

Giuseppe Basile

## **Begriffe Cesare Brandis über Restaurierung**

(nach der *Theorie der Restaurierung*)

Übersetzt und bearbeitet von Ursula Schädler-Saub

= Deutschsprachiger Auszug aus der mehrsprachigen Einleitung in: *Cesare Brandi (1906-1988). Il suo pensiero e il dibattito in Europa nel XX secolo*, hg. von Giuseppe Basile, Istituto Centrale per il Restauro, Rom, und von der Associazione Giovanni Secco Suardo, Lurano bei Bergamo, in Drucklegung (erscheint im Frühjahr 2008).

Alle Rechte bei den Autoren, zitieren nur bei korrekter Angabe der Quelle zulässig!

### **Vorwort**

Wenn man danach fragt, wozu und für wen die folgenden Zeilen nützlich sein mögen, kann man einfach antworten: für alle, die direkten Zugang zum Denken Brandis suchen, soll hiermit jenseits der oft anzutreffenden vagen Interpretationen, eine Lesehilfe zum besseren Verständnis der *Theorie der Restaurierung* (und anderer Schriften Brandis über Restaurierung) angeboten werden.

Bislang haben sich alle, die kein Italienisch lesen, darin am schwersten getan, weil sie sich nicht mit den anderen Werken Brandis auseinandersetzen konnten, insbesondere nicht mit seinen kunsttheoretischen Schriften, mit denen die *Theorie der Restaurierung* so eng verbunden ist, dass sie im Grunde eine Ergänzung dieser Schriften darstellt. Deshalb erscheint es sinnvoll, dem Glossar der Begriffe über Restaurierung, die bei Brandi am häufigsten vorkommen, eine kurze und stark vereinfachte Einführung voranzustellen, die sich mit dem befasst, was Paul Philippot die „Phänomenologie des künstlerischen Schaffensprozesses nach Cesare Brandi“ nennt.

Bei der Definition der Begriffe habe ich mir das Ziel gesetzt, damit zu einem einfachen, aber nicht oberflächlichen Verständnis der Schriften Brandis beizutragen, und dies auch für Leser, die philosophisch weniger geschult sind. Die Auswahl der Begriffe orientiert sich deshalb an einfachen Grundsätzen. Zudem habe ich lieber einige Konzepte teilweise wiederholt als das Risiko mangelnder Klarheit einzugehen.

### **Einführung**

#### **Die *Theorie der Restaurierung* in Brandis Werk**

Cesare Brandi selbst hat mehrfach hervorgehoben, dass seine *Theorie der Restaurierung* integraler Bestandteil seiner allgemeinen Auffassung von Kunst ist, so wie sie von ihm in ihren Grundzügen dargestellt wird in *Carmine o della Pittura* (*Carmine oder über die Malerei*, 1945), dem ersten der vier Dialoge *Dialoghi di Elicona*. Die drei folgenden Dialoge, *Arcadio o della scultura; Eliante o dell'architettura* (*Arcadio oder über die Bildhauerei; Eliante oder über die Architektur*, 1956) und *Celso o della poesia* (*Celso oder über die Dichtung*, 1957), dienten dazu, spezifische Themen der verschiedenen „Gattungen“ der betrachteten Kunstwerke weiter zu entwickeln und einige wichtige allgemeine Themen zu vertiefen (besonders im *Celso*).

Die in der *Theorie der Restaurierung* gesammelten Schriften entstanden bekanntermaßen zwischen 1950 und 1961, auch wenn ihre Publikation in Buchform

erst 1963 erfolgte. Sie sind also im Wesentlichen zeitgleich mit den Dialogen geschrieben und bilden deren unverzichtbare Ergänzung.

Im Folgenden werden in aller Kürze die wichtigsten Punkte der Kunstauffassung Brandis aus den oben genannten Werken zusammengefasst, unter besonderer Berücksichtigung der „bildenden Künste“ (vor allem Malerei, Bildhauerei, Architektur). Zudem wird auf die Fortführung der philosophischen Überlegungen Brandis hingewiesen, die in einem engen und ständigen Austausch mit den neuen europäischen Entwicklungen erfolgte. Besonders wichtig war dabei der französische Einfluss, vor allem der von Roland Barthes und Jacques Derrida, aber es gibt auch interessante Übereinstimmungen mit Autoren wie Hans Georg Gadamer, die soweit gehen, dass man die Restaurierungsauffassung Brandis als *praktische Hermeneutik* (Massimo Carboni) bezeichnen kann. Ich beziehe mich dabei vor allem auf *Segno e immagine (Zeichen und Bild, 1960)*, *Le due vie (Die beiden Wege, 1966)*, *Struttura e architettura (Struktur und Architektur, 1967)* und auf die *Teoria generale della critica (Allgemeine Theorie der Kunstkritik, 1974)*, mit der Brandi seine ästhetischen Überlegungen abschließt. In dieser Theorie werden die in früheren Schriften behandelten Themen wieder aufgenommen und systematisch vertieft, außerdem kommt die Betrachtung weiterer Bereiche hinzu (die Musik, das Theater, der Tanz, die Fotografie, das Kino). Daraus ergibt sich eine Übersicht der wichtigsten künstlerischen Tätigkeiten, die von einer so ausgedehnten und detaillierten Reihe von Beispielen begleitet wird, dass Brandi zu Recht als einer der letzten europäischen Intellektuellen mit wahrlich humanistischer Kultur bezeichnet werden kann.

