

Giorgio Villani, *Il convitato di pietra. Apoteosi e tramonto della linea curva nel Settecento*.
Firenze: Leo S. Olschki Editore 2016,
ISBN: 978-88-222-6436-7, pp. 119, Euro 25,00

Ursula Reuter-Mayring

Nelle opere d'arte d'una medesima epoca è possibile rintracciare degli schemi formali simili ai quali anche gli artisti più intrapendenti si uniformano. [...] La linea curva non fu la costante stilistica dell'arte durante la prima metà del secolo decimottavo, si limitò a costruire una possibilità espressiva, possibilità alla quale più tardi fu dato il nome di rococò. Rococò fu perciò una tendenza del gusto settecentesco che produsse schemi formali atti ad incarnare alcuni particolari aspetti della cultura di allora e a rispondere ad alcune altrettanto particolari esigenze.¹

Auf nur wenig mehr als hundert Seiten Text, illustriert von sorgfältig ausgewählten und gedruckten Bildbeispielen, verfolgt Giorgio Villani das stilistische Element der *linea curva* als Teil eines interaktiven Prozesses zwischen sozialen, philosophischen und ästhetischen Phänomenen in verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen des achtzehnten Jahrhunderts – Architektur, Malerei, Literatur, Oper. In der geschwungenen Linie des Rokoko, jener «serpent line», der Schlangenlinie, die William Hogarth als grundlegendes Motiv in seiner 1753 erschienen *Analysis of Beauty. Written with a View of fixing the fluctuating Ideas of Taste*² behandelte, identifiziert Villani die Öffnung zu vielen folgenden Kunst-Modernen; u. a. verweist er ausdrücklich auf die Verwandtschaft zu Jugendstil, Surrealismus und Symbolismus, «gli stili che più simu-

1 Giorgio Villani: *Il convitato di pietra. Apoteosi e tramonto della linea curva nel Settecento*. Firenze: Leo S. Olschki Editore 2016, S. 103. Alle folgenden Zitate aus dem Werk werden mit Angabe der Seitenzahl in Klammern am Ende des Zitats gekennzeichnet.

2 Deutsche Ausgabe: *Analyse der Schönheit*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2008.

lano la condizione del sogno, come il rococò appunto o il liberty che ne fu diretto discendente» (S. 23). Mit akribischen und punktgenauen Analysen etlicher Werkbeispiele aus verschiedenen Künsten, die prägnant er- und gefasst sind, überzeugt er das interessierte Publikum ohne es zu ermüden. Die LeserIn begegnet u. a. den Malern Watteau, Boucher und Fragonard³, den Architekten Dominikus und Johann Baptist Zimmermann, Balthasar Neumann ebenso wie den Dichtern Pietro Metastasio und Laurence Sterne. Dass das Leseinteresse durch alle Kapitel hindurch anhält, mag auch an der ausgewählt schönen Wissenschaftsprosa Villanis liegen, die an manch einer Stelle nahezu *prezios/ricercata* erscheinen mag, sich aber gerade deshalb doch ihrem Gegenstand auf ganz eigene und harmonische Weise anpasst; die Rezensentin ist in diesem Punkt vollkommen einer Meinung mit Patrizio Collini, der dem Text eine «Presentazione» vorangestellt hat. Die beigegebene «Bibliografia critica» sowie ein nützliches Namensregister zeigen die Sorgfalt der Ausgabe ebenso wie der gewohnt gute Druck auf solidem Papier und die allgemein schöne Ausstattung, auch bei broschierten Büchern kleinerer Auflagen, im Verlag Leo Olschki.

