



Bühne der Grazien

Das Anmutige in der Ornamentik des Rokokostils

Martin Gelland

Erhabene Schönheit enthält nicht zwangsläufig Anmut, die oft synonym die Benennung Grazie oder Reiz erhielt. Ob sich Anmut einer erhabenen Schönheit entgegensetzt oder deren Attribut sein kann, sich von Grazie oder Reiz unterscheidet oder nicht, darüber wird seit der Antike ausgiebig diskutiert. Mit Hilfe von drei Beispielen aus der Stilepoche des Rokokos – einer Epoche, in der sich Anmut und Grazie gleichsetzen lassen dürften – möchte ich beleuchten, auf welche Art und Weise sich Anmut äußern kann. Das Versepos *Die Grazien* (1769/70) von Christoph Martin Wieland (1733–1813), das muschelförmige Ornament der Rokokokunst in Bau und Skulptur sowie das freie Verzieren musikalischer Werke dieser Epoche mögen Hinweise dazu geben, wie sich Grazie erleben lässt.

I. Die Grazien in poetischer Gestaltung

Aglaja, Thalia und Pasithea nennt Wieland, etwas abweichend von der griechischen Mythologie, die drei Grazien, die dank eines Zufalls in „anmuthsvollen Gefilde[n]“¹ gezeugt werden: Venus, die Göttin der Liebe – aber auch der Schönheit – „sie, die den Geist der Liebe über alles ausgoß was ihre Blicke berührten“² trifft auf den jungen Bacchus, den Gott des Rausches; sie „überließen sich, in aller Unschuld der Unerfahrenheit, den süßen Empfindungen, deren Gewalt sie zum ersten Mahle fühlten“³ – erhabene Schönheit der Venus und „göttliche Trunkenheit des Dionysos“⁴ (Fr. Schlegel) vereint gebären die Anmutigkeit. „Diese lieblichen Mädchen, in denen alles, was naive Unschuld, gefällige Güte und frohe Heiterkeit Göttliches hat“⁵ entdecken in neckischer Spielerei, dass der göttliche Amor ihr Bruder ist.

Es geschieht an einem Festtag in Arkadien, bei den Wettspielen tanzen die Grazien mit, um ihre Anmut uneigennützig den anderen Mädchen zuteil werden zu lassen: „Sie dachten weniger daran selbst zu gefallen, als zu machen dass ihre Gespielen gefallen mußten.“ Nicht selbst bestechen sie durch äußere Schönheit, nicht durch ihre „eigenen“ Reizungen,

¹ Wieland, *Die Grazien*, Werke 10. Band, S. 22.

² Ebenda, S. 24.

³ Ebenda, S. 25.

⁴ Friedrich Schlegel, *Griech. Poesie*, S. 131.

⁵ Wieland, ebenda, S. 51.

sondern „durch die Reitzungen, welche sie *mittheilten*.“⁶ Dem Zusammenhang entsprechend ist das Wort „mitteilen“ als ein zuteil werden lassen zu verstehen und es bekundet sich hiermit die Wirkungskraft der Grazien, die sich über das zu Gefallende ausbreitet: „Durch den geheimen Einfluß der Grazien ergoß sich ein allgemeiner Geist des Wohlwollen und sanfter Fröhlichkeit über diese jungen Schönen aus.“⁷

Inwiefern „die Grazien hier ein Wunder wirkten“⁸, offenbart sich darin, dass die Mädchen nicht um ihrer eigenen Ausstrahlung willen wetteifern. In selbstloser Art fühlen sie sich dadurch beseligt, dass ihre Komplizinnen diese ihnen allen zugeteilte Anmut ausstrahlen: Es „schien eine jede stolzer auf die Reitzungen ihrer Gespielen als auf ihre eigenen zu seyn.“⁹ Die Wirkungsweise der Grazien zeigt sich eigentlich erst nach einer zweifachen Transformation – zunächst übertragen auf die Mädchen, erleben diese wiederum die Grazie erst im Gegenüber.

Der Tanz hebt an, durch den nahtlosen Übergang von Prosa zu Vers wird illustriert, wie das Graziöse unmittelbar in die Sprachgestaltung einverwebt ist:

„Ihr Tanz schien die unvorbereitete Eingebung einer naiven Freude, welche ihren Füßen und Armen Seelen gab, oder vielmehr durch alle ihre Bewegungen Eine gemeinschaftliche Seele hauchte.