Dem sei hinzugefügt, dass Brandi zur selben Zeit auch mit anderen Themen befasst war, von denen zwei in unserem Zusammenhang besonders wichtig erscheinen, nämlich seine „Lektüre“ der wichtigsten italienischen Werke der Malerei und der Architektur (*Disegno della pittura italiana, 1980*, und *Disegno dell'architettura italiana, 1984*), und sein unermüdliches Engagement für die Erhaltung der Kunstwerke und Kulturdenkmale, der historischen Städte und der „Naturschönheiten“. Dieses Engagement charakterisiert Brandis Handeln innerhalb der staatlichen Institutionen, seine didaktische und seine journalistische Tätigkeit z. B. für Tageszeitungen und für das italienische Fernsehen. Hinzu kommt seine ehrenamtliche Arbeit als aktives Mitglied der Vereinigung *Italia Nostra*, zum Schutze der italienischen Kunst und Kulturlandschaft. Ein Zeugnis dieses Engagements ist die 2001 herausgekommene Publikation *Il patrimonio insidiato. Scritti sulla tutela del paesaggio e dell'arte (Das bedrohte Kulturerbe. Schriften über den Landschaftsschutz und den Denkmalschutz)*, mit Artikeln, die Brandi im Laufe von mehr als dreißig Jahren in den wichtigsten italienischen Zeitungen veröffentlicht hat.

Damit wird ein besonders eindrucksvoller Aspekt der Tätigkeit Brandis deutlich, nämlich seine herausragende Fähigkeit, Forschungsarbeit und praktisches Handeln immer wieder ganz programmatisch auf ein Leitmotiv zurückzuführen. Dies führt seine zwanzigjährige Tätigkeit als Direktor des *Istituto centrale del restauro* vor Augen, mit einer fast ununterbrochenen Reihe experimentellen Arbeitens für die Konservierung und Restaurierung. Vereinfachend kann man sagen: dieses Leitmotiv geht von der tiefen Überzeugung aus, dass die künstlerische Tätigkeit die höchste und bedeutsamste Tätigkeit der Menschen darstellt (im *Carmine* schreibt Brandi: „Das Kunstwerk stellt die höchste Anstrengung dar, die der Mensch leisten kann um seine eigene vergängliche Existenz zu überwinden.“). Dies erklärt Brandis Suche nach der Erkenntnis wie künstlerisches Schaffen entsteht und wie es sich bezeichnen lässt, überall auf der Welt und zu allen Zeiten, und was zu tun ist, um die Weitergabe der Kunstwerke an die Zukunft zu gewährleisten.

## Wie ein Kunstwerk entsteht

Brandi distanziert sich von den damals weit verbreiteten Theorien über den Ursprung künstlerischen Schaffens, die noch von dem romantischen Mythos der Kunst als geheimnisvoller und unerkundbarer Tätigkeit geprägt waren, und er erkennt zwei grundsätzliche Momente im Prozess dieses künstlerischen Schaffens: die **Entstehung des Gegenstandes** und die **Formulierung des Bildes** [mit „Bild“ meint Brandi *Imago*, also das Erscheinungsbild bzw. die Bildgestalt des Kunstwerks. Dabei bezieht er sich nicht nur auf die Malerei, sondern auf alle Darstellungsmöglichkeiten der bildenden Künste. Zur besseren Verständlichkeit wird *Imago* im Folgenden immer mit „Bild“ übersetzt].

Bei der Entstehung des Gegenstandes geht der Künstler von einem Aspekt der Realität aus und verleiht ihm symbolische Werte, so dass sich dieser Aspekt in seiner Substanz grundsätzlich unterscheidet von der Bedeutung, die er in der existentiellen Erfahrung einnimmt (in der Erfahrung aller Menschen, auch des Künstlers). Es handelt sich dabei um das, was Brandi unter direktem Bezug auf die *Phänomenologie* Husserls als *phänomenologische Reduktion* bezeichnet, durch die der „Gegenstand“, d.h. jener besondere Aspekt der Realität, welcher die Aufmerksamkeit des Künstlers auf sich gezogen hat, aller Bezüge auf eine konkrete Realität entkleidet wird, um nur noch aus den Elementen zu bestehen, die dem Künstler in diesem bestimmten Moment seines künstlerischen Schaffens wichtig sind.

Das Handeln des Künstlers in diesem Schaffensprozess ist völlig frei, eben weil es sich aller existentieller Fesseln (physischer, psychologischer, gesellschaftlicher Bedingungen usw.) entledigt hat. Diese Bindungen werden aber nicht unterdrückt, sondern nur momentan aufgehoben, „in Klammern gesetzt“ (Brandi spricht hier von *epoché* und nutzt damit einen griechischen Terminus, den Husserl verwendet). Wenn dieser Gegenstand dann durch die Formfindung des Bildes künstlerisch umgesetzt ist, wenn er also **Form** angenommen hat, wird man seine Verschiedenheit sofort erkennen, auch wenn er mit dem Gegenstand der existentiellen Realität verbunden bleibt. Das Kunstwerk ist keineswegs *irreal* wie ein Traum oder eine „Schimäre“, betont Brandi, aber es gehört einer anderen Realität an, die Brandi als **reine Realität** bezeichnet.

Um die ursprüngliche Beziehung mit dem „Objekt“ der existentiellen Realität zu bezeugen, bleibt in dem Bild gewordