Aspekte zuspitzen – Schwimmen als narzißtischer Selbstgenuß (Lehmann, 151) bzw. als ozeanische Regression und »Tödestrieb« (Lehmann, 167), der durchbrochene, penetrierte Leib als »Phantasma des »zerstückelten Körpers« (Lehmann, 165), das Gewiegt-Werden als »Mutterleibphantasie« (Lehmann, 152; Pietzcker, 204), Baden als homoerotisches Erlebnis (Pietzcker, 205), das Auf-dem-Rücken-Liegen unter einem Haifischhimmel als masochistische- (Lehmann, 151) bzw. Kastrationsphantasie (Pietzcker, 204).

⁶⁴ Pietzcker [Anm. 51], 196.

⁶⁵ Vgl. Pietzcker [Anm. 51], 194; Lehmann [Anm. 63], 154. Noch abwegiger ist freilich Werner Ross' These, der »Sport« werde vom Schwimmgedicht »als Erlösungsformel« angeboten (Ross, Werner: *Vom Schwimmen in Seen und Flüssen*. Lebensgefühl und Literatur zwischen Rousseau und Brecht, in: *arcadia* 3 (1968), 263).

Seen und Flüssen« als Text lesen, der die Ideologie der ›Kulturtechnik‹ Sport als Zurichtung des Körpers analysiert. Denn die Bewegungslosigkeit des im Wasser liegenden Ich sowie die ostentative Einsamkeit, in der das Vergnügen erlebt wird, die Distanziertheit gegenüber jeder Form einer Erlebnis- oder Sportgemeinschaft, bedeutet eine Gegenposition zu der im neunzehnten Jahrhundert durchgreifenden »sozialen Militarisierung«⁶⁶ des Sports sowie zu deren ›Tarnung‹ durch eine Ideologie der »Geselligkeit«.⁶⁷

Das Kriegerische gehört zwar bereits im achtzehnten Jahrhundert zu den Topoi der philanthropischen Rede über den Sport, wie in den Worten des französischen Arztes Tronchin deutlich wird: »Solange die Römer sich beim Verlassen des Marsfeldes in den Tiber warfen, waren sie die Herren der Welt. Doch die heißen Bäder Agrippas und Neros machten sie allmählich zu Sklaven«.⁶⁸ Aber erst im neunzehnten Jahrhundert »gelingt« eine umfassende Synchronisation von Militär und Zivilstand, und zwar nicht zuletzt mit Hilfe jener von Militärs betriebenen Schwimmschulen, etwa derjenigen, die 1817 in Berlin von dem preussischen Offizier Ernst von Pfuel – einem Freund Heinrich von Kleists – gegründet wurde. Im Rahmen der dort von Militärs geleiteten Ausbildung erlernten – tagsüber Soldaten, abends Zivilpersonen – innerhalb von fünfzig Jahren 68 000 Personen das Schwimmen.⁶⁹ Ferner floriert eine häufig von Militärs verfaßte ›Ratgeber-Literatur wie »Die praktische Schwimmschule« der Unteroffiziere Eder und Heilmann, in der sich unschwer das Stilvorbild für die merkwürdige Inflation des Modalverbs *müssen* in Brechts »Schwimmgedicht« findet:

Will nun der Schüler in das Wasser springen, so *muß* er sich erst vom Schwimmlehrer das Verhalten beim Springen erklären lassen. [...] Der Schüler *muß*, ehe er ins Wasser springt, den Körper ganz gerade halten [...]. Es ist *nicht allein gut, sondern durchaus notwendig*, daß der Schwimmer sich an ein solches Stellen für die Folge gewöhnt.⁷⁰

⁶⁶ Eisenberg, Christiane: ›English Sports‹ und deutsche Bürger. Eine Gesellschaftsgeschichte 1800–1939, Paderborn 1999, 191.

⁶⁷ Ebd., 145.

⁶⁸ Zit. nach Vigarello [Anm. 54], 143.

⁶⁹ Vgl. Burnett, Hajo: Faszination des Sports. Bildreportagen des 19. Jahrhunderts, Schorn-dorf 1994, 46.

