

Aporien des Klassischen, Formen der Vermittlung: metrische An- und Ablehnung im Brechts Stück *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*

[Aporias of the classical: metrical forms, their acceptance and refusal in Brecht's *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*]

<https://doi.org/10.11606/1982-8837e250022>

Danilo Serpa¹
Jörg Wesche²

Abstract: This article was written collaboratively within the framework of a DAAD-funded German Studies Institute Partnership (GIP) between the UFRJ and UERJ – state universities in Rio de Janeiro – and the Georg August University of Göttingen. As an international academic collaboration in literary studies, it focuses on metrics, a field of fundamental importance for both the academic and aesthetic exploration of poetic texts. Because of its specific characteristics in different languages, it is also particularly suitable for discussion in an international context. Based on an exemplary analysis of metrical variation in Bertolt Brecht's epic play *Saint Joan of the Stockyards* (1931), the article explores the considerable cognitive potential of verse use. The aesthetic activation of traditional verse techniques and the parodic metrical recourse to distinctive elements in dramas of Goethe and Schiller lead to an elaboration of German verse drama in Brecht, which stages the aporias of the classical. Finally, we discuss the functions of verse, especially free verse, in the context of the social dimension proposed by the play. Against this background, aspects of metrics assert a key philological position.

Keywords: metric; vers drama; Brecht; free vers.

Resumo: O presente texto foi elaborado de maneira colaborativa no âmbito de uma parceria entre institutos de germanística (GIP) financiada pelo DAAD. Esta engloba a Universidade Federal do Rio de Janeiro, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a Universidade Georg-August, em

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Departamento de Letras Anglo-Germânicas. Rua São Francisco Xavier, 524 - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, RJ 20550-900 Brasil. Email: daniloserpa@uol.com.br. ORCID: 0000-0002-3007-8904.

² Georg-August-Universität Göttingen. Käte Hamburger Weg 3, Seminar für deutsche Philologie, Göttingen, NDS 37073, Alemanha. Email: joerg.wesche@uni-goettingen.de. ORCID: 0000-0001-6064-6338.



Göttingen. Essa cooperação científica tem como um dos focos principais a literatura. Devido a suas especificidades em diferentes línguas e culturas, a métrica, algo do conhecimento fundamental da área em questão, se presta particularmente bem à tematização no contexto internacional mencionado. Com base em uma análise exemplar da variação métrica na peça de Bertolt Brecht *A Santa Joana dos Matadouros* (1931), o artigo evidencia o potencial de conhecimento relacionado ao tratamento do verso. Ao retomar, em confrontação, aspectos do drama versificado alemão conhecidos de Goethe e Schiller, Brecht encena aporias do clássico – ao tempo em que faz referência à tradição clássica, distancia-se dela. Por fim, configurações do verso, especialmente do verso livre, são discutidas no âmbito da dimensão social proposta pela peça. Assim, aspectos da métrica ocupam, diante desse pano de fundo, uma posição filológica central.

Palavras-chave: métrica; verso no drama; Brecht; verso livre

Zusammenfassung: Der Beitrag ist im Rahmen einer DAAD-geförderten Germanistischen Institutspartnerschaft (GIP) zwischen den staatlichen Universitäten UFRJ und UERJ in Rio de Janeiro mit der Georg-August-Universität in Göttingen entstanden und wurde kollaborativ verfasst. Als ein Ziel der Zusammenarbeit wurde die Verbreitung und Routinierung literaturanalytischen Basiswissens im Unterricht gesetzt. In diesem Rahmen wurde das Augenmerk auf die Metrik gerichtet, die zur Grundlage für die wissenschaftliche und künstlerische Auseinandersetzung mit poetischen Texten gehört. Wegen ihrer Spezifika in den verschiedenen Sprachen bietet sie sich besonders zu einer Thematisierung im internationalen Kontext an. Anhand einer exemplarischen Analyse der metrischen Variation in Bertolt Brechts epischem Theaterstück *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1931) arbeitet der Beitrag das erhebliche Erkenntnispotential des Versgebrauchs heraus. Die ästhetische Aktivierung überliefelter Verstechniken und der parodistische metrische Rekurs auf unverwechselbare Motive und Szenen in Dramen Goethes und Schillers führt zu einer Bearbeitung des deutschen Versdramas bei Brecht, der Aporien des Klassischen inszeniert. Schließlich wird die Gestaltung des Verses, insbesondere des Freien Verses, im Rahmen der in dem Stück vorgeschlagenen sozialen Dimension diskutiert. Aspekte der Metrik behaupten also vor diesem Hintergrund eine philologische Schlüsselposition.

Schlüsselwörter: Metrik; Versdrama; Brecht; freier Vers

1 Plädoyer für Metrik in interkultureller Perspektive

Seit 2024 kooperieren offiziell die Germanistik-Abteilungen der UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), der UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) und der Georg-August-Universität Göttingen im Rahmen einer DAAD-geförderten Germanistischen Institutspartnerschaft (GIP). Charakteristisch für diese Partnerschaft ist die Betonung von literarischen bzw. literaturwissenschaftlichen Dimensionen im Unterricht. Als ein Ziel der Zusammenarbeit wurde die Verbreitung und Routinierung literaturanalytischen Basiswissens gesetzt. Dabei sind auch die Besonderheiten einer interkulturell angelegten Germanistik zu berücksichtigen. In diesem Zusammenhang

haben sich die Metrik- und Versstudien als ein thematischer Schwerpunkt erwiesen, der zudem die Bereiche der Literatur, Übersetzung und Sprachwissenschaft bzw. DaF (Deutsch als Fremdsprache) / DaZ (Deutsch als Zweitsprache) verbindet. Die Partnerschaft ermöglicht überdies die Koordination von lyrikologisch und metrisch fokussierten Forschungsprojekten, welche die Akteure der Partnerschaft durchführen.

Die Auseinandersetzung mit Versen zeigt sich in einer interkulturellen Perspektive doppelt motiviert. Denn die Traditionen der hier relevanten Sprachen Portugiesisch und Deutsch bedienen sich verschiedener Verssysteme, denen unterschiedliche prosodische und auch kulturpolitische Aspekte (BUNIA 2014) unterliegen. Vereinfacht dargestellt ordnet sich das Portugiesische in ein silbenzählendes Verssystem, das Deutsche etwa seit dem 17. Jahrhundert weithin in ein akzentzählendes Verssystem ein, wie es prägnant z.B. Wolfgang Kayser (1964: 82–85) in seinem Buch *Das sprachliche Kunstwerk* beschrieben hat und dazu neben deutschsprachigen auch Beispiele der portugiesischen Literatur anführt. Entsprechend bietet es sich durchaus an, gerade in dieser Hinsicht vergleichend Metrik und literaturwissenschaftliche Erkenntnisse über Akzente in Lehre (besonders im universitären Kontext) und Forschung zu setzen.

Allerdings wird die Auseinandersetzung mit metrischen Fragen im Germanistik-Studium gerade außerhalb deutschsprachiger Länder in der Graduierung (und selbst darüber hinaus) tendenziell als eine gewisse Zumutung empfunden. Sie setze ein Wissen voraus, über das Lernende noch nicht verfügten; ein Wissen, das allenfalls Fortgeschrittenen oder gar Erstsprachler*innen vorbehalten sei. So wird die Vermittlung von metrischem Handwerkszeug im Unterricht gewöhnlich eher abgelehnt. Gestützt werden solche Einschätzungen häufig überdies durch allgemeine literaturtheoretische Setzungen, nach denen der Metrik, wie Remigius Bunia (2014: 8) pointiert, „der Ruch des Formalen“ anhafte: „alles, was allzu formal ist, ist dem Mainstream der Literaturwissenschaft suspekt“.

