

3  
liebe jünger ein & aus  
am mann & eine frau

4  
ob er  
nächstes dazugalt  
niedrum unterste

Jörg Wesche

# Der Vers im Drama

Studien zu seiner Theorie und Verwendung  
im deutschsprachigen Sprechtheater  
des 20. und 21. Jahrhunderts

5  
er in angst  
mit hater nicht einstimmen  
das verortet im dram

6  
auf dem halb  
habe er jedwefalls  
seine versagen fremde

7  
seine trübsal  
verzehe & sich  
mitrichten

8  
seine lage  
stehe ihm zu  
junge ihm angst ein

9  
wolle er noch  
von seiner rille  
in hiesig erzählen (herdth)

10  
panik  
dass sein leben  
das denken daran  
ihm in panik  
versteht

11  
galusinn das alte  
selbstmord und  
stand stand stand stand

12  
Untertitel :

~~ein dramatisches Gedicht~~

~~ein~~ poetisches Drama in  
Strophen

Wilhelm Fink

## Der Vers im Drama



Jörg Wesche

# Der Vers im Drama

*Studien zur Theorie und Verwendung im  
deutschsprachigen Sprechtheater des  
20. und 21. Jahrhunderts*

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung: Handschriftliche Notizen Ernst Jandls zur Sprechoper *Aus der Fremde* (Nachlass Ernst Jandl, Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Wien, Signatur: 139/W475)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill Gruppe (Koninklijke Brill nv, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

E-Book ISBN 978-3-8467-6233-2  
ISBN der Printausgabe 978-3-7705-6233-6

»»Die Form ist ein Geheimnis den meisten.« –Die Form ist ein Geheimnis:  
allen!«

(Gerhart Hauptmann: *Einsichten und Ausblicke*, 1942)





# Inhalt

- 1 Warum Versdramen? Einführende Überlegungen 1
- 2 Grundmodelle des Versgebrauchs 17

## TEIL I

### *Bausteine zur Theorie des Dramen- und Theaterverses*

- 1 **Medialität des Verses im Drama und Theater** 25
  - 1.1 Der Vers als Schreibweise und dramatisches Formprinzip 31
  - 1.2 Verse als Theaterzeichen 38
- 2 **Formen metrischer Mimesis im Drama** 47
- 3 **Wer spricht den Vers? Zum pragmatischen Status gebundener Rede zwischen Figur, Autor und Drameninstanz** 61
- 4 **Dramaturgische Funktionen des Verses: Ort, Zeit, Handlung und Rolle** 77
  - 4.1 Metrische Handlungsführung und Figurengestaltung in Andreas Gryphius' Märtyrertragödie *Catharina von Georgien* (1657) 83
  - 4.2 Verunsicherung der Sprache und Ironie des Blankverses. Zur Dramaturgie des Prosimetrum in Kleists Ritterschauspiel *Das Käthchen von Heilbronn* (1810) 91
- 5 **Zur Künstlichkeit des Verses im Drama** 115
  - 5.1 Freiheit durch Form. Gustav Freytags ›Technik‹ des Versdramas als analytisches Bezugsmodell 115
  - 5.2 Große Sprachgebärde und metrische Innerlichkeit. Zur Künstlichkeit des Dramenverses bei Max Kommerell 126
  - 5.3 Natürliche Künstlichkeit. Rhythmische Poetisierung der Welt bei T. S. Eliot 135



## TEIL II

**Modelle des 20. und 21. Jahrhunderts**

- 1 **Monometrisches Modell** 145
  - 1.1 Sprache in Gefangenschaft. Syntaktische Segmentierung und ›beflügelter‹ Blankvers in Bechers Dramolett *Ikaros* (1919) 145
  - 1.2 Gleichheit im Blankvers. Metrischer Sozialismus in Erwins Strittmatters Komödie *Katzgraben* (1954) und Bertolt Brechts »*Katzgraben*«-Notaten (1953) 160
  - 1.3 Vers und Geschlecht. Metrische Gleichstellung in Karl Mickels *Weiberherrschaft* (1971) 174
  - 1.4 Funktionale Variabilität und Einheitlichkeit der Form. Zur Theaterauglichkeit des Blankverses 181
  - 1.5 Das gefundene Maß. Sprechgesang in Ernst Jandls »vers-drama« *Aus der Fremde* (1980) auf der Schwelle zur Oper 184
  
- 2 **Polymetrisches Modell** 209
  - 2.1 Metrische Isolation monologischer Puppen in Hugo v. Hofmannsthals *Das Kleine Welttheater* (1897) 209
  - 2.2 Das Metrum als poetische Provokation. Zur ›Verskultur‹ in Karl Mickels *Nausikaa* (1968) 217
    - 2.2.1 *Expositorischer Versgebrauch* 217
    - 2.2.2 *Polymetrische Theatralität* 228
    - 2.2.3 *Metrische Körperlichkeit* 234
    - 2.2.4 *Sprach- und Theaterskepsis* 236
    - 2.2.5 *Theater im Abseits. Zur literaturhistorischen Stellung Mickels* 241
    - 2.2.6 ›*Schrecken des Humanismus*«. *Metrische Vielfalt im Mythos als ästhetische und politische Herausforderung* 245
  
- 3 **Prosimetrisches Modell** 261
  - 3.1 Der verhöhnnte Vers. Metadramatische Sprachkomik im Spannungsfeld von Dialekt und Metrum in Gerhart Hauptmanns Komödie *Schluck und Jau* (1900) 261
  - 3.2 Ästhetik hölzerner Rede. Zum Zusammenhang von Vers, Marionette und Repräsentationstheater in Arthur Schnitzlers Burleske *Zum großen Wurstel* (1906) 284
  
- 4 **Freirhythmische Modell** 311
  - 4.1 Der Vers als mythisches Analogon. Zur akustischen Dialektik rhythmischer Alterität in Hans Henny Jahnns *Medea* (1926) 311

- 4.2 »Menschen als Verse«. Sprechgestik und Ordnungsgewalt  
freirhythmischer Rede in Thomas Bernhards *Der Berg* (1970) 339
- 4.3 Rhetorik des Katarakts. Der Vers im Bewusstseinsstrom in Albert  
Ostermaiers Monodrama *Vatersprache* (2003) 353

### TEIL III

#### *Zusammenfassung und Perspektiven*

### TEIL IV

#### *Anhang*

- Dramen in Versen. Eine Auswahlbibliographie 391
- Siglenverzeichnis 403
- Quellen 405
- Forschungsliteratur und literaturkritische Schriften 411



## Warum Versdramen? Einführende Überlegungen

Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muß, in Versen, wenigstens anfänglich concipieren, denn das Platte kommt nirgends so ans Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird.<sup>1</sup>



Diese von Schiller an das Drama gerichtete Forderung wird heute kaum auf Zustimmung stoßen. Denn spätestens seit der Jahrhundertwende steht das Theater unter Geboten der Selbstbefreiung von Autor und Text. Allseits hat das Literaturtheater mit postdramatischen Spielformen zu konkurrieren. Unter diesen Rahmenbedingungen scheint besonders die Verwendung des Verses im Drama und Theater entweder obsolet oder gar eine Überforderung für den

---

\* Warum Versdramen? Bei der Beantwortung dieser Frage haben mich viele unterstützt. Ich danke an erster Stelle Prof. Dr. Mathias Mayer, Prof. Dr. Dirk Niefanger und Prof. Dr. Hubert Zapf sowie Jörg Adam, Dr. Julia Amslinger, Prof. Dr. Wilfried Barner (†), Prof. Dr. Peter Burgard, Dr. Margaretha Bauer, Prof. Dr. Anke Detken, Dr. Jan Freienstein, Dr. Franz Fromholzer, Dr. Friedmann Harzer, Johannes Küssner, Prof. Dr. Bernadette Malinowski, Simon Pröll, PD. Dr. Doren Wohlleben und Nicole Spann. Für die freundliche Aufnahme und professionelle redaktionelle Begleitung des Bandes danke ich dem Fink-Verlag, namentlich Dr. Henning Siekmann und Levke Holbe. Besonderer Dank gilt meiner Frau Sylvia Heudecker und meiner Tochter Josefine, denen das Buch zugeeignet ist.

