

Kira Louisa Künstler

Ein leichtes Gewebe aus Vers und Prosa

Christoph Martin Wielands prosimetrische Erzählung

Die Grazien (1770)

Seinem Briefpartner Johann Georg Jacobi kündigt Christoph Martin Wieland im Februar 1770 ein neues Projekt an: ein „prosaisch-poetische[s] Ambigu, welches eine kleine Geschichte der Grazien werden soll“.¹ Im Herbst desselben Jahres erscheint der Text – eine Mischung aus mythologischer Erzählung und Dialog, gehalten im urbanen und zugleich vertraulichen Ton einer Salonkonversation nach französischem Vorbild.² Ein fiktiver Sprecher, den Wieland als sein literarisches Alter Ego entwirft, skizziert seiner Konversationspartnerin Danae eine mit Anekdoten und dramatischen Einlagen gespickte, scherzhafte ‚Geschichte‘ über die Herkunft und die kultivierende Wirkung der Grazien im Hirtenland Arkadien.³ Diese ‚Geschichte‘ erweist sich als Metzerzählung, die in allegorischer Form eine poetologische Reflexion über die Grazie als textästhetische Kategorie entfaltet.

Formal mischt Wielands „Ambigu“ zu etwa gleichen Teilen und in unregelmäßigen Abständen Prosa mit verschieden langen, polymetrischen Verspassagen. In stilistischer Hinsicht nimmt der Text innerhalb der Verserzählungen Wielands damit eine Sonderstellung ein. Nur dieses eine Mal hat Wieland das Prosimetrum⁴ verwendet, das

¹ Christoph Martin Wieland: Brief an Johann Georg Jacobi. 22. Februar 1770, in: Wielands Briefwechsel, 19 Bde., hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für Deutsche Sprache und Literatur, Berlin 1963–2006, Bd. 4, 93–96, hier: 94.

² Christoph Martin Wieland: *Die Grazien*, Leipzig 1770. Im Folgenden wird zitiert nach: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe (Oßmannstedter Ausgabe), hrsg. von Klaus Manger, Jan Philipp Reemtsma, Berlin/Boston 2008, Bd. 9.1, hier: 391. Zitate aus dieser Edition werden mit der entsprechenden Seitenangabe direkt im Text nachgewiesen.

³ Der Text lässt offen, ob hier eine reale Konversation fingiert oder nicht vielmehr ein Gespräch wiedergegeben wird, dass in den Gedanken des Erzählers stattfindet. Diese bewusst gesuchte Ambivalenz ist eine Facette des ‚Ambigo‘-Charakters des Textes und des synkretistischen Verfahrens, das in *Die Grazien* auch auf anderen Ebenen (siehe dazu die weiteren Ausführungen) praktiziert wird.

⁴ Der Begriff ‚Prosimetrum‘ ist laut Kühne und Pabst erstmals im 12. Jahrhundert und im Zusammenhang der *ars dictaminis* belegt. Vgl. Udo Kühne: Art. „Prosimetrum“, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hrsg. von Georg Braungart u. a., 3. Aufl., Berlin 2007, Bd. 3, 177–179, hier: 177. Bernhard Pabst: Art. „Prosimetrum“, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hrsg. von Gert Ueding, Berlin/Boston 1992–2015, Bd. 7, 349–355, hier: 349. Anfang des 20. Jahrhunderts wird der Begriff in der literaturtheoretischen Diskussion gebräuchlich. Vgl. z. B. Otto Immisch: Über eine volkstümliche Darstellungsform in der antiken Literatur, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur 24 (1921), 409–421. Neben ‚Prosimetrum‘ wird auch die Bezeichnung ‚Versiprosa‘ verwendet. Vgl. Wlad Godzich, Jeffrey Kittay: *Versiprosa*, in: dies.: *The Emergence of Prose*.

sich im Kreis der hallisch-halberstädtischen ‚Anakreontik‘ um Jacobi, Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Johann Peter Uz großer Beliebtheit erfreut.⁵ Die Arbeit mit der hybriden Form ist für Wieland also ein einmaliges Experiment geblieben, was ein anonymer Rezensenten mit dem Hinweis erklärt, sein „Gegenstand“ habe „die Veranlassung“ zu dieser spezifischen „Manier“ des „Gedicht[es]“ gegeben.⁶

An Essay in Prosaics, Minneapolis 1987, 46–76. Im englischsprachigen Kontext sind nach wie vor unspezifische Bezeichnungen wie *verse with prose* und *the mixed form* geläufig. Vgl. z. B. Peter Dronke: Verse with Prose from Petronius to Dante. The Art and Scope of the Mixed Form, Cambridge, Mass. 1994. Im Französischen hat sich ebenfalls die Bezeichnung *prosimètre* durchgesetzt. Vgl. z. B. Nathalie Dauvois: De la Satura à la bergerie. Le prosimètre pastoral en France à la Renaissance et ses modèles, Paris 1998. Im französischen 17. und 18. Jahrhundert war für das Phänomen die Bezeichnung *genre mêlé* geläufig. Vgl. Alfred Anger: Rokokodichtung und Anakreontik. Europäisches Rokoko und deutsche Rokokodichtung, in: Walter Hinck (Hrsg.): Europäische Aufklärung, 1. Teil, Frankfurt a. M. 1974, 91–118, hier: 109–111. Im deutschen 18. Jahrhundert hat sich keine feste Bezeichnung für das Phänomen etabliert. Wielands Umschreibungen als „prosaisch-poetische[s] Ambigu“ oder „poème en prose, mêlé de vers“ sind entsprechend vor allem bezüglich Wielands individueller Konzeptualisierung der Form aussagekräftig. Wieland, An Jacobi (Anm. 1); ders.: Brief an Sophie La Roche, 1. August 1770, in: Wielands Briefwechsel (Anm. 1), Bd. 4, 182–183, hier: 183.

⁵ Vgl. z. B. Johann Peter Uz: Briefe, in: ders.: Sämtliche poetische Werke, hrsg. von August Sauer, Stuttgart 1890, Reprint Darmstadt 1964, 331–376. Johann Wilhelm Ludwig Gleim, Johann Georg Jacobi: Briefe von den Herren Gleim und Jacobi, Berlin 1768. Johann Georg Jacobi: Nachtgedanken, Halberstadt 1769. Ders.: Winterreise, Düsseldorf 1769. Ders.: Die Sommerreise, Halle 1770. Zuvor hatte bereits Heinrich Wilhelm von Gerstenberg das Prosimetrum für seine Tändeleyen (Leipzig 1759) verwendet. Ein später und erfolgreicher Nachzügler ist Moritz August von Thümmel: Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich im Jahr 1785 bis 1786, Leipzig 1803.

⁶ Anonymous [Christoph Daniel Ebeling]: Rez. „Christoph Martin Wieland. Die Grazien“ [1770], in: Allgemeine Deutsche Bibliothek 16 (1772), 194–198, hier: 194. Allerdings hat Wieland beispielsweise in seinen *Briefen an einen Freund über das Singspiel Alceste* (1773) versifizierte Singspielpassagen in seinen Essay eingefügt. Vgl. Christoph Martin Wieland: Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste [1773], in: ders.: Schriften zur deutschen Sprache und Literatur, hrsg. von Jan Philipp Reemtsma, Hans und Johanna Radspieler, Frankfurt a. M./Leipzig 2005, Bd. 1, 209–250. Inwiefern Formen, in denen Vers und Prosa unverbunden nebeneinanderstehen und klar abgrenzte Verseinlagen eingefügt werden, so wie in Wielands Singspiel-Briefen als Zitate oder wie z. B. in Joseph von Eichendorffs Roman *Ahnung und Gegenwart* (1812, veröffentlicht 1815) als Lieder in Prosa, tatsächlich als Prosimetrum bezeichnet werden sollten, ist in der Forschung umstritten. Ulrich Beil etwa untersucht in seiner historisch angelegten Studie auch Texte dieser Art wie Johann Wolfgang von Goethes *Wilhelm Meister* (1795/1796). Ulrich J. Beil: Die hybride Gattung: Poesie und Prosa im europäischen Roman von Heliodor bis Goethe, Würzburg 2010, v. a. 259–384. Demgegenüber plädiert Pabst dafür, den Begriff ‚Prosimetrum‘ für solche Texte zu reservieren, die sich durch einen „mehrfaichen Wechsel zwischen Vers und Prosa auszeichnen“ und in denen eine „Aufgabenverteilung zwischen Prosa und Vers“ erkennbar ist, dergestalt, dass „der Autor beide nach einer bestimmten Konzeption entsprechend ihrem spezifischen Charakter für Teile der Gesamtaussage einsetzt“. Pabst (Anm. 4), 349 f. Die im Folgenden zugrunde gelegte Auffassung schließt sich der Auffassung Pabsts an. Allerdings bleibt als weiteres Merkmal zu ergänzen, dass Vers und Prosa in einer Weise miteinander verschränkt sein müssen, die es unmöglich macht, die Textteile in Versen und die in Prosa isoliert voneinander zu lesen.

Der folgende Beitrag arbeitet heraus, wie Wieland die prosimetrische Schreibweise einsetzt, um seinem Text einerseits das Ansehen von Leichtigkeit zu geben und andererseits dem Gebot der Diversität Rechnung zu tragen. Leichtigkeit und Diversität werden im Rahmen der Erzählung als wichtigste und zugleich konzeptuell eng miteinander verbundene textästhetische Qualitäten der Grazie profiliert.⁷

Leichtigkeit und Diversität als Merkmale der Grazie

Im Zentrum einer poetologischen Metaphorik der Leichtigkeit, Lockerheit und Volatilität, die Wielands Erzählung leitmotivartig durchzieht, steht das mehrfach evozierte Bild der „leicht gewebt[en]“ (388) und mit „lose[r] Hand“ (360) gefertigten Grazien-Gewänder aus „flatternder Gase“ (378), die – exemplarisch sei auf die Darstellung der Grazien in Botticellis Gemälde *Primavera* (um 1482) verwiesen – konstitutiver Teil der europäischen Bildtradition der Anmut oder Grazie sind.⁸ Das Attribut der leicht-stofflichen, flatternden, lose gegürteten Gewänder sagt, nicht erst bei Wieland, etwas über die bild- und textästhetische Manifestation von Grazie aus: Die Leichtigkeit des Stils ist ihr wichtigstes Merkmal. In Wielands Erzählung werden die Grazien zum Emblem der textintern entworfenen Poetik graziöser Leichtigkeit: In den „lose“ gefertigen Gewändern bringt die prosimetrische Erzählung ihre eigene, scheinbar leichte, mühelose Machart und ihre zwanglose Diktion, im „leicht gewebten“ Gewebe der „flatternd“ Kleider ihre lockere Kompositionsstruktur und stilistische Beweglichkeit zur Anschauung.

Ein solches Verständnis von Grazie schließt an jene Konzeptualisierung der Anmut an, die Baldessare Castiglione in seinem einflussreichem Hofmannstraktat *Il libro del cortegiano* (*Das Buch vom Hofmann*, 1528) vorgenommen und ins Zentrum höfischer

⁷ Anstelle von ‚Diversität‘ (frz. *diversité*) wird in der deutschsprachigen ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts auch der Begriff der ‚Mannigfaltigkeit‘ verwendet. Vgl. z. B. Johann Georg Sulzer: Art. „Mannigfaltigkeit (Schöne Künste)“, in: ders.: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, Leipzig 1774, Bd. 2, 741–743.