Doch erweist sich die Metrik mit ihrem keinesfalls nur schriftsprachlichem oder auszählendem, sondern eben auch performativem und klanglich-musikalischem Potential als eine Dimension (ästhetischer) Sprachzeichenverwendung, die einen lebendigen, multimodalen und spielerischen Umgang mit der Sprache ermöglicht. Sie rückt den Fokus ebenso auf die Materialität wie die Körperlichkeit der Sprache. Es geht also um

sprachliche Details. Die Metrik gehört damit ins Zentrum ästhetischer Spracharbeit und der Beschäftigung mit der Sprache überhaupt. Und sie kann z.B. im Bereich der interaktionalen Lyrik nicht zuletzt dazu beitragen, nähesprachliche Aspekte zu vermitteln, selbst wenn diese im literarischen Text in Zusammenhang mit anderen stilisierten Rede-Elementen (z. B. Stilfiguren und Reim) wirken (s. WESCHE 2021).³

Ohne dass es hier im Detail darauf eingegangen werden kann, plädiert Frank Schweizer (2006) dafür, das Metrum als didaktisches Mittel für das Erlernen des Wortakzents im Daf-Unterricht einzusetzen. Es fördert also das Spracherlernen, lädt zur Auseinandersetzung mit prosodischen Fragen des Deutschen ein. Die Metrik kann also zur Reflexion sprachlicher Informationsvermittlung dienen. Und die neuere Metrikforschung versucht zudem, ihren Gegenstandsbereich zu erweitern, etwa *Lyrics* zu berücksichtigen, um Studierenden aktuelles Material anzubieten, das ihnen potenziell nahesteht (s. z. B. den Beitrag von Erich Achermann in dem von Frieder von Ammon und Dirk von Petersdorff herausgegeben Band *Lyrik / Lyrics*, 2019).

Metrik ruft in der Schrift einen mündlichen Aspekt wach, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Realisierung der Sprache. Sie bringt aber auch Vergangenes, Geschichte mit sich, die also auf Lektüren und Interpretationen wirken kann. Was viele bei der Auseinandersetzung mit Metrik leicht aus den Augen verlieren, ist, dass sie nicht rein mechanisch mit Zahlen bzw. Zählen umgeht (s. MOENNINGHOFF 2004: 7). Sie stellt keinen Wissensbereich dar, dessen Fragestellungen sich einfach in einem abstrakten Raum und im Sinn von ‚einer richtigen Antwort‘ lösen lassen. Ihrer Analyse liegen historische und kulturelle Perspektiven zugrunde.

Entsprechend ist das Ziel des vorliegenden Beitrags, Metrik als einen Spiel-Raum vorzustellen, der zwar grundsätzlich von Plausibilität abhängig ist und bestimmte Interpretationsrichtungen vorgibt, dabei aber immer auch unterschiedliche Deutungen der jeweiligen metrischen Spielarten erlaubt, die in einem Text oder Kunstwerk wie z.B. einem Vokalwerk vorliegen. Metrik lässt sich also nie in der Idee des Zwangs erschöpfen.⁴

³ „Nähesprachlichkeit“ basiert auf Koch und Oesterreicher (1985) und deren Vorschlag, dass sich die konzeptionell mündliche Sprache durch eine Sprache der Nähe auszeichnet.

⁴ Zur systematischen Unterscheidung zwischen poetischen Spielräumen und Spielarten, s. Wesche (2004: 44-84).

2 Die Heilige Johanna der Schlachthöfe und Brasilien

Bertolt Brecht nimmt einen sehr bedeutenden, wenn nicht sogar zentralen Platz unter den in Brasilien rezipierten Autoren fremdsprachiger Literatur ein. Die Dissertation Adriano Roperos (2014) zeigt das weite Ausmaß der Übersetzungen seines Werkes in Brasilien. Neben der Reihe *Teatro Completo* (*Sämtliche Theaterstücke*) befinden sich Übertragungen von theoretischen Texten (vor allem über Brechts Theater-Konzeptionen), Erzählungen (z. B. die *Geschichten von Herrn K.*) und auch der Lyrik des Autors (s. ROPERO 2014: 244-253). Die Rezeption Brechts erfolgt selbstverständlich auch durch Aufführungen seiner Stücke in Brasilien. Historisch sind die Aufführungen und Bemühungen, um ein besseres Verständnis seines Werkes durch *Teatro Oficina* hervorzuheben, auch während der brasilianischen Militärdiktatur. Bis heute gehören Brechts Stücke zum Repertoire des Theaters in Brasilien. Darin sind auch in Brasilien bekannte Schauspielerinnen zu finden, wie z.B. Denise Fraga, die sich seit Jahrzehnten an Inszenierungen von Brechts Stücken beteiligt.

Brasilien selbst wird in dem Stück *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* (Erscheinungsjahr, 1931; Uraufführung, 1959)⁵ erwähnt. Das Stück wurde von Roberto Schwarz ins Portugiesische übersetzt (BRECHT 2009). Es schließt sich an die Beschäftigung des Autors mit der Weltwirtschaftskrise der 1930er Jahre an, die er in seinem Werk behandelt. Durch diese Erwähnung (BRECHT GW 2: 783) kann das brasilianische Publikum an die Vernichtung von Kaffeebeständen durch die Regierung Vargas erinnert werden. Dies folgte auf den Börsenkrach in New York und den in diesem Zusammenhang raschen Preisverfall des Produkts auf dem internationalen Markt.

Im kulturellen Gedächtnis des Landes blieb erhalten, dass geschätzt Millionen von Kaffeesäcken in den 1930er Jahren in der Stadt Santos ins Meer geworfen oder verbrannt wurden. Aber wenn jemand – wie in Brechts Stück der etwas naive Leiter der Wohltätigkeitsinstitution der Schwarzen Strohhüte – laut fragen wollte, warum man den Menschen nicht einfach das gibt, was gerade vernichtet wird, so findet sich die Antwort im Stück in den Worten dessen, der fähig wäre, die Krise zu bewältigen, Pierpont Mauler:

⁵ Burkhardt Lindner (2001: 267) schreibt detaillierter: "Die Arbeit an der Heiligen Johanna begann in der zweiten Jahreshälfte 1929".

Menschen sind Käufer (GW 2: 780). So wird in dieser Perspektive der Mensch betrachtet und seine Bedeutung geschätzt.

Für die *Heilige Johanna* haben wir die Übersetzung von Roberto Schwarz (2001) ins Portugiesische. Sie greift auch metrische Elemente auf. In der zwölften und letzten Szene des Stücks, *Tod und Kanonisierung der heiligen Johanna der Schlachthöfe* überschrieben, in der Synder, der Anführer der Schwarzen Strohhüte, und Mauler im Ausgangstext im vierhebigen Trochäus sprechen, was ihre Nähe in der Situation hervorhebt, sind im Portugiesischen häufig sieben poetische Silben (redondilha maior) zu finden. Wie gezeigt, ist die metrische Organisation in den beiden Sprachen unterschiedlich, was zur Folge hat, dass sie auch verschiedene Vers-Formen aufweisen. Doch deutet die metrische Gestaltung auf einen Versuch hin, in der Übersetzung ein Pendant herzustellen

Die Frage nach einer ‚metrischen‘ Übertragung wird aber insofern erschwert, als das Stück auch mit unregelmäßigen Versformen arbeitet. Aber selbst da, wo z. B. metrisch auf die Schlussverse in Goethes *Faust* angespielt wird, sind Experimente in dieser Hinsicht erkennbar. Es ist naheliegend, dass manche Verse der Übersetzung versuchen, mittels der Wortakzente eine Zusammensetzung von Daktylus und Trochäus zu bilden, selbst wenn die Idee von Versfüßen eine untergeordnete Bedeutung (wenn überhaupt) in der portugiesischen Metrik hat. Verse wie „Grande e eterno“, „Insatisfeito“, „Esta agonia“, (BRECHT 2009: 184) sollen offenbar nach dem Muster „Insatisfeito“ gelesen werden, wobei unsere Markierungen die Betonungen hervorheben. In diesem Sinn wäre auch der Vers „O dia-a-dia“ zu verstehen. Diese Lektüre erfolgt vielleicht nur, wenn man den Rhythmus der Vorlage vor Augen hat (dies gilt auch beim Skandieren „Grande e eterno“). „A alturas máximas“ (id. ibid.) ist indessen diskussionsbedürftig, ob dieser Vers als Zusammenfügung aus zwei Daktylen verstanden werden kann; und bei „Para se alçar“ (id. ibid.) erscheint der ‚Trochäus‘ katalektisch.