⁷⁰ Eder, Heilmann (o. Vorn.): Die praktische Schwimmschule. Ein Leitfaden, Erfurt 1842, 15f., Herv. v. HD. Vgl. auch Vieth [Anm. 62]: »Man muß nicht stille im Wasser stehen oder

Es verwundert nicht, daß die Kunst des Schwimmens vor einem solchen Hintergrund ihre Bestimmung im Drill findet: »Haben Schwimm-Meister ihren Schülern genannte Bewegungen so weit beigebracht, daß dieselben diese begriffen haben, so zählen sie dann nur *eins* und *zwei* [...]«. ⁷¹

Wie in einem Kompendium lassen sich diese Weichenstellungen des neunzehnten Jahrhunderts in John Henry Mackays »Der Schwimmer – Die Geschichte einer Leidenschaft« aus dem Jahr 1900, dem ersten deutschsprachigen Sportroman, wiederentdecken. ⁷² Für seinen Protagonisten Franz Felder bedeutet die sportliche Betätigung weit mehr als bloß eine individuelle Leidenschaft; er verschreibt sich auf Geheiß seines Vereins der »Sache des Schwimmens« ⁷³ in seiner gesellschaftlichen, und das heißt: militärischen Dimension. Nicht umsonst fällt auch bei Mackay der Name von Pful als des Verantwortlichen für das »Wiedererwachen langverlerner Übung«. ⁷⁴ Felder tritt folglich mit großen Erwartungen in den Traditions-Schwimmklub Berlin 1879 ein, wo die Erinnerung an einen Schwimmhelden vergangener Tage hochgehalten wird, »der mit der phänomenalen Kraft und Wucht seiner Leistungen *einfach alles andere totgeschlagen* hatte«. ⁷⁵ Damit ist für den angehenden Champion die Aufgabenstellung klar umrissen: »ein Klub hatte *ihn* hinausgesandt. In seinen Händen lag seine Ehre. Er durfte ihm keine Schande machen; er mußte siegen – er mußte! –« ⁷⁶ Wofür diese Loyalität gegenüber dem Verein *pars pro toto* steht, wird unmißverständlich formuliert, als Felder sich anschickt den Titel eines Europameisters zu erringen. Es ist ihm nämlich,

als sei erst dieser Sieg über Europa allein alles Strebens wert, erst die eigentliche Krönung eines Gebäudes, zu dem alle anderen Erfolge nur als Stufen

liegen, sondern seine Glieder nach allen Richtungen bewegen, alle Muskeln in Tätigkeit setzen« (62). Auffällig auch, daß in Vieths umfassender »Encyklopädie der Leibesübungen« in direkter Nachbarschaft zu dem »Vom Schwimmen« überschriebenen Abschnitt ein Kapitel »Vom Klettern« handelt (86–90) – in der »Hauspostille« lautet der Titel jenes Textes, der unmittelbar vor dem Schwimmgedicht steht, »Vom Klettern in Bäumen«.

⁷¹ Eder, Heilmann [Anm. 70], 19.

⁷² Mackay, John Henry: Der Schwimmer. Die Geschichte einer Leidenschaft, in: Werke in einem Band, Berlin 1928, 181–395.

⁷³ Ebd., 209.

⁷⁴ Ebd., 214.

⁷⁵ Ebd., 213, Herv. v. HD.

⁷⁶ Ebd., 220.

führten. Wenn er hier unterlag, er, auf dem die ungeheure Verantwortlichkeit der Repräsentation eines ganzen, großen Volkes lag, so war alles andere umsonst gewesen, so – in seinen bereits überhitzten Gedanken redete er es sich ein – so war nicht nur Berlin, sondern das ganze deutsche Reich dem Spott des mit dem Preise davonziehenden Auslandes preisgegeben. Denn daß es auch einem anderen deutschen Schwimmer glücken könne, den Preis über »die Fremden« davonzutragen, daran dachte er nicht einmal – so sehr betrachtete er schon sich selbst als den unbesiegbaren Meister seines Vaterlandes. Aber er hatte Furcht vor diesen Ausländern, vor diesen Gegnern, die er nicht kannte.⁷⁷

Carl Diem – der wohl schillerndste deutsche Sportfunktionär des 20. Jahrhunderts – kann denn auch 1908 in einem Pamphlet für die Kulturalisierung und Politisierung des Sports mit dem Titel »Sport ist Kampf« Klartext reden:

Sport ist ein Kulturgut. Es klingt anmaßend. Es ist aber wahr. Die Mehrzahl der Gebildeten hat nur heute noch nicht das Gefühl dafür. Ihr ist Kultur etwas Geistiges. Und die harmlose Freude am Spiel der körperlichen Kräfte erscheint ihr eher als das Gegenteil. Jedoch gestehen wir es uns: der im Kampfe entwickelte Mann, der starkgliedrige, mutige, der vornehm denkende, nur der kann Träger vorwärtsschreitender Kultur werden. Also nicht allein der gesunde Leib, nein der gestählte Leib, der mit einem herrschenden Willen und einem feurigen Geiste verbunden und von edel gerichteter Seele gebändigt ist, der bringt uns das Geschlecht, das aus dem Dunkeln ins Helle dringt, *das immer strebend sich bemüht*, daß uns auch in jedem Überschwang nur Größe zeugt.⁷⁸