⁸ Die bildende Kunst knüpft dabei ihrerseits an literarische Quellen an. Vgl. Lucius Annaeus Seneca: Von den Wohltaten/De beneficiis, 1.3.3.5), in: ders.: Philosophische Schriften, lat./dt., übers. und mit Anm. versehen von Manfred Rosenbach, Darmstadt 1989, 95–593, hier: 108–109; „[...] an ihnen [den Grazien], so gehört es sich, gibt es nichts Gebundenes noch Erstarres: daher tragen sie gelöste Gewänder; durchsichtige aber, weil sie die Wohltaten sehen lassen wollen.“ („[...] in quibus nihil esse alligati decet nec adstricti: solutis itaque tunicis utuntur; perlucidis autem, quia beneficia conspici volunt.“); vgl. auch Horaz: Bitte an Venus (Oden/Carmina 1.30, V. 5–8), in: ders.: Sämtliche Werke, München 1957, 54 f. „Doch lass [Du, Venus] Amor nicht im Geleite fehlen, / Und die Grazien nicht, ihres Gürtels ledig, / Und die Nymphen nicht, und die Jugendanmut, / Auch den Merkur nicht.“ („Fervidus tecum puer et solutis / Gratiae zonis properentque Nymphae / Et parum comis sine te Juventas / Mercuriusque.“).

Verhaltenskunst gerückt hatte. Die wichtigste Eigenschaft der Anmut (*gratia*), so heißt es in einer Schlüsselpassage des fiktiven Dialogs über den Hofmann, sei Leichtigkeit (*facilità*). Diese Leichtigkeit aber erreiche man nur durch eine „gewisse Art von Lässigkeit, die die Kunst verbirgt und bezeugt, daß das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist“ („una certa sprezzatura che nasconde l’arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi“).⁹

Das Ideal einer Leichtigkeit des Stils dominiert in der Frühen Neuzeit vor allem in den Bereichen der Konversations- und Briefrhetorik. Der Privatbrief gilt als Fortsetzung des mündlichen Gesprächs im Medium der Schrift. Dieses Ideal geht vor allem auf die wiederentdeckten Briefe Ciceros zurück. Seine Briefe an Atticus, Brutus und den Bruder Quintus gelten seit Petrarca als Muster stilistischer *facilitas*. Darüber hinaus wird Leichtigkeit zu einem stilistischen Leitwert auch in jenen Formen der Literatur, die Teil der aristokratisch geprägten geselligen Praxis in den Salons, literarischen Zirkeln oder im Rahmen des brieflichen Austausches sind. Hierzu gehören kleine Formen (scherhaft) Lyrik, Epigrammatik u. a. Zugleich hat das Stilideal der Leichtigkeit eine Strahlkraft über diesen Bereich einer in Gesellschaft praktizierten Dichtung hinaus auf Gattungen wie den Essay, die Verserzählung und bestimmte Formen des Romans, die Geselligkeit – d. h. konversationellen oder brieflichen Austausch auf diegetischer Ebene oder als Kommunikation mit dem Leser – fiktiv herstellen. Auch hier bleibt die Leichtigkeit des Stils an Eigenschaften konzeptioneller Mündlichkeit gebunden: Formal und stilistisch geben sich entsprechende Texte den Anschein des Mühelosen, Nachlässigen und Unelaborierten, mit dem Ziel, einen mühelosen, freien, spontanen, von momentanen Impulsen geleiteten Schreibprozess zu behaupten.¹⁰

Tatsächlich aber erweisen sich, weit mehr noch als Prosa, Verse als idealer Rahmen für stilistische Demonstrationen von Leichtigkeit. Im französischen 18. Jahrhundert bildet sich als Oberbegriff für gesellige, kleine Formen der Lyrik sowie die

⁹ Baldassare Castiglione: Das Buch vom Hofmann, übers. von Fritz Baumgart, München 1986, 53–54. Italienisches Original: ders.: Il libro del Cortegiano, hrsg. von Giulio Preti, Turin 1965, 44–45. Zu Castigliones Übernahme rhetorischer Konzepte Ciceros vgl. z. B. Susan Gaylard: Castiglione vs. Cicero. Political Engagement or Effeminate Chatter?, in: Italian Culture. 27/2 (2009), 81–98.

¹⁰ Die Begriffe der konzeptionellen Mündlichkeit und der konzeptionellen Schriftlichkeit gehen auf ein sprachtheoretisches Modell von Peter Koch und Wulf Oesterreicher zurück. Demnach können Kommunikationsformen in den Dimensionen Medium und Konzept (gewählte Ausdrucksweise) beschrieben werden. Eine Äußerung ist entweder medial mündlich, d. h. phonisch bzw. lautlich, oder medial schriftlich, d. h. graphisch. Von medialer Mündlichkeit ist konzeptionelle Mündlichkeit zu unterscheiden. Konzeptionelle Mündlichkeit umfasst das, was auch als informelle Sprache oder AlltagsSprache umschrieben wird bzw. deren Merkmale (z. B. Spontaneität, Vertraulichkeit u. a.) aufweist und kann auch im Rahmen medialer Schriftlichkeit durch spezifische Versprachlichungsstrategien hergestellt werden. Vgl. Peter Koch, Wulf Oesterreicher: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachgeschichte und Sprachtheorie, in: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), 15–43.

Versetzung in der Tradition des galanten *Conte* des 17. Jahrhunderts die program-matische Bezeichnung *poésie légère* heraus. Im Kontext einer stark reglementierten Struktur nämlich kann sich die beschriebene Freiheit und Nachlässigkeit in Gestalt einer Abweichung von Regelmäßigkeit und Formstrenge viel besser sichtbar machen als im Rahmen der formal weniger stark regulierten Prosa. Wenn die Poesie als Ort der *oratio ligata* (der gebundenen Rede) verstanden werde, müsse der Dichter, so Kevin Hilliard, einfach ihre Bindungen lockern, um die Leichtigkeit und Ungezwungenheit seiner Verse sichtbar oder genauer, hörbar zu machen.¹¹ Muster einer solchen ‚lieblichen Unbekümmertheit‘ (*grata neglegentia*) im Bereich der versifizierten Dichtung, die tatsächlich aber auf mühevoller Feinarbeit beruht, liefern Dichtern des 17. und 18. Jahrhunderts die *carmina* von Horaz oder Catull, besonders aber die Lieder Anakreons und die sogenannten *Anacreontea*, spätantike Gedichte in anakreontischer Manier, mit ihrer kalkuliert nachlässigen Handhabung von Reim und Metrum.¹²

Weitere Optionen, Leichtigkeit zu inszenieren, bietet die seit der Antike bekannte prosimetrische Schreibweise. Die Konjunktur, die sie, zunächst in Frankreich, seit dem 17. Jahrhundert in den Gattungen des (halböffentlichen) Briefes und der Verserzählung erfährt, hat mit der ästhetischen Bedeutung des Leichtigkeitsideals wesentlich zu tun. Die zeitlich verspätete Adaptation des Prosimetrum durch die deutsche anakreontische Schule im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts ist auch als ein Versuch zu werten, das beschriebene Ideal stilistischer Leichtigkeit in die deutsche Literatur zu transferieren.¹³ Im Prosimetrum kann Prosa Merkmale der versifizierten Dichtung und umgekehrt der Vers Merkmale der Prosa annehmen. Die forcierte wechselseitige Durchdringung zwischen Vers und Prosa stellt einen klaren Bruch mit traditionellen stilistischen Konventionen dar, die die Trennung beider Ausdrucksmodi voraussetzen.¹⁴ Abgesehen davon aber ist, so Hilliard, bereits die Möglichkeit, nach Gusto und scheinbar zwanglos zwischen Prosa und Vers zu wechseln, eine Demonstration von stilistischer Freiheit und Leichtigkeit.¹⁵

¹¹ Kevin Hilliard: Leichtigkeit. Un idéal de la poésie allemande du dix-huitième siècle, in: Marine Ganofsky, Jean-Alexandre Perras: Le siècle de la légèreté Émergences d'un paradigme du XVIIIe siècle français, Liverpool 2019, 71–90, hier: 73 f.: „La liberté est évidemment plus sensible lorsqu'elle dévoile la régularité et la rigueur d'un système, que lorsqu'elle intervient dans le cadre de pratiques moins normées. Si la poésie est une espèce d'*oratio ligata* (ou, en allemand, gebundene Rede), le poète doit donc en relâcher les liens pour rendre visibles la légèreté et l'aisance de ses vers – ou [...] plus exactement [...] de rendre cette légèreté audible.“

¹² Vgl. ebd., 74.

¹³ Ebd., 75.

¹⁴ Vgl. Renate Lachmann: Synkretismus als Provokation von Stil, in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines literaturwissenschaftlichen Diskurs-elements. Frankfurt a. M. 1986, 451–558.

¹⁵ Hilliard (Anm. 11), 74: „Sur le plan formel, l'aptitude à alterner la prose et les vers est en elle même une manifestation de liberté et d'aisance. En effet, cette alternance constitue une caractéristique importante de la poésie subvertissant la régularité structurelle, dans la mesure où seule l'impulsion du

Zugleich hat die in den *poésies légères* zur Schau gestellte Leichtigkeit noch weitere, philosophische und moralische bzw. anthropologische Dimensionen. Das adlige Arbeitsverbot, das sich in Castigliones *facilità* niederschlägt, erhält durch die Wiederbelebung des Epikureismus eine philosophische Rechtfertigung. In ihrer stilistischen Demonstration von Nachlässigkeit, Leichtfertigkeit und Unbekümmertheit reproduzieren die *poésies légères* epikureische Ideale.¹⁶ Als leicht (*léger*) gelten im zeitgenössischen Sprachgebrauch aber auch ein leichtfertiger Charakter oder eine Person, die „Gefühle und Vorlieben leichthin ändert“ („qui change aisément de sentiments & d'affections“).¹⁷ Diese Leichtigkeit (*légèreté*) bzw. Unbeständigkeit (*inconstance*) des Gemüts und der Vorlieben, die menschliche Unentschlossenheit und die Inkonsequenz werden im 17. Jahrhundert zu Gegenständen moralistischer Selbst- und Menschenbeobachtung. In der moralistischen Essayistik, vor allem bei Montaigne, sowie in von ihr beeinflussten Formen der Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts bilden sich auf der Grundlage der konstatierten *légèreté* und *inconstance* des Menschen spezifische formale Verfahren aus: die behauptete schweifende Aufmerksamkeit des Schreibenden und das vermutete Bedürfnis des Publikums nach Abwechslung übersetzen sich in eine ungebundene, essayistische Textstruktur, in häufige Wechsel der Themen und Handlungsstränge, der Gattungen und Stile innerhalb eines Textes. In diese Poetik des Wechsels und der permanenten Bewegung fügt sich auch der Wechsel zwischen Vers und Prosa ein. Der Vers-Prosa-Wechsel bedient das aus der Leichtigkeit des menschlichen Wesens abgeleitete Bedürfnis nach Diversität. Zugleich erweist er sich als eine Möglichkeit, die Volatilität des Dichters selbst und seine launenhafte Spontaneität zum Ausdruck zu bringen, die (vorgeblich) den Prozess der poetischen Produktion bestimmt – vor allem dann, wenn, so Hilliard, nicht ein sachlicher Grund, sondern die Eingabe des Momentes den Wechsel zwischen Vers und Prosa zu motivieren scheint.¹⁸

Das beschriebene Miteinander von formaler Freiheit und einer „kaleidoscopic variety of the content“¹⁹ ist kennzeichnend für die europäische Tradition prosimetrischer Texte von der spätantiken Menippeischen Satire – etwa Marcus Terentius Varros *Menippeischen Satiren* (*Saturarum Menippaeorum libri CL*, ab um 80 v. Chr.), Petrons *Satyricon* (wahrscheinlich Nerozeit, 54–68 n. Chr.) oder Lukians *Totengesprächen* (*Nekrikoi*

moment justifie le passage d'un genre à l'autre. Le va-et-vient entre l'oratio soluta et l'oratio ligata a également pour effet de rendre poreuse la frontière qui les sépare, permettant aussi bien à la musicalité et à l'esprit ludique des vers d'être absorbés par la prose, qu'à la liberté prosodique de s'imprimer aux vers.“

¹⁶ Ebd., 78.

¹⁷ Antoine Furetière: Art. „Léger“, in: ders.: *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts*, Den Haag/Rotterdam 1690, Bd. 2, [o. S.].