So überträgt Schwarz die Verse Maulers, die den Chorus *Mysticus* im *Faust*-Drama alludieren, oft in viersilbige Verse. Freilich handelt es sich hierbei um eine Partie in der Übersetzung, die sich gleichzeitig von der Vorlage entfernt. In dieser Hinsicht nähert sich die Passage an den *Faust* von Jenny Klabin Segall an, die an dieser Stelle teils gleichfalls mit vier poetischen Silben arbeitet; so in den Versen „Preexistência“, „Aqui é essência“, „É fato aqui“, „Nos ala a si“ (GOETHE 2007: 1058-1065). Die daktylisch-

trochäische Sequenz (zweimal katalektisch, offenbar in Anlehnung an den Text Goethes) kann – zumindest partiell – auch hier herausgehört werden.

Wie man es leicht sehen kann, achtet diese sehr sorgfältige Übersetzung von Brechts Stück auf metrische Elemente. Die Ausgabe enthält zudem ein Vorwort des Übersetzers, das nicht nur auf die Anleihen im Stück bei Goethe und Hölderlin verweist, sondern auch auf andere Stilelemente und schließlich den Vers selbst eingeht (SCHWARZ 2009). Schwarz begreift Brechts Verse im Wesentlichen in dem Sinne, was in Anlehnung an Brecht („Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“, 1939) als ‚gestischer Rhythmus‘ (GW 19: 395) bezeichnet werden könnte. Vereinfacht gesagt, geraten syntaktische Struktur und Satz-Sinn in ein Spannungsverhältnis zum Zeilenumbruch, wodurch Pausen entstehen und die Emphase an ungewohnte Stellen verschoben wird. Nach Schwarz (2009: 12) stellt dieses Verfahren eine Herausforderung für unsere gewohnten Denk- und Wahrnehmungsmuster dar, was nicht zuletzt analog zur Verfremdungsidee Brechts zu einer Art Deautomatisierungsprozess führt.

Brecht geht stellenweise auch anders mit traditionellen Verstechniken um. Metrisch regelmäßige Formen treten manchmal variiert auf. Dabei spielen sie zugleich auf traditionelle Elemente an und heben sich von diesen ab. Gerade auf dieses Verfahren, das eine Zentralstellung im Stück einnimmt, wird unten näher eingegangen. Dabei arbeitet Brecht im Stück mit einer traditionellen Versform im deutschsprachigen Drama, die, soviel sei vorausgeschickt, keinen Eingang in die Übersetzung gefunden hat.

3 Ein Beispiel für den Umgang mit Vers

Das Drama gestaltet selbst ein ambivalentes Verhältnis zu Metrik und Versgebrauch. In Brechts Überlegungen „Über Stoffe und Form“ (1929) werden Jamben für das Drama zunächst abgelehnt (GW 15, 197). Bei der „Form des Jambus“ (id. ibd.) kann man an den jambischen Pentameter bzw. Blankvers denken, das im erweiterten Sinn klassische Versmaß des deutschen Dramas. Dazu kommt, dass der Jambus auch den jambischen Trimeter, also das Versmaß der klassischen Tragödie der Antike auszeichnet.

„Die Erfassung der neuen Stoffgebiete“ (GW 15: 197) der gegenwärtigen Welt für das Drama, so Brecht (ibid.), wirke aber diesem sowie anderen traditionellen Elementen der dramatischen Kunstform entgegen, wie der Einteilung in fünf Akte, der

linearen Entwicklung der Handlung oder der Bedeutung der Heldenfigur. Die ‚gegenwärtige‘ Welt bestünde indessen aus so großen inneren Widersprüchen und Gegensätzen, dass auch Anpassungen in der Darstellungsform des Theaters unumgänglich seien. Dennoch, wie das Beispiel der *Heiligen Johanna* zeigt, greift Brecht in der eigenen Dramenpraxis auf den jambischen Pentameter zurück.

Vor dem Hintergrund seines epischen Theaterverständnisses liegt es nahe, dass der Gebrauch metrisch regelmäßiger Verse bei Brecht einen sprachlichen Verfremdungseffekt haben soll, um Distanz zum Bühnengeschehen zu schaffen. Auf diese Weise kann eine Unverhältnismäßigkeit zwischen tradierter Ausdrucksweise und Geschehen im Stück markiert werden. So hat man dieses metrische Verfahren bei Brecht auch in der Forschung als ein Mittel der „Verfremdung“ verstanden (s. KÜHNEL/SCHLÖSSER 2007: 93).

Die gebundene Rede wird mit der Prosa vermengt. Tradierte Formen werden in Erinnerung gerufen und dabei verändert. Der berühmte Bezug auf Hölderlins „Hyperions Schicksalslied“ in dem Stück *Die heiligen Johanna der Schlachthöfe* spiegelt z.B. die metrische Gestalt der ‚Vorlage‘ nicht einfach wider. Es entsteht sogar der Eindruck, dass bei der Annäherung auch Distanz geschaffen wird. Selbst wenn die Wortsequenz in einer Passage beibehalten wird („Wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen“, GW 2: 767), wird dann der Versumbruch jedoch anders als bei Hölderlin eingerichtet. So wird der Effekt des Fallens durch Zeilenumbruch, der bei Hölderlin (StA I, 265) zu finden ist, vermieden, und, strenggenommen, konsequent auch die rhythmische Gestaltung.

Es ist naheliegend, dass u. a. durch den Rekurs der Versgestaltung Brecht das parodieren will, was er später im Arbeitsjournal vom 22.08.1940 als “pontifikale linie” (1973a: 155) der deutschsprachigen Lyrik bezeichnet, welche Hölderlin verkörpere. Nicht nur die Verlagerung der Thematisierung des Menschenschicksals, das „Hyperions Schicksalslied“ behandelt, in den Diskurs über Markt-Dynamik und Preise: Auch die Änderung des Verses soll dazu beitragen, die Ansprüche und vermeintliche Höhe jener Dichtung zu unterlaufen.

Doch in dem erwähnten Arbeitsjournaleintrag, der sich letzten Endes weniger gegen Hölderlin denn George wendet, spricht er sich nicht ganz entschieden für die andere, die „profane“ Linie aus (id. ibid.). Vielmehr wird die Dichtergestalt Goethes herangezogen, welche in einer kulturellen Synthese beide Autorpositionen in sich

vereinige. Eine durchaus auch bestätigende Anlehnung Brechts an den Klassikdiskurs ist vor diesem Hintergrund nicht auszuschließen. An dieser Stelle ist es sinnvoll, sich der Versebene noch etwas genauer zu widmen.

4 Der jambische Pentameter und dessen Variationen

Die Figur der heiligen Johanna bei Brecht erinnert an Schillers *Die Jungfrau von Orleans* (1801), welche die Legende der französischen Helden Jeanne d'Arc bearbeitet. Brechts Johanna Dark begreift sich ebenfalls, zumindest anfänglich, als eine Art Soldatin Gottes bzw. der Heilsarmee. Entsprechend wird sie bei Brecht als „Leutnant“ (GW 2: 666) vorgestellt. Als historische Folie der Figuration ist zudem ihre Stilisierung als Märtyrerin zu bedenken, selbst wenn beide Stücke sich davon letztlich weitgehend distanzieren. Doch finden sich außer den Namen, die übrigens untereinander abweichen, nur noch spärliche Gemeinsamkeiten. So heißt sie bei Brecht mit Vornamen auch "Johanna". Der Nachname "Dark" verweist auf den Schauplatz der Handlung in den USA bzw. Chicago und lässt sich aus dem englischen Namen der Heilsarmee Schwarze Strohhüte, der sie angehört, ableiten.