Klassikerverse auf den Lippen und das Gewehr im Anschlag, mündet eine solche Körperpolitik mit einer gewissen Zwangsläufigkeit in den Ersten Weltkrieg, den Carl Diem – Vorsitzender des Organisationskomitees für die Olympischen Spiele 1916 (die, Ironie des Schicksals, just jenem Kriege zum Opfer fallen) – geradezu herbeischreibt und der das Szenario von Walter Flex' jugendbewegtem Weltkriegs-Kultbuch »Der Wanderer zwischen beiden Welten«, in mancher Hinsicht *der* Kontrastfolie für Brechts »Schwimmgedicht«, bildet.

⁷⁷ Ebd., 263.

⁷⁸ Diem, Carl: Sport ist Kampf, zit. nach Eisenberg [Anm. 66], 260, Herv. v. HD. Dort auch wertvolle Hinweise zur Biographie Carl Diems. Angesichts solcher Äußerungen wird es einmal mehr verständlich, wenn Brecht formuliert: »Kurz: ich bin gegen alle Bemühungen, den Sport zu einem Kulturgut zu machen, schon darum, weil ich weiß, was diese Gesellschaft mit Kulturgütern alles treibt« (Brecht, Bertolt: Die Krise des Sports, in: BFA 21, 224).

1916 müssen wir siegen, und zwar auf der ganzen Linie. Es gilt also, durch besondere Maßnahmen die Auswahl [an Athleten, HD] schnell zu vergrößern [...], indem in der deutschen Armee regimentweise durch besondere Prüfungswettkämpfe die natürliche Leistungsfähigkeit unserer Soldaten auf die Probe gestellt wird. Unser Heer hat ja ein besonderes Interesse an der Sportfreudigkeit der Jugend; was hier im Hinblick auf die Olympischen Spiele geschieht, geschieht ja ebenso im Interesse des Heeres selbst.⁷⁹

Ein Morgenbad im »Weißen See« gab dem ganzen Tage einen frischen Glanz. Der Weg ging durch Sand und Föhrenwald. Zerstreutes Licht floß in breiten Bahnen durch grüne Wipfel und goldrote Stämme. Dann lag der weite See, von sonnigem Morgendunst überschäumt, vor uns. Pirole schmetterten, Schwalben schossen mit den Schwingen durchs Wasser, Taucher verschwanden vor uns, wie wir am Ufer entlangschlenderten. Nur aus der Ferne kam ein gedämpftes Grollen zu uns herüber und ab und zu das taktmäßige Hämmern eines Maschinengewehrs. [...] »Gestehen Sie's nur!« sagte ich, »Sie müssen heut noch einmal ins Wasser?« »Gleich!« sagte er, und wir gingen tief in die federnde Sumpfwiese hinein, warfen die staubigen Kleider von uns und ließen uns von den kühlen, guten Wellen treiben. Dann lagen wir lange in dem reinlichen Gras und ließen uns von Wind und Sonne trocknen. Als Letzter sprang der Wandervogel aus den Wellen. Der Frühling war ganz wach und klang von Sonne und Vogelstimmen. Der junge Mensch, der auf uns zuschritt, war von diesem Frühling trunken. Mit rückgeneigtem Haupte ließ er die Maisonnette ganz über sich hinfluten, er hielt ihr stille und stand mit frei ausgebreiteten Armen und geöffneten Händen da. Seine Lippen schlossen sich zu Goethes inbrünstigen Versen auf, die ihm frei und leicht von den Lippen sprangen, als habe er die ewigen Worte eben gefunden, die die Sonne in ihn hinein und über Herz und Lippen aus ihm herausströmte:

»Wie im Morgenglanze
Du rings mich anglühst,
Frühling, Geliebter!
Mit tausendfacher Liebeswonne
Sich an mein Herz drängt
Deiner ewigen Wärme
Heilig Gefühl,
Unendliche Schöne!
Daß ich dich fassen möcht'
In diesen Arm! – – – «⁸⁰

⁷⁹ Diem, Carl: Aufgaben für 1916, in: Fußball und Leichtathletik. Illustrierte Sportzeitung 14 (1913), Heft 28, zit. nach Eichel, Wolfgang: Illustrierte Geschichte der Körperkultur, Band 1, Berlin 1983, 232.