Einleitend erweitert Villani jene, zunächst ja lediglich der Wahrnehmung mit dem Sehsinn unterworfenen *linea curva* – unter Berufung auf Überlegungen von Mario Praz, Vladimir Propp, Leo Spitzer u. a. – quasi zu einer Ur-Form vieler Rokoko-Formen und begründet so sein Vorgehen

[...] affermare che le figure in un quadro sono distribuite secondo ordinamenti spiraliformi o che la linea serpentinata ne domina il tratteggio e il contorno ha senza dubbio un senso più preciso che dire, poniamo caso, che la costruzione di un romanzo è fondata sul principio della curva. Eppure, se sostituiamo alla nozione *curvilineo* quella di *digressivo*, l'affermazione perde quell'aspetto d'analogia arbitraria e un po' stravagante che gli deriva dall'accostamento di due sfere semantiche diverse. Una simile sostituzione potrebbe apparire arbitraria a sua volta se non fosse che la digressione letteraria e la distribuzione anguiforme ebbero nelle due arti la comune funzione di distogliere l'interesse dall'argomento principale, il che rende il loro significato ultimo, pur nella differenza di mezzi impiegati, qui pittorici lì letterari, comparabile. [...] Digressione ed arte del trapasso delicato occupano in rapporto ai mezzi letterari la stessa posizione che occupa la linea serpentinata in rapporto all'organizzazione dello spazio pittorico, per tale ragione si possono assimilare anch'essi e a

3 Ein klug gewählter Ausschnitt eines Gemäldes von Fragonard bildet das Titelbild des Buchumschlags.

pieno titolo al principio formale della curva. Parlando di linea curva s'intende perciò una matrice formale dalla quale derivano strutture raccostabili. (S. VIII)

Wo in bildender Kunst und Architektur fließende, verschwimmende, in ein Unbegrenztes auflösende Elemente von Linien, Farben, plastischen Raumformen herrschen, die der Wahrnehmung von allen «suture» – wie Villani es ausdrückt – befreite Räume anbieten, findet der Autor Ähnliches in literarischen Werken des achtzehnten Jahrhunderts voller labyrinthischer Formen, Rahmenerzählungen, Abschweifungen und Unterbrechungen – und in der Poesie von Pietro Metastasio's Opern-Libretti und im Verhältnis der darin enthaltenen Arien und Rezitativen zueinander spürt er sie ebenfalls auf. Villani gliedert seine Arbeit in drei Teile: Er beginnt mit einer äußerst präzise vergleichenden Untersuchung über Funktion und Semantik des Stilelements der *linea curva* im Barock. Bemerkenswert ist hier das Kapitel *La malincholia di Arlecchino*, in dem er schlüssig entwickelt, in welcher Weise die theoretischen Konzepte von barocker *arguzia* und aufgeklärtem *giudizio* sich voneinander unterscheiden und zueinander verhalten. Aus sozio-historischer Perspektive hatte 1990 der Kunsthistoriker Arnold Hauser so definiert: Da, wo barocke Kunstformen «repräsentativ-feierlich» sind und «das große heroische Format» herrscht, um die Kunst der Mächtigen, der Könige und Päpste, hervorbringen, bildet die Kunst des Rokoko «zierlich und intim» und ist nun das Feld der Aristokratie und des Bürgertums. Hauser identifizierte im Rokoko den sich ankündigenden «Bruch mit der höfischen Tradition», der schließlich in der bürgerlichen Kunst der Romantik vollendet ist.⁴ Villani greift, Hauser zitierend, mit seiner Untersuchung zum Rokoko doch schlüssig weiter und belegt, wie historisch wenig richtig Vorstellungen von einander abwechselnden Epochen und den ihnen zugeordneten Stilrichtungen, oft als geradezu generative Prozesse beschrieben, sind. Er beweist, dass Kunst-Epochen als heterogene Komplexe verstanden werden müssen. Der *linea curva* folgend erinnert er u. a. an Formulierungen von Kunsthistorikern wie Ernst H. Gombrich, Emil Kaufmann oder Philippe Minquet, aber auch von Jean Starobinski, die Auffassungen von Rokoko als einer Endphase präsentierten, manche als verspieltes und bedeutungsarmes Ausklingen des Barock, als künstlerisch erstaunlich oberfläch-

4 Arnold Hauser: *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Beck Verlag, 1990. Hier im Wesentlichen S. 513 ff.

lich erscheinende Ausdrucksform des philosophisch von den europäischen Aufklärungen doch so tiefgründig geprägten achtzehnten Jahrhunderts; andere beschrieben jedoch an diesem Jahrhundert Facetten, die Symmetrie und hierarchische Ordnung des Barocks in «elementi privi di equilibrio [...] di carattere frammentario»⁵ auflösten, in denen sich eine – moderne – chimärenhafte hybride Motivation zeigt.