Selbst der Blankvers vermag in Brechts Stück wenig zur Annäherung an den Klassikdiskurs beizutragen. Schillers Drama wird – fast – durchgehend in diesem im Deutschen klassisch gewordenen Versmaße gehalten (vgl. WESCHE 2018: 78-79): Dieses geht außerdem in den jambischen Trimeter, das nachgebildete antike Tragödienmaß über, in der Kampfszene zwischen Johanna und Montgomery, wenn dieser getötet wird (VV. 1552-1675). Dies soll weiter eine Distanzierung zum Bühnengeschehen schaffen, im Sinne einer „klassische[n] Dämpfung“ der Bildgewalt“ (WESCHE 2018: 78).

Brecht hingegen beginnt zwar mit der Prosa, die einen von Pierpont erhaltenen Brief wiedergibt. Fast unmerklich geht sie indessen in den jambischen Pentameter über (V– V– V– V– V–)⁶: „Warum so finster, lieber Pierpont“ (GW 2: 667). Die Frage Cridles bereitet schon einige Schwierigkeiten in der Wahrnehmung ihrer metrischen Gestalt. Erstens steht die Zeile vereinzelt nach einer Prosa-Partie im Text. Und zweitens, auch wenn Pierpont zweisilbig realisiert werden kann [ˈpiər,poːnt], ist sein Name an dieser Stelle dreisilbig zu skandieren bzw. auszusprechen.

⁶ In dieser Notation bedeutet „V“ eine metrisch unbetonte Stelle und „–“ eine metrische Betonung.

Im Folgetext kann man beobachten, wie sich der Blankvers – zumindest für eine Weile – weiter im Stück durchsetzt. Wie Jürgen Kühnel und Christian Schlösser (2007: 93) schreiben, weist der Blankvers grundsätzlich zwei Variationen auf. Die erste wurde im vorigen Abschnitt exemplifiziert; d. h., der Vers hat eine stumpfe Kadenz und korreliert daher streng genommen enger mit dem fünfhebigen Jambus. Der Blankvers kann allerdings auch als Formvariante mit klingender Kadenz realisiert sein (V– V– V– V– V–V). Beide Spielarten erscheinen im Stück in der Folge der zitierten Frage Cridles (GW 2: 667, mit eigenen Hervorhebungen im Text, die die Hebungen markieren sollen): „Erinnere, Cridle, dich, wie wir vor Tagen – / Wir gingen durch den Schlachthof, Abend war's – / An unsrer neuen Packmaschine standen./ Erinnere, Cridle, dich, an jenen Ochsen“.

Kursive Auszeichnungen markieren hier als metrische Komplexität, wenn „die Anzahl der Positionen eines Versmaßes und die Silbenzahl in einem gegebenen Vers sich unterscheiden“ (MOENNIGHOFF 2004: 25). Moennighoff (id. ibid.) führt hierfür als Beispiel einen Vers aus Schillers *Piccolomini* (1799) an: „Das duftige Pfand der neuverjüngten Erde“ (eigene Hervorhebungen). Ebenso wie in den erwähnten Fällen bei Brecht haben wir in der gleichen Position, also am Anfang des zweiten Versfußes, anstatt einer zwei Senkungen. Nach Moennighoff (ibid.) „wäre“ „das dreisilbige Wort“ „bei der Rezitation zweisilbig zu sprechen“. Es sei nicht schwierig, graphisch die Formen „duft'ge“ oder „erinn're“ zu finden. Auch in Schillers *Die Jungfrau von Orleans* finden sich Beispiele für diese Form metrischer Komplexität. Vers 856 hat: „Die Könige Frankreichs sind geborene Helden“ (Schiller [1801] 2008: 178, eigene Hervorhebungen). In dem Vers 821 erzeugt die Änderung der Position einen Adoneus am Ende, wenn der Dauphin König Karl, der VII., sagt: „Soll ich gleich jener unnatürlichen Mutter“ (Schiller [1801] 2008: 177, eigene Hervorhebungen).

Wie über die metrische Einrichtung des Verses auch dramatische Spannung erzeugt wird, zeigt etwa die begeisterte Sprechhaltung Johannas bei Schiller. So findet sich in ihrem ersten großen Monolog eine Reihe von Versen, die metrische Komplexitäten aufweisen. Dies lässt sich an den Versen „Der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde“ (V. 347) oder „Der die Städte freudig stellt um seinen Thron“ (V. 350) zeigen. Man könnte denken, dass es sich hierbei um 6-hebige Verse ohne Auftakt handelt. Mit anderen Worten haben sie folglich eine trochäische Führung. Dieses

,Problem‘ lässt sich aber ,lösen‘, wenn man erneut davon ausgeht, dass hier wiederum anstelle einer zwei unbetonte Silben eingesetzt sind (fast könnte man gar jeweils auf das erste Wort dieser Verse – das sich wiederholende Relativpronomen „der“ – verzichten). Und am Ende des Prologs gestaltet sich der Monolog Johannas dann zwar in fünfhebigen Jamben, allerdings verfährt Schiller jetzt strophisch und nutzt auch den Endreim, was den metrischen Rahmen des Blankverses gleichfalls überspannt.

An solchen Stellen wird deutlich, wie das metrische Gefüge auch im ‚klassischen‘ Rahmen des Blankverses variiert wird. Aber Brecht wird im Laufe seines Stückes diesen Rahmen weiter sprengen. Im ersten Dialog zwischen Cridle und Mauler gibt es Verse wie „Schreib zehn Millionen“ (GW 2: 668), die den Ablauf des Versmaßes gezielt unterbrechen. In der nächsten Szene, im ‚Chor‘ der Arbeiter, der in freien Versen eingerichtet ist, wird dann vorläufig mit dem Blankvers Schluss gemacht. Allerdings kehrt er im Stück auch wieder, z. B. im Dialog der großen Fleischunternehmer Graham und Cridle in der dritten Szene. Dass deren Titel ‚Pierpont Mauler verspürt den Hauch einer anderen Welt‘ (GW 2: 680; s. auch 687) der Idee des ersten Verses aus Stefan Georges Gedicht ‚Entrückung‘ (1907) ähnlich ist („ich fühle luft von anderem planeten“, GEORGE 2000: 293), kann als weitere Polemik Brechts gegen die schon zitierte *pontifikale Linie* (BRECHT 1973a: 155) der deutschsprachigen Lyrik verstanden werden. Hier werde diese ‚hohe‘ und stilisierte Sprache auf die Sprache des Kommerzes, Gewinnstrebens und der Konkurrenz angewendet. Diesem Kunstgefalle ist eine soziale Ambiguität eingeschrieben, die Brecht im Stück auch im Wechsel von freiem Vers (Arbeiter) und Blankvers (Händler) als „metrische Sozialhierarchie“ im Sinne soziolektaler Differenzierung über den Vers gestaltet hat (WESCHE 2018: 61, 81).

5 Brechts *Heilige Johanna* und Goethes *Faust* in der Metrik

Ebenfalls als Parodie auf Jeanne d’Arc wirkt bei Brecht, dass die Stimme, die Johanna in der Szene „Andere Gegend“ hört, nicht die Gottes, sondern eines Echos der den General-Streik erwartenden Arbeiter ist. Sie fungieren letztlich als Stimmen ihres Bewusstseins, die sie selbst anklagen. Es geht um die Einsicht, dass sie falsch gehandelt hat, als sie den

Brief nicht abgegeben hatte, der den Streik verkündete. In dieser Situation glaubte Johanna noch an die falschen Versprechungen von Pierpont Mauler.