⁸⁰ Flex, Walter: Der Wanderer zwischen beiden Welten. Ein Kriegserlebnis, München 1917, 22ff.

Gegen diese Allianz aus Körper- und Gemeinschaftskult setzt Brechts Gedicht das einsame, ziellose Badevergnügen. Dabei verfährt es aber nicht mit der naiven Suggestion, dadurch ließe sich den kulturellen Determinationen einfach entkommen. Vielmehr wird ein ganzer Katalog kultureller, sich widersprechender Überformungen des Wasservergnügens vorgeführt. Das resultierende Spannungsgefüge wird – ganz ähnlich, wie Brecht dies später im Hinblick auf den Verfremdungseffekt in der Schauspielkunst bemerkt – »mit dem deutlichen Gestus des Zeigens«, ⁸¹ des »Zitat[s]«, ⁸² in einer Text-Montage präsentiert, deren Subversivität darin besteht, daß sie die Risse zwischen den unterschiedlichen Konzepten nicht glättet. So erstaunt es denn auch nicht, daß dem militärischen Drill, von dem sich die ersten beiden Strophen mit ihrer ostentativen Passivität noch distanziert haben, die Aufmerksamkeit der dritten Strophe gilt:

3
 Wenn man am Abend von dem langen Liegen
 Sehr faul wird, so, daß alle Glieder beißen
 Muß man das alles, ohne Rücksicht, klatschend
 In blaue Flüsse schmeißen, die sehr reißen.
 Am besten ist's, man hält's bis Abend aus.
 Weil dann der bleiche Haifischhimmel kommt
 Bös und gefräßig über Fluß und Sträuchern
 Und alle Dinge sind, wie's ihnen frommt.

Vor allem in lautlicher Hinsicht bildet dieser dritte Abschnitt einen Kontrapunkt zu den ersten beiden Strophen. Im Unterschied zu den in der ersten Strophe dominierenden schmeichelnden Diphthongen (»Leib«, »leicht«, »klein«, »weil«) oder i-Lauten (»Himmel«, »Wind«, »Wiegt«) herrscht ein stimmloses Gezische vor (»beißen«, »das alles«, »klatschend«, »Flüsse«, »schmeißen«, »reißen«, »besten ist's«, »aus«, »böös und gefräßig«), das in Paarbildungen (»Am besten ist's«; »böös und gefräßig«) oder als Binnenreim (»reißen« – »beißen« – »schmeißen«) sogar noch verstärkt wird. Es wäre freilich zu kurz gedacht, wollte man diese Outrierung als bloße Parodie auf den militärischen Tonfall verstehen. Ebenso wird damit nämlich eine Konnotation der Verknüpfung von Sport und kör-

⁸¹ Brecht: Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt, in: BFA 22.2, 641.

⁸² Ebd., 643.

perlicher Leistung aufgegriffen, von der Brecht durchaus fasziniert ist: deren gleichsam ›böse‹ Implikationen, die nicht durch ideologische Überbauten wie das abgegriffene *mens sana in corpore sano* oder den in Aussicht gestellten Ehrerwerb für Volk, Vaterland oder Verein abgedeckt sind. Auf diese aggressiven Aspekte des Sports spielt bereits das Substantiv ›Hecht‹ an, das im Säuselson der ersten Strophe so verloren zu stehen scheint und dort, wie gesehen, die Zersetzung des schwimmenden Körpers akzentuiert.

Ein erneuter Seitenblick auf Mackays »Schwimmer« verdeutlicht darüber hinaus, daß die Implikationen des Leistungssports genau dann ins Zwielficht geraten, wenn sie nicht mehr mit jenem Schein des Fairplay glasiert sind, der das agonale Wesen des sportlichen Wettkampfs gesellschaftskonform schönen soll. So beginnt Franz Felder, mittlerweile zum Champion aufgestiegen, zu begreifen, daß »der Kreis seiner Welt«, der im wesentlichen nicht etwa von seinem Sport, sondern von seinem Verein bestimmt wird, über die Maßen »eng« ist.⁸³

Wohin nun aber sollte er mit dieser ungestillten Sehnsucht seiner Wünsche, dieser begehrliehen Kraft, die nicht zufrieden war, wie ein Zirkuspferd im Kreise herum zu trotten? – Wohin mit ihr?! – ⁸⁴