1 Brief an Goethe vom 24.11.1797, in: Schiller, *Briefe II*, S. 342. Zur Zitierweise: Der Nachweis der Forschungsliteratur erfolgt durch Angabe des Verfassernamens, eines kursiven Kurztitels und des Erscheinungsjahrs in den Fußnoten. Quellen werden nur durch den Verfassernamen und Kurztitel nachgewiesen. Bei Zitaten aus frühneuzeitlichen Drucken werden die Umlaute nach heutiger Typographie wiedergegeben (›ä, ü, ö‹). Hervorhebungen im Original sind durch einen entsprechenden Zusatz in Klammern ausgewiesen. Vollständige Angaben finden sich jeweils in der Gesamtbibliographie im Anhang. Zitatnachweise zu Literaturkritiken in Tageszeitungen oder Zeitschriften (nicht wissenschaftliche Periodika) erscheinen dagegen vollständig im Fußnotenbereich und werden nicht noch einmal eigens in der Gesamtbibliographie vermerkt. Sind Quellen im Fließtext genannt, bezieht sich die Angabe der Jahreszahlen auf den Erstdruck; die bei einigen Stücknachweisen verwendete Abkürzung ›UA‹ bezeichnet das Jahr der Uraufführung. Wenn nicht anders ausgewiesen, markiert einfache Unterstreichung in Verszeilen den dynamischen Akzent.

Regisseur, Schauspieler oder Zuschauer.<sup>2</sup> Lapidar ließe sich mit T. S. Eliot fragen: »Why go to all that trouble, and add to the difficulties of both actor and audience, by saying in verse what can be said as well in prose?«<sup>3</sup> Die Frage Eliots ist indessen nicht rhetorisch, sondern ernst gemeint. Denn keineswegs haben Eliot – selbst Verfasser bedeutender Versdramen – oder die Moderne die Technik der gebundenen Rede im Theater verabschiedet. Vielmehr entwickelt der Vers gerade in der Konkurrenzsituation zwischen Literaturtheater und Postdramatik eine bisher wenig gesehene Produktivität. Seine spezifische Qualität als semantisches und musikalisches Theaterzeichen, die besondere Stellung zwischen Stimme und Schrift, zwischen Präsenz und Repräsentation kann innovativ in die nicht nur krisenhafte, sondern auch dialektisch wirksame Spannung von Literarisierung und Entliterarisierung eintreten. Verblüffend einfach kann man daher mit Eliot formulieren, was als Leitfrage dieser Untersuchung gelten kann: Warum Versdramen?

Natürlich ist diese Frage für die gesamte Dramen- und Theatergeschichte relevant. Traditional steht das Drama und vor allem die Tragödie seit der Antike in Versen. Im deutschsprachigen Raum ist der Tragödienvers bis zu Gottsched verbindlich. Gleichwohl argumentiert bereits Christian Weise pragmatisch: »Doch ich finde keinen CASUM im menschlichen Leben / da die Leute mit einander Verse machen.«<sup>4</sup> Damit sollte das neue deutsche Trauerspiel seit Opitz vom Alexandriner erlöst werden. In dieser Linie weicht die Alexandrinertragödie im 18. Jahrhundert zwar Prosaformen wie dem bürgerlichen Trauerspiel, doch vermögen die großen Tragödien der Klassik – seit Lessing vor allem den Blankvers etablierend – auch das Versdrama am Leben zu erhalten. Die literaturgeschichtliche Kontinuität durch die gesamte neuere deutsche Literaturgeschichte zeigt folgende auf nur wenige Belege beschränkte Auswahl:

- Paul Rebhun, *Susanna* (1536)
- Hans Sachs, *Der farendt Schuler im Paradeiß* (1550)
- Andreas Gryphius, *Leo Armenius* (1657)
- Johann Christoph Gottsched, *Der Sterbende Cato* (1732)
- Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise* (1779)
- Johann Wolfgang v. Goethe, *Iphigenie auf Tauris* (1787)

2 Wagenknecht, *Metrica Minora* (2006), S. 267 beispielsweise sieht als häufiges Problem moderner Klassikerinszenierungen wie Peter Steins Bremer *Tasso* (1969) oder Claus Peymanns Stuttgarter *Iphigenie* (1977), dass sie gerade an der hohen Verskunst dieser Dramen scheitern.

3 Eliot, *The Aims of Poetic Drama* (1949), S. 5. Etwa zeitgleich stellt diese Frage in Deutschland auch Kommerell, *Der Vers im Drama* (1952), S. 147 (auf beide Positionen wird am Ende der systematischen Überlegungen ausführlich eingegangen).

4 Weise, *Schauspiele II*, 322.

- Friedrich Schiller, *Die Braut von Messina* (1803)
- Heinrich v. Kleist, *Das Käthchen von Heilbronn* (1810)
- August v. Platen, *Der romantische Oedipus* (1829)
- Goethe, *Faust* (1808/1832)
- Franz Grillparzer, *Die Ahnfrau* (1817)
- Christian Dietrich Grabbe, *Don Juan und Faust* (1829)
- Ferdinand Raimund, *Der Verschwender* (1834)
- Johann Nestroy, *Judith und Holofernes* (1849)

Und auch die Moderne schreibt die Geschichte bis ins Theater der Gegenwart fort. Unter der wiederum großen Vielzahl der Dramen, die auf den Vers im Drama zurückgreifen, seien an dieser Stelle einstweilen genannt:

- Arthur Schnitzler, *Paracelsus* (1898)
- Hugo von Hofmannsthal, *Das kleine Welttheater* (1903)
- Oskar Kokoschka, *Der brennende Dornbusch* (1911)
- Walter Hasenclever, *Antigone* (1916)
- Franz Werfel, *Spiegelmensch* (1920)
- Hans Henny Jahnn, *Medea* (1926)
- Bertolt Brecht, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931)
- Gerhart Hauptmann, *Die Atriden-Tetralogie* (1941–1948)
- Erwin Strittmatter, *Katzgraben* (1953)
- Peter Weiss, *Die Verfolgung und Ermordung des Jean Paul Marats* (1964)
- Heiner Müller, *Philoktet* (1968)
- Rolf Hochhuth, *Lysistrata und die Nato* (1973)
- Ernst Jandl, *Aus der Fremde* (1980)
- Peter Handke, *Über die Dörfer* (1981)
- Thomas Bernhard, *Der Theatermacher* (1985)
- Volker Braun, *Iphigenie in Freiheit* (1992)
- Rainald Goetz, *Jeff Koons* (1998)
- Lukas Bärfuss, *Meienbergs Tod* (2001)
- Albert Ostermaier, *Vatersprache* (2003)
- Armin Petras/Thomas Zawinsky, *Mala Zementbaum* (2007)
- Michael Lentz, *Gotthelm oder Mythos Klaus* (2009)
- Roland Schimmelpfennig, *Die Bacchen* (2011)
- Sebastian Seidel, *Klavierkind* (2012)<sup>5</sup>

Die Produktivität des Versdramas im 20. und 21. Jahrhundert ließe sich zudem in anderen Literaturen erweisen. Neben Eliot experimentieren Autoren wie

---

5 Vgl. ausführlich die Auswahlbibliographie im Anhang.

Maxwell Anderson, Gabriele d'Annunzio, Wystan Hugh Auden, Christopher Fry, Archibald MacLeish, Maurice Maeterlinck oder William Butler Yeats mit Versformen im Drama.<sup>6</sup>

Angesichts der angedeuteten Vielfalt verfolgt die Studie eine doppelte Zielsetzung. Zum einen entwickelt sie systematische Überlegungen zum Formprinzip des Verses im Drama, die nicht nur literaturwissenschaftlich, sondern auch in Hinblick auf die Performanz und Semiotik des Verses im Theater grundlegend sind. Insofern umreißt dieser Teil Bausteine einer Theorie des Dramenverses als Zeichenträger im Spannungsfeld von Literatur- und Theaterwissenschaft, die unter anderem das Verhältnis von Vers, rollengebundener Rede und Autorstimme, die spezifische Medialität des Dramenverses oder dramaturgische und poetische Funktionen gebundener Rede im Theater betreffen. Dieser Abschnitt zielt auch von textwissenschaftlicher Seite weniger auf ein germanistisches als vielmehr allgemein literaturwissenschaftliches Erkenntnisinteresse. Zum anderen fragt die Studie nach den spezifischen Möglichkeiten der ästhetischen Aktivierung des Dramenverses im deutschsprachigen Sprechtheater des 20. und 21. Jahrhunderts: Inwiefern gelingt es, Versformen unter den (post-)modernen Theaterbedingungen rasant einander abwechselnder Avantgarden überhaupt noch innovativ einzusetzen?