¹⁸ Hilliard (Anm. 11), 74.

¹⁹ Jan Ziolkowski: The Prosimetrum in the Classical Tradition, in: Joseph Harris, Karl Reichl (Hrsg.): *Crosscultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge 1997, 45–66.

dialogoi, ca. 165 n. Chr.) – bis hin zu frühneuzeitlichen Ausprägungen der Schreibweise etwa bei La Fontaine (*Les Amours de Psyché et de Cupidon*, 1669) oder Antoine d’Hamilton (*Le Bélier*, 1761). Die Grazien-Erzählung nur im Kontext der deutschen Anakreontik zu betrachten, wäre also zu kurz gegriffen. Wieland selbst stellt seinen Text explizit in diese umfassendere Traditionslinie prosimetrischer und synkretistischer Formen des Schreibens ein, in deren Nähe er auch die komischen, dialogischen und strukturell offenen Prosa-Erzählverfahren eines Miguel de Cervantes oder Laurence Sterne verortet. Diese literarische Tradition einer ‚leichtfertigen Grazie‘ (vgl. 395) figuriert in Wielands Erzählung als liebenswürdiges ‚Produkt‘ einer geheimen Liaison zwischen der Grazie Thalia („der Üppigen“) und einem Wesen „[h]alb Faun, halb Liebesgott, das flatterhaft um alle Blumen scherzet“ (394). Doch diese Traditionslinie volatiler Schreibverfahren und stilistisch-thematischer *diversité* ist nicht nur die eines Anti-Klassizismus oder literarischen „Antistilverhalten[s]“,²⁰ sondern auch eine Tradition der ‚faunischen‘ Schreibweisen: der Ironie, der Satire und des Spottes (vgl. 397). Wieland nutzt die prosimetrische Form dementsprechend nicht nur für eine Inszenierung von Leichtigkeit und Mannigfaltigkeit, sondern er treibt auch ein Spiel mit den Vorstellungen seiner Leser*innen, was die Spezifika von Vers und Prosa und die ihnen zugeordneten Stilebenen, Stoff- und Diskursbereiche betrifft. Sein ironisches, scherhaftes und satirisches Potenzial entfaltet der Text, wenn er dahingehende Erwartungen der Leser*innen an bestimmten Stellen gezielt unterläuft.

Wielands *Grazien* sind demnach noch in einem zweiten Sinne ein Meta-Text: Sie enthalten nicht nur poetologische Überlegungen zur Grazie, sondern auch eine implizite Reflexion über die jeweiligen Besonderheiten und das Verhältnis von Vers bzw. Poesie und Prosa. Tatsächlich ist die prosimetrische Schreibweise *per se* schon ein „Meta-Stil“.²¹ Wie auch immer solche hybriden Texte Verse und Prosa jeweils zusammenbringen, sie basieren stets auf einer Reflexion über deren jeweilige Spezifika und Grenzen. Ästhetische Effekte erzielen sie überhaupt erst vor dem Hintergrund einer angenommenen „fundamentalen Differenz“ zwischen gebundener Poesie- und ungebundener Prosasprache.²² Indem prosimetrische Texte diese Grenzen zwischen beiden Ausdrucksweisen ausstellen, bestätigen, irritieren, hinterfragen oder neu einziehen, treffen sie eine konzeptuelle Aussage über deren Verhältnis.²³ Bezeichnenderweise entsteht Wielands Erzählung in einer literatur- und stilgeschichtlichen Phase, in der sich Verssprache von klassizistischen Normen entfernt, Prosa in weitere Bereiche erzählender und dramatischer Literatur vordringt, Poesie und Prosa sich auf vielfältige

²⁰ Lachmann (Anm. 14), 542.

²¹ Ebd., 542, 544.

²² Wolfgang Bunzel: Das deutschsprachige Prosagedicht. Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung der Moderne, Tübingen 2011, 37.

²³ Vgl. dazu auch die Analysen von Beil (Anm. 6), Godzich/Kittay (Anm. 4) sowie in Harris/Reichl (Anm. 19).

Weise verschränken und Formen bzw. Konzepte wie das *poème en prose* oder eine ‚poetische Prosa‘ aufkommen. Diese Entwicklungen stellen die traditionelle Gleichsetzung von Poesie mit Verssprache in Frage. Vor diesem Hintergrund sind *Die Grazien* als ein Text zu lesen, der seine Leser*innen gewissermaßen *en passant* und spielerisch mit poetologischen Fragen konfrontiert und in seinen Reflexionsprozess miteinbezieht. Die Erzählung, die sich vordergründig als vergnügliche „Salonkunst“ französischer Prägung tarnt, offenbart an diesen Stellen ihre reflexive Tiefe.²⁴

Leichtigkeit als Effekt von Prosifikation

Diversität manifestiert sich in Wielands Erzählung zunächst in den Verspassagen selbst. Strophische finden sich neben unstrophischen Versen, jambische und trochäische neben solchen, in denen das strenge Alternieren durch eingestreute Doppel-senkungen gelockert wird und Zäsuren flexibel gesetzt sind. Diktion und Wortstellung lassen sich mit diesen Mitteln so natürlich gestalten, dass sie sich beinahe „wie [...] Prose“ lesen.²⁵ Es finden sich Verse, in denen die Syntax weitgehend mit der Versstruktur zur Deckung kommt und solche, in denen die Zeilengrenzen durch Enjambements überspielt werden und die Syntax in den Vordergrund drängt. Gereimte Verse stehen neben wenigen reimlosen Ausnahmen. Zwar sind die Grenzen zwischen ihnen nicht starr, sondern fließend, aber dennoch lassen sich grob zwei Verstypen voneinander unterscheiden: Einerseits ein in Metrum, Reim und Strophe regelmäßigerer, wenn auch nicht gleichförmiger Verstyp – die meisten dieser Verse sind Madrigalverse, also alternierende Reimverse von variabler Länge bzw. Hebungszahl –, der zugleich eine gewisse Dichte an poetischen Stilmitteln wie anti-prosaischen Wortumstellungen oder Redefiguren aufweist, und andererseits ein in Metrum, Reim und Strophe sehr freier Verstyp, der sich in Wortwahl und Wortstellung nah an der Alltagssprache bewegt. Im Kontrast mit den eher regelmäßig gestalteten Versen des ersten Typs tritt die metrische Lockerheit der zweiten Gruppe in auffälliger Weise hervor. Es entsteht so der Eindruck, als sei die formale Freiheit der sie umgebenden Prosa in unterschiedlichen Graduen in die Verse eingedrungen. Die folgende Passage zum Beispiel wirkt trotz ihres regelmäßigen jambischen Metrums ‚prosanah‘, weil Enjambements die Parallelität von Vers und Syntax aufbrechen und die Syntax dominiert. Durch die Parenthese im zweiten und dritten Vers wird dieser Effekt noch verstärkt. Die Regelmäßigkeit und Künstlichkeit der Verssprache wird durch eine prosahafte Struktur weitgehend zurückgedrängt:

²⁴ Verglichen mit „Wielands Meisterwerken“ seien *Die Grazien*, so das auf eklatante Weise verfehlte, doch bislang nicht durch eine differenzierte Textanalyse widerlegte Urteil Friedrich Sengles, „eine unbedeutende Leistung“ und „matte Salonkunst“. Ders.: Wieland, Stuttgart 1949, 207.

²⁵ Christoph Martin Wieland: Der neue Amadis, Vorbericht der ersten Ausgabe von 1771, in: Wielands Werke (Anm. 2), Bd. 9.1, 413–416, hier: 416.

Wenn, wie es oft geschah, an Festen zum Exempel,
 In einem heiligen Hayn (denn Tempel
 Gab's nicht in diesem Schäferland)
 Die schöne Welt sich bey einander fand,
 Stieg unter Hunderten nicht Einer jungen Dirne
 Der Einfall auf: Gefall' ich, oder nicht?
 Gefiel sie; gut! So hatt' ihr fein Gesicht,
 Der rothe Mund, die weisse freye Stirne,
 Die schöne Brust, dieß oder das, daran
 Die Schuld; sie hatte selbst zur Sache nichts gethan.
 Die Mädchen wußten nicht, daß große schwarze Augen
 Zu etwas mehr, als in die Welt hinaus,
 Einfältiglich dadurch zu gucken, taugen;
 Nicht, wie man einen Blumenstraus
 Mit Vortheil an den Busen stecket,
 Damit, durch eine kleine List,
 Die Hälften, die er nicht bedecket,
 Mehr als das Ganze ist. (369 f.)

Leichtigkeit inszeniert sich innerhalb der Verse durch ein variantenreiches Wechselspiel zwischen Bindung und Freiheit. Konkret macht sie sich dann sichtbar, wenn verssprachliche Gestaltungsmittel entweder frei gehandhabt oder ganz suspendiert werden. Solche „Minusverfahren“ (*minus-prijomy*), wie Jurij Lotman sie genannt hat, etwa „die Absage an den Reim, die Poetismen der Sprache, das Fehlen von Tropen, der Überfluss an Enjambements“, also der bedeutungsrelevante Verzicht auf Elemente, die in der Erwartung der Leser*innen konstitutiv mit Verssprache verbunden sind, erzeugen innerhalb der Verse einen „Prosaeffekt“.²⁶ Entsprechend hängt der textuelle Eindruck der Leichtigkeit von einem solchen „Prosaeffekt“ und der Annahme einer grundlegenden Differenz von Poesiesprache und Prosasprache ab. Nur wenn Prosasprache gegenüber der artifiziellen Verssprache als kostenlose Ausdrucksweise wahrgenommen wird, kann sich Leichtigkeit durch eine stilistische Annäherung des Verses an die Prosa als Natürlichkeit sichtbar machen. Und nur, wenn Prosa gegenüber der gebundenen, mit Regel, Zwang und Schwierigkeit assoziierten Poesiesprache als ungebundene, ‚freie‘ Sprache wahrgenommen wird, kann sich Leichtigkeit in der Überschreitung dieser Regeln als Nachlässigkeit, Ungezwungenheit und künstlerische Freiheit – als Natur in der Kunst oder ‚zweite

²⁶ Jurij M. Lotman: Die künstlerische Struktur von Eugen Onegin, in: ders.: Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur, Kronberg i.Ts. 1974, 157–199, hier: 179. Vgl. auch ders.: Poesie und Prosa, in: ders.: Die Struktur des künstlerischen Textes, 4. Aufl., München 1993, 143–158, hier: 144 f. Erika Greber: Textbewegung/Textwebung. Texturierungsmodelle im Fadenkreuz von Prosa und Poesie, Buchstabe und Zahl, in: Matthias Buschmeier, Till Dembeck (Hrsg.): Textbewegungen 1800/1900, Würzburg 2007, 24–48, hier: 35.