So tanzen, umschattet von flatternder *Gase*¹⁰

Am Fuße des Cynthus, auf kurzem, sammtnem Grase,

Die Nymfen um ihre Gebieterin her;

[...]¹¹

„Die Einbildung konnte sich nichts angenehmeres dichten, als dieses Schauspiel war.

Die Augen schwammen ergetzt, befriedigt, trunken von Lust,

Auf schönen Formen dahin, vergaßen sich im Schauen,

Und irrten von Reitz zu Reitz, von schwarzen Augen zu blauen,

[...]¹²

Hier, könnte man sagen, offenbart sich dies: „Die Grazie tanzt nach unstudirten Gesetzen“¹³ (Wieland: *Der neue Amadis*, Erster Gesang), es ist das Ornamentale, das sich in einem freien Formenspiel in den Vordergrund schiebt; passend dazu auch Lessings „Reiz ist Schönheit in Bewegung“ (*Laokoon* Kap. 24), ein Ausspruch, der leitgebend für das Rokoko

⁶ Ebenda, S. 82.

⁷ Ebenda, S. 82.

⁸ Ebenda, S. 82.

⁹ Ebenda, S. 82.

¹⁰ aus frz. gaze = Schleier.

¹¹ Ebenda, S. 82f.

¹² Ebenda, S. 83.

¹³ Wieland, Werke 15. Band, S. 1.

wurde.

Nicht nur den Bewegungsformen erscheinen die Grazien einverleibt, sondern sie finden gleichermaßen ihre Darstellung in Mimik und Gebärde:

„War es etwa die körperliche Schönheit [...] oder waren es nicht diese Augen, aus denen Amor Süßigkeit und Anmuth ohne Maß zu regnen schien; – war es nicht dieses Lächeln, welches einen Wilden hätte in Liebe zerschmelzen können, – aus welchem eine selige Ruhe, die keinem Schmerze Raum ließ, derjenigen ähnlich, die man im Himmel genießt, in die Seele herab stieg, – dieses reizende Erblässen, welches [...] 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 [...] ihr allein eigene und sonst nie gesehene Anmuth ...“¹⁴

Wenn formale Elemente Überhand gewinnen, Gebärde und Mimik in den Fokus treten, zum „Träger“¹⁵ der Anmut, der Grazie werden, taucht die Frage auf, so wie von Gustav von Seckendorff (1775–1823) gestellt: „Darf Mimik als selbstständige Kunst auftreten?“

In seinen *Vorlesungen über Deklamation und Mimik* beantwortet er dies auf folgende Weise:

„Wenn also nur die Mimik, da, wo sie als selbstständige Kunst auftritt, das Bedürfniss nach Sprache nicht erregt, und sie kann diese Erregung vermeiden, wenn Situation und Fabel so tief sind, dass diese sogar zu sprechen verbieten, so ist kein Grund vorhanden, der Mimik, dieser ältern Schwester, die Selbstständigkeit nehmen, sie nur der jüngern, der Sprache und Deklamation, zur Dienerin machen zu wollen. Wenn Mimik als selbstständig auftritt, muss es dem Zuschauer gar nicht einfallen, sich weggelassene, unterdrückte Worte zu denken.“¹⁶

Die Grazie – la grâce – kommt aufgrund einer inneren Bewegtheit, einer Seelenbewegung, zum Vorschein, schon von André Félibien (1619–1695) sehr greifbar formuliert: „La grâce s'engendre de l'uniformité des mouvements intérieures, causez par les affections & les sentiments de l'âme.“¹⁷

Der Einfluss der Grazien erstreckt sich weiter, „zwangslose Leichtigkeit“, „Glanz der Vollendung“ vergeben sie: „Nur unter den Händen der Grazien verliert die *Weisheit* und die *Tugend* der Sterblichen das Übertriebene und Aufgedunsene, das Herbe, Steife, und Eckige [...]“¹⁸

Darüber hinaus geschieht eine Vereinigung mit den Musen: „Die Sympathie, welche zwischen liebenswürdigen Wesen eine Freundschaft stiftet, [...] machte aus den *Musen*, den Töchtern Jupiters und der Harmonie, und aus den *Grazien* die vertraulichsten Gespielen.