Die zeitliche Konzentration auf das 20. und 21. Jahrhundert ist dabei allererst literatur- und theaterwissenschaftlich von Bedeutung. Der ausgreifende historische Rahmen reagiert auf die wissenschaftliche Praxis, für diesen gesamten Zeitraum von einer Autonomisierung des Theaters gegenüber dem Drama auszugehen. Die Frage nach den Möglichkeiten des Dramenverses in diesem Ablösungsprozess erscheint besonders dringlich und kann letztlich auch das Autonomisierungsmodell wiederum kritisch reflektieren. Neben dem vorrangig literatur- und theaterwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse versucht die Untersuchung zudem, auf kulturwissenschaftliche bzw. philosophische Fragen im weiteren Kontext der Moderne-Diskussion einzugehen. Wie sind beispielsweise krisenologische Moderneauffassungen vor dem Hintergrund der Versverwendung im Drama und Theater zu bewerten? Von Belang ist in diesem Kontext etwa auch der Zusammenhang zwischen der dezidierten Künstlichkeit des Versdramas und modernen Theaterkonzepten, die sich der traditionellen Illusionsdramatik auf unterschiedliche Weise verweigern. So stehen mit dem modernen Versdrama letztlich auch Virtualitätstheorien und Modelle kultureller Inszenierung zur Diskussion, die das Infragestellen der Leitdifferenz zwischen Wirklichkeit und Imagination als spezifische Signatur

---

6 Einschlägige Quellen sichtet McKinney Wiggins, *Modern Verse Drama in English* (1993).

der Moderne verstehen<sup>7</sup> oder mit dem Stichwort der *cultural performance*<sup>8</sup> einen Schlüsselbegriff des 20. und 21. Jahrhunderts zur Bezeichnung der Totalität von kulturellen, sozialen oder ökonomischen Aufführungspraktiken einer ›Gesellschaft des Spektakels‹ ausweisen.<sup>9</sup>

Mit dem dargelegten Erkenntnisinteresse bewegt sich die Studie also zwischen einer kulturwissenschaftlich geöffneten Literaturwissenschaft, die auch theaterwissenschaftliche und kulturtheoretische Perspektiven einbezieht, und aktuellen Tendenzen zur ›Rephilologisierung‹ im Fach.<sup>10</sup> Dabei führt das Versdrama mit seiner Geschichte und Theorie zunächst entschieden in einen Kernbereich der Philologie. Der angestammte philologische Gegenstand indessen ist insbesondere im Feld der neueren deutschen Literaturwissenschaft überraschend wenig erforscht. Wertvolle Epochendarstellungen liegen vor allem zum Versdrama der Klassik vor.<sup>11</sup> In diesem Rahmen bewegen sich auch Einzelwerkstudien zu komplexen Versdramen wie Goethes *Faust*, der als *summa metrica* eine einzigartige Vielfalt von Formen und Funktionen des Dramenverses erprobt.<sup>12</sup> Das versgeschichtliche Standardwerk jedoch fehlt.<sup>13</sup> Entsprechend wird die offensichtliche Forschungslücke durch die gängigen Handbücher dokumentiert. Literaturwissenschaftliche Lexika verzeichnen entweder nur Begriffe wie ›Versepos‹ und ›Verserzählung‹ oder fassen das Lemma ›Versdrama‹ äußerst knapp; auch in theaterwissenschaftlichen Handbüchern bleibt das Versdrama ein blinder Fleck.<sup>14</sup> Einen konzisen Überblick bieten aus germanistischer Perspektive gegenwärtig ein Lexikonartikel Rüdiger Zymners, der ebenfalls eine Forschungslücke beklagt,<sup>15</sup> sowie eine

7 Dazu grundlegend Baudrillard, *Die Illusion und die Virtualität* (1994).

8 So etwa McKenzie, *Perform or Else* (2001).

9 Nach der Formulierung von Debord, *Die Gesellschaft des Spektakels* (1967).

10 Zu dieser Entwicklung Erhart (Hg.), *Grenzen der Germanistik* (2004).

11 Vgl. Boghardt, *Der jambische Trimeter im Drama der Goethezeit* (1973) sowie Albrecht, *Schillers dramatischer Jambus* (1967); daneben richtet sich das Interesse immer wieder auf das barocke Versdrama, etwa bei Tarot, *Die Kunst des Alexandriners im barocken Trauerspiel* (1997).

12 Dazu insgesamt Ciupke, »Des Geklimpers vielverworrner Töne Rausch« (1994).

13 Den einzigen historischen Überblick bietet die unveröffentlichte Dissertation von Cho, *Dramen in Versen* (1994).

14 Vgl. etwa Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (<sup>8</sup>2001), S. 878; Brauneck/Schneilin (Hg.), *Theaterlexikon* (<sup>3</sup>1992), S. 1083; Fischer-Lichte/Koelsch/Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie* (2005); Marx (Hg.), *Handbuch Drama* (2012) oder Sucher (Hg.), *Theaterlexikon* (<sup>2</sup>1996–99).

15 Vgl. Zymner, *Versdrama* (2003), S. 764.



Problemskizze Dieter Breuers, die weitsichtig eine Vielzahl einschlägiger Quellen zum Dramenvers im 20. Jahrhundert zusammenstellt.<sup>16</sup>

Neben den Desideraten einer systematischen Grundlegung und literaturgeschichtlichen Überblicksdarstellung ist zudem insbesondere die Verwendung des Verses im Drama und Theater des 20. und 21. Jahrhunderts wenig untersucht, da gerade für die Moderne weithin eine Verabschiedung des Dramenverses angenommen wird. Dies geschieht entweder aus theaterwissenschaftlicher Perspektive unter den Vorzeichen der Selbstbefreiung des Theaters gegenüber dem bürgerlichen Literaturtheater, wird aber auch literaturhistorisch begründet, etwa wenn Grundtypologien wie das ›geschlossene‹ und ›offene‹ Drama eingeführt werden, die Versformen tendenziell an den Rand drängen. So hat die seit 1960 von Volker Klotz vertretene Unterscheidung entsprechende Implikationen für die Verwendung des Verses im Drama. Im auf die offene Form bezogenen Kapitel ›Sprache‹ nimmt Klotz gleich zu Beginn auf das Versdrama Bezug:

Alle Personen des geschlossenen Dramas, Hauptpersonen wie Nebenpersonen, sprechen *eine* Sprache. Jeder verfügt über den gleichen Wortschatz, die gleiche Syntax, die gleiche Metaphorik. Durchweg in Versen sprechend, wobei das jambische Gleichmaß nur selten verlassen wird [...], treffen sie sich in der Einheit des hohen Stils. [...] Des offenen Dramas Sprache dagegen, fast ausschließlich [...] in Prosa, ist ebensowenig einheitlich wie seine Handlungs-, Raum- und Zeitgestaltung. Sie ist mehrschichtig, pluralistisch.<sup>17</sup>

Knapper und vereinfachender kann man das Versdrama kaum behandeln. Diesen Eindruck bestätigen auch die Anmerkungen, in denen Klotz nur kurz auf das Parzenlied, die Chöre der *Braut von Messina* und lyrische Partien aus Schillers *Maria Stuart* als Abweichungen von der Einheitlichkeit des Blankverses im geschlossenen Drama hinweist; ausgenommen von der Prosa der offenen Form sei dagegen Goethes ›Urfaust‹. Das Offene der prosimetrischen Form möchte Klotz hier in einem stilistischen Abstand zwischen der »harte[n] Holzschnittmanier der Knittelverse mit ihren unregelmäßigen Metren« bei Goethe und der »geschmeidigen, gleichmäßigen hohen Jambensprache« im geschlossenen Drama erkennen.<sup>18</sup> Die Prägnanz dieser stilistischen Gegenüberstellung

16 Vgl. Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte* (<sup>4</sup>1999), S. 354–367. Die instruktive Übersicht hat zum Teil auch die Stückauswahl dieser Untersuchung angeregt.