Natur‘ – inszenieren.²⁷ Die Idee einer ‚zweiten Natur‘ (*altera natura*), die nicht Natur ist, sondern Kunst, die sich den Anschein gibt, Natur zu sein, und die sich nicht als Regellosigkeit, sondern als Freiheit im Rahmen regelhafter Beschränkung artikuliert, ist der konzeptuelle Horizont, vor dem Wielands Text operiert.²⁸ Es leuchtet vor diesem Hintergrund ein, warum sich Leichtigkeit formal nicht gut in „weniger stark regulierte Praktiken und Formen“, also in Prosa selbst, übersetzt. Denn Ungebundenheit und Zwanglosigkeit sind Eigenschaften, die der Prosa ohnehin zugeschrieben werden. Gerade *weil* Leichtigkeit, Freiheit und Zwanglosigkeit als Merkmale scheinbar kunstloser Prosa gelten, manifestieren sie sich in besonders prägnanter Weise in Versen, und zwar als „Prosahaftigkeit“.²⁹

Prosifikation als stilistisches Verfahren entfaltet seine Wirkung gleichwohl nur dann, wenn verspezifische Bindungen nicht ganz verschwinden. Denn um die Leichtigkeit der Verse zur Geltung zu bringen, muss zugleich deutlich werden, dass Verse gerade *nicht* Prosa sind. Aus dieser Einsicht heraus lässt sich – auf rein formaler Ebene zumindest – auch erklären, warum es sich bei den Grazien-Versen fast durchgängig um gereimte Verse handelt. Zwar ist der Reim auch an sich ein Mittel, Nachlässigkeit und Abwechslungsreichtum zu inszenieren: Gerade die längeren Verpassagen zeichnen sich durch scheinbar ganz willkürliche Reimkombinationen aus. Haufenreime, eingestreute Waisen und die Vielzahl an unreinen Reimen erwecken den Eindruck eines sorglosen Umgangs mit diesem Kunstmittel. Vor allem aber bildet der Reim in Wielands Erzählung formal einen Kontrapunkt zu den losen Metra und zum Enjambement. Durch seinen stauenden Effekt hegt der Reim das prosahaft leichte

27 Auf einer solchen binären Gegenüberstellung von Verdichtung und Prosa basiert etwa das Phänomen der *vers libres* oder *vers irréguliers*. Jean de La Fontaine schreibt im Vorwort zu seinen *Contes*, seine Verse hätten „viel von der Prosa“, und er habe diese „Manier“ vor allem wegen ihrer natürlichen Wirkung gewählt: „Il [l'auteur] a cru que les vers irréguliers ayant un air qui tient beaucoup de la prose, cette manière pourrait sembler la plus naturelle, et par conséquent la meilleure.“ Ders.: *Avertissement [der Contes]*, in: *Fables, Contes et Nouvelles*, hrsg. von René Groos und Jacques Schiffrin, Paris 1954, 343.

28 Das Konzept der ‚zweiten Natur‘ bzw. die Formulierung, dass Gewohnheit gleichsam zweite Natur sei (*consuetudo quasi altera natura*) taucht bereits in der Antike auf, u. a. bei Marcus Tullius Cicero: Über die Ziele des menschlichen Handelns/*De finibus bonorum et malorum* (V., 74), lat./dt., übers. von Olof Gigon und Laila Straume-Zimmermann, München, Zürich 1988, 382 f. Zur zweiten Natur als ästhetischem Konzept um 1800 und später vgl. Thomas Khurana: Die Kunst der zweiten Natur. Zu einem modernen Kulturbegriff nach Kant, Schiller und Hegel, in: WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung 13/1 (2016), 35–55. Wielands Poetik der Grazie und Leichtigkeit nimmt bestimmte Züge der Kantisch-Schiller’schen Konzeptualisierung von Kunst als zweiter Natur bereits vorweg. Zu der auch für Wieland zentralen programmatischen Gegenüberstellung von Kunst als ‚zweiter Natur‘ und einem Naturalismus in der Kunst um 1800 und bei Nietzsche vgl. Friederike Günther: „... historisch falsch, aber modern, wahr!“ Affinitäten zwischen Nietzsches und Winckelmanns Ästhetik der Nachahmung, in: *Nietzsche-Forschung* 24 (2017), 15–34.

29 Erika Greber: Aleksandr Puškin. Evgenij Onegin, in: Bodo Zelinsky (Hrsg.): *Der russische Roman*, Köln/Weimar/Wien 2007, 93–116 und 498–501, hier: 109. Wortgleich in dies.: *Textbewegung/Textwendung* (Anm. 26), 35.

Fließen der Verse ein, verstkt die Versgrenze und stellt sich der Syntax in den Weg. Gerade an jenen Stellen, wo ein Zeilsprung vorliegt, tritt der fließende Rhythmus der Verse am deutlichsten ins Bewusstsein.

Im Grunde ermöglicht Wieland die prosahafte Leichtigkeit seiner Verse erst durch den Reim. Der Reim gilt, ebenso wie das Metrum im 18. Jahrhundert, nicht mehr als ein indispensables Merkmal poetischer Sprache. Unterschiede zwischen poetischer und prosaischer Sprache werden auch an Lexik, Wortstellung oder dem Grad an eingesetzten poetischen Schmuckformen festgemacht.³⁰ Je natürlicher allerdings die Sprachgestaltung durch eine flexible rhythmische Struktur, eine prosanahe Wortstellung und einen alltagsnahen Wortschatz ausfllt, umso wichtiger ist wiederum der Reim, um die Differenz zwischen Verssprache und prosaischem Ausdruck zu markieren. Eine von insgesamt zwei reimfreien Verspassagen führt exemplarisch vor, was passiert, wenn neben anderen Kunstmitteln der Verssprache auch der Reim wegfällt. Wiedergegeben wird in dieser Passage eine Diskussion zwischen den Grazien Aglaia, Thalia und Pasithea, die beim Blumenpflcken den schlafenden Amor überraschen.

Sie waren um die Abendzeit ausgegangen, Blumen zu holen, womit sie das Lager ihrer vermeinten Mutter³¹ zu bekranzen pflegten.

Dort sind eine Menge Blumen, rief die kleinste, indem sie nach dem Orte hin-hupfte, wo Amor schlief. Stellen Sie Sich vor, wie angenehm sie erschrack, als sie unter den Blumen den kleinen Gott erblickte!

Schwestern (rief sie, doch nur mit halber Stimme,
Um den kleinen Schläfer nicht aufzuwecken)
Was ich sehe! Schwesterten helft mir sehen!
Ein – wie nenn' ichs? Kein Mädchen, doch so lieblich
Als das schönste Mädchen, mit goldnen Flgeln
An den runden lilieweissen Schultern.
Auf den Blumen liegt es, wie Sommervogel
Sich auf Blumen wiegen! In Eurem Leben
Habt ihr so was liebliches noch nicht gesehen!

Die Schwestern eilten herbey. Alle drey stunden itzt um den kleinen schlafenden Gott, und betrachteten ihn mit suer Verwunderung. (352)³²

30 Zur Diskussion um den Reim und das Wesen der poetischen Sprache im deutschsprachigen und europäischen Kontext vgl. Claus Schuppenhauer: Der Kampf um den Reim in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, Bonn 1970.

31 Dem fiktiven Erzler zufolge wachsen die Grazien als Töchter der Venus und des Bacchus bei Pflegeeltern, der Schäferin Lycanion und dem Hirten Damot auf. Die Erzlung berichtet, wie sie sich ihres göttlichen Wesens erst durch das Zutun Amors bewusst werden, der sich ihnen als ihr Bruder zu erkennen gibt (364 f.).

32 Dem Schriftbild bzw. der Arbeit mit unterschiedlichen Mitteln der Schriftauszeichnung kommt in Wielands Erzlung eine bedeutungstragende Funktion zu, die hier nicht im Einzelnen diskutiert

Von Prosa unterscheiden sich diese Verse rhythmisch kaum. Dadurch, dass die Versumbrüche mehrfach durch Enjambements überspielt werden, schiebt sich die Syntax in den Vordergrund. Der Reim als Kontrapunkt fehlt. Deutliche Einschnitte gliedern die Verse, decken sich aber nicht mit den Zeilenumbrüchen. Zugleich weisen die Verse, die wörtliche Rede wiedergeben, mit Denk- und Sprechpausen, Frage- und Ausrufesätzen spezifische Merkmale mündlicher Rede auf. Wie es scheint, liegen hier gar keine Verse vor, sondern Prosa, die sich als Verssprache tarnt. Es zeigt sich, dass Nachlässigkeit und launige Willkür nicht allein um des Effektes der Leichtigkeit willen angestrebt werden. Vielmehr sind sie Teil einer geschickten *dissimulatio*-Strategie, die einen leichtfertigen Gestus bisweilen nur vorschiebt, um die Leser*innen (sollten sie das Versteckspiel bemerken) auf spielerische Weise zu einer Reflexion über die Spezifik und das Verhältnis von Poesie und Prosa anzuregen. In diesem Falle müssten sie sich fragen, was Verse abseits ihres Druckbilds und ihrer Organisation in Verszeilen ihrem Wesen nach ausmacht.

Regel, Geschmack oder Willkür? Der Vers-Prosa-Wechsel

„Ich liebe“, so schreibt Wieland an Jacobi, „die Vermischung von Prosa und Versen. Sie scheint mir der Natur näher zu kommen, in erzählenden Gedichten, welche nicht in die heroische Klasse gehören, als lauter Verse; man kann mehr Manchfaltigkeit, mehr Musik hinein bringen als bey einerlei Versart; und man hat den Vortheil nur das in Versen zu sagen, was würklich in Versen gesagt zu werden verdient“.³³ Neben natürlicher Leichtigkeit und Diversität, die textintern als wichtigste formale Eigenschaften der Grazie profiliert werden, nennt Wieland als dritten Grund für die Verwendung des Prosimetrums das *aptum*, also die Adäquatheit von sprachlicher Formulierung und dem behandelten Sachverhalt.³⁴ Er deutet hier, im Sinne der traditionellen Stillehre

werden kann. Einige Bemerkungen dazu finden sich gleichwohl im weiteren Verlauf des Textes. Erwähnenswert erscheint mir darüber hinaus die Arbeit mit unterschiedlichen Schriftgrößen zu sein. Verse sind auch in der Erstausgabe der *Grazien* von 1770 (Anm. 2) bereits in einer kleineren Schriftgröße gehalten als die Prosapassagen. Die Oßmannstedter Ausgabe (Anm. 2), nach der hier zitiert wird, übernimmt dieses Verfahren, das in der typographischen Gestaltung von Texten, die Verse und Prosa enthalten, durchaus nicht unüblich ist, im Kontext von Wielands Erzählung aber, als schriftbildliche Akzentuierung ihres Ambigu-Charakters und als visuelle Umsetzung des Prinzips der Variation bzw. *diversité*, besonderes Gewicht erhält.

³³ Christoph Martin Wieland: Brief an Johann Georg Jacobi, 15. November 1770, in: Wielands Briefwechsel (Anm. 1), Bd. 4, 222–224, hier: 222.

³⁴ Vgl. auch bei Aristoteles: Rhetorik, übers. und hrsg. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999, 165 (1408a).

einen qualitativen Unterschied zwischen Vers- und Prosasprache an, der in Relation zur ‚Würde‘ der dargestellten Gegenstände steht. Diesen Unterschied scheint das erste Buch der *Grazien*-Erzählung zunächst zu bestätigen: Hier hat der Vers die Funktion, Besonderes aus dem Textzusammenhang herauszuheben. Während der Wechsel zwischen Vers und Prosa, rein formal betrachtet, auf Diversität und die Inszenierung von Leichtigkeit ausgelegt ist, erweisen sich der Wechsel der Ausdrucksmodi und die stilistische Gestaltung der Vers- und Prosapassagen auf den zweiten Blick als Träger inhaltlicher Aussagen. Das erste Buch der *Grazien* beinhaltet eine poetologische Diskussion über die spezifischen Funktionen der Dichtung. Es wird eine klare Aufgabentrennung von Poesie- und Prosasprache etabliert. Während der Bereich des Profanen und die Aufgabe, Wahrheiten auszusprechen, der Prosa zugewiesen werden, ist der Poesie der Bereich der Fiktion und des „schönen Idealen“ vorbehalten (341). Prosa kommt als Modus der Rede und der Narration, der Vers dagegen in deskriptiven Passagen zur Anwendung. Verse stellen die Handlung in poetischen „Gemählde[n]“ (358) still, führen einzelne, idealisierte Szenen bildhaft vor Augen und treten so aus dem zeitlichen Kontinuum des Gesprächs und der Erzählung heraus. Dieser reduzierten Bewegungsintensität entspricht die stärkere Regelhaftigkeit der Verse des ersten Buchs im Vergleich zu den folgenden. Darüber hinaus wird den Versen das Vermögen zugesprochen, den profanen Alltag zu „verschönern“ und zu „veredeln“ (341–344). Danae erhält davon sogleich einige Kostproben. Nachdem ihr Gesprächspartner das Goldene Zeitalter im Modus der Prosa gerade noch als poetische Fiktion entlarvt hatte, malt er es in Versen (!) nun in seinen reizvollsten Facetten aus (342). Kraft seiner Imagination werden aus dem „rohe[n] Völkchen“, das seinerzeit „das alte Gräcien“ (341) bevölkerte, Schäferinnen und Hirten, die sich unter dem wohlwollenden Auge der Götterschar die Zeit mit Trank, Scherz und Tanz vertreiben (342 f.). Das „schöne[] Ideale[]“ beruht nicht nur auf solchen Erfindungen, zu denen die Dichtung ausdrücklich berechtigt ist (341). Das ‚Verschönern‘ und ‚Veredeln‘ ist zugleich eine Leistung der graziös gestalteten Form, die sich, so scheint es, nur in versifizierter Sprache realisieren lässt.³⁵ Diese Leistung der Verse beruht auf der Regulierung und Harmonisierung