Die Auflösung des alle Kontraste zusammen denkenden Barock beginnt mit der analytischen subjektiven Sicht auf die Einzelteile,

La stessa lente [des Mikroskops] che ha permesso lo sregolato proliferare delle forme lo racchiude nello spazio visivo e lo porge come illusoriamente prossimo e tangibile. Quest'universo polimorfo possedeva una sua compattezza; la sensibilità settecentesca nacque dalla sua scissione e dalla parcellizzazione e riorganizzazione delle sue componenti. (S. 12)

Das Rokoko versucht nicht mehr solche Vielheit zusammenzuhalten und auszubalancieren, «la sua muscolatura appare flaccida e sfilacciata come si trattasse delle umide viscere di un mollusco» (S. 17); hier verweist Villani nebenbei darauf, wie sich auch kulinarischer Geschmackswandel vollzieht: von den höfischen Banketten mit von Wildbret und großen Braten überbordenden Tafeln, «gloriose carni nere e sanguine, simbolo della convivialità feudale e dell'aggressività barbarica»⁶, wendet man sich in die geschwungenen Räumlichkeiten zierlich eleganter Salons, wo «le conchiglie, ritorte e stilizzate in motivi ornamentali, serbavano la loro natura uliginosa, la linfatica torsione della loro materia.» (S. 17). Das Rokoko stellte eine künstlerische Versuchsform bereit; und auch Kant übrigens bebilderte in seiner *Critik der Urtheilskraft* die in seinem Sinne «freie Schönheit», die «nichts vorstellt, wodurch die Freiheit der Einbildungskraft eingeschränkt werden würde»⁷, mit Beispielen wie «eine Menge von Schaalenthieren des Meeres, [...] das Laubwerk zu Einfassungen, oder auf Papiertapeuten»⁸. Die verblüffende Widersprüchlichkeit, die die inmitten des aufgeklärten Jahrhunderts entstehenden Kunstformen des Rokoko zu bergen scheinen, löst Villani auf:

5 Emil Kaufmann: *L'architettura dell'illuminismo*, zit. n. Villani, S. 15.

6 Piero Camopresi: *Il brodo indiano, edonismo e esotismo nel Settecento*, zit. n. Villani, S. 17.

7 Angela Fischel, Michael Lailach: «Freie Schönheit», in: Moritz Wullen in Zus.arb. m. Michael Lailach und Jörg Vollnagel (Hg.): *Von mehr als einer Welt. Die Künste der Aufklärung*. Kunstbibliothek – Staatliche Museen zu Berlin, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012, S. 112.

8 Immanuel Kant: *Critik der Urtheilskraft*, § 16, zit. n. Fischel und Lailach, 2012.

Per quanto possa apparire paradossale fu proprio tale irriducibilità all'ordine razionale a conciliarlo col secolo dei Lumi per quale era assai più accettabile del barocco, vischiosamente ambiguo. Il rococò invece, rappresentando il grado più capriccioso delle forme, aderiva a suo modo alla distinzione, riportata in auge dall'illuminismo, dei generi e degli stili senza entrare in conflitto con esigenze più solide e concrete, [...]. [...] le sue forme avevano cessato d'interpretare il mondo nella sua totalità e di rendere conto dei suoi conflitti. (S. 17)