17 Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama* (<sup>14</sup>1999), S. 156 f.

18 Ebd., S. 252 f., Anm. 297 u. 298.

für den Einzelfall einmal beiseite gestellt, zeigt die Erläuterung indessen nur die Schwierigkeiten an, die sich bei dem Absicherungsversuch der binären Dramentypologie (offen – geschlossen) auf der Grundlage von sprachlichen Formkriterien ergeben. Im Anschluss an diese Argumentation ergibt sich z.B. die Frage, wie die *polymetrische* Gestaltung des späteren *Faust* mit Blick auf die offene Form zu rechtfertigen sei. Auch die Festlegung der geschlossenen Form auf ein Versmaß erscheint problematisch, denkt man beispielsweise an die polymetrischen Tendenzen im schlesischen Trauerspiel des 17. Jahrhunderts,<sup>19</sup> das nach der Systematik von Klotz dramenstrukturell gleichwohl dem geschlossenen Modell zuzurechnen wäre. Entsprechend wird die historisch ausdifferenzierte Vielfalt von Dramen in Versen schlicht übergangen; die als »pluralistisch« angesehene offene Form soll weitgehend der Prosa vorbehalten bleiben. Doch nicht nur die historische Tragfähigkeit dieser Gegenüberstellung muss bezweifelt werden. Darüber hinaus ist mit der Bestimmung, dass Versdramen – da geschlossen – nicht »mehrschichtig, pluralistisch« seien, auch eine normative Aussage getroffen. Die Normativität des typologischen Denkmusters verstärkt sich zudem, wenn ein historisches Ablösungsverhältnis von geschlossener und offener Form angenommen wird. Im Übergang der Dramengeschichte von der geschlossenen zur offenen Form geht der Vers dann in der Moderne schnell verloren, und es gilt ein Primat der offenen Prosaform. Zwar argumentiert Klotz selbst in der Frage der historischen Gewichtung beider Grundformen vorsichtig und betont, dass es selten Zeiten gegeben habe, »in denen die *eine* Stiltendenz möglichst rein und ausschließlich realisiert« werde;<sup>20</sup> doch klingt auch bei ihm eine angenommene Affinität der Moderne zur offenen Form und damit zur Prosa durch. In diese Richtung geht beispielsweise der Hinweis auf Grabbe, dessen »Entwicklung als Dramatiker immer stärker zum offenen Drama« hindränge; so schlage Grabbe geradezu die

umgekehrte Richtung ein als Goethe in der ›Iphigenie‹, die erst in Prosa konzipiert, dann aber, der Struktur angemessen, in Versen ausgeführt wurde. Grabbe begann den ›Hannibal‹ in Jamben, die aber schon den Hang zur Prosa hatten.<sup>21</sup>

19 Dazu ausführlich im Abschnitt zu dramaturgischen Funktionen des Verses in Andreas Gryphius' *Catharina von Georgien* (1657).

20 Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama* (141999), S. 226 (Hervorhebung im Original).

21 Ebd., S. 224 f.

Bezeichnenderweise fügt Klotz daraufhin ein Grabbe-Zitat zum Blankvers ein, in dem dieser von »alten Hosen« spricht.<sup>22</sup> Ähnlich argumentieren auch andere Dramenautoren, wenn sie feststellen, dass dem Vers etwas Altertümliches anhafte, er sogar im Prozess einer als kulturelle Evolution gedachten Entwicklung geradezu zum Aussterben verdammt sei. Eine entsprechend »naturalistische« Diagnose stellt beispielsweise Henrik Ibsen:

Die Versform hat der Schauspielkunst außerordentlich viel Schaden zugefügt. Ein Bühnenkünstler, der sein Repertoire aus der Schauspielichtung der Gegenwart holt, sollte ungern auch nur einen Vers in den Mund nehmen. Die versifizierte Form wird im Drama der nächsten Zukunft kaum eine nennenswerte Verwendung finden: denn die dichterischen Intentionen der Zukunft werden sich damit sicherlich nicht vertragen können. Sie wird deshalb zu Grunde gehen. Die Kunstformen sterben ja ebenso gut aus, wie die fabelhaftesten Tierformen der Urzeit ausstarben, da ihre Zeit um war.

Eine Tragödie in fünfhebigen Jamben ist heutzutage schon eine ebenso seltene Erscheinung wie der Vogel Dodo, wovon nur einige ganz wenige Exemplare unten auf einer afrikanischen Insel leben.

Ich selbst habe in den letzten sieben, acht Jahren kaum einen einzigen Vers geschrieben, vielmehr ausschließlich die ungleich schwierigere Kunst gepflegt, in schlichter, wahrer Wirklichkeitssprache zu dichten.<sup>23</sup>

Im Hintergrund stehen hier letztlich theaterrealistische Vorstellungen, die darauf gerichtet sind, die Bühnensprache der Alltagssprache durch interaktionale Elemente möglichst anzunähern.<sup>24</sup> Verfolgt man dazu die literaturgeschichtlich einschlägige Linie (etwa nach dem Muster bürgerliches Trauerspiel, realistisches und naturalistisches Drama, Volksstück, Dokumentarismus, postdramatisches Theater) gewinnt diese generalisierende Vorstellung in der Moderne an

22 Ebd., S. 225.

23 Brief an Lucie Wolf vom 25.5.1883, in: Ibsen, *Briefe*, S. 325. Ähnlich schreibt Henri Gartelmann von einem naturalistischen Standpunkt aus: »Einem Drama Verse und Reime geben, heißt einen Adler mit Pfauenfedern ausstaffieren, die ihm zwar schönes Aussehen geben, ihm aber seine Flugkraft nehmen« (Gartelmann, *Dramatik* [1892], S. 141; auf diese Stelle weist auch Cho, *Dramen in Versen* [1994], S. 287 hin).

24 Eine umfassende sprachwissenschaftliche Grundlegung unternimmt neuerdings Imo, *Sprache in Interaktion* (2013) bes. Kap 6.

Tragkraft.<sup>25</sup> Entsprechend wären die im großen Bogen plausibilisierten Auflö-  
sungstendenzen des Versdramas je nach geschichtsphilosophischer Optik als  
Verfalls- oder Emanzipationsgeschichte zu denken.

Die Wirkungsmächtigkeit solcher Denkmuster, welche geschichtslogische  
Zusammenhänge konstruieren und den Vers dabei als ›alt‹ oder ›unmodern‹  
stigmatisieren, ist auch im Bereich der Forschung – über die Anklänge bei  
Klotz hinaus – nicht zu unterschätzen. Selbst die bisher einzige historisch  
übergreifend angelegte Untersuchung zum Versdrama, die mit Stücken von  
Hofmannsthal, Wedekind, Brecht und Weiss durchaus bis ins 20. Jahrhundert  
ausgreift, formuliert zurückhaltend:

Das Drama der neueren Zeit verzichtet je später desto mehr auf die me-  
trische Bindung der Rede. Wenn der Vers im modernen Drama verwen-  
det wird, wird eine besondere Wirkung schon allein dadurch erzielt, daß  
er von der üblichen ungebundenen Rede abweicht. Es scheint, daß die  
Prosa, die lange Zeit mühsam um ihre Legitimation im Drama kämpfen  
mußte, nun den Sieg errungen hat.<sup>26</sup>

Die trotz solcher Vorbehalte versgeschichtlich interessierte Forschung zum  
modernen Drama hat sich indessen auf systematische Einzelaspekte wie den  
Chor<sup>27</sup> oder historisch eng begrenzte Gegenstände wie das lyrische Drama um  
1900 (im deutschsprachigen Bereich besonders Hofmannsthal) konzentriert.<sup>28</sup>  
Dabei findet der medien- und institutionengeschichtliche Kontext dieser  
Form, der sich unter der Bezeichnung »lyrisches Theater« fassen ließe,<sup>29</sup> wie-  
derum wenig Aufmerksamkeit. Über diese Ansätze hinaus wird die bis zur Ge-  
genwart zu beobachtende Kontinuität des Verses im Drama und Theater weiter

25 Dazu etwa die linguistisch ausgerichtete Studie von Betten, *Sprachrealismus im Drama der siebziger Jahre* (1985) mit einer Übersicht zu sprechsprachlichen Elementen im deut-  
schen Drama vom 18. bis zum 20. Jahrhundert (ebd., S. 145–217).