³⁵ Im Hintergrund der hier präsentierten Überlegungen stehen die insbesondere von den Schweizer Kunststheoretikern Johann Jakob Bodmer und Johann Jacob Breitinger diskutierten Lizenzen der Dichtung, abseits des Wahren auch wahrscheinliche Dinge darzustellen. Zum Bereich des Wahrscheinlichen gehört nach Auffassung der Schweizer auch das Wunderbare. Vgl. Johann Jakob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*, Zürich 1741, Reprint Frankfurt a. M. 1971; Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst* Worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung Im Grunde untersuchet und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird, mit einer Vorrede eingeführet von Johann Jacob Bodmer, Zürich, Leipzig, 1740, Bd. 1, 128–164. Zugleich hatte etwa Charles Batteux, dessen ästhetischer Theorie Wieland manches verdankt, die Aufgabe der Poesie gerade darin gesehen, dass sie „die Natur mit allen möglichen Reizungen, aller möglichen Anmuth auszudrücken“ habe. Entsprechend sei die Poesie berechtigt, der Natur „einen Grad von Vollkommenheit zu geben, der sie gewissermaßen über ihren natürlichen Stand erhübe“. Charles Batteux:

der prosahaft freien Bewegung durch regelmäßige Metra und den Reim, auf den musikalischen Qualitäten der poetischen Sprache und auf ‚schönen‘ Wendungen und Bildern. Versifizierung kommt an dieser Stelle einer Poetisierung, einer ‚Aufhöhung‘ des Dargestellten gleich.³⁶ Poetische Sprache und Verssprache werden gleichgesetzt. Umgekehrt kann Prosifikation auch Prosaisierung, dem metonymischen Gebrauch von ‚prosaisch‘ folgend also eine Profanisierung des Dargestellten, bewirken. Dies demonstriert eine zweite reimlose Verspassage der Erzählung, die von einer Zeit handelt, in der die Grazien in Arkadien noch unbekannt waren.³⁷

Kein Dichter hatte sie noch mit aufgelöstem Gürtel
 Am stillen Peneus tanzen gesehn;
 Im schönsten Thale der Welt entzog sie die ländliche Hütte
 Den Augen der Götter und Sterblichen noch. (344)

Ihre kultivierende Wirkung auf die Menschen und ihre verschönernde Wirkung auf die Kunst haben die Grazien zu diesem Zeitpunkt noch nicht entfaltet. Analog dazu fehlt auch den zitierten Versen „noch“ das ‚gewisse Etwas‘ der Grazie. Das Fehlen des Reims zeigt an, wie weit das ‚wilde Volk‘ noch von jenem den Künsten und dem Müßiggang huldigenden Hirtenvolk entfernt ist, das der fiktive Sprecher anschließend in der Tradition anakreontischer und bukolischer Dichtung beschreibt (341–344). Dennoch verzichtet auch diese Verspassage nicht auf poetische Darstellungsmittel. Die Umstellung der natürlichen syntaktischen Ordnung im vierten Vers wäre hier, wo von unkultivierter Natur statt kultivierter Natürlichkeit gehandelt wird, nicht unbedingt zu erwarten gewesen. Doch die Inversion lenkt den Fokus auf das Adverb „noch“. Während über den fehlenden Reim die bisherige Abwesenheit der Grazie stilistisch ausagierte wird, kündigt das hintangestellte „noch“ das Kommen der Grazien an. Wenn gleich hier die ganz eigene inhaltliche Aussagekraft poetischer Stilmittel gleichsam demonstrativ zum Ausdruck gebracht wird, räumt die stilistisch ungelenk wirkende

Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Hrn. Batteux mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler [1756], 4. Aufl., Leipzig 1770, Bd. 1, 150. Zur Bedeutung Batteux' für Wieland vgl. Albert Fuchs: Les rapports français dans l'œuvre de Wieland de 1772 à 1789, Paris 1934. An dieser Lizenz macht Batteux die Differenz von Poesie und Prosa fest: „Der prosaische Ton ist der Ton der Natur, wie sie wirklich ist; der poetische Ton der Ton der Natur, wie sie sein sollte, der schönen Natur.“ Und dieser poetische Ton erhebt sich gerade dadurch über die Prosa, dass er ihr durch die Musikalität und Harmonie des Verses noch ein „etwas mehr“ an „poetische[r] Farbe“ hinzufügt. Vgl. Batteux, 208.

³⁶ Vgl. Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M. 1982, 294–305.

³⁷ Ebd. Für die Analyse von Texten, die sich dezidiert zwischen den Polen Vers und Prosa und/oder Poesie und Prosa bewegen, ist diese Differenzierung, die sich bislang noch nicht durchgesetzt hat, aus meiner Sicht grundlegend. In der deutschen Übersetzung von Lotman wird der Begriff ‚Prosaisierung‘ verwendet, der sich scheinbar vor allem auf formale Merkmale bezieht, in dem aber die metonymische Bedeutung des Natürlichlichen und Alltäglichen erkennbar mitschwingt. Vgl. Lotman, Eugen Onegin; Poesie und Prosa (Anm. 26).

Wiederholung und Umstellung des „noch“ zugleich mit dem möglichen Missverständnis auf, dass die Anwendung poetischer Stilmittel per se eine ‚Verschönerung‘ bewirke. Es gehört zum ‚Verschönern‘ etwas mehr als die Kenntnis stilistischer Mittel, nämlich ein feines Gespür dafür, was in einem konkreten Fall jeweils schön und angemessen ist. Dies, so signalisiert der Text hier, ist eine Gabe, mit der die Grazien die Bewohner Arkadiens erst „noch“ bedenken werden.

Im zweiten, dritten und vierten Buch wird die anfangs etablierte, auch durch syntaktische Grenzen markierte Trennung zwischen Vers und Prosa wieder aufgehoben. Vielfach finden sich jetzt fließende Übergänge.³⁸ Die Prosa übernimmt nun auch beschreibende, der Vers narrative und dramatische Funktionen. Verse verschränken sich inhaltlich immer enger mit der Prosa, sie sind nicht mehr, wie im ersten Buch, zum Vergnügen der Gesprächspartnerin und der Leser*innen eingefügter ornamentaler Zusatz, poetisches „Gemählde“ (358) oder Demonstration dichterischen Könness, sondern Teil des narrativen Kontinuums. An jenen Stellen, wo sich die Verse flüssig in den Fortgang der Erzählung einfügen, sind sie nicht nur syntaktisch viel enger mit den Prosapassagen verbunden als im ersten Buch, sondern gleichen sich ihnen auch stilistisch an. Die Rhythmen werden freier, die Wortstellung natürlicher, Enjambements überspielen die Zeilengrenzen und Stilmerkmale mündlicher Rede wie Frage- und Ausrufesätze, Anakoluthe oder Ellipsen dringen in die Verse ein. Zusätzlich nutzt Wieland den Sperrdruck als Mittel der Schriftauszeichnung, um das Hin und Her dramatischer Rede zu kennzeichnen und bestimmten Redepassagen zugleich eine Eindringlichkeit zu verleihen, die im Mündlichen durch ein Heben der Stimme artikuliert würde. Im folgenden Beispiel bringen diese Mittel die erregte Stimmung zum Ausdruck, in welche die Grazien bei der Entdeckung des schlafenden Amor verfallen:

Wie schön es ist! wie roth sein kleiner Mund!
 Die gelben Locken wie kraus! Sein weisser Arm wie rund!
 O! seht! es lächelt im Schlaf! Und Grübchen in beyden Wangen,
 Indem es lächelt – Aglaja, wir müssen es fangen!
 Eh es erwacht und uns entfliegt! Es fangen
 Du kleine Närerin! und was
 Damit machen? – Welche Frag' ist das! (352)

³⁸ Wieland erprobte verschiedene Formen des fließenden Übergangs: So verfällt die Prosa schon vor ihrem Umschlagen in graphisch abgesetzte Verse in metrumähnliche Muster, beginnen Wortwahl, Wortstellung, Satzfügung von der natürlichen Prosa abzuweichen, beginnen Prosazeilen schon mit den folgenden Versen zu reimen. Versifizierte Passagen setzen in Prosa begonnene Sätze fort, greifen Motive aus ihnen auf und variieren sie. Dort, wo die Verse von Prosa klar abgesetzt sind, werden sie bereits in Prosa angekündigt und eingeleitet. Vgl. z. B. 342, 354.

Umgekehrt werden nun auch Prosapassagen von einer vershaften Musikalität erfasst, verfallen in metrumähnliche Muster, arbeiten mit Inversionen oder klangvollen, beziehungsreichen Assonanzen. So wie der Vers kann auch die Prosa unterschiedliche Tonlagen bedienen: Die Bandbreite reicht von der plaudernd-geistreichen Konversation bis hin zum stark rhythmisierten, schwärmerischen Ton ‚hoher‘ Dichtung. Verse und Prosa treffen sich auf der Ebene des mittleren Stils, der für Wielands Schreiben maßgeblich ist, der aber, je nach darzustellendem Sachverhalt und im Sinne des stilistischen Variationsgebotes, ‚Ausschläge‘ nach oben und unten ausdrücklich zulässt. Wenn sich aber Vers und Prosa wechselseitig Ausdrucksqualitäten leihen, beide alle vormals getrennten Funktionen übernehmen und ähnliche ästhetische Effekte erzielen können, dann wird die traditionelle Annahme einer Grenze zwischen Vers und Prosa absurdum geführt. Wielands Erzählung provoziert also die Frage, nach welchen Kriterien der Wechsel erfolgt, wenn man keinen prinzipiellen, sondern allenfalls einen graduellen Ausdrucksunterschied zwischen poetischer und prosaischer Sprache annimmt. Die Erkenntnis, auf die der Text seine Leser*innen hinführt, ist diese: Regeln spielen im Falle des Wechsels keine Rolle. Vielmehr verdankt sich die Befähigung zur leichten und graziösen Darstellung einem einerseits natürlich gegebenen, andererseits durch Lektüre geschulten Gefühl für Nuancen, für das richtige Maß, für die richtige Darstellungsform. Grazie sei etwas, darüber belehrt dementsprechend auch Wielands Sprecher seine Gesprächspartnerin, wofür nur „die empfindsamen Seelen einen eigenen Sinn haben“ (359). Folglich wird die Entscheidung, wann Vers und wann Prosa einzusetzen sind, in der Grazien-Erzählung auch ausschließlich dem *iudicium*, d. h. dem subjektiven Urteilsvermögen und Geschmacksempfinden des Dichters überantwortet. In dem über weite Strecken der Erzählung offenkundig *nicht* durch Regeln motivierten Wechsel zwischen Vers und Prosa inszeniert sich der Dichter Wieland, durch die Instanz des Erzählers hindurch, als ein mit *iudicium* begabtes Subjekt, das sein eigenes ästhetisches Empfinden und seine künstlerische Freiheit *über* die Regel stellt.