Hilflosen Ausdruck findet diese unbestimmte Suche darin, daß Felder auf fremdem Terrain zu wildern beginnt, das Schwimmtraining zugunsten des Kunstspringens vernachlässigt, auf diesem Gebiet aber die unglückliche Figur eines Dilettanten abgibt und sich folglich dem Gelächter seiner Vereinskameraden ausgeliefert sieht. Dieser Akt der Verstoßung provoziert den Helden dazu, in der anschließenden Schwimmkonkurrenz »nicht fair und vornehm, wie man es an ihm gewöhnt war selbst in den schwersten Kämpfen«, ⁸⁵ an den Start zu gehen:

Auf seine Gegner achtend, sie herankommen und vorausgehen lassend, sie durch die eigene Ungleichmäßigkeit störend, um sie dann zuletzt rücksichtslos, fast brutal zu schlagen, so schwamm er dieses Rennen [...]. Nie vorher hatte er so geschwommen, und er wußte es. Er wußte auch, daß er mit diesem Siege keinen Beifall unter seinen Freunden finden würde.⁸⁶

⁸³ Mackay [Anm. 72], 319.

⁸⁴ Ebd., 319.

⁸⁵ Ebd., 317.

⁸⁶ Ebd., 317.

So tritt Felder im folgenden keineswegs so zufällig, wie der Erzähler suggeriert, aus seinem angestammten Verein aus und einem Klub mit dem Namen »Hecht« bei, der zwar ebenfalls »eine große Familie«⁸⁷ bildet, eine Gemeinschaft, in der Felder allerdings »fremd und unheimisch« bleibt, so daß er nach kurzer Zeit auch dort seinen Abschied nimmt. Derart zum *out-cast* geworden, ist seine Sportlerkarriere im Grunde schon beendet – auch wenn er ein, was die Leistung betrifft, glanzvolles Comeback feiert:

Daß er gewagt, seine eigenen Wege zu gehen, war schon ein Vergehen gegen die Gewohnheit des Herkommens; daß er aber als einzelner Schwimmer den großen Preis an sich gerissen, der doch von Rechts wegen einem Klub gehören sollte, das war ein Verbrechen, das man ihm nie verzeihen würde.⁸⁸

Das traurige Ende von Mackays Held – er öffnet sich im See die Pulsadern – ist daher nur der Schlußpunkt eines langwierigen Prozesses: Auf der Oberfläche einer Leidenschaft, die für Felder zunächst »noch keine Kunst«⁸⁹ ist, werden dabei unerbittlich jene kulturellen Beschriftungen eingetragen, die Brecht im »Schwimmgedicht« lesbar macht. Gegen diese Reglementierungen bietet Brecht aber nicht die Utopie eines »natürlichen« oder »unverfälschten« Körperversnügens auf – auch dies wäre nichts anderes als Ideologie. Vielmehr setzt er mit der dritten Strophe lustvoll jenen Komplex in Szene, der im Falle von Franz Felder gesellschaftliches Scheitern bewirkt: die »bösen und gefräßigen« Aspekte, die der Sport hat, wenn man ihn von gewissen kulturellen Schutzhüllen befreit, Sport, »solange er riskant (ungesund), unkultiviert (also nicht gesellschaftsfähig) und Selbstzweck«⁹⁰ ist: »Der große Sport fängt da an, wo er längst aufgehört hat, gesund zu sein«,⁹¹ und das heißt: wo er als reine Performanz keinem anderen Ziel dient als dem, sich selbst auszustellen. Nicht umsonst preist Brecht den zirkensischen Wert, den »Spaß«,⁹² den solcher Sport liefert, als Modell des Theatralischen; und unschwer

⁸⁷ Ebd., 327.

⁸⁸ Ebd., 384.

⁸⁹ Ebd., 199.

⁹⁰ Brecht, Bertolt: Die Krise des Sportes, in: BFA 21, 224. Vgl. Rainer Nägeles entsprechende Wertung in puncto der Gewalt in Brechts Lehrstücken: Nägele, Rainer: Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke, in: Walter Hinderer (Hg.), Brechts Dramen. Neue Interpretationen, Stuttgart 1984, 300–320, bes. 305f.

⁹¹ Brecht [Anm. 90], 223.

⁹² Brecht, Bertolt: Das Theater als sportliche Anstalt, in: BFA 21, 55.

ist dies wieder als Versatzstück von Brechts strategischer Werbung für populäre Vergnügen erkennbar, die gegen eine sich im Leerlauf⁹³ befindliche, nicht mehr provokative Kunstproduktion »von hoher Warte«⁹⁴ gerichtet ist.