Im zweiten Teil folgt Villani der *linea curva* in einige ihrer Ausdrucksformen wie *geometrie instabili*, *digressione*, *transizione* und bietet damit Analysen, die zum Befund erstaunlicher Gleichzeitigkeiten führen: Im neu etablierten Genre des Romans, das sich der festen Struktur der Chronologie verschrieben zu haben scheint, blüht zur selben Zeit eine geradezu entgegengesetzte Tendenz in der Formensprache, «non mimetica né realistica, a dissolvere le impalcature nel portamento imprevedibile ed elusivo di una temporalità capricciosamente soggettiva» (S. 30), deren schönstes Beispiel Sterne's *Tristram Shandy* ist. Der von Villani ausführlich dargelegten erzähltechnisch geschwungenen Linie in diesem Roman sei an dieser Stelle noch der Hinweis auf einen weiteren Kunstgriff des Autors Sterne hinzugefügt, der den von Villani für das Rokoko identifizierten Prinzipien der Überschreitung (*transizione*) und der Unterbrechung, des Aufhaltens, der Abschweifung (*digressione*) ganz wunderbar entspricht: Sterne ließ nämlich mitten in den dritten Band der Druckausgabe seines Romans ein sogenanntes Marmorpapier einbinden, «a marbled page», die als «motley emblem of my work» eine für den Leser zu entschlüsselnde Moral enthalte.⁹ Schließlich ordnet Villani auch die Figuren der zögernden, zweifelnden, selbstvergessenen Helden – und Heldinnen – unter die Ausdrucksformen des Rokoko ein, hier am Beispiel einer Arie aus Metastasios *Didone abbandonata* beschrieben:

[...] l'eroe che si lagna, l'eroe che plora, l'eroe che geme tanto che la si può ogni volta immaginare come una variante particolare della stessa specie in cui un personaggio nobile e regale, dopo aver sostenuto una prova pubblica con la fermezza che si conviene al suo grado, si rifugia in qualche romitorio o asilo inaccessibile dove possa abbandonarsi al suo dolore con compiaciuta e voluttuosa ipocondria. Di qui il carattere autoriflessivo, capriccioso e fantasticante dell'aria, di qui la sua natura *rocaille*, cioè appunto autoriflessiva, capricciosa e fantastica. S'è detto che il rococò non vuol

9 Auf die Technik des Marmor- oder Tunkpapiers und deren Wirkung gehen Fischel und Lailach, 2012, ein: «Die repetitiv angelegten Muster der Papiere sind stets Unikate, in deren labyrinthischen Farbverläufen sich das Auge des Betrachters verliert.» Sie verweisen dabei ebenfalls auf Sterne und dessen hier quasi multimedial eingesetztes Mittel der *digression* S. 114 ff.

riprodurre il mondo così com'è né verosimilmente dovrebbe essere, piuttosto come lo dipinge la fantasia sbrigliata che si avvolge su sé medesima. (S. 67 f.)

Die emanzipatorische Kraft der Aufklärung, aus der das Formelement der Hogarth'schen «serpent line» entspringt und deren Ausdruck sie ist, wird hier angedeutet, bleibt in Villanis ansonsten hervorragender Analyse aber doch leider zu wenig ausgeführt: Hogarth hatte 1745 ein Selbstporträt vollendet, auf dem die dreidimensional dargestellte Schlangenlinie auf der Palette des Malers erscheint – unter einer Aufschrift: «The Line of Beauty and Grace. W. H. 1745»; den Kupferstich des Bildes stellte er seiner *Analysis* voran.¹⁰ Diese Linie stellt tatsächlich eine analytische Reihe von Varianten dar, deren Ziel die Untersuchung ist, eine Bewegung im «Gestus der Enthüllung», des Durchschauens¹¹; diese ist sowohl produzierendem wie auch rezipierendem Subjekt aufgegeben, «to see with your own eyes» wie es Hogarth fordert. Sie stellt aber auch die moderne Selbstreferenzialität der Kunst dar, denn Hogarth verbildlicht hier nun seine eigene Kunstauffassung – in der *Analysis* als Text dargelegt – eines bis dahin lediglich erkannten und tradierten Schönheitsprinzips. Für die visuellen Medien ist dieser Wandel in der Kunstauffassung, eben ihrer Darstellung, der als Paradigmenwechsel verstanden werden kann, in neuerer Zeit z. B. von Moritz Wullen eindringlich beschrieben worden:

Nicht eine äußere materielle oder spirituelle Realität wurde abgebildet, sondern ein Grundprinzip der eigenen Wirklichkeit. In der Art einer Genanalyse nahmen sie [die visuellen Medien] eine molekularbiologische Untersuchung an sich selbst vor. [...] Selbstbezüglichkeit wurde zum dominanten Verhaltensmuster der Moderne. [...] Die Schlangenlinie [...] blieb [...] nicht die einzige DNA der Schönheit, sie ist aber unstrittig die DNA der Moderne.¹²

Im dritten Teil schließlich werden *tramonto* und Reaktionen auf die *linea curva* vorgestellt, die von der geraden Linie, vorherrschend in den historischen (sic!) Szene-Bildern z. B. eines Jacques David, abgelöst wird oder etwa vom literarischen Klassizismus der Tragödien Alfieris.

10 Zu Bildanalyse und den Veränderungen im Kupferstich s. Peter Bexte: Die Schönheit der Analyse. Nachwort, in: *Analyse der Schönheit*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2008, S. 213 ff.

11 Ebd., S. 226.

12 Moritz Wullen: «Von mehr als einer Welt. Die Künste der Aufklärung: Einführung», in: Ders. (Hg.) 2012, S. 30 f.

Wie sich die Kunst gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts aus einer Art befreitem Spiel zum Zurückbiegen unter – scheinbar – eherne Gesetze gemahnt sieht, umschreibt Villani mit dem «Convitato di pietra», jenem steinernen Gast, der dem Epilog wie dem ganzen Werk den Titel gibt und, seiner Bedeutung entsprechend, schon während der gesamten Analyse genauso wie während unserer Lektüre stets präsent war, bevor er sich – noch einmal – regt: Es ist die Figur des Komturs aus Mozarts *Don Giovanni*.

Fra gli infiniti rimandi della cultura, in quel dedalo di riflessi che ogni opera d'arte serba in se stessa, uno si congela riassumendo in sé tutti gli altri. È l'immagine del Convitato di pietra mozartiano. Il canto del Commendatore nell'ultimo atto del Don Giovanni ha la monotona, granitica lentezza che si addice ad un sacerdote; e come quella di un sacerdote la sua voce resta salda ed imperturbabile pur nel marasma dell'orchestra sconvolta. (S. 104)

Villanis Formulierung vom Aufeinandertreffen der sich erhebenden eisigen und unbeeirrbaren, priesterlich-unteilbaren Stimme des Komturs und der nun erschütterterchaotischen und gleichzeitig schließlich ersterbenden Vielstimmigkeit des Orchesters gibt einer weitergehender Interpretation dessen Raum, was Mozarts Musik so ergreifend macht. Wir hören in ihr – vielleicht Mozarts Erkenntnis – «[...] la stretta del Commendatore congela [...] il vorticoso scetticismo del libertino nell'inflessibilità dell'ordine etico e degli universali principi». (S. 105)

Forse il secolo che credeva nei Lumi, dopo aver spodestato gli dei dal cielo e la magia della Natura, provava adesso sgomento dinanzi al vuoto creatosi e provvedeva perciò a coprirne la vista con un laborioso sipario di parole, immagini e figure perché nulla di quel Nulla trapelasse. Ma gli dei di Metastasio, diversamente da quelli di Heine, non si mostrano rancorosi per l'affronto subito, parlano invece una lingua dolce, leggermente blesa, la lingua mobile e increspata dell'arte *rocaille*. (S. 59)

Diese Metastasianischen Götter, so sympathisch weder zürnend und noch rächend, sind erfundene Figuren, die die Bestürzung, die mit aufgeklärter Erkenntnis und Freiheit einhergeht, nicht nur mildern sondern auf sie antworten – entspringen sie doch aus der menschlichen Kraft der künstlerischen Erfindung und nicht einer moralischen oder religiösen Doktrin. Auch sie sind im Moment der jeder Aufklärung entzogenen Bewegung des steinernen Gastes verjagt worden.