Pierpont Mauler sagt von sich selbst: „Ach, in meine arme Brust/ ist ein Zwiefaches gestoßen [...] / Denn es zieht mich zu den Großen/ Selbst- und Nutz- und Vorteilslosen/ Und es zieht mich zum Geschäft/ Unbewußt“ (GW II: 785). Die paraphrasierende Anspielung auf die berühmte Selbst-Charakterisierung Fausts “Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust” (V. 1112)⁷ wird dabei durch einige vorausgehende Verse Maulers gleichsam vorbereitet, in denen er von „unser Brust die zweite/ bessere Seele“ (GW II: 785) spricht. Zudem macht sich das Faust in hohen Maßen charakterisierende Wort bzw. Verb ‚streben‘ als Einschub in den Versen Maulers bemerkbar, um die Figur in ihrer Gesamtheit zu kommentieren. Chorisch gestaltet Brecht dazu folgende Verse der Schlächter und Viehzüchter:

Seht, dem Menschen seit Äonen/ Ist ein Streben eingesenkt/ Daß er nach den höheren Zonen/ Stets in seinem Geiste drängt./ Sieht er die Gestirne thronen/ Ahnt er tausend Himmelswärts/ Während er zu seinem Schmerze/ Mit dem Fleisch nach unten hängt (GW II: 785).

Die Stelle positioniert Mauler als Ambiguitätsfigur, voller Widersprüche, die vorgibt, gute Absichten zu verfolgen. Der Vergleich mit Faust am Ende rechtfertigt so gesehen in gewisser Weise Maulers (Un)Taten. Zudem ruft Brecht in dieser Sicht eine Art Inversion von Mephistos berühmter Selbstcharakterisierung (V. 1337) auf, so, als wolle Mauler zwar immer das Gute, schaffe dabei jedoch stets das Böse. Ambiguität bringt auch das Wort „Fleisch“ (GW II: 785) zum Ausdruck, das generell ein materielles Interesse bezeichnet und zugleich auf die wieder produzierenden Schlachthöfe im Stück hindeutet, die Johanna vor dem Vergleich Maulers mit Faust ins Gedächtnis ruft („Wieder beginnt das Lärmen der Betriebe, man hört es./ Und versäumt ist wieder/ Ein Einhalt./ Wieder läuft/ Die Welt die alte Bahn unverändert.“, GW II: 779). Durch das Fleisch macht Mauler – und nun die anderen großen Unternehmer – wieder weiter Gewinn, während die Arbeiter weiter und stärker unterdrückt werden (GW II: 771). Darüber hinaus ruft die dualistische Bildlichkeit der Passage auch den existentiellen Gegensatz zwischen (hochstrebendem) Geist und (herabziehender) Leiblichkeit auf.

⁷ Faust wird hier nach der Klassiker-Verlag- Edition Albrecht Schönes zitiert (GOETHE 2005).

Beobachten lässt sich an dieser Stelle, wie Brecht die Sprache des *Faust* mit der Sprache des Kommerz und des Profits zusammenführt. Dass sich die gierigen Unternehmer dieses hohen, durch Goethes gewissermaßen geadelten Vokabulars bedienen, setzt Brecht gezielt als wichtige theatralische und politische Provokation des Stücks.

So beschränken sich die Faust-Allusionen nicht auf das Vokabular. Denn während bekannte Schlüsselwörter wie die „zwei Seelen in der Brust“ *Faust I* aufnehmen, greift Brecht metrisch vor allem auf den Chorus Mystikus am Ende von *Faust II* zurück, da gerade diese Faust-Vers auf Grund ihrer metrischen Gestaltung unverwechselbar sind und eine hohe Wiedererkennungsqualität haben. In den Worten Maulers:

Ach, der Mensch in seinem Drang/ Hält das Irdische nicht aus/ Und in seinem stolzen Gange/ Aus dem Alltäglichen/ Ganz Unerträglichen/ In das Unkenntliche/ Hohe Unendliche/ Stößt er übers Ziel hinaus (GW 2: 779).

Die 4-hebigen Trochäen der ersten drei obenzitierten Verse folgen der Metrik, in der Synder meistens, die Schwarzen Strohhüte und Mauler in dieser zwölften und letzten Szene des Stücks sprechen und so die Metrik z. B. des mittelalterlichen Hymnus *Dies irae, dies illa* wiederaufnehmen, die Goethe Pater Seraphicus in den Mund gelegt hat (GOETHE 2005: 457-458). Ab dann können die oben zitierten Verse Maulers allerdings wie eine Zusammenziehung von 2 Daktylen (– uu)⁸ gelesen werden, während der letzte wieder zu den 4-hebigen trochäischen Versen passt. Im Verbund mit der Häufung des substantivierten Adjektivs schließen diese Verse wiederum an die letzten des *Faust* an, die aus zwei Daktylen bzw. einem Daktylus und einem Trochäus bestehen: „Alles Vergängliche/ Ist nur ein Gleichen;/ Das Unzulängliche/ Hier wird's Ereignis;/ Das Unbeschreibliche/ Hier ist es getan;/ Das Ewig-Weibliche/ Zieht uns hinan. (VV. 12.104-12.111).⁹

Wenn man diese Verse nun in Paare einteilt, kann der erste Vers, z. B.: „Alles Vergängliche“ (stets eigene Hervorhebungen), oft als eine Sequenz von zwei Daktylen

⁸ In dieser Notation meint „–“ die in dem Vers akzentuierte Silbe, d. h., die Hebung, und „u“ die nicht-akzentuierte, d.h., die Senkung. Das ist anders als in den Altsprachen Griechisch und Latein, die im Vers lange und kurze Silben verteilen. Dieter Burdorf rät von dem Gebrauch von Versfüßen (wie Daktylus oder Trochäus) ab, „sofern nicht von antikisierender Lyrik die Rede ist“ (BURDORF 2015: 82).

⁹ Wie erwähnt, wird *Faust* aus der Editions Schönes zitiert. Das ist nicht ohne Belang für die Stelle, denn anders als die meisten Herausgeber entscheidet sich Schöne für die Form „Hier ist es getan“ (anstatt „Hier ist's getan“).

gefasst werden. Wenn man den anfänglichen Daktylus beibehalten will, besteht der folgende Satzteil, „Ist nur ein Gleichnis“, aus einem Daktylus und einem Trochäus. Eine Ausnahme bildet dann der Vers „Hier ist es getan“. Er bereitet den Schlusston ohne Ausklang des letzten Verses vor, der dann einen katalektischen trochäischen Fuß haben wird. Es bleibt aber schwierig, ihn in das beschriebene metrische Schema der anderen Verse einzuordnen.

Dieser metrische Beschreibungsversuch zwingt zu einer größeren Regelmäßigkeit der Betonungen. Sie wird erwähnt, um die Daktylen hervorzuheben.

Es gibt andere schlüssige Beschreibungen dieser *Faust*-Verse. Dies lässt sich mit dem Begriff des ‚Spielraums‘ erklären (WESCHE 2004: 75-83). Unterzieht man die Passage z. B. einer automatisierten Metrik-Analyse des online-Tools *Metricalizer*, kommt man zu dem Ergebnis (vgl. Figur 1): Die Verse werden als 2-hebig und füllungsfrei betrachtet. Die zwei Daktylen des ersten Verses der Passage (V. 12.104) bleiben erhalten. Und mit Ausnahme des hier schon diskutierten letzten Verses beginnen aber die anderen Verse mit einem Amphibrachys (u–u), dem ein Trochäus bzw. ein Daktylus folgt – Der Vers „Hier ist es getan“ ist auch in diesem Rahmen anders.

Die Verse Maulers bei Brecht (GW 2: 779) haben analytisch eine ähnliche Duplizität. Dies zeigt auch, wie stark sie Versen Goethes nachgebildet werden. Die erste hier vorgeschlagene metrische Beschreibung der Verse folgt der trochäischen bzw. daktylischen Führung. D. h., die Verse haben die Betonung auf der ersten Silbe, in Anlehnung an die Trochäen, die Maulers Rede in der Szene schon prägte: „Ach, der Mensch in seinem Drang/ Hält das Irdische nicht aus/ Und in seinem stolzen Gange/ Aus dem Allwäglichen/ Ganz Unerträglichen/ In das Unkenntliche/ Hohe Unendliche/ Stößt er übers Ziel hinaus“ (GW 2: 779). Aber der erste Versfuß der Verse „Aus dem Allwäglichen/ Ganz Unerträglichen/ In das Unkenntliche“ könnte in einen Amphibrachys umgewandelt werden: „Aus dem Allwäglichen/ Ganz Unerträglichen/ In das Unkenntliche“. Wahrscheinlich wegen des doppelten Aspektes dieser Verse, in denen die Metrik aus *Fausts* Chorus Mystikus in die 4-hebige Trochäen eingeschoben wird, zeigt nun das Programm *Metricalizer* problematische Ergebnisse in der Analyse, wenn es zu dem Vers „In das Unkenntliche“ und dem folgenden kommt – denn das Tool fasst an der Stelle unbetonte Silben als betont auf (s. Figur 2, unsere Markierung).