¹⁴ Wieland, *Die Grazien*, S. 93–95.

¹⁵ Betti, *Auslegungslehre*, S. 2.

¹⁶ Seckendorff, S. 21f.

¹⁷ Félibien, *Entretiens*, S. 31.

¹⁸ Wieland, *ebenda*, S. 109.

Die ersten konnten nicht anders als unendlich viel dabey gewinnen; ihre Ernsthaftigkeit hatte es wohl vonnöthen, durch die Anmuth der letztern gemildert zu werden.“¹⁹

Als Kulmination zu sehen ist der Augenblick, da Venus, die erhabene Schönheit sich mit dem Gürtel der Grazien umgibt, „in welchen von den Händen ihrer lieblichen Töchter jeder anziehende Reitz, und zärtliches Verlangen, und das süße Liebkosen [...] eingewebt war [...]“²⁰ und sie damit vermöge der drei Grazien zur Göttin der „Herzen“²¹ geworden ist.

„Unwiderstehlich schön stand sie in Rosenschatten
An ihre Grazien gelehnt,
Und, Lilien gleich, die sich mit Veilchen gatten,
Durch sanftern Reitz verschönt.“²²

Adonis, der nun Venus erblickt:

„Er blieb, in himmlischer Wonne verloren,
Schwebend, sprachlos, halb vergöttert stehn;
[...]“²³

Grazie unterscheidet sich deutlich von der Schönheit, nochmals André Félibien, hier in seiner Schrift *L'Idée du peintre parfait* aus dem Jahr 1736:

„La Grace & la Beauté, sont deux choses différentes: La Beauté ne plait que par les règles, & la Grace plait sans les règles.“²⁴ (Die Anmut und die Schönheit sind zwei verschiedene Dinge: Die Schönheit gefällt nur durch die Regeln, und die Anmut gefällt ohne Regeln.)

Im Grunde genommen zeigt sich bei Wieland, dass die drei Grazien selbst mit Worten nicht beschrieben werden können, alle Umschreibungen sind nur gleich einem Herantasten, um Charaktere und Qualitäten der Grazien hervorzuheben. Ihre Eigenschaften können nur indirekt erkannt werden, in ihrer Wirkung *auf* andere sowie in ihrer Wirkung *in* anderen.

Das Versepos *Die Grazien* könnte selbst als ein kleines Gesamtkunstwerk gesehen werden, als ein leuchtendes Beispiel der Rokokozeit. Inhalt und Form werden deckungsgleich und verschmelzen damit zu einer Einheit, die Sprache selbst hat stetig Anmut inne, die prosimetrische²⁵ Form zeigt sich durch die ständig wiederkehrende Oszillation zwischen Prosa und Vers. In einem Aufweichen der Zeitperspektive wird die mythische Welt der Antike in die Gegenwart eingebunden. Immer wieder führt Wieland ein Gespräch mit einer ihm fiktiv gegenüber stehenden Dame, genannt Danae, die er zunächst in Form eines Briefes anspricht, dann aber durch Rückfragen in einen Dialog fortwährend miteinbezieht. Da die Grazien nicht wirklich mit Worten beschrieben werden können, wird darüber

¹⁹ Wieland, ebenda, S. 101.

²⁰ Wieland, ebenda, S. 98.

²¹ Ebenda, S. 50.

²² Wieland, ebenda, S. 98.

²³ Wieland, ebenda, S. 99.

²⁴ Félibien, *L'Idée*, S. 10f.

²⁵ siehe ausführlich dazu Julia Steiner, *Formspiele des Rokoko*.

diskutiert, welche zeitgenössischen Philosophen und Poeten wie Gleim und Jacobi oder Maler wie Raffael und Correggio der sich äußernden Erscheinungsweise der Grazien am nächsten kommen würden. In einem poetischen Schluss wird auch Danae in einem Traum, zu dem sich die dritte Grazie gesellt hatte, von Göttlichem überdeckt. Danae könnte den fiktiven Leser verkörpern, es wird ihm selbst – ohne eigenes Zutun – im Prozess des Lesens die Grazie zuteil.