26 Cho, *Dramen in Versen* (1994), S. 12. Ähnlich urteilt Hönig, *Neue Versschule* (2008), S. 37:  
»Zumal seit dem Naturalismus scheinen Metren oder gar Reime aber als formale Stilisie-  
rungen von Dramen undenkbar.« Als Ausnahmen werden nur Gerhart Hauptmanns *Atri-  
den-Tetralogie* (1941–1948), Hans Magnus Enzensbergers *Der Untergang der Titanic* (1978)  
und Peter Weiss' *Marat/Sade* (1964) und *Die Ermittlung* (1965) genannt (vgl. ebd.).

27 So Baur, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts* (1999).

28 Wegweisend Szondi, *Das lyrische Drama des Fin de siècle* (1975); einen konzisen gattungs-  
geschichtlichen Überblick bietet Wodtke, *Lyrisches Drama* (<sup>3</sup>2001).

29 So die für das 18. Jahrhundert geprägte Bezeichnung von Schimpf, *Lyrisches Theater*  
(1988).

ausgeblendet.<sup>30</sup> Zieht man sich auf einen quantitativen Standpunkt zurück, mag zunächst vielleicht einleuchten, dass das 20. und 21. Jahrhundert die Prosaform bevorzugt. Doch ließe sich ebenso der Befund absichern, dass die einschlägigen Literaturgeschichten in der Mehrzahl Autoren behandeln, die auch mit dem Vers im Drama experimentiert haben. So wird insgesamt zu wenig gesehen, dass sich gerade angesichts der Geläufigkeit der Prosaform wieder die Chance bietet, den Vers als dramatisches Mittel ästhetisch zu aktivieren, ohne dabei notwendigerweise in abgestumpfte Gleichförmigkeit oder epigonale Posen zu verfallen. Gerade im modernen Drama – so einer der Grundgedanken dieser Untersuchung – kann der Vers als poetisches Mittel wieder schillernd und aufregend erscheinen. In dieser Richtung ist es beispielsweise auch kein Argument gegen den Vers im Drama, dass ein Autor nicht auf eine für bestimmte historische Situationen angenommene Verskultur rechnen könne, die schichtenspezifisch gesichert sei und den Zuschauer dazu befähige, dem künstlerischen Umgang mit metrischen Formen im flüchtigen Hörereignis der Theateraufführung souverän zu begegnen. Denn gerade ein Publikum, das mit Dramenversen nicht vertraut ist, kann diese auch als neu und fremd wahrnehmen.

Bleibt die Produktivität von Versdramen in der Moderne keineswegs auf den deutschsprachigen Bereich beschränkt, sind vor allem Amerikanistik und Anglistik im Vergleich zur Germanistik mit der Aufarbeitung des Feldes fortgeschritten.<sup>31</sup> Die augenfällige Disparität der Forschungsstände ist allerdings weniger durch den Gegenstand begründet. Der Rückstand der germanistischen gegenüber der anglistischen und amerikanistischen Forschung mag vielmehr durch die unterschiedlichen methodischen Präferenzen der Fachkulturen begründet sein. So stellen viele germanistisch ausgerichtete Arbeiten zum modernen Theater – in berechtigter Abgrenzung zu streng dramenanalytisch ausgerichteten Forschungspositionen – die sich in der Moderne verstärkenden Tendenzen der Retheatralisierung und Postdramatik in den Mittelpunkt.<sup>32</sup> Denn während etwa Peter Szondi die Überwindungschancen der von ihm beschriebene ›Krise‹ des modernen Dramas noch in den Möglichkeiten einer letztlich an Brechts Theaterästhetik orientierten Episierung

30 Paradigmatisch Schalk, *Das moderne Drama* (2004) sowie Dietrich, *Das moderne Drama* (3<sup>1974</sup>).

31 Vgl. etwa Leeming, *Poetic Drama* (1989); McCollom, *Verse Drama. A Reconsideration* (1984); Hinchliffe, *Modern Poetic Drama* (1977); aus vergleichender Perspektive nähert sich Ronald Gray, *The Success and Failure of Poetic Drama in Austria and Britain* (1990).

32 In diesem Forschungsparadigma grundlegend Lehmann, *Postdramatisches Theater* (2001).

erkennt,<sup>33</sup> erprobt das moderne ›Regietheater‹ eine Postdramatik, die sich von den Vorgaben dramatischer Verfasstheit entbunden wähnt. Statt der Krisensituation lässt sich mithin ebenso gut die Produktivität der Tendenz zur Autonomisierung des Theaters betonen. Oder anders gesagt: Szondi, dem man in puncto Theatralität »regelrechte Wahrnehmungsblockaden« attestiert,<sup>34</sup> hält weiter am Drama fest und erblickt dessen moderne Entwicklungsperspektive im »Aufweis neuer Formen«, da die »Geschichte der Kunst« nicht von »Ideen, sondern von deren Formwerdung bestimmt« werde.<sup>35</sup> Zunächst mag diese explizit formästhetische Perspektive natürlich auch für eine Untersuchung zum Vers im Drama und Theater der Moderne eine wichtige Orientierungsgröße sein. Dies gilt nicht zuletzt, da Szondi selbst das Versdrama in seiner Dramentypologie nicht eigens bedenkt und das System mithin in dieser Richtung weitergedacht werden kann. Zu kurz greift die Hoffnung auf formästhetische Entwicklungschancen jedoch mit Blick auf jene Entfesselung des Theaters, die eben generell eine »markante Gewichtsverlagerung von der sprachlichen auf die szenische Ebene beobachten« lassen.<sup>36</sup> Dabei geht die Konzentration auf die Ablösungstendenzen vom Literaturtheater in der Regel damit einher, dass gerade metrisch-rhythmische Formaspekte wenig beachtet werden. Dies geschieht gleichwohl ohne methodische Notwendigkeit und ist wohl eher der Tatsache geschuldet, dass Verse aus dieser Sicht einseitig als schriftgebundene Sprachzeichen missverstanden und zu wenig in ihrer spezifischen Aufführungsqualität gesehen werden.<sup>37</sup> Zudem mögen allgemeine Bedenken gegenüber der Gefahr, komplexe Textstrukturen mit den vermessenden Prozeduren der Metrik auf die Form zu reduzieren, oder gar Vorurteile über den vermeintlich ›staubigen Konservatismus‹ und die methodische ›Langweiligkeit‹ von versgeschichtlichen Arbeiten eine Rolle spielen. Während im Bereich der Anglistik und Amerikanistik – die gleichwohl jeweils nicht auf das

33 Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1963).

34 Lehmann, *Postdramatisches Theater* (2001), S. 42.

35 Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (1963), S. 162.

36 Andreotti, *Traditionelles und modernes Drama* (1996), S. 59.

37 Im Bereich der Gedichtanalyse gilt dies gleichwohl nicht. Burdorf, *Einführung in die Gedichtanalyse* (2007), unterscheidet beispielsweise ausdrücklich zwischen dem »Gedicht als Lied«, dem »gesprochene[n] Gedicht« und dem »Gedicht als Schrift« (s. ebd., Kap. 2). Dabei geht es ihm jedoch ausdrücklich um die Betonung der Schriftlichkeit, die im diesem verswissenschaftlichen Kontext wiederum zu wenig gesehen wird. Die Verwendung des Verses im Drama bedenkt jedoch auch Burdorf nur selektiv, etwa wenn er das Gedicht gegenüber dem Versdrama abgrenzt, da es kein »Rollenspiel, also nicht auf szenische Aufführung hin angelegt« sei (ebd., S. 21). Auf diese Abgrenzungsmöglichkeit wird im Abschnitt zum Vers als dramatisches Formprinzip genauer eingegangen.