Diese gezielte Dehnung der Regeln aber kippt stellenweise in einen Gestus launiger Spontaneität und Willkür. Textintern wird die Idee entworfen, dass die Variation zwischen Vers und Prosa bisweilen schlicht um ihrer selbst willen geschieht. Im ersten Buch erfährt Danae, wie es kam, dass Venus „ganz heimlich – Mutter der Grazien“ wurde (345).

Hören Sie, wie es zuging!

Zu jung, sich die Lust des Wechsels zu versagen,
 Ließ sie, die Welt zu sehn, und wie natürlich ist,
 Gesehn zu werden von ihr, auf einem schönen Wagen,
 Bald da, bald dorten hin
 Von ihren Schwanen sich ziehn. (345)

Während die Götter noch beraten, an wen die begehrte Venus vermählt werden soll, kostet die Liebesgöttin ihre Freiheit aus. Auf ihren Lustreisen, die sie auf ihrem leichten Wagen durch die anmutsvollen Gegenden Arkadiens unternimmt, gibt sie sich ganz der

Laune des Augenblicks hin.³⁹ Ihre Reise hat kein Ziel und zum Zweck nur das Vergnügen, das sie „[b]ald da, bald dorten hin“ führt. Das Reisen und das Erlebnis des Wechsels, die Variation und das Neue werden als Quell der Lust inszeniert. Übertragen auf den Text erscheint nun der Wechsel als Modus eines freien, lustvollen Schreibprozesses, als Quelle des Vergnügens auch für die Leser*innen und als Kennzeichen der in sich bewegten, gewundenen Form des Textes selbst. Die ‚Lust des Wechsels‘ an sich rechtfertigt bereits die Entscheidung, Vers und Prosa innerhalb eines Textes zu kombinieren.

„Tristram-Shändische[] Nachlässigkeit“: Prosa und Manier

Mit Blick auf einen Brief des Horaz hat Wieland in seiner kommentierten Übersetzung von 1782 eine Schreibart beschrieben, in der er zugleich *ex post* das poetologische Programm einer Gruppe eigener Versdichtungen skizziert.

Der ganze Brief [des Horaz] ist in einer sehr jovialischen Stimmung geschrieben, und hat mehr als die meisten übrigen von der anmutigen Nachlässigkeit, welche den Nachahmern so leicht scheint, und gerade von allen Schreibarten die unnachahmlichste ist. Gleichwohl ist es nicht die *Negligentia diligens*, wovon Cicero in einem Kapitel seines Redners an M. Brutus spricht; nicht die schlaue Nachlässigkeit, wo die Begierde zu gefallen gleichsam im Hinterhalte liegt, und die Kunst sich nur versteckt, um desto sicherer zu überraschen. Es scheint vielmehr die von aller Kunst und Absicht entblößte Nachlässigkeit des Witzes und der Laune zu sein, wo man anfängt, ohne zu wissen, wie man aufhören wird; wo die Feder von sich selbst zu gehen scheint, Gedanken und Ausdrücke, so wie sie sich darstellen, ohne Untersuchung passieren, und der Schreiber in der leichtsinnigen Fröhlichkeit seines Herzens sich von keiner Möglichkeit, daß ihm etwas übel genommen werden könne, träumen läßt. Diese Art von Tristram-Shändischer Nachlässigkeit – die freilich nur Leuten wohl anstehen kann, *quibus ingeni benigna vena est*, – herrscht hier, bis in dem mechanischen Teil des Stils, in der Konstruktion der Perioden; und es findet sich gleich vom zweiten Vers an (in der Übersetzung der vierte) ein sogenanntes Hyperbaton von mehr als zwanzig Zeilen, wo die Parenthesen in einander stecken wie Zwiebelhäute. Man wird schwerlich im ganzen Tristram eine so seltsam konstruierte Stelle finden, und sie würde ohne die Wendung, die ich genommen habe, im Deutschen nicht erträglich gewesen sein – wiewohl sie vielleicht im Original die Grazie eines glücklich gewagten *Salto mortale* hat.⁴⁰

³⁹ Innerhalb des Konzeptfeldes von Leichtigkeit – Leichtfertigkeit, Nachlässigkeit, Volatilität, Leichtsinn, Mühelosigkeit, Zwanglosigkeit und Laune – akzentuiert ‚Laune‘ das spontane, ungeplante und unplanbare, stimmungs- und gefühlsabhängige Moment des Schreibens. Vgl. zum Konzept der Laune in der Poetik und Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts: Kurt Wölfel: Art. „Capriccio, Laune“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., Stuttgart, Weimar 2000–2005, Bd. 7, 66–88.; Michael Gamper: „daß ich meinen Zweck fast ganz und gar vergesse“. Unentschlossenheit und Laune als ethische und ästhetische Konzepte der Frühromantik“, in: Athenäum 9 (1999), 9–38; Christiane Frey: Laune. Poetiken der Selbstsorge von Montaigne bis Tieck, Paderborn 2006.

⁴⁰ Wieland: Fünfzehnter Brief. An Nomonius Vala. Einleitung, in: ders.: Horazens Briefe aus dem

Wieland sagt zwei Dinge über diese ‚Manier‘: Vordergründig wird literarisches Schreiben als ein „immanente[r], quasi-natürliche[r]“ Vorgang inszeniert, der nicht durch Pläne und Absichten, Regeln oder Vernunftzwänge gesteuert wird.⁴¹ Zugleich wird da, wo man vorgibt, zu schreiben, „ohne zu wissen, wo man aufhören wird; wo die Feder von sich selbst zu gehen scheint“, das Schreiben scheinbar aller Absicht und Zweckbestimmung entzogen. Schreiben erscheint leicht, mühelos – als Vorgang, in dessen Verlauf sich der passive Schreibende von seinen plötzlichen Einfällen und momentanen Vorlieben leiten lässt. Die *poiesis* wird scheinbar vom Faktor der *ars* entkoppelt. Zugleich macht Wieland deutlich, dass diese Form der „anmutigen Nachlässigkeit“ tatsächlich *keine* produktionsästhetische Kategorie ist, sondern ein planvolles Verfahren der *Textorganisation*, das einen nachlässigen, planlosen Schreibprozess lediglich fingiert. Für diesen Effekt zeichnen sich die unsystematische Verknüpfung der Gedanken, überraschende Analogien, vor allem aber die verwickelte und an Einschüben reiche „Konstruktion“ der Perioden verantwortlich. Damit sind die zentralen Merkmale des im Gewand der Grazien metaphorisch umschriebenen „leicht“ und „lose“ gewebten Textes benannt: thematische Diversität, häufige Themen-, Stil- und Perspektivwechsel, die lockere Verknüpfung verschiedener Gedanken- und Erzählstränge, eingeflochtene Zitate, Digressionen, hypotaktischer Stil. Sprachlich und kompositorisch vollführt der nachlässig-graziöse Text (so wie der Wagen der Venus) jene non-lineare, kurvige, wellenförmige Bewegung der *serpentine line*, auf die William Hogarth in *The Analysis of Beauty* (1753) die Anmut in Werken der Kunst zurückgeführt hatte.⁴² In *Die Grazien* wird dementsprechend auch keine linear angelegte, kohärente Erzählung, sondern eine von Gesprächen unterbrochene und nur „in flüchtigen Zügen“ (391) hingeworfene, lockere Aneinanderreihung von einzelnen ‚historischen‘ Episoden, Anekdoten, literatur- und kunstgeschichtlichen Exkursen sowie Kostproben dichterischen Könnens geboten, die, so die Ankündigung des fiktiven Erzählers, keinem Plan, sondern dem folgen werde, „was mir eingegeben werden wird“ (339).

Diesem Textprogramm scheint die Prosa aufgrund ihrer formalen Ungebundenheit und ihrer spezifischen Funktionslogik näher zu stehen als die Verssprache. In seiner *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule* unterscheidet Jean Paul Versdichtung und „Kunstprose“ anhand von drei Kriterien: erstens des Rhythmus – während der „prosaische Rhythmus“ sich „unaufhörlich“ verändere, bleibe das „poetische Metrum“ konstant –, zweitens der Wiederholung – während in Prosa keine Periode der andern gleiche, reproduzierten die Verse eines Gedichts das immer gleiche Muster – und

Lateinischen überzeugt und mit historischen Einleitungen und andern nötigen Erläuterungen versehen von C. M. Wieland. Erster Theil. Dessau 1782. Hier wird zitiert nach ders.: Werke (Anm. 2), Bd. 17.1, 219 f., hier: 220.

41 Ingo Uhlig: Leichtigkeit. Zum Verzicht auf Finalität in Ästhetik und Erzählung bei Novalis, in: Rainer Godel, Matthias Löwe (Hrsg.): Erzählen im Umbruch: Narration 1770–1810. Texte, Formen, Kontexte, Hannover 2011, 201–227, hier: 204.

42 Vgl. William Hogarth: *The Analysis of Beauty*, London 1753.

drittens der Hierarchie von Gedanken und Form – während in Versdichtung das Prinzip der Form gelte, sei es in der Prosa umgekehrt: Über die „Länge“ der Perioden und ihre „Wortstellungen bestimmten die zahllosen Gesetze des Augenblicks, d. h. des Stoffs“.⁴³ Das ist natürlich zugespielt und angesichts des Prozesses der Liberalisierung und Flexibilisierung, den die Verssprache seit dem 17. Jahrhundert in verschiedenen europäischen Sprachen durchläuft, im Grunde ein Anachronismus. Die *vers irréguliers*, *vers libres* oder die Madrigalverse, die sich seit dem 17. Jahrhundert und in Frankreich früher als in Deutschland etablieren, leiten den Bruch mit diesen gegensätzlichen Logiken von Versdichtung und Prosa ein. La Fontaine, der selbsternannte „papillon du Parnasse“, der den *vers irréguliers* den Weg in die in französischen Dichtung bereitet begründet die Prosanähe seiner Verse mit dem Prinzip der inhaltlichen und stilistischen *diversité*, die sich als Ergebnis seines volatilen Schreib- und Erzählgestus präsentiert. La Fontaine demonstriert, dass auch Verse hinreichend flexibel sein können, um den Dichter von „Gegenstand zu Gegenstand“ („d’objet en objet“) fliegen und von einem auf den anderen Moment „von Terenz zu Virgil“ („de Térence à Virgile“) werden zu lassen.⁴⁴ Wieland formuliert in der Vorrede zu seinem komischen Epos *Der Neue Amadis* (1771), an dem er zeitgleich zu den *Grazien* arbeitet, ein ähnliches Programm: Er habe für den *Amadis* eine neue Versart entwickelt, die frei genug sei, um sich „an alle Arten von Gegenständen, und an alle Veränderungen des Styls“ anzupassen. Damit erlaube sie dem Dichter, seinen launigen Geist „alle möglichen Bewegungen, Wendungen und Sprünge“ machen zu lassen.⁴⁵ Die Lockerung der Versstruktur wird damit begründet, dass die Gedankengänge des Dichters sich nicht in die vom Versmaß vorgezeichneten Bahnen einpassen ließen. Stattdessen sollten umgekehrt die rhythmische Bewegung der Verse sowie die Länge der Zeilen und der Strophen den wechselhaften Gedankengängen und momentanen Vorlieben des Schreibenden folgen.⁴⁶ Seine „ganz ungebundene Vers- und Reimart“ rechtfertigt Wieland mit dem Argument, dass strenge und einförmigere Versarten wie der Alexandriner oder der auf den hohen Ton festgelegte Hexameter der Erzählung von vornehmerein einen spezifischen Gang, eine bestimmte Tonlage und Denkart vorschrieben, die nicht vereinbar seien mit dem leichten und launenhaften Gestus des Gedichts und dem angestrebten Eindruck der

⁴³ Jean Paul: Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule, in: ders.: Sämtliche Werke, hrsg. von Norbert Miller, Lizenzausgabe der 6. Aufl. München 1995, Darmstadt 2000, Abt. 1, Bd. 5, 457–490, hier: 485.