Als Johanna in der letzten Szene ihre Erfahrungen und daraus gewonnenen Einsichten resümiert, wird sie vom ‚Chor‘ der Schlächter und Viehzüchter übertönt. Dieser greift die Sprache des Chorus Mysticus wieder auf, die bereits der Rede Maulers unterlegt war: „Die unentbehrlchen/ Aber begehrlichen/ Die nicht zu missenden/ Aber es wissenden“ (GW 2: 781). Auch der ‚Chor‘ der Schwarzen Strohhüte spielt in der Szene auf das Metrum an, wenn auch etwas diffuser: „Bei euren Einkäufen/ Vergeßt nicht das Herrliche/ Vor allem bei Scheinkäufen/ Ganz unentbehrliche/ Fort und fort/ Immer sich wandelnde/ Gotteswort“ (GW 2: 782, stets unsere Hervorhebung). Die Sequenz von Daktylus-Trochäus bzw. zwei Daktylen bilden dabei die letzten Worte, wenn „Alle“ (außer Johanna) sprechen: „Halte die hohe, halte die niedere/ Halte die rohe, halte die biedere/ Halte sie beide!“ (GW 2: 786).

Im Rekurs auf den Chorus Mysticus verleiht Brecht dem Stück am Ende die faustische Schlussperspektive einer Himmelsfahrt. Die Goethesche Idee der Rettung wird so zur Parodie auf den Fleisch-Markt, die zum Schaden der Frauen-Figur schließlich eine Apotheose des großen Unternehmers vollzieht. Zugleich erhebt die poetisch gesteigerte Sprache bei Brecht auch hohe Ansprüche ‚gegen das Alltägliche‘, indem sie das Publikum am Stückende abstrahierend aus der Realität der Schlachthöfe wegführen soll. So exponiert dies – in Zusammenhang mit der ‚Lehre‘ des Stücks – eine Aporie des Klassischen, in der die vermeintlich guten Absichten Maulers zwar faustisch hochtrabend formuliert, jedoch in der sozialen Praxis letztlich wenig wert sind.

Laut Jochen Golz (2021: 123) bezieht sich Brechts Polemik gegen Faust – bzw. das Faustische – in erster Linie nicht gegen Goethe, sondern das in der Weimarer Republik im konservativen Kulturkreis sehr einflussreiche Werk Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918/22). Brecht parodierte vor allem dessen Verständnis, dessen Deutung des ‚faustischen Menschen‘, welcher bei Spengler den nordisch-germanischen Typ verkörpert, als z. B. Einheit von Tatkraft und Gemüt, die dann im Stück im vorgeblich gefühlsvollen kapitalistischen Unternehmer erscheint.

Golz (2021: 123) versteht die letzten Verse Johannas im Sinn der von Brecht 1938 so bezeichneten „reimlose[n] Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen“: „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht, und / Es helfen nur Menschen, wo Menschen sind“ (GW 2: 783). Hier ist es aber nicht allein der Zeilenumbruch, der Spannung erzeugt. Die Sequenz „Gewalt herrscht und“ bringt die Alternation bzw. einen daktylischen Duktus auch ins

Stocken. Der lange Vers, der mitunter in der Szene auch Johannas Sprache prägt (GW 2: 780), überspannt schließlich gar die Idee des Verses und tendiert zur Prosa.

6 Der Freie Vers der Arbeiter

Ohne hier eine Typologie im Stück aufstellen zu wollen, ist auffallend, dass sich im Vergleich zu den Fleischunternehmern der Diskurs der Arbeiter freier gestaltet. Das bedeutet jedoch nicht, dass sie nie klassische Versfüße aufgreifen.

Im Übergang von der ersten Szene, welche die großen Fleischunternehmer, zur zweiten, welche die Arbeiter darstellen, findet sich auch der Wechsel vom Blankvers zum Freien Vers. Der Typus des Freien Verses ist vielgestaltig. Zu ihm wird praktisch jeder Charakter des Stücks greifen, der irgendwann in Versen spricht. Aber wie oben gesehen, prägen metrische Formen zum guten Teil die Redeweisen der Unternehmer und der Schwarzen Strohhüter, während die Arbeiter nicht systematisch im Metrum sprechen.

Was den Freien Vers selbst angeht, können verschiedene Typen im Stück ausgemacht werden. Der Freie Vers der Schwarzen Strohhüter weist am Ende der zweiten Szene Passagen in einem antikisierenden Stil auf, was ihn Freien Rhythmen annähert: „Von Stufe zu Stufe/ Nachstrebend nach unten, der dir nimmer werdenden Antwort zu/ Wirst du verschwinden in Schmutz!“ (GW 2: 679). In der Darstellung des Fallens suggeriert diese Stelle, wahrscheinlich zum ersten Mal im Stück, das im Text schon erwähnte „Hyperions Schicksalslied“ von Hölderlin. Hier verbildlicht der Versumbruch wie bei Hölderlin den Vorgang des Fallens. Die lokalen Präpositionen korrelieren mit den zwei Amphybracys, die für das Gedicht Hölderlins metrisch kennzeichnend sind. In diesem Zusammenhang ist im letzten hier zitierten Vers („Wirst du verschwinden in Schmutz!“, GW 2: 679) eine daktylische Führung festzustellen. Das Partizip I „Nachstrebend“ in prädikativer Funktion, welches das später wegen der *Faust*-Bezüge exponierte Wort „streben“ heraushebt, wirkt in der Passage antikisierend, die freilich auch prosaische Züge und einen herablassenden Ton aufweist – das ‚ins Ungewisse schwinden‘ des menschlichen Schicksals bei Hölderlin (StA I, VV. 18-24) wird zu ‚in Schmutz verschwinden‘, in der Vorausdeutung des “weitere[n] Schicksal[s]” der Johannafigur (GW 2: 679).

Die metrische Analyse von Johannas Repliken machen auch verschiedene Facetten der Figur deutlich. Sie spricht zwar fast durchgehend im Freien Vers, gebraucht anfangs jedoch, den Schwarzen Strohhüten nicht unähnlich, auffällig viele Adjektive und Inversionen (z. B. GW 2: 671). Als sie unmittelbar an die eigene Deutung ihres Traumes, die sich im entscheidenden Aspekt allerdings als irreführend erweist, mit Mauler spricht (GW 2: 732), entstehen sogar Blankverse. Diese setzen sich in ihrer Rede zwar nicht systematisch durch, treten jedoch unüberhörbar hervor. Dies wiederholt sich noch einmal, als sie sich später an den Traum erinnert (GW 2: 750). In Umkehrung des den Traum prägenden Motives der Kälte verlässt sie sich dann aber auf Mauler und verrät die Arbeiter, indem sie den Brief nicht abgibt. Der Humanismus, der wie z. B. in Goethes *Iphigenie auf Tauris*, als Zeichen der Klassik aufscheint, und sich in Johannas Worten „Angesprochen als Mensch/ hat er menschlich geantwortet“ (GW 2: 752) kondensiert, findet hier seine Widerlegung.