II. Formen frei spielender Ornamentik

In der Renaissance war es nicht unüblich, um eine bildliche Darstellung herum reichhaltige Ornamentik als Randelemente anzubringen. Ohne weiteres konnten hier auf verspielte Weise Figuren, Fabelwesen, Tiere, Pflanzenformen ihren Platz finden. Ein hervorragendes Beispiel dafür sind Albrecht Dürers, Albrecht Altdorfers und anderer Mitwirkender fantasiereiche, geradezu humoristischen Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians aus dem Jahr 1515. Das Hinzufügen einer irrationalen oder grotesken Ebene zu einer im Zentrum liegenden Abbildung zeigt sich Ende des 18. Jahrhunderts als eine beliebte Form innerhalb bildlicher Darstellungen. Diese Randelemente stellen sich dar als befreit von räumlichen Gesetzen, unbeachtet ihrer wirklichen Größe werden mythologische Figuren, Putten, Tiere und Pflanzen dort in enge Beziehungen gesetzt.

Im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts geschieht nun in der französischen Bildkunst – genannt sei Antoine Watteau – ein gravierender Schritt: Das Ornament, bis jetzt am Rand angesiedelt, wechselt über in das Zentrum des Bildes, das Ornament greift in das Bildgeschehen ein und verzerrt die Konturen des eigentlichen Bildkerns. Es ist vor allem ein spezifisches Element, der Bogen in C-Form, der sich zu einer eleganten Form transformiert. Es ist nicht ganz eindeutig, wandelt sich der C-Bogen zu einer Muschel um, verbindet er sich mit einer Muschel, vermischt er sich oder verschmilzt er mit einer Muschel, oder tritt die Muschel, befreit von den Banden des Randornamentes, schlichtweg eigenständig auf die Bühne, wie auch immer, plötzlich findet sich die Muschel als zentraler Bestandteil des Bildes wieder. Die Muschel als autarkes Bildelement taucht ebenso überraschend auf wie die Göttin Venus – getragen von einer Muschel – an Land gelangt, der Augenblick, in dem ihre Schönheit in den Fokus gerät.

Richtungsweisend für diese Entwicklung ist der 1695 in Turin geborene, zum Goldschmied ausgebildete Künstler Juste-Aurèle Meissonnier, der ab 1715 in Paris arbeitet. In seinen Vorlagen für dekorative Silber- und Goldschmiedearbeiten, für Bilderrahmen und Möbel, in seinen Entwürfen, die sich nach und nach auf gesamte Inneneinrichtungen ausweiten, zeigen sich die Verwandlungsmöglichkeiten ornamentaler Elemente als nahezu unbegrenzt. In seinem *Livre d'ornements* (1734) findet sich unter anderem die Vorlage für zwei Silberterrinen, die als hochstilisierte Muscheln gestaltet sind, schwerelos, jeglicher

Symmetrie entbunden, dazu mit Meeresgetier, Geflügel, Gemüse beladen.

François Cuvilliers (1695–1768), in Frankreich ausgebildet, ernannt zum Hofbaumeister am Münchner Hof des bayrischen Kurfürsten, darf als einzigartig für seine Leistungen auf dem Gebiet der Architektur und Dekoration bezeichnet werden. Cuvilliers fertigt zahllose Stichvorlagen für Radierungen an, wie *Morceaux de Caprice* – launenhafte Einfälle, diese dienen als Modelle für die Ausführungen von Rahmen, Möbeln, Brunnenanlagen, Wand- und Deckenverkleidungen und sie alle haben diesen „spielerisch–phantastischen Charakter“²⁶ inne. Als Leitmotiv befestigt sich dabei die Muschel, „rocaille“ (Muschelwerk) wird zum Synonym für den aufgekommenen Rokokostil.

Wie schnell dieses Muschelelement Einzug gehalten hat, zeigt sich darin, wie schon im Jahr 1746 der von Gottsched protegierte Pagenhofmeister Reiffstein das Überborden dieses Rocaille-Ornamentes anprangert: Die muschelartigen Gebilde mit ihren verzerrten Dimensionen nehmen die verschiedenartigsten Objekte auf, sind „mit allerley Geräthe aus dem Reiche der Natur und Kunst gezieret. Schild, Bäume, Schlangen, Drachen, kleine Kinder und Engel, Lanzen, Spieße, Degen, Morgensterne, Feuermörser ...“²⁷.