Literaturtheater beschränkt sind – solche Vorbehalte offenbar nicht so wirksam sind, dass sie Studien zum Versdrama verhindern, wird in der Germanistik kaum über Möglichkeiten nachgedacht, beide Pole im Blick zu halten und sich gezielt auf die spezifische Theatralität des Verses zu konzentrieren. Richtet sich das Augenmerk jedoch ausdrücklich auf die Bühnendimension gebundener Rede, ist diese nicht zuletzt an die stimmliche Realisation gekoppelt. Insofern wächst dem Vers als ›Stimme‹ eine theatersemiotische Funktion zu, mit der gerade auch moderne Aufführungen bis hin zum Gegenwartstheater experimentieren.<sup>38</sup> Doch haben bisher weder dramenanalytische noch theaterwissenschaftliche Ansätze, die gleichwohl eine wichtige Basis sind, eigene Modelle zur dramaturgischen oder semiotischen Analyse des Verses im Drama und Theater hervorgebracht.<sup>39</sup> Einen wichtigen Ansatz unternimmt in dieser Richtung eine Methodenskizze Rüdiger Zymners. Aus seiner Sicht wäre in der Auseinandersetzung mit der

Theorie und Geschichte des Versdramas [...] vor allem die – alle Ebenen des sprachlichen und theatralen Kunstwerks betreffende – besondere Verschränkung von Dramaturgie und Metrik im Versdrama zu klären (Fiktionskonstitution, Figurencharakterisierung; Spannungsaufbau durch metrische Mittel; Strukturierung des szenischen Tempos durch Verse).<sup>40</sup>

Der methodische Fortschritt hier liegt zunächst darin, die literaturwissenschaftliche Dramenanalyse nicht einfach durch die eingeführten Arbeitsweisen der Metrik und Versgeschichte zu ergänzen. Vielmehr sollen diese jeweils nur im konkreten Zusammenhang mit dramenanalytischen Bezugsgrößen (Fiktionalität, Figuren, Spannung, Tempo) fruchtbar gemacht werden. Dramenstrukturelle Funktionen gebundener Formen sind durch diese wichtige Erweiterung mithin gezielt beschreibbar. Doch klingt die theatrale Dimension des Versgebrauchs mit der Fokussierung des ›szenischen Tempos‹ wiederum nur an. An dieser Stelle setzt nun die Untersuchung an, indem sie

38 Dazu umfassend Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert* (2001).

39 Vgl. für die dramenanalytische Seite wiederum die strukturalistisch verfahrenen Untersuchungen von Andreotti, *Traditionelles und modernes Drama* (1996) oder Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse* (71988); auch theaterwissenschaftlich wird der Dramenvers nicht eigens bedacht, s. beispielsweise die Zeichenklassifikation Fischer-Lichtes, *Semiotik des Theaters* 1 (41998) oder die Überblicksdarstellung von Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft* (42008).

40 Zymner, *Versdrama* (2003), S. 765.



nachzeichnet, inwiefern der Vers im 20. und 21. Jahrhundert als Gelenkstelle zwischen dramen- und theaterästhetischen Positionen eingebracht wird. Insofern folgt sie der neueren Forschungstendenz, das Verhältnis von Theater und Literatur nicht nur als Konfliktgeschichte zu beschreiben und das Theater wieder als ›Schauplatz der Sprache‹ und ›Ort der Literatur‹ zu reflektieren.<sup>41</sup> Welchen Stellenwert, so muss man dann fragen, räumt hier der dramatische wie schließlich »nicht mehr dramatische Theatertext« den Möglichkeiten versifizierter Sprache ein?<sup>42</sup>

Vor dem skizzierten Forschungshintergrund erklärt sich zunächst die doppelte Zielsetzung, neben systematischen Fragen gerade deutschsprachige Versdramen des 20. und 21. Jahrhundert – gewissermaßen gegen die Erwartung – ins Zentrum zu stellen. Methodisch notwendig ist des Weiteren, die Analyse nicht literaturwissenschaftlich zu beschränken, sondern die Verwendungsweisen des Verses stets auch im Kontext der spezifischen pluri-medialen Bedingungen des Theaters zu verstehen. Die kommunikativen und semiotischen Rahmenbedingungen des Dramenverses können dabei generell auf drei Ebenen untersucht werden:

- (1) Auf *dramenstruktureller Ebene*. Im Mittelpunkt steht hier die Semiotik und Performanz des Verses als dramatischer Textform. Herausarbeiten lassen sich dabei etwa dramaturgische, poetische oder auch mimetische Funktionsmöglichkeiten des Dramenverses.
- (2) Auf *prozessualer Ebene*. Als rollengebundene Rede ist die Übersetzung des Verses vom Drama ins Theater in einen gestuften Kommunikationsprozess eingebunden (Mehrphasigkeit). Dabei sind die einzelnen Schritte der Transformation (etwa Autor – Text – Regie – Dramaturgie – Schauspieler – Publikum) letztlich alle auch auf der Formebene des Verses relevant. Die Glieder dieser Kommunikationskette sind dabei historisch und kulturell variabel.
- (3) Auf *theatersemiotischer Ebene*. Hierbei geht es um die Realisierung von Dramenversen im Theater. Aufgrund der plurimedialen Aufführungssituation steht der Vers im Theater dabei immer im Kontext anderer Theaterzeichen (Körper, Kostüm, Dekoration, Requisite usw.). Gemeinsam konstituieren sie ein »semiotisches System«<sup>43</sup>, das schließlich auch den Vers in einem eigenen Licht erscheinen lässt.

41 Vgl. Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache – das Theater als Ort der Literatur* (2005).

42 Poschmann, *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (1997).

43 Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters* 1 (41998), S. 180. Grundsätzlich unterscheidet Fischer-Lichte drei Ebenen des theatralischen Codes: System (allgemein systematische



Dem Literaturwissenschaftler sind angesichts der Breite des Fragespektrums freilich methodisch Grenzen gesetzt. Während in dieser Untersuchung im Bereich der theoretischen Fundierung der Anspruch eingelöst werden soll, Überlegungen aus der Metrik und Dramenanalyse mit theaterwissenschaftlicher Theoriebildung (Theatersemiotik, Theatralitäts- bzw. Performanztheorie) zu verbinden, sind die Einzelwerkstudien in erster Linie textorientiert. Gleichwohl betonen sie den Übergangsbereich und bearbeiten beispielsweise die Schnittstelle zwischen Rezeptionsästhetik und Texttheatralität. In vielen, vor allem dem 20. Jahrhundert vorgelagerten Fällen ergibt sich jedoch als methodisches Grundproblem, dass – selbst wenn überlieferte Abbildungen Ausstattungshinweise zu einer Aufführung geben<sup>44</sup> – der »Vollzug« der *literarischen* Kommunikation

bis zur Erfindung der audiovisuellen Medien nur in der Schrift festgehalten werden [kann], die ihn doch andererseits stillstellt, den aktuellen Situationsrahmen ausblendet und, wo sie ihn thematisiert, nur die Distanz zum ursprünglichen Vollzug erkennbar macht.<sup>45</sup>

Diese methodische Beschränkung lässt sich bei etlichen Stücken letztlich nicht umgehen. Wo es möglich ist, werden natürlich über die Dramentexte hinaus auch rezeptionsgeschichtliche Daten und insbesondere Quellen zur Aufführungshistorie einbezogen. Theaterwissenschaftliche Aufführungsanalysen zur Verwendung des Verses auf der Bühne bietet die Studie jedoch nicht. Deren Relevanz liegt auf der Hand und wäre – wie etwa auch mögliche verswissenschaftlich ausgerichtete Rekonstruktionen von Strichfassungen, Probenprozessen oder Spielplänen – in dezidiert theaterwissenschaftlichen Anschlussstudien zu leisten. Generell lassen sich dabei auch für ausschließlich schriftlich überlieferte Stücke etwa im Bereich der »Klassiker-Inszenierungen« detaillierte Aufführungsanalysen durchführen.<sup>46</sup> Eine Untersuchung, die ein

---

Konstituenten des theatralischen Codes), Norm (historisch und kulturell stabilisierte Form des theatralischen Codes) und Rede (spezifischer theatralischer Code einer konkreten Aufführung, dazu ebd., S. 22 f.), die letztlich gleichfalls sämtlich für den Vers zu bedenken sind.