Auch die Sprache der Arbeiter kann Assoziationen zur deutschen Klassik wecken. So klingt der Satz der Arbeiter „Die Hölle selbst/ Schließt ihr Tor für uns“ (GW 2: 670) wie ein Echo auf eine Passage in Goethes *Iphigenie auf Tauris* (1787), in der Orest sagt: „Die Eumeniden ziehn, ich höre sie,/ Zum Tartarus und schlagen hinter sich/ Die ehrnen Tore fernabdonnernd zu.“ (GOETHE 2008: 594, VV. 1359-1361) Die Veränderung der Situation ist für die Arbeiter aber drastisch negativer. Orest bringt mit dem Satz zum Ausdruck, dass er sich nun von den ihn bedrohenden und zum Wahnsinn führenden Unterweltsmächten befreit fühlt, dass sich also der Fluch der Tantaliden „löst“ (V. 1358). Im Gegensatz dazu stellt sich das Ausgesperrtsein aus den Schlachthöfen als ein weiterer Fluch, eine weitere Verschlimmerung der Situation der Arbeiter dar. Dabei wäre diese Assoziation – eine Umkehrung der Situation mit negativem Zeichen – als eine weitere Polemik gegen die Klassik zu lesen.

Im zitierten Satz der Arbeiter zeigt sich zudem die stilistische Abstufung. Die Sätze sind kurz und zeigen wenig oder überhaupt keine Inversionsstellungen. Es lässt sich weder eine Abfolge von Blankversen noch eine andere Form metrischer Regularität feststellen. Daneben springt vielfach eine bildhafte Redeweise ins Auge, die eine ernüchternde Sprechhaltung entfaltet und der Darstellung der prekären Situation dient. Ein Beispiel hierfür gibt folgender Ausschnitt: „Das Netz, dessen Masche/ Zerrissen ist, nützt nichts mehr:/ Durch es schwimmen die Fische an diesem Punkt/ Als ob da kein Netz

sei./ Plötzlich sind nutzlos/ Alle Maschen.“ (GW 2: 742). Im Hinblick auf die Versgestaltung erweist sich der Versumbruch hier als ein bedeutendes Mittel: Er unterläuft die syntaktische Einheit, erzeugt auf diese Weise Spannung und hebt so die spezifischen Inhalte heraus.

Wie indessen Detlev Baur (1999) anmerkt, lässt Brecht die Arbeiter auch öfters chorisch, also kollektiv im Plural sprechen. Er greife hier auf Bestimmungen des antiken Chors, besonders der griechischen Tragödie zurück, indem dieser z.B. Rat gibt (selbst wenn es ohne Auswirkungen bleibt), Distanz zur Hauptfigur der Bühne schafft oder die Handlung kommentierend zusammenfasst. An einer entscheidenden Stelle, als Johanna Gewalt ablehnt und auf Versöhnung mit dem ‚Fleischkönig‘ Mauler drängt, sagen die Arbeiter:

Wenn ihr beisammen bleibt/ Werden sie euch niederschlachten/ Wir raten euch, beisammen zu bleiben! / Wenn ihr kämpft / Werden ihre Tanks euch zermalmen. Wir raten euch zu kämpfen!/ Diese Schlacht wird verloren gehen/ Und vielleicht auch die nächste noch/ Wird verloren gehen. / Aber ihr lernt das Kämpfen / Und erfahrt / Daß es nur durch Gewalt geht und/ Wenn ihr es selber macht (GW 2: 752).

Die Verse legen nah, dass „Der Chor der Arbeiter eine zutiefst positive Figur dar[stellt], deren Einsichten in der aktuellen Handlung ‚richtig‘ sind“ (BAUR 1999: 61), wenn wir der Idee eines Lernprozesses bei Johanna folgen. Diese Worte finden in der ‚Schlusslehre‘ Johannas einen Nachklang: „Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht“. Sie sind rhetorisch zwar sehr geformt, doch kann hier von antikisierenden Worten und Stil keine Rede sein. Die ersten sechs Verse haben die anfängliche Alliteration mit „w“ [v]. Diese korrespondiert mit der syntaktischen Struktur von Bedingung und Folge. Eine zyklische Struktur macht sich zudem erkennbar in der Konjunktion „wenn“, welche die Passage eröffnet und schließt. Sie korreliert mit den zahlreichen Wort-Wiederholungen (wie „kämpfen“), die der Idee eines zyklischen Prozesses – mit Rückschlägen – entspricht.

Mit der häufigen Betonung am Anfang zeigen diese Verse in metrischer Hinsicht sodann eine trochäisch-daktylische Führung, wie die nachfolgenden Beispiele illustrieren: „Wenn ihr beisammen bleibt/ Werden sie euch niederschlachten [...] Aber ihr lernt das Kämpfen“ (GW 2: 752).

Diese Verse nehmen damit eine Mittelposition zwischen Freiem Vers und freien Rhythmen ein. Freie Rhythmen sind laut Schulz und Moennighoff (2007: 253) „Verse ohne Reime, ohne Strophenordnung und ohne durchgehendes Versmaß, die ungeachtet ihrer metrischen Freiheit erkennbare Anleihen bei antiken Versformen machen“. Zu diesen zählen auch die Hexameter(schlüsse), die aus Daktylus und Trochäus bestehen (dazu auch WAGENKNECHT 1993: 92-98 und DOERING 1997: 629).

Aber auch der Freie Vers kann eine metrische Form im Hintergrund anklingen lassen. In seiner Typologisierung des Freien Verses stellt Paulo Henriques Britto (2011) fest, dass manchmal aus dem Freien Vers auch ein bestimmtes Metrum, eine metrische Form herauszuhören ist, von der er sich kalkuliert entfernt. In vielen Fällen erweise sich diese Form als eine, die an die Volksdichtung erinnert. In der deutschen Literatur ist ein ähnliches Phänomen bekannt: Laut Wagenknecht (1993: 101-102) kann der Freie Vers auf herkömmliche Versdichtung anspielen. Diese mude aber im Unterschied zu Freien Rhythmen keineswegs antikisierend an (s. auch MOENNIGHOFF 2007: 253f.). Dieser Aspekt des Freien Verses kommt dem nah, was T. S. Eliot (2014 [1917]: 514) „the ghost of some simple metre“ beschrieben hat, ein „ghost“, der dem Freien Vers sozusagen zugrunde liegt. In seiner Betrachtung ist das übrigens vor allem der jambische Pentameter. Anstatt des jambischen Pentameters haben wir in den diskutierten Versen Brechts indessen die alternierende Form des Trochäus.

Die Arbeiterverse bei Brechts haben sicherlich nicht den „feierlich-gehoben[e]“ Ton (SCHULZ; MOENNIGHOFF 2007: 253), der zur Bestimmung der Freien Rhythmen hinzukommt. Vielmehr weist der Chor einen mittleren Stil auf, der zwar prosaische Züge zeigt, gleichzeitig jedoch auch empathisch und rhetorisch hoch aufgeladen ist.

Somit nimmt Brecht eine Sonderstellung in der Geschichte des Verses ein: Der Freie Vers, der auf die Tradition nicht verzichtet und zugleich den Erfordernissen einer Zeit Rechnung trägt, die sich als neu und auch prosatisch versteht, markiert bei ihm gerade die kollektive Sprachebene der Arbeiter. Ihr Sprachregister bildet den Gegensatz zu den gekünstelten Versen der Makler und ‚Fleischkönige‘ und wird im Stück als zukunftsweisend inszeniert.

7 Schlussbemerkungen

Der Vers im untersuchten Drama Brechts erscheint als Formstrategie in die soziale Stoßrichtung des Stücks eingebettet. Auf verschiedenen Darstellungsebenen distanziert sich das Stück von traditionellen Dramen-Elementen, ohne diese jedoch gänzlich zu verwerfen. Vielmehr gestaltet es sich im gezielten Rekurs darauf. Ein ausschlaggebendes Beispiel bildet der Freie Verstyp der Arbeiter, der sich in der Form des Chors darstellt. In solchen Partien inszeniert das Drama Aporien des Klassischen, die im explizit polemischen Bezug auf die klassische Tradition poetologische Distanz schaffen. Gleichzeitig konstituiert sich das Stück im Rückgriff darauf, indem es mit dieser Tradition in einen Dialog tritt. Deren Formen, Ideen und Ideale bilden eine wichtige Folie für die Wahrnehmung der verschiedenen Bedeutungsebenen des Stücks.