Dieses Überhandnehmen des Dekorativen erzwingt die Deformation des traditionell dargestellten Bildgegenstandes, Ornamentatives überwältigt das herkömmliche Bildmotiv, welches, zurückgedrängt, letztendlich einer Auflösung zum Opfer fällt. Das Umkippen des gewohnten Bildgegenstandes zugunsten des Grotesken, dieser Austausch, verbannt das erhabene Schöne und bereitet der Verzierung, dem Spielerischen, dem Graziösen Platz.

Das Rokoko erfährt, vorrangig im süddeutschen Raum, seine Kulmination im sakralen Kirchenbau, wo Baumeister wie die Brüder Cosmas Damian und Egid Quirin Asam, Dominikus Zimmermann sowie sein Bruder, der Maler Johann Baptist Zimmermann, alle beeinflusst durch Cuvilliers, den Kirchenraum bis ins allerletzte Detail ausarbeiten. Die Ornamente erlangen eine nie vorher gesehene Dominanz, wie tanzende Elemente setzen sie ein agil bewegtes Lichtspiel in Gang, „lichttrunken“, könnte man sagen, saugen sie die Lichtfülle auf, um als Träger göttlicher Botschaften den Betrachter innerlich zu berühren. Ornamente werden allen Objekten zuteil, beispielsweise werden Ecken aufgehoben, asymmetrische Formgebungen führen den Blick in neue Richtungen, Putti erläutern mithilfe ihrer ornamentalen Attribute den Kirchenbrauch.

Schönheit der Verzierung nannten die Scholastiker „ornamentum“ oder „venustas“. Ihr gegenüber stellten sie mit dem Wort „formositas“ den Schönheitsbegriff, der die Kriterien der Symmetrie, der Harmonie, der Proportionen der Teile untereinander besitzt, dank Ordnung, Ebenmaß, Wohlgestalt in der Struktur. Der italienische Kunsttheoretiker der

²⁶ Mit Leib und Seele: Münchner Rokoko, [S. 130](#).

²⁷ zitiert nach Bauer, Rocaille, S. 43.

Frührenaissance Leon Battista Alberti (1404–1472) präzisiert, was die Aufteilung der Schönheit in „pulchritudo“ und „ornamentum“ bedeutet. Entspricht die Schönheit „pulchritudo“ gemäß ihrer Harmonie und Ordnung den Naturgesetzen, so führt das „ornamentum“ ein Eigenleben: „Schmuck wird ein gleichsam die Schönheit unterstützender Schimmer und etwa deren Ergänzung sein. Daraus erhellt, meine ich, daß die Schönheit gleichsam dem schönen Körper angeboren ist und ihn ganz durchdringt, der Schmuck aber mehr der Natur erdichteten Scheines und äußerer Zutat habe, als innerlicher Art sei.“²⁸

Aber diese Erklärungen scheinen noch nicht befriedigend zu sein, um dem Rokoko seine berechnete Wertschätzung zu geben. Eigentlich wäre der beste Ansatz bei Plotin zu holen, wenn er von dem Glanz spricht, welcher erst den Erkenntnisprozess in der mystischen Vereinigung des Objektes mit der bewegten Seele ermöglicht:

„Bleibt sie [die Seele] im Intellect, so schaut sie zwar Schönes und Ehrwürdiges, jedoch hat sie noch nicht völlig was sie sucht. Sie nähert sich gleichsam einem Antlitz, das zwar schön ist, aber den Blick noch nicht auf sich ziehen kann, da es die Anmuth nicht schmückt, die zur Schönheit hinzutritt. Daher muss man auch hier sagen, die Schönheit bestehe vielmehr in dem, was an der Symmetrie hervorstrahlt, als in der Symmetrie, und dies eben sei das Liebenswerthe. Denn warum erscheint an einem lebendigen Angesicht weit mehr der Glanz des Schönen, dagegen nur eine Spur an dem todten, auch wenn das Gesicht noch nicht des Fleisches und der Symmetrie entkleidet ist?“ (Plotin, Enneaden VI 7.22)

Plotins Gedanken gehen jedoch viel weiter, der Betrachter wird durch das Licht erregt, die Seele wird bewegt durch die Reize, die den Dingen aufgesetzt werden:

„Ein jedes ist zwar was es an sich ist, aber erstrebenswerth wird es dadurch, dass das Gute ihm die Farben aufsetzt, das den Dingen die Reize verleiht und Liebe zu ihnen einflösst. So wird auch die Seele, wenn sie von dorthen einen Einfluss in sich aufgenommen hat, bewegt und jauchzt auf und wird von heisser Sehnsucht gestachelt: sie wird Liebe.“ (Enneaden VI 7.22)

„Denn wie es bei den Körpern, obwohl ihnen Licht beigemischt ist, dennoch eines andern Lichtes bedarf, damit auch das in ihnen vorhandene Licht sichtbar werde, so bedarf es auch bei den Dingen dort, obwohl sie viel Licht haben, eines anderen besseren Lichtes, damit sie sowohl für sich selbst als für anderes sichtbar werden.“ (Enneaden VI 7.21)

Es bedürfte einer eigenen Untersuchung, um Plotins Erkenntnislehre ausführlich darlegen zu können, aber es kann doch etwas hervorgehoben werden, was hier bedeutungsvoll ist, in einer Zusammenfassung von Walter Beierwaltes: Die „Differenz von Sehen und Gesehenem, Denken und Gedachtem, Leuchten und Erleuchtetem ist *im* Akt des Selbstbezuges aufgehoben, so das Plotin sagen kann: ein Licht sieht ein anderes als *sein* anderes oder als das mit ihm selbst ‚identische‘ andere, es sieht das andere als sein

²⁸ zitiert nach Krufft, Architektur S. 52.

*eigenes Licht [...]*²⁹

III. Spontanität im musikalischen Vortrag

In der Barockmusik war es unumgängliche Praxis, dass der Ausführende den Notentext mit Verzierungen zu versehen hatte. Die sogenannten „wesentlichen Manieren“ beziehen sich auf die reichhaltigen Möglichkeiten von Trillern, auf verschiedene Artikulationen wie mit dem Bogen oder der Stimme, auf anzubringende Bebungen und einiges mehr. Davon zu unterscheiden sind jedoch die „unwesentlichen oder sogenannt freien, willkürlichen“ Manieren, „solche Manieren, die nicht vom Tonsetzer selbst vorgeschrieben, sondern hinsichtlich ihrer Erfindung wie Ausführung von demselben dem ausübenden Tonkünstler völlig überlassen werden. Der französische Name dafür ist Broderies.“³⁰

Gustav Schilling beschreibt dies im Jahr 1840 in der Retrospektive sehr treffend: Dies ist „das Verzierte und Ausgeschmückte, und zwar jenes freie, nicht vom Componisten selbst vorgeschriebene Verzieren und Ausschmücken eines Tonstücks von Seiten des ausübenden Künstlers [...]"³¹.

Dieses freie Ausschmücken intensivierte sich immer mehr innerhalb der Epoche des Barocks und erreichte seinen Höhepunkt in derjenigen stilistischen Richtung, die sich von dem polyphonischen und kontrapunktischen Ideal ablöste und das Melodiöse alleine in den Vordergrund stellte. Diese sich dem Barock anschließenden Zeitspannen haben innerhalb der Musiktheorie keine eindeutige Benennung erhalten, sie werden oft als Epoche der Empfindsamkeit bezeichnet, gefolgt vom Galanten Stil. Adäquat wäre zusätzlich als Schlusspunkt dieser Entwicklung der Begriff des Rokokos angebracht – eine Epoche, welche wiederum rasch zusammenfiel, als, den wohl überbordenden Verzierungen überdrüssig geworden, klassische Proportionalität eingefordert wurde.

Diese „Verschönerung eines Tonstückes“³² weist die Kennzeichen des Anmutigen auf: „Dann müssen die Zusätze auch ganz leicht und ungesucht erscheinen. Sollten sie auch noch so viele Mühe machen, so müssen sie doch nett und mit einer gewissen Ungezwungenheit vorgetragen werden.“³³

Nicht angebracht seien die „willkürlichen“ Verzierungen bei erhabenen Musikstücken, die schon in sich selbst einen edlen Charakter tragen, oder wie Schilling es ausdrückt: „erhabene Einfach“, die den Werken „mächtig ergreifende, declamatorische Wahrheit“³⁴ gibt. Im Gegensatz dazu findet ornamentreicher Vortrag Anwendung, wenn gemütsvolle Charakterzügen im Werk vorliegen:

²⁹ Beierwaltes, Selbsterkenntnis, S. 125.