44 Wobei der Dokumentationscharakter solcher Quellen grundsätzlich infrage steht. Auch moderne Abbildungsmöglichkeiten wie Szenenfotos sind generell in ihrer eigenständig verfremdenden Medialität zu verstehen (vgl. Balk, *Theaterfotografie* [1989]).

45 Müller, *Vorbemerkung* (1996), S. XIV f.

46 Eine Modellstudie dieses Typs zu Lessings *Emilia Galotti* (1772) in der Regie von Michael Thalheimer am Deutschen Theater in Berlin (2002) unternehmen z.B. Brincken/Englhart, *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft* (2008), S. 116–122.

Versdrama zum Gegenstand hätte und zugleich auf den Formaspekt konzentriert wäre, liegt jedoch – soweit zu sehen ist – nicht vor.

Darüber hinaus muss nicht zuletzt die Beschränkung auf Dramentexte begründet werden. Hat sich die Theaterwissenschaft angewöhnt, aufgrund der vielfach gesehenen ›Krise‹ des Dramas und der verbreiteten Spielpraxis, bei weitem nicht nur Dramentexte zur Aufführung zu bringen, in einem erweiterten Sinn von »Theatertext[en]« zu sprechen,<sup>47</sup> wird nachfolgend dennoch das Drama ins Zentrum gestellt. ›Drama‹ bezeichnet dabei jedoch keinen normativen Werkbegriff, der – wie beispielsweise in der Dramentheorie Hegels oder Freytags – bestimmte ästhetische Merkmale (pyramidale Struktur, Geschlossenheit, Vorrangstellung gegenüber anderen Genres usw.) einschließt.<sup>48</sup> Zugrunde gelegt wird vielmehr ein weites Textsortenverständnis, nach dem der Begriff jede literarisch fixierte Spiel-Vorlage einschließt, die in der Regel zur Aufführung bestimmt ist.<sup>49</sup> Die Konzentration auf das Drama als Textsorte folgt dabei der Überzeugung, dass es gerade bei der Verwendung von Versen darauf ankommt, diese gegen die verbreitete verswissenschaftliche Praxis, eine einheitliche Theorie des Verses anzustreben,<sup>50</sup> explizit vor dem Hintergrund eines spezifischen Mediums zu begreifen. Der Gebrauch des Alexandriners im Sonett ist eben ein anderer als im Trauerspiel, der des Hexameters im Drama ein anderer als im heroischen Epos. Insofern besagt das Aufführungskriterium keinesfalls, dass Dramen nichts anderes als eine Vorlage für die Inszenierung seien. So gilt es im Gegensatz zur konkret aufführungsbezogenen Strichfassung stets, auch die Autonomie des Dramentexts als eigenständiges Kunstwerk im Blick zu halten. Die besondere Medialität des Verses im Drama wiederum führt bei der zumeist auf praktische Realisierung angelegten Spieltextsorte freilich folgerichtig zum Theater, das den Text mit anderen Zeichensystemen (Bild, Stimme, Musik, Raum, Bewegung, Körper, Licht usw.) multimedial

47 Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft* (42008), S. 79.

48 Insofern ist auch der Werkbegriff nachfolgend nicht einseitig produktionsästhetisch festgelegt (begriffshistorische Varianten resümiert Thomé, *Werk* [2003]). Im Sinn der theaterwissenschaftlichen Erweiterung ist er vielmehr ein »Grenzbegriff, der auf die vielfältigen Vermittlungen im Prozess ästhetischer Produktion und Rezeption verweist« und mithin kein »fertiges Objekt«, sondern eine künstlerische Praxis bezeichnet (Birkenhauer, *Schauplatz der Sprache* [2005], S. 390). Elemente der Literaturgeschichte dieses rezeptionsabhängigen Werkverständnisses rekonstruiert aus germanistischer Perspektive Martus, *Werkpolitik* (2007), bes. S. 31–47.

49 In diesem Sinn präzisieren z.B. Balme/Brincken, *Theater* (2007), S. 265. Für Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse* (62004), S. 11 ist die Konzeption als Spielvorlage das entscheidende »Medienkriterium«, das die Begrenzung der Textsorte Drama rechtfertigt.

50 Paradigmatisch zuletzt Vollmar, *Einheitliche Theorie des Verses* (2008).

zusammenführt. Erst in einem weiteren, hier nicht zu unternehmenden Schritt, wäre beispielsweise auch nach Möglichkeiten der theatralen Gestaltung des Verses im Epos zu fragen. Nicht zuletzt verspricht die Beschränkung auf das Drama theatergeschichtlich aussagekräftige Ergebnisse, da sich auch im modernen Theater weiterhin dramatische Spielvorlagen durchsetzen, bis hin zu einer seit den 60er Jahren verstärkt gesehenen Tendenz zur Rückkehr des ›wieder dramatischen Theatertexts‹.<sup>51</sup>

Im Sinn der doppelten Zielsetzung gliedert sich die Untersuchung in zwei Hauptteile. Der erste Abschnitt dient der Grundlegung von Bausteinen einer Theorie des Dramen- und Theaterverses, der aus verswissenschaftlicher, dramenanalytischer und theatersemiotischer Sicht allgemein im Spannungsfeld von Schrift und Aufführung verortet wird. Methodische Basis ist dabei neben der einschlägigen Forschung aus den genannten drei Teilbereichen auch der – ebenso wie das Feld der Praxis wenig erschlossene – poetologische Diskurs zum Versdrama.<sup>52</sup> Der zweite Teil bleibt sodann Modellen des 20. und 21. Jahrhunderts vorbehalten. Die Auswahl der Stücke, die einer genaueren Analyse unterzogen werden, ist prinzipiell durch die Suche nach Formen gelenkt, denen es gelingt, die vermeintlich ›verbrauchte‹ Versform im sich weithin gegen das Literaturtheater abgrenzenden 20. und 21. Jahrhundert ästhetisch zu aktivieren. Die methodische Festlegung auf den Typus Modellstudie kann den Gegenstandsbereich also keinesfalls erschöpfen. Eine handbuchartig umfassende Geschichte zum Formprinzip des Verses im Drama und Theater des 20. und 21. Jahrhunderts mit annalistischem Anspruch erschließt die Untersuchung folglich nicht. Zum Teil werden damit große zeitliche Sprünge in Kauf genommen, die jeweils nur bedingt durch einbettende Kontextskizzen ausgeglichen werden können. Allerdings verspricht die systematische Vorgehensweise aufgrund der Vergleichsmöglichkeiten innerhalb des kategorialen Rahmens und der Möglichkeiten der Synthetisierung das größere heuristische Potential.