⁴⁴ „Tu changes tous les jours de manière et de style / Tu cours en un moment de Térence à Virgile.“ Jean de La Fontaine: [Deuxième] Discours A Madame de la Sablière, in: ders.: Fables, Contes et Nouvelles (Anm. 27), 644–646, hier: 645.

⁴⁵ Wieland, Der neue Amadis, Vorbericht (Anm. 25), 415.

⁴⁶ Vgl. zu diesem Aspekt auch Astrid Arndt, Christoph Deupmann: Poetik der Prosa. Zur Reflexionsgeschichte und Topik des Prosa-Diskurses, in: dies., Lars Korten: Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede, Göttingen 2012, 19–34, hier: 23.

Natürlichkeit, „Freywilligkeit“ und Spontaneität.⁴⁷ Der gezielte Bruch mit verssprachlichen Regeln – Wieland betont auch hier, dass die Kombination unterschiedlich langer Verse und ihre variable rhythmische Gestaltung „der *Willkürr* oder dem *Urtheile* des Dichters“ überlassen sei – wird in den Dienst der künstlerischen Freiheit und der individuellen poetischen Handschrift gestellt.⁴⁸ Wielands *Amadis*- und *Grazien*-Verse leihen sich etwas von der rhythmischen und stilistischen Vielgestaltigkeit der Prosa. Eben aufgrund dieser Vielgestaltigkeit sei die Prosa, so Jean Paul, jene Ausdrucksform, welche die „verschiedenen Eigentümlichkeiten der Schriftsteller“ am besten zum Ausdruck bringe.⁴⁹ Dem Modus der Prosa wird also eine bestimmte Stilauffassung zugeordnet, nämlich Stil im Sinne einer ‚Individualkategorie‘, einer unverwechselbaren ‚Manier‘ im Sinne von Buffons wirkmächtigem Diktum, dass sich im Stil zugleich der Schreibende zur Geltung bringe („Le style est l’homme même.“),⁵⁰ wohingegen Verse mit einem überindividuellen Verständnis von Stil assoziiert werden.⁵¹ Grazie als nicht regelhafte Form der Schönheit lässt der individuellen Manier Raum, sich zu entfalten. Als seine persönliche ‚Manier‘ inszeniert Wieland in den *Grazien* und dem *Amadis* ebenjenen launigen Gestus eines erratischen, ironischen, parodistischen Erzählens im (heroisch-)komischen Stil mit seinen ständigen Themen-, Stil- und Perspektivwechseln, der seine Vorläufer in den losen Erzählformen der römischen Satire, dem italienischen *romanzo* und den pikarischen und ‚komischen‘ Romanformen des 16. bis 18. Jahrhunderts von Cervantes bis Sterne sieht.

Warum aber schreibt Wieland in prosanahen Versen oder prosimetrischer Form – und nicht einfach in Prosa? Im *Amadis*-Vorwort betont er, Nachahmer seiner freien Verse wüssten „selten, wieviel Kunst und welch ein hartnäckiger Fleiß oft unter

47 Christoph Martin Wieland: Vorbericht zu der gegenwärtigen Ausgabe, in: ders., Sämtliche Werke, Leipzig 1794, Bd. 4, XVII–XXIV, hier: XVII. Zur Debatte um den Alexandriner im Besonderen und um Vers und Prosa im Drama im Allgemeinen vgl. Paul Böckmann: An der Grenzscheide von Vers und Prosa, in: Schillers Don Karlos. Edition der ursprünglichen Fassung und Entstehungsgeschichtlicher Kommentar, hrsg. von Paul Böckmann, Stuttgart 1974, 529–549.

48 Wieland, Der neue Amadis, Vorbericht (Anm. 25), 415 (Hervorhebung K. L. K.).

49 Jean Paul, Kleine Nachschule (Anm. 43), 485.

50 Georges-Louis Leclerc de Buffon: Discours sur le style, prononcé à l’Académie française [1753], hrsg. von Félix Hemon, Paris 1894, 43.

51 Zu den möglichen Auffassungen von ‚Stil‘ als ‚Individualkategorie‘, ‚Weltkategorie‘ und ‚Kategorie einer höchsten Ursache‘ vgl. Lorenz Dittmann: Zur Entwicklung des Stilbegriffs bei Winckelmann, in: Peter Ganz, Martin Gosebruch (Hrsg.): Kunst und Kunstdtheorie 1400–1900, Wiesbaden 1991, 189–218, hier: 191. Zu Buffon vgl. Arndt/Deupmann (Anm. 46), 23. Der Aufstieg der Prosa und ihr ‚Eindringen‘ in die Verssprache müssten entsprechend auch mit der zunehmenden Bedeutung des Individualstils in der Literatur und Ästhetik seit der Frühen Neuzeit zusammengedacht werden. Nach Goethe ist ‚Manier‘ ebenjene „Sprache, in welcher sich der Geist des Sprechenden unmittelbar ausdrückt“, Stil dagegen „eine allgemeine Sprache“, die auf dem „Wesen der Dinge“ beruht. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil [1789], in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hrsg. von Erich Trunz, Hamburg 1960, Bd. 12, 30–34, hier: 31f.

dem Anschein äußerster Leichtigkeit versteckt ist“, und stellt die rhetorische Frage, ob man aufgrund der Annahme, dass freie Verse Dilettanten zu stilistischen „Auswirklungen“ veranlassen könnten, auf „neues“ verzichten solle.⁵² Im Grunde geht es Wieland nur vordergründig um die Inszenierung eines leichtfertigen, quasi-natürlichen, ingenösen Schreibprozesses. Im Vorwort bringt Wieland die *ars* ins Spiel: Auch die freieste Versart habe ihre Regeln. Dichten sei nicht freies Fließen der Inspiration, sondern harte Arbeit – und der Schein der Leichtigkeit erfordere, da argumentiert Wieland ganz als ein später Neoteriker, tatsächlich große Mühe. Erst in der mühe-losen Bewältigung formaler Schwierigkeiten zeigen sich für Wieland die ästhetische Qualität und der Neuigkeitswert eines literarischen Werks. Die gelungene Inszenierung von Leichtigkeit ist demnach anspruchsvollste Formartistik, die sich, wie bei Horaz und Catull, als Natürlichkeit tarnt. Ähnlich wie später Jean Paul in der *Vorschule zur Ästhetik* (1804) sieht Wieland die „Freiheit der Prose“ skeptisch, weil, so Jean Pauls Begründung, der Wieland wohl zustimmen würde, „ihre Leichtigkeit dem Künstler die erste Anspannung erlässt und den Leser von einem scharfen Studium abneigt“.⁵³ Dass die formale Freiheit der Prosa zu allzu vielen Nachlässigkeiten verleite und der Entwicklung der deutschen Literatursprache daher ebenso abträglich sei wie der literarisch-stilistischen Bildung des Publikums, ist ein Argument, das Wieland mit Blick auf die Genieästhetik des Sturm und Drang immer wieder stark gemacht hat. Mit Blick auf die Verssprache formuliert er das Ziel,

den mechanischen Theil unsrer Poesie schwerer, und, wo möglich, so schwer zu machen, daß neunzehn Zwanzigtheile von meinen geliebten Brüdern im Apollo sich gelegenheitlich ent-schließen müßten, in Prosa zu schreiben, oder auch gar nicht zu schreiben, wenn sich eine andere Art von Beschäftigung oder Zeitvertreib für sie ausfindig machen lassen sollte.⁵⁴

Vor dem Hintergrund dieser Dichotomie von Versdichtung als schwieriger und Prosa als leichter Form ist die scheinbare Leichtigkeit, mit der Wieland innerhalb der Verssprache virtuos und scheinbar zwanglos die stilistischen Register wechselt, der eigentliche Nachweis seines dichterischen Könnens. Wo Jean Paul die Meinung vertritt, „in der Höhe des Dichtens“ sei keine Mannigfaltigkeit, keine dichterische Eigentümlichkeit zu realisieren, sieht Wieland genau dies, bei aller persönlichen Distanz zum Modell einer ‚hohen Dichtung‘, an Klopstocks Hexameter-Epos *Der Messias* (1773) idealtypisch

⁵² Wieland, Der neue Amadis, Vorbericht (Anm. 25), 415.

⁵³ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit [1804], in: ders., Sämtliche Werke (Anm. 43), Abt. 1, Bd. 5, 249. Diese Äußerung wird allerdings kontekstuiert – oder vielmehr korrigiert – durch § 21 der *Kleinen Nachschule zur ästhetischen Vorschule*, in der Ursachen für die besondere „Schwierigkeit der Prose“ benannt werden.

⁵⁴ Christoph Martin Wieland: An Herrn P. R. in E. [Zuschrift an Friedrich Justus Riedel zu Idris. Ein Heroisch-comisches Gedicht. Fünf Gesänge, Leipzig 1768], in: Wielands Werke (Anm. 2), Bd. 8.1, 529–534, hier: 533.

umgesetzt: Klopstocks Leistung liege darin, dass er dem Hexameter so viele unterschiedliche Ausdrucksnuancen abzuringen wisse, dabei keinerlei Zwang erkennen lasse und „die Sprache dem Dichter zu jedem Ausdruck sanfter, zarter, liebevoller, trauriger, wehmütiger – oder erhabner, majestätischer, schauervoller, schrecklicher, ungeheurer Gegenstände oder Empfindungen, freywillig entgegen gekommen ist.“⁵⁵ Auf eine solche Inszenierung von Freiwilligkeit und poetischer Meisterschaft läuft auch Wielands Vers- und Vers-Prosa dichtung hinaus.

Faunisch-leichtfertige Grazie: Das Spiel mit Lesererwartungen

„Aber wissen Sie auch, daß Sie mir noch ein Gemählde schuldig sind?“

Das dächt ich nicht; und wovon?

„Von den Grazien, von denen sie mich die ganze Zeit über unterhalten haben, ohne sie gemahlt zu haben.“ (358)

Immer wieder windet sich Danaes Gesprächspartner, der doch soeben noch einige gelungene Proben seines Könnens präsentiert hatte, aus dieser schwierigen Aufgabe heraus. Umständlich wird Danae auseinandergesetzt, welch außergewöhnliches Talent für eine anschauliche Darstellung der Apotheose der Grazien aufzubieten sei, die diesem bemerkenswerten Vorgang gerecht werde. Es könne „diese Apotheose nur in der Einbildungskraft eines Apelles, eines Correggio, und auch da nur mit Hilfe einer außerordentlichen Begeisterung vorgehen“, und dies wiederum nur dann, wenn ein Künstler „Correggio's Erfindung mit Raphaels Geist, und mit der ganzen Magie des niederländischen Pinsels“ zu vereinigen verstehe und man „diesem Phönix“ zugleich zutrauen könne, „den Charitinnen diese ideale Schönheit“ zu geben, von der Winckelmann mit soviel „Schwärmerey“ spreche: „dieses Überirdische, diese Einheit der Form, die, wie ein Gedank erweckt, und mit Einem leichten Hauche geblasen schiene“ (359).⁵⁶ Wielands Sprecher steigert sich in eine atemlose Erklärung hinein,

⁵⁵ Christoph Martin Wieland: Briefe an einen jungen Dichter [1782/84], in: ders.: Von der Freiheit der Literatur. Kritische Schriften und Publizistik, hrsg. von Wolfgang Albrecht. Frankfurt a. M. 1997, 404–458, hier: 433.