³⁰ Schilling, Lehrbuch, S. 412.

³¹ Ebenda, S. 524.

³² Ebenda, S. 413.

³³ Ebenda, S. 415.

³⁴ Ebenda, S. 525.

„Liebe dagegen, Sehnsucht, Zärtlichkeit, Hochmuth, Muthwille, Lust und Freude und überhaupt alle diejenigen Empfindungen, die in der Erwiederung erst ihre ganze Befriedigung finden und welche daher an sich selbst schon den Reiz des inneren oder äußeren Sinnes zur nächsten Absicht haben, – sie dagegen bewegen sich gern in dem reich geschmückten Gewande, das auch das äußere Auge blendet, und dadurch die Empfänglichkeit für jenen Reiz nur um so reger und baldiger, auch kräftiger weckt.“³⁵

In Quellen, wo diese Ausschmückungen tatsächlich modellhaft ausgeschrieben sind, sei es in Lehrbüchern oder in handschriftlichen Stimmen für ein unmittelbar bevorstehendes Konzert, lässt sich erahnen, welch freies Spiel mit der Form erlaubt war, wie fantasie reich, arabeskenhaft die Veränderungen gestaltet wurden. Nur durch Spontanität konnte ein improvisatorischer Duktus in der Darbietung des Interpreten erreicht werden. Es ist erkennbar, dass das Ornament eine die Melodie überragende Position erlangt, da es die Melodie in ihrer Form und ihrem Charakter nicht nur modifiziert, sondern gegen etwas Neues austauscht, das Schlichte wird durch das Anmutige ersetzt.

Zusätzlich liegt nun hier ein interessantes Beispiel vor, wenn wir uns die Beziehung zwischen einem Werk, das dieser Stilepoche zugehört, und dem Interpreten respektive dem Zuhörer vergegenwärtigen. Zwar sind die Intentionen des Komponisten dem Notenblatt, das uns als das materielle Objekt vorliegt, in gewisser Weise eingepägt. Allerdings geben die Noten nur einen kleinen Teil dessen wieder, was sich der Komponist vorgestellt hatte: Eine schmuckreiche verzierte Melodielinie, die sich im inneren Hören des Komponisten formte, erlebt den Prozess einer starken Reduktion und organisiert sich auf dem Papier zu einer schlichten Tonfolge. Der Gegensatz könnte kaum größer sein. Die Anmut, die den Komponisten beflügelte hatte, lässt sich auf dem Papier nicht erkennen, sie ist dort schlichtweg ausgelöscht. In einer Reproduktion durch den Interpreten verlangt es nun unweigerlich nach einer Addition, um den Ideen des Komponisten nahe zu kommen. Es bedarf erneut der Anmut, um die Ausschmückungen hinzufügen zu können. Nur was der Interpret selbst an Anmut in seine Nachbildung einbaut, kann auch den Zuhörer erreichen, der letztendlich die Grundidee des Komponisten erleben möchte.

Diese Beziehungen könnten hermeneutisch eingehender beschrieben werden, ich will es aber für diese Untersuchung hierbei bewenden lassen. Eher möchte ich die Frage stellen, aus welchem Grund die Ausschmückungen nicht notiert wurden. Die Antwort, dass es eine so gebräuchliche Konvention war, während der Aufführung dem Notentext die Verzierungen hinzuzufügen, dass eine komplexere Wiedergabe auf dem Papier gar nicht notwendig wäre, reicht nicht aus. Der Notendruck zu dieser Zeit war so fortentwickelt, dass auch diese Hinzufügungen problemlos Platz gefunden hätten. Vielmehr geht es um die Unmöglichkeit, Spontanität in Gestalt des Ornaments in eine feste Form zu bringen. Ornamentik, hier

³⁵ Schilling, Musikalische Dynamik, S. 261.

gleichsam autonom geworden, ist deshalb mehr als nur eine zusätzlich angefügte Schicht, sie hat ihr Eigenleben, ihre eigene Herkunft und ihre eigenen Entfaltungsmöglichkeiten.