Folglich geschieht der Übergang von einem böse und gefräßig drohenden Haifischhimmel zu der Quintessenz am Ende der dritten Strophe: »Und alle Dinge sind, wie's ihnen frommt« keineswegs so unvermittelt, wie es zunächst scheint. Denn mit dieser Wendung wird die unreglementierte Körperlichkeit der dritten Strophe nicht etwa erbaulich zurechtgemodelt; im Verb »frommen« klingt weniger das neuhochdeutsche Adjektiv »fromm« als vielmehr das Mittelhochdeutsche *vrumen* nach, das ganz weltlich »Nutzen bringen« bedeutet und mithin auf Brechts emphatische Werbung für den am Vorbild des Populären zu erlernenden »Gebrauchswert« von Gedichten rekurriert.

Geht man von dieser Gedankenwendung zur vierten Strophe des Gedichts über, dann findet sich auch dort *prima vista* kein Programm gelingenden Körpergebrauchs, sondern man trifft wider Erwarten auf eine religiös konnotierte Szenerie. In einem gegenüber der dritten Strophe deutlich veränderten, nicht mehr aggressiv-dynamischen, sondern passiv-statischen Verhaltensmuster dominiert das Bild des »lieben Gottes«, der am Abend, nach vollbrachtem Werk, in seinen Flüssen schwimmt. Dies als harmlosen Schlußakkord zu lesen, verbietet sich ganz offensichtlich; es handelt sich jedoch auch nicht um eine bloß ironische Anspielung auf die biblische Genesis. Richtig ist vielmehr, daß das Schwimmgedicht mit diesem Bild eine abschließende Reflexion auf die Analogie zwischen dem Gebrauch von Texten und dem Gebrauch des Körpers leistet:

4

Natürlich muß man auf dem Rücken liegen
So wie gewöhnlich. Und sich treiben lassen.
Man muß nicht schwimmen, nein, nur so tun, als
Gehöre man einfach zu Schottermassen.
Man soll den Himmel anschauen und so tun
Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt.
Ganz ohne großen Umtrieb, wie der liebe Gott tut
Wenn er am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt.

⁹³ Vgl. Brecht, Bertolt: Über Stefan George, in: BFA 21, 247.

⁹⁴ Brecht [Anm. 89], 55.

Bereits das erste Wort des ersten Verses: »natürlich« macht argwöhnisch, ist es doch der Tenor der drei vorangegangenen Strophen, daß im Hinblick auf das scheinbar einfache Schwimmvergnügen nichts, nicht einmal die Natur selbst »natürlich« ist. Auch formal wird hinter das Natürliche ein Fragezeichen gesetzt, folgt auf dieses doch sogleich jenes bereits bekannte »muß man«, das gewissermaßen die Kurzformel für die kulturelle Reglementierung des Körpers darstellt. Ferner klingt der Binnenreim, den das Wort »natürlich« mit dem die erste syntaktische Einheit abschließenden Begriff »gewöhnlich« unterhält, derart unelegant, daß man – stärker noch als im Fall des wiederholten Adjektivs »leicht« aus der ersten Strophe – den Eindruck gewinnt, das Gedicht spreche gleichsam in Anführungsstrichen, stelle eine als unzutreffend gekennzeichnete Redeweise aus. Entsprechend wird die Äußerung »Und sich treiben lassen« von der Interpunktion als elliptischer und dadurch wie angehängt wirkender Satz gekennzeichnet und durch den Auftakt des dritten Verses konterkariert, wenn dieser erneut die Modalbestimmung des »Müssens« ins Spiel bringt. Zudem wird das Metrum, das in den ersten beiden Versen noch einmal ein fünfhebiger Jambus ist, aufgehoben, und zwar an der Stelle des interpolierten »Nein«, das für eine Zäsur sorgt, indem es einen Hebungsprall mit dem anschließenden »nur« bildet. Formal wird dadurch fast schon ein wenig aufdringlich die bloße Inszenierung des Geschehens, die Simulation des Sich-Treiben-Lassens angezeigt, wie sie in dem Verb »so tun als« zu formelhaftem Ausdruck gelangt. Dazu fügt sich, daß die Schottermassen, denen sich anzugleichen die lyrische Sprechinstanz vorschlägt, von ihrem Material her nicht eben den geeigneten Kandidaten für ein sanftes Treiben auf dem Wasser darstellen.