---

51 Dazu die Beiträge bei Bayerdörfer/Leyko/Deutsch-Schreiner (Hg.), *Vom Drama zum Theatertext?* (2007).

52 Eine umfassende Rekonstruktion leistet die Arbeit jedoch nicht. Sie wäre Gegenstand einer eigenen Untersuchung.

## Grundmodelle des Versgebrauchs

Die Modellbildung selbst erfolgt auf der Basis der formästhetischen Gesamtanlage. Denn die Entscheidung, die Stücke wo nicht einseitig so doch mit entschiedener Konzentration auf die Vers- bzw. Formebene in den Blick zu nehmen, verlangt als Konsequenz, dies auch im systematischen Aufbau abzubilden. Insofern geht die Studie von vier Grundformen aus, die sich im Drama und Theater prinzipiell aktivieren lassen. Sie betreffen jeweils das Verhältnis von Versform(en) und Prosa:

- (1) *Monometrisches Modell.* Dazu gehören diejenigen Stücke, die – wie z.B. das Blankversdrama – auf nur ein Versschema festgelegt sind. Dieses Schema kann entweder konventionell stabilisiert oder frei erfunden sein.
- (2) *Polymetrisches Modell.* Hierbei handelt es sich um Stücke, die verschiedene Versmaße kombinieren, um z.B. das dramatische Personal sprachlich zu charakterisieren (Wechsel des Sprechverses) oder verschiedene dramatische Sphären anzuzeigen (etwa Wechsel zwischen Akt und Chor).
- (3) *Prosimetrisches Modell.* In diesen Fällen wird weder durchgehend noch einheitlich versifiziert; Vers- und Prosapassagen wechseln dagegen einander ab, um beispielsweise ›natürliche‹ und ›poetische‹ Sprache in Konkurrenz treten zu lassen.
- (4) *Freirhythmisches Modell.* Hierzu zählen Stücke, die durch ihre Versgliederung zwar von der Standardsprache abweichen, jedoch nicht metrisch festgelegt sind. Eingeschlossen sind damit auch Stücke in freien Versen (*vers libres*), die zwar in der Silben- und Hebungszahl variieren, doch durch den Endreim gebunden sind.<sup>1</sup> Eine Vorannahme gegenüber der freirhythmischen Form ist zum einen, dass gerade sie im 20. und 21. Jahrhundert am produktivsten ist, und zum anderen, dass sie am unauffälligsten ist, da sie aufgrund ihrer besonderer Flexibilität sowohl im Schriftbild

1 Die verwissenschaftliche Terminologie ist hier uneinheitlich. Während z.B. Hönig, *Neue Versschule* (2008), S. 85 im obigen Sinn präzisiert, legt Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte* (<sup>4</sup>1999), S. 188 den *vers libre* auf metrische Alternation fest; nach Wagenknecht, *Deutsche Metrik* (<sup>3</sup>1993), S. 130 schließlich sind freie Verse dagegen »Gedichte ohne Reimbindung und strophische Ordnung sowie auch ohne durchgehendes Versmaß«. Unterscheidungskriterium gegenüber den freien Rhythmen sei dann, dass sie die »Bezugnahme auf Pindars Odendichtung nicht mehr kennen.« (ebd.)

als auch in der Aufführungssituation leicht übergangen wird. Sie daher als unwirksam oder ungeeignet für das Theater anzusehen, wäre – wie gezeigt werden soll – jedoch verkürzt.

Zu den ersten beiden Modellen ist zunächst eine kurze terminologische Erläuterung hilfreich. Denn anders als hier wird metrische Einheitlichkeit in Anlehnung an naturwissenschaftliche Begriffsbildung in der Verslehre auch als ›Isometrie‹ bezeichnet. Für sie gilt:

Metrische Gleichförmigkeit der Verse eines Gedichts bei Verwendung eines und desselben Versmaßes. Sonette sind in der Regel isometrisch gebaut; Strophen in klassischen Odenmaßen sind es nicht.<sup>2</sup>

Sind Gedichte dagegen aus mehreren Versmaßen zusammengesetzt, werden sie ›heterometrisch‹, ›metabolisch‹, ›polymetrisch‹ oder ›ungleichmetrisch‹ (vs. ›gleichmetrisch‹) genannt.<sup>3</sup> Allerdings ergeben sich bei dieser Differenzierung einige Verwechslungsmöglichkeiten:

Primär bezieht sich Isometrie auf die Verszeile. Verszeilen stehen zueinander entweder in der Relation der Isometrie (alle Zeilen eines Gedichts, einer Strophe oder eines Verspaars sind von gleicher Länge und Art, Beispiel *Sonett*) oder der Heterometrie (die Verse eines Gedichts, einer Strophe oder eines Verspaars sind von ungleicher Art und/oder Länge; Beispiele: klassische *Odenstrophe*, *Distichon*).<sup>4</sup>

Diese Präzisierung legt den Bezug auf die Verszeile unter der Einschränkung ›primär‹ fest. Die Reichweite des Begriffs ist wiederum auf Gedichte beschränkt und kann zwischen der Textgesamtheit, einer Strophe und einem Verspaar schwanken. Daneben dient Isometrie schließlich zur Unterscheidung von Reimformen. Dann bilden beispielsweise »*weit* und *breit* einen isometrischen, *weit* und *bereit* einen heterometrischen Reim«. <sup>5</sup> Zudem ist die Bezeichnung nach dieser Präzisierung nicht trennscharf gegenüber der ›Art‹ und/oder ›Länge‹ des Verses. Wie die gegebenen Beispiele *Sonett* und *Distichon* anzeigen, können folglich Versmaße gemeint sein, die entweder auf eine Versfußart begrenzt sind oder mehrere Versfußarten kombinieren und daher »mengtrittig«

<sup>2</sup> Wagenknecht, *Deutsche Metrik* (<sup>3</sup>1993), S. 132.

<sup>3</sup> Küper, *Isometrie* (2000), S. 190.

<sup>4</sup> Ebd. (Hervorhebungen im Original). Ähnlich verwendet das Gegensatzpaar auch Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte* (<sup>4</sup>1999), S. 54.

<sup>5</sup> Küper, *Isometrie* (2000), S. 190.

heißen.<sup>6</sup> Um solche Unschärfen zu vermeiden, wird hier als Alternative die anklingende Bezeichnung ›monometrisch‹ vorgeschlagen. Sie soll dabei ausdrücklich auf die Textgesamtheit bezogen bleiben. Entsprechend der griechischen Vorsilbe ergibt sich als Gegensatz der Begriff ›polymetrisch‹.<sup>7</sup> Auf der Grundlage der kursierenden terminologischen Varianten bieten sich weitere begriffsklärende Differenzierungsmöglichkeiten. Sie betreffen die jeweilige Ebene, auf der ein Text durch Versgliederung abweicht:<sup>8</sup>

### *Globale Gliederung*

- (a) *monometrisch*: Der Text folgt einem einheitlichen Grundmaß.<sup>9</sup>
- (b) *polymetrisch*: Der Text kombiniert verschiedene Versmaße.
- (c) *prosimetrisch*: Der Text kombiniert Vers und Prosa.
- (d) *freirhythmisch*: Der Text folgt keinem einheitlichen Grundmaß.

### *Lokale Gliederung*

- (a) *isometrisch*: Verszeilen bestimmter Textteile stehen in der Relation der metrischen Gleichförmigkeit.
- (b) *anisometrisch*: Verszeilen bestimmter Textteile stehen in der Relation metrischer Ungleichförmigkeit.

### *Interne Gliederung*

- (a) *homometrisch*: Die Verszeile bildet eine geregelte Abfolge aus gleichartigen Versfüßen.
- (b) *heterometrisch*: Die Verszeile bildet eine geregelte Abfolge aus verschiedenartigen Versfüßen (›Mengtrittigkeit‹).
- (c) *freiversig*: Die Verszeile bildet keine geregelte Abfolge.

6 Wagenknecht, *Deutsche Metrik* (<sup>3</sup>1993), S. 133.

7 Die Bezeichnung steht also im Gegensatz zum »Polymeter« bei Jean Paul, der sich damit auf freirhythmische Verse bezieht (dazu Breuer, *Deutsche Metrik und Versgeschichte* [<sup>4</sup>1999], S. 212 mit weiterführenden Hinweisen).

8 Die Dreiteilung der Gliederungsebenen folgt der Terminologie bei Wagenknecht, *Deutsche Metrik* (<sup>3</sup>1993), S. 20. Die dramenspezifische Triftigkeit der Differenzierung wird unten im Kontext der dramaturgischen Funktionen systematisch vertieft.

9 Damit sind metrische Abweichungen von diesem Grundmaß nicht ausgeschlossen. Auch wenn Einzelverse eines Dramas – wie sehr häufig zu beobachten – beispielsweise das Schema des Blankverses durch Gegenbetonung oder Verkürzung verletzen, handelt es sich um die monometrische Form. Entscheidend ist in diesem Fall, dass neben dem Blankvers kein weiteres Metrum eingeführt wird.