⁵⁶ Wieland verwendet hier ein Zitat aus Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Alterthums, Erster Theil, Dresden 1764, 226 f. Der Kontext der zitierten Stelle lautet wie folgt: „Diese Schönheit ist wie eine nicht durch Hülfe der Sinne empfangene Idea, welche in einem hohen Verstande, und in einer glücklichen Einbildung, wenn sie sich anschauend nahe bis zur Göttlichen Schönheit erheben könnte, erzeugt würde; in einer so großen Einheit der Form und des Umrisses, daß sie nicht wie mit Mühe gebildet, sondern wie ein Gedanke erwecket, und mit einem Hauche geblasen zu seyn scheinet.“ Vgl. auch die Erläuterungen zu *Die Grazien*, bearb. von Hans-Peter Nowitzki, in: Wielands Werke (Anm. 2), Bd. 9.2, 787–874, hier: 843.

die in die Beschwörung einer platonisch-idealisch grundierten Vorstellung von Grazie mündet und sich von dem begeisterten Ton der Winckelmann'schen Kunstbeschreibungen affizieren lässt. Mit Winckelmanns Verständnis der Grazie wird ein ästhetisches Konkurrenzkonzept zum in *Die Grazien* umgesetzten Stilgestus der launig-leichtfertigen Grazie aufgeboten. Zu deren offener und loser Form steht die scheinbar mühelos und wie aus einem Guss geschaffene klassische ‚Einheit der Form‘ in einem offenkundigen Gegensatz. Während die leichtfertige Grazie ihren literarischen Ausdruck in der wechselseitigen Infiltration, im Wechsel und der losen Fügung von Vers- und Prosapassagen findet, könnte sich die ‚Einheit der Form‘ nur in die geschlossene und geordnete Struktur regel-rechter Verse übersetzen.

Winckelmanns Konzeption der Grazie wird im fünften Buch der *Grazien* um ein weiteres Graziekonzept ergänzt, nämlich um die Anmut der schönen Seele, die der „liebenswürdige[] Schwärmer[]“ Francesco Petrarca im *Canzoniere* besungen und die diesen in einen wahrhaft „ecstaticischen Zustand“ versetzt habe (384). Diese beiden platonisch-neoplatonisch beeinflussten Konzepte von Grazie stehen bei Wieland freilich unter Schwärmerreverdacht. Einerseits wird ihnen ein gewisses Recht nicht abgesprochen: Der Sprecher schwankt zwischen Skepsis und Faszination und bekennt, es gebe „Augenblicke, wo ich diese hohe unkörperliche Grazie [...] wirklich zu empfinden glaube“ (385). Doch nicht nur die kaltsinnige Danae interveniert an dieser Stelle („Wissen Sie auch, mein Herr, daß Sie und Ihr Herr Winckelmann wirklich ein wenig schwärmen [...]?“), sondern auch die poetische Form: Denn sogleich wird im Namen der leichtfertigen Grazie die Durchmischung von Vers und Prosa ironisch unterlaufen (384 f.). Der Sprecher beginnt, Verse aus verschiedenen Canzonen Petrarcas zu rezitieren, und das Bemerkenswerte ist, dass Wieland diese Passagen nun keineswegs in Verse setzt, sondern in einer rhythmischen, durch Semikola und Gedankenstriche markierten Anordnung in den Prosatext integriert.⁵⁷ Hier allerdings werden sie durch Mittel der Schriftauszeichnung – durch Sperrdruck und eine größere Schriftgröße – von den Kommentaren des Sprechers abgehoben.⁵⁸

War es etwa die körperliche Schönheit seiner geliebten Feindin (wie er seine Laura zu nennen pflegt) oder waren es nicht „diese Augen, aus denen Amor Süßigkeit und Anmuth ohne Maas zu regnen schien; – war es nicht dieses Lächeln, welches einen Wilden hätte in Liebe zerschmelzen können, – aus welchem eine selige Ruh, die dem kleinen Schmerze Raum ließ, derjenigen ähnlich, die man im Himmel genießt, in die Seele herabstieg; – dieses reizende Erblassen, welches (beym Anblick seiner Quaal) ihr süßes Lächeln mit einer verliebten Wolke bedeckte; dieser Gang, nicht der Gang einer Sterblichen, sondern eines himmlischen Wesens, und diese Worte, in deren Klang eine mehr als menschliche Lieblichkeit war, – mit einem Worte, war es nicht diese (in dem

⁵⁷ Vgl. Francesco Petrarca: *Canzoniere*, ital./dt., nach einer Interlinearübersetzung von Geraldine Gabor in deutsche Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer, Basel, Frankfurt a. M. 1989.

⁵⁸ Die größere Schriftgröße findet sich nur im Originaltext. Die Oßmannstedter Ausgabe (Anm. 2) zeichnet die entsprechenden Passagen lediglich durch Sperrdruck aus.

süßen Irrthum eines Verliebten) ihr allein eigene und sonst nie gesehene Anmuth, was die schöne Seele dieses Platons der Dichter in einen so außerordentlichen ecstatischen Zustand setzte, daß er Dinge fühlte, und phantasierte, und sang und that, die, vor ihm, in kein menschliches Herz gekommen waren, und, nach ihm, nur der kleinen Zahl empfindungsvoller Seelen, die niemals ähnliches erfahren haben, verständlich seyn können? ⁵⁹) (383 f.)

Der Vers unterwandert die Prosa – und zwar als Zitat. Das Schriftbild zeigt den Wechsel von der Vernunft zur Ekstase, vom *genus medium* des *ethos* zum *genus grande* des *pathos* an. Mit den Mitteln der Schriftauszeichnung werden Aspekte des Mündlichen – das Anheben der Stimme, das nachdrückliche Sprechen – in das Medium der Schrift übersetzt. Zugleich aber wird die Verblendung des Verliebten ironisch herausgestellt: zum einen durch einen gezielten Verstoß gegen das *aptum*, wenn sich hier Prosa Hochlyrisches einverleibt, das ihr formal und inhaltlich nicht adäquat ist, zum anderen dadurch, dass die pathetischen Deklamationen mit (in gewöhnlichem Schriftbild gehaltenen und teils in Klammern eingefassten) Erläuterungen für Danae durchsetzt werden, die das in den Versen beschworene Ideal auf komische Weise konterkarieren. Obendrein werden die zitierten Verse mit Fußnoten und Quellenangaben versehen, die vorgeblich ‚Beweise‘ für die Echtheit der Zitate und Hinweise enthalten (383 f.). Die gegenseitige Infiltration von Poesie und Prosa gerät zu einem Wechselspiel von Prosaisierung und Poetisierung, das komische Effekte erzeugt: Die pathetische Schwärmerei wird durch das didaktische Anliegen des Sprechers und die philologische Gründlichkeit des Verfassers – der sich in der gelehrten Kommentierung des scheinbar mündlich Vorgetragenen als weitere fiktive Vermittlungsinstanz zu erkennen gibt – auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt.⁵⁹

Doch zurück zu dem „Gemählde“ von der Apotheose der Grazien, das Danae noch immer erwartet. Die entsprechende Szene wird im Dritten Buch beschrieben: Unter dem geheimen Einfluss der Götter verwandelt sich die Hütte, in welcher der Hirt Damöt und die Schäferin Lycanion ihre Pflegetöchter großgezogen haben, in eine mit Myrten, Efeu, Wein und Rosen geschmückte Laube.

Amor erkannte die unsichtbare Gegenwart seiner Mutter, und des schönen Bacchus, des Freudengebers. Er sah die erstaunten Grazien an. Aber, wie erstaunt' er selbst, da er, wiewohl ihre Gestalt noch kenntlich blieb, die holden Mädchen zu Göttinnen erhöhet sah!

Das irdische schien wie eine leichte Hülle von ihnen abgefallen zu seyn. Namenlosen Reiz athmend schwiebten sie über dem Boden; in ihren Augen glänzte unsterbliche Jugend; Ambrosia dünftete aus ihren flatternden Locken, und ein Gewand, wie von Zephyrn aus Rosendüften gewebt, wallte reizend um sie her.

O! laßt euch umarmen, rief Amor entzückt; meine Augen öffnen sich; die Götter erklären uns das Geheimniß eures Wesens; umarmet mich, holde Grazien, ihr seid meine Schwestern! (365)

⁵⁹ Dass diese Gründlichkeit freilich wiederum nur fingiert ist, unterstreicht die gesetzte Fußnote noch zusätzlich. Denn die Quellennachweise werden äußerst nachlässig gehandhabt. Nur einmal wird tatsächlich die entsprechende Canzone Petrarcas genannt. Die übrigen Verse werden dagegen mit Seitenangaben aus einer nicht genannten Ausgabe zitiert.

Der vorläufige Höhepunkt, auf den die Handlung der ersten drei Bücher zusteuert, eine Szene, die sich – geht man von der im ersten Buch etablierten Sphärentrennung aus – unbedingt für eine Darstellung in Versen empfehlen müsste, jenes besondere Moment, dessen Schilderung angeblich nur mit vereinter Kraft der talentiertesten Maler der Grazie zu bewerkstelligen ist und den Erzähler angeblich an die „Grenze seiner Fähigkeit“ (365) bringt, steht hier – in Prosa! Noch entschiedener als in der zuvor diskutierten Passage wird die im Text selbst etablierte Trennung zwischen der Poesie als der Sphäre des Idealen und der Prosa als der Sphäre des Profanen unterlaufen, denn in dieser Passage fehlt sogar die schriftbildliche Akzentuierung des außergewöhnlichen Vorgangs. An keiner anderen Stelle scheint sich der Gestus der launigen Willkür deutlicher zu manifestieren. Doch tatsächlich kaschiert er (wenngleich auf recht durchsichtige Weise), dass die inhaltlich scheinbar unmotivierte Subversion der im ersten Buch etablierten Sphärentrennung auf eine ironische Wirkung hin kalkuliert ist. Die Ausdrucksform der Prosa erscheint vor dem Hintergrund der im Text aufgebauten Erwartungshaltung deutlich zu tief gegriffen für das hier geschilderte Geschehen. Prosaisierung, so wird an dieser Stelle vorgeführt, kann auch ein gezielt eingesetztes Verfahren sein, um hochlyrisches Sprechen zu ironisieren. Die Passage eröffnet aber noch eine weitere Reflexionsebene: Denn die Szene wird ja durchaus nicht in *nüchterner* Prosa wiedergegeben. Vielmehr geht die Schilderung schon nach wenigen Zeilen in eine stark rhythmisierte, parataktische Struktur über, deren Einheiten durch Semikola markiert werden. Die Sprache gewinnt dadurch merklich an Tempo. Ihre Wortstellung folgt zwar der ‚natürlichen‘ Ordnung der Prosa, allerdings zeichnet sie durch die Verwendung zahlreicher Beiwörter ein überaus anschauliches Bild des fiktiven Geschehens, arbeitet mit den Bild- und Klangfiguren des Vergleichs („ein Gewand, wie von Zephyrn aus Rosendüften gewebt“) und der Assonanz („Boden“ – „Locken“; „sich“ – „mich“) und etabliert so eine rhythmisch, figürlich und klanglich durchformte Struktur. Im vierten Buch findet sich eine vergleichbare Szene. Hier geben sich die göttlichen Grazien dem arkadischen Hirtenvolk zu erkennen: „Amor zeigte sich auf einer goldenen Wolke, von Zephyrn getragen; Gerüche von Ambrosia walleten, wie leichte Nebel, von ihr herab. Der irdische Schleyer, den die Grazien um sich geworfen hatten, fiel von ihnen ab“ (380). Poetische Effekte werden in dieser Passage durch die bedeutungshaltige schwelbende („von Zephyrn getragen“; „wie leichte Nebel“) oder fallende („walleten“; „fiel von ihnen ab“) Intonation erreicht, die den Wortsinn unterstreicht. Zugleich dringt hier der Reim in die Prosa ein („herab“ – „ab“): Wird in diesen Szenen also tatsächlich der hohe Ton ironisiert oder wird stattdessen die Poesiewürdigkeit der Prosa demonstriert? Der Text bleibt in diesem Punkt ambivalent, und vielleicht kann man sich an dieser Stelle auf Wielands skeptischen Standpunkt zurückziehen, dass es gerade nicht die *eine* Wahrheit gibt. Wielands Grazien-Text wäre demnach auch in seiner schwelbenden Uneindeutigkeit und seiner Weigerung, sich auf bestimmte poetologische Positionen festzulegen, ein graziöses, launiges und leichtes „Ambigu“.