Wird im ersten Teil der Strophe noch einmal die Frage nach der Möglichkeit, »natürlich« und unvermittelt im Wasser aufgehoben zu sein, verneint, so bringt die zweite Strophenhälfte einen neuen Aspekt ins Spiel. Im Bild des Gottes, der abends in seinen Flüssen schwimmt, schimmert nämlich der Topos des Schöpfers als eines *alter deus* durch, der sein eigenes Werk nach vollbrachter Tat genießt. Das Gedicht endet also nicht nur mit dem geläufigen Schlußakkord einer Abendszenerie, sondern läuft in eine autoreferentielle Schlaufe,⁹⁵ reflektiert die Möglichkeit, selbst genossen zu werden. Dabei ist zu betonen, daß durch das Bildfeld

⁹⁵ Vgl. dazu Lehmann [Anm. 63], 162f.

des Wassers die herkömmliche Logik des Schöpfungsprozesses subvertiert wird. Denn das Motiv des auf dem Wasser Treibens, das die vierte Strophe beherrscht, spielt auf jene Situation *vor* dem eigentlichen Schöpfungsprozeß an, wo »der Geist Gottes [...] auf dem Wasser [schwebt]«. ⁹⁶ Neben der im Christentum üblichen Deutung einer Schöpfung aus dem Nichts konserviert die Bibel damit einen paganen Ursprungsmythos, der besagt, daß »am Anfang, [...] unerschaffen, das Wasser [existiert], dessen belebendes, gestaltendes geistiges Element Gott ist«. ⁹⁷ Dem entspricht das Bild, welches das Liegen auf dem Wasser so empfinden läßt, »als ob einen ein Weib«, rückbezogen auf das Bild des Wiegens aus der ersten Strophe: als ob einen die Mutter »trägt«. Diese Vokabel steht hier allerdings nicht psychoanalytisch als regressive Einheitsphantasie, sondern kulturhistorisch in ganz gegenteiligem Sinn zur Debatte. Noch Paracelsus nennt das Wasser nämlich, in Anspielung auf den paganen Schöpfungsmythos der Bibel, eine »matrix, dan in dem wasser ward beschaffen himel und erden und in keiner anderen matrix nicht«. ⁹⁸

Das Genießen des eigenen Werks, das durch den in seinen Flüssen schwimmenden Gott alludiert wird, beruht demnach nicht auf dem Verhältnis eines Originalgenies zu seiner Schöpfung, sondern reflektiert gewissermaßen das lustvolle Eintauchen des Produzenten in ein Medium, das ihm vorgängig ist. Und dieses kann, so besagt die Bildlogik des Brechtschen Gedichts, sowohl die Sprache sein, deren Begriffe und Formen immer schon auf andere ihnen vorausliegende verweisen, als auch die Kultur, in deren Überlieferungsketten man handelnd in jedem gegenwärtigen Moment eingelassen ist. Wenn daher das Gedicht davon spricht, daß »es stimmt«, dann ist mit dieser Stimmigkeit kein bloßes Genießen, kein rein gegenwärtiges Aufgehobensein hier und jetzt gemeint. Dagegen spricht schon der Vers, der mit dem jambischen Metrum bricht und mit nur vier Hebungen unvollendet scheint. Ebenso dementiert die Form des Textes seine Behauptung, das abendliche Schwimmvergnügen des Gottes vollziehe sich »ganz ohne großen Umtrieb«. Denn die letzten beiden Verse sind mit sieben bzw. sechs Hebungen metrisch übererfüllt,

⁹⁶ 1 Gen., 2.

⁹⁷ Detel, Wolfgang: Das Prinzip des Wassers bei Thales, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Kulturgeschichte des Wassers*, Frankfurt a. M. 1988, 44.

⁹⁸ Zit. nach Bredekamp, Horst: Wasserangst und Wasserfreude in Renaissance und Manierismus, in: Hartmut Böhme [Anm. 97], 157.

und die Kadenz des vorletzten Verses »Gott tut« zeigt den Aspekt der Simulation nicht nur semantisch an, sondern kennzeichnet diesen Vorgang in einem alles andere als wohlklingenden dreifachen Aufeinanderprall des ›T‹-Lautes als durchaus mühevollen Angelegenheit. Sollte sich das Schwimmgedicht zum Singen eignen, so läßt ausgerechnet jene Stelle die Eigenschaft *cantabile* vermissen, die den Gebrauch von Texten in Analogie zum Gebrauch des Körpers bringt. Das Wirksam-Werden von Literatur, das Brecht nach dem Vorbild populärer Vergnügen in seinem Frühwerk erprobt, gelingt also im Schwimmgedicht keineswegs ungebrochen, sondern gewinnt – mit einem zentralen Begriff aus Brechts Konzeption des epischen Theaters gesagt – Form als *Geste*, als »möglichst objektive Ausstellung eines widerspruchsvollen inneren Vorgangs«. ⁹⁹