Epilogos

In der Bau- und Bildhauerkunst des Rokokos hingegen ist das Ornament in die Form sozusagen schon eingegossen und kann deshalb vom Betrachter in seiner Wesensart direkt wiedererlebt werden. Trotzdem, beiden, dem Künstler und dem Betrachter, muss die Anmut zuteil werden, auch wenn sie in mancher Hinsicht nicht die identische ist. Die Grazien üben ihren Einfluss auf beide aus. Ohne hinzukommende Anmut wäre das Ornamentale inhaltsleer. Wenn es jedoch Träger der Grazien wird, was nur möglich ist, wenn beide, der Künstler und der Betrachter mitwirken, rankt es sich zu einem nahezu autonomen Status hoch. Poetisch gesehen erscheint das Ornament selbst als beseelte Form, da das Schmuckhafte einen unwiderstehlichen Reiz auszuüben scheint. Die Grazien teilen sich aufgrund ihrer Wirkung mit, den Prozess des Schaffens und Betrachtens begleitend und doch irgendwie versteckt, Mythos und Gegenwärtiges vereinigend.

Literatur

Quellen:

Félibien, André: L'Idée du peintre parfait. Amsterdam, 1736.

Félibien, André: Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des Plus Excellens Peintres. Paris 1685.

Seckendorff, Gustav Freyherr von: Vorlesungen über Deklamation und Mimik, Band 2. Braunschweig 1816.

Schilling, Gustav: Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft oder dessen, was Jeder, der Musik treibt oder lernen will, nothwendig wissen muß. Karlsruhe 1840.

Schilling, Gustav: Musikalische Dynamik oder die Lehre vom Vortrage in der Musik. Kassel 1843.

Schlegel, Friedrich: Ueber das Studium der griechischen Poesie (1795–1796), in: Sämmtliche Werke, 5. Band. Wien 1823.

Christoph Martin Wieland: Die Grazien, in: Sämmtliche Werke, Zehnter Band. Leipzig 1795.

Christoph Martin Wieland: Der neue Amadis, Erster Gesang, in: Sämmtliche Werke, Fünfzehnter Band. Leipzig 1857.

Forschungsliteratur:

Bauer, Hermann: Rocaille – Zur Herkunft und zum Wesen eines Ornament-Motivs. Berlin

1962.

Beierwaltes, Werner: Selbsterkenntnis und Erfahrung der Einheit. Plotins Enneade V 3. Frankfurt 1991.

Betti, Emilio: Zur Grundlegung einer allgemeinen Auslegungslehre. Tübingen 1988.

Gebhardt, Arnim: Das Phänomen des Rokoko. Marburg 1995.

Hartmann, Nicolai: Ästhetik. Berlin 1966.

Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie, Von der Antike bis zur Gegenwart, 5. Aufl. München 2004.

Markwardt, Bruno: Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang, 2. unveränd. Aufl. Berlin 1970.

Mit Leib und Seele: Münchner Rokoko von Asam bis Günther, anlässlich der Ausstellung in der Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2014–2015, hrsg. von Roger Diederer und Christoph Kürzeder. München 2014.

Sandstede, Ilse-Jutta : Die Göttinnen der Anmut in Wielands Werk, Ein Beitrag zur Rhetorik der Aufklärung. Oldenburg 1999.

Steiner, Julia: Formspiele des Rokoko, Vers-Prosa-Wechsel in der deutschen Literatur um 1770, Reihe: Wieland im Kontext, Oßmannstedter Studien 4. Heidelberg 2018.

Tatarkiewicz, Wladyslaw: Geschichte der sechs Begriffe Kunst, Schönheit, Form, Kreativität, Mimesis, ästhetisches Erlebnis, aus dem Polnischen von Fr. Griese. Reihe: Denken und Wissen. Eine Polnische Bibliothek. Frankfurt 2003.

Martin Gelland ist seit langem zusammen mit seiner Frau Cecilia Gelland als Kammermusiker in der Formation Violinduo tätig. Das Duo Gelland mit Schwerpunkt zeitgenössische Musik hat wesentlich zu einer Neubewertung der Gattung Violinduo beigetragen. Gelland studierte Violine an den Musikhochschulen München und Stuttgart sowie in Bern unter anderem bei Ricardo Odnoposoff und Max Rostal. Zur Erforschung historischer Spielpraxis bezieht Gelland oft eine hermeneutische Methode ein. Andere wissenschaftliche Schwerpunkte sind Forschungsprojekte über die Interaktion zwischen zeitgenössischer Musik und Kindern. Gelland lebt in Lübeck und in Schweden.