Der Spielraumsbegriff erscheint für eine solche Beschäftigung mit Verselementen hilfreich. So will die vorstehende exemplarische Dramenanalyse schließlich zeigen, wie die Auseinandersetzung mit der metrischen Dimension eines Texts zu einer Spracharbeit führt, die durchaus geeignet ist, gleichermaßen für sprachliche Details wie abstrahierende Sprachgesten zu interessieren. Dies ist umso wichtiger, als sich die Metrik- und Versgestaltung gerade in verschiedenen Sprachen und kulturellen Traditionen jeweils anders darstellen kann. Metrikanalyse hat das Potential, in eine Arbeit an der Sprache zu führen, die feine stilistische und soziale Unterschiede ebenso sicht- wie hörbar macht und als ästhetische Zeichenverwendung nicht zuletzt eine sprachkulturelle Bindekraft herstellen kann.

LITERATUR

SERPA, D.; WESCHE, J. – APORIEN DES KLASSISCHEN, FORMEN DER VERMITTLUNG

Figur 1

Al +	les	Ver	gäng +	li	che	a
Ist -	nur +	ein	Gleich +	nis	-	b
Das -	Un +	zu	läng +	li	che	a
Hier -	wirds +	Er	eig +	nis	-	b
Das -	Un +	be	schreib +	li	che	c
Hier -	ist +	es	ge	tan +	-	d
Das -	E +	wig	weib +	li	che	c
Zieht +	uns	hi	nan +	d		

Quelle: Eigene Ausarbeitung¹⁰.

Figur 2

Ach +	der	Mensch	in	sei +	nem	Drang	-
Hält +	das	Ir +	di	sche +	nicht	aus +	a
Und +	in	sei +	nem	stol +	zen	Gan +	ge
Aus -	dem	All -	täg +	li	chen +	-	b
Ganz -	Un +	er	träg +	li	chen +	-	b
In +	das	Un +	kennt	li +	che	-	c
Ho +	he	Un +	end	li +	che	-	c
Stößt +	er	ü +	opers	Ziel +	hi	naus +	a

Quelle: Eigene Ausarbeitung¹¹.

¹⁰ Figur erstellt anhand der folgenden Website: <https://metricalizer.de/en/metrikanalyse/poem> (31/05/2025).

¹¹ Figur erstellt anhand der folgenden Website, unsere Markierungen in Rot: <https://metricalizer.de/en/metrikanalyse/poem> (31/05/2025).

Bibliographische Referenzen

Primärliteratur

- BRECHT, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Hrsg. von Werner Hecht. Bd. 1: 1938-1942. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973a.
- BRECHT, Bertolt. *Arbeitsjournal*. Hrsg. von Werner Hecht. BD. 2: 1942-1955. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973b.
- BRECHT, Bertolt. *Gesammelte Werke in 20 Bänden*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. [zitiert als GW]
- BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. Trad. e apres. Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009¹.
- ELIOT, T. S. “Reflections on the Vers Libre” (1917). In: ELIOT, T. S.. *The complete Prose of T. S. Eliot*. Vol 1: Apprentice Years 1905-1918. Ed. J. S. Brooker & R. Schuchard. London: John Hopkins University, 2014, 511-518.
- GEORGE, Stefan. *Werke*. Hrsg. von G. P. Landmann. Bd. 1. München: Dtv, 2000.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Faust. Texte*. Hrsg. von Albrecht Schöne. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto: Uma tragédia – Segunda parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ed. 34, 2007.
- GOETHE, Johann Wolfgang. „Iphigenie auf Tauris“ (1787). In: GOETHE, Johann Wolfgang; BORCHMEYER, Dieter (Hrsg.). *Klassische Dramen*.. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2008.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. Hrsg. Firedrich Beißner [et al.]. 8 Bd. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1943-85. [zitiert als StA]
- SCHILLER, Friedrich. „Die Jungfrau von Orleans“ (1801). In: SCHILLER, Friedrich; LUSERKE-JAQUI, Mathias (Hrsg.). *Klassische Dramen*. Frankfurt am Main: Klassiker Verlag, 2008, 149-277.

Sekundärliteratur

- ACHERMANN, Eric. „Beat, Rhythmus, Metrum und dergleichen. Eine Gattungstheorie des Songs“. In: AMMON, Frieder von; PETERSDORFF, Dirk. *Lyrik/Lyrics: Songtexte als Gegenstand der Literaturwissenschaft*. Göttingen: Wallenstein, 2019, 15-56.
- BAUR, Detlev. *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor*. Tübingen: Niemeyer, 1999.
- BRITTO, Paulo Henrique. “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês”. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 19, 2011, 127-144.
- BUNIA, Remigius. *Metrik und Kulturpolitik: Verstheorie bei Opitz, Klopstock und Bürger in der Europäischen Tradition*. Berlin: Ripperger & Kremer, 2014.
- BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: Metzler, 2015.
- DOERING, Sabine. “Freie Rhythmen“. In: WEIMER, K.; FRICKE, H.; GRUBMÜLLER, K.; MÜLLER, J.-D. (Hrsg.). *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* 1: Band I. A-G, Berlin, New York: de Gruyter, 2007, 629–631.
- GOLZ, Jochen. *Brecht und Goethe – eine Spurensuche*. IN: AMMON, Frieder von et al. (Hrsg.). *Goethe-Jahrbuch* 137. Bd. Göttingen: Wallstein, 2021, 115-136.
- KAYSER, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk* (1948). Bern; München: Francke, 1964.

LITERATUR

SERPA, D.; WESCHE, J. – APORIEN DES KLASSISCHEN, FORMEN DER VERMITTLUNG

- KÜHNEL, Jürgen; SCHLÖSSER, CHRISTIAN. Art. „Blankvers“. In: BURDORF, D.; FASBENDER, Christoph; MOENNIGHOFF, B. (Hrsg.). *Metzler-Lexikon Literatur*. Stuttgart: Metzler, 2007, 93.
- LINDNER, Burkhardt. „Die heilige Johanna der Schlachthöfe“. In: KNOPF, Jan (Hrsg.). *Brecht-Handbuch*. Bd. 1: Stücke. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2001, 266-288.
- MOENNIGHOFF, Burkhard. *Metrik: Verslehre und Versgeschichte*. Stuttgart: Reclam, 2004.
- ROPERO, Adriano. *Traduzindo a tradução de Brecht no Brasil: estudo do caso brasileiro da recepção à obra*. Tese (Doutorado em Tradução), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SCHÖNE, Albrecht. *Faust. Kommentare*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2005.
- SCHWARZ, Roberto. *O bate-boca das classes*. In: Brecht, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. Trad. e apres. Roberto Schwarz. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 7-13.
- SCHWEIZER, Frank. „Metrik als Hilfsmittel des Unterrichts Deutsch als Fremdsprache“. In: *Beiträge zur Fremdsprachenvermittlung* 44, 2006, 45-55.
- SCHULZ, G.-M.; MOENNIGHOFF, B. „Freie Rhythmen“. In: BURDORF, D.; FASBENDER, C.; MOENNIGHOFF, B. (Hrsg.) *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2007, 253.
- WAGENKNECHT, Christian. *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München: Beck, 1993.
- WESCHE, Jörg. *Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit*. Tübingen: Niemeyer 2004.
- WESCHE, Jörg. *Der Vers im Drama: Studien zu seiner Theorie und Verwendung im deutschsprachigen Sprechtheater des 20. und 21. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2018.
- WESCHE, Jörg. „Interktionale Lyrik. Nähesprachliche Elemente in Textformaten vom Barocksonett bis zum SMS-Gedicht“. In: HILLEBRANDT, Claudia et al. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie 2: Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Berlin; Boston: De Gruyter, 2021, 403-417.

*Recebido em 30 de julho de 2025**Aceito em 23 de setembro de 2025**Editor: Daniel Bonomo****Erklärung zur Datenverfügbarkeit****Nicht zutreffend.*