Das Schwimmgedicht, so ist zu resümieren, erweist sich als ein Text, der das Reservat des Hochliterarischen programmatisch verläßt und sich im Sinne von Šklovskij's Forderung nach Verfremdung als einer Entautomatisierung der Wahrnehmung¹⁰⁰ gegenüber der (Populär-) Kultur öffnet. Dies impliziert jedoch – und das ist gegen einen breiten Tenor der Brecht-Forschung zu betonen – keinen bloß ästhetischen Effekt, welcher der kulturanalytischen Perspektive ermangelte.¹⁰¹ Eine kulturwissenschaftliche Analyse, wie sie Brechts Schwimmgedicht einfordert, zeigt vielmehr,

⁹⁹ Brecht, Bertolt: Anmerkungen zum Lustspiel »Mann ist Mann«, in: BFA 24, 48. Vgl. dazu Doherty, Brigid: Test and *Gestus* in Brecht and Benjamin, in: MLN 115 (2000), 442–481. Gestisch in diesem Sinne verfährt auch Therese Giehse in ihrer Rezitation des Schwimmgedichts (»Bertolt Brecht«, Deutsche Grammophon Literatur 2755005).

¹⁰⁰ Šklovskij, Viktor: Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hg.), Texte der russischen Formalisten, Band I: Texte zu allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, 11ff.

¹⁰¹ So formuliert Dimitar Daphinoff im »Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft« (2. Aufl., Berlin 1984): »Das formalist. *priem ostranenija* [d.i. Verfremdung, HD] [meint] ein Fremd- und Seltsammachen, das ein ursprüngliches, naives Sehen der Welt lehren, keines, das zur Veränderung dieser Welt anleiten soll. Insofern es sich an ein ›Empfinden‹, an ein ›Gefühl‹ wendet, ist es der Brechtschen V., die an die Ratio des Publikums appelliert und außerästhetische Ziele verfolgt, diametral entgegengesetzt« (613). Vgl. auch Viktor Žmegač' im Sinne marxistischer Dogmatik verkürztes Theorieverständnis, auf dessen Basis er als »Ausgangspunkt« von Brechts Verfremdung »stets eine gesellschaftliche Paradoxie [ortet], in der ein der Klassengesellschaft immanenter Widerspruch erkennbar ist« und weiter dekretiert: »Paradoxien als Grundlage der V. sind bei Šklovskij dagegen nicht wesentlich theoriebildend« (Art. »Verfremdung«, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), Moderne Literatur in Grundbegriffen, 2. neubearb. Aufl., Tübingen 1994, 455).

daß sich formale Differenziertheit und Aufmerksamkeit auf kulturelle Mechanismen keineswegs ausschließen. »Rhetorische Formen« implizieren keine Dichotomie zwischen hoher und niederer Kultur, zwischen Literatur und Gesellschaft. Vielmehr »können [diese] gestisch sein: [...] Die Form, die Ästhetik und die Rhetorik können, wenn sie bewußt gehandhabt werden, für eine Gesellschaft stehen«.¹⁰² Die Engführung von Ästhetischem und Sozialem, von reflexiven Textverfahren und (populär-)kulturellen Praktiken in Brechts Schwimmgedicht verdeutlicht also, daß eine kulturwissenschaftlich aufmerksame Literaturwissenschaft nicht auf interpretative Akribie zu verzichten hat. Können die Kulturwissenschaften von einem auf diese Weise initiierten Dialog mit der Literatur im Hinblick auf die Reflexion ihrer Vertextungspraktiken grundlegend profitieren, so erweist sich umgekehrt die Einspeisung kultureller Fakten in den poetischen Text auch ästhetisch als Gewinn. – Fredric Jameson hat Brecht kürzlich als einen nach dem Ende der marxistischen Systeme mehr denn je aktuellen Schriftsteller, nicht ohne Pathos sogar als einen Autor für die Zukunft bezeichnet.¹⁰³ Dieser Einschätzung ist vor dem Hintergrund der jüngsten Theoriedebatte in den Literaturwissenschaften mit aller Nüchternheit zustimmen.

¹⁰² Barthes, Roland: Diderot, Brecht, Eisenstein, in: ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, übers. von Dieter Horning, Frankfurt a. M. 1990, 98.

¹⁰³ Jameson, Fredric: Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge: Brecht und die Zukunft, Hamburg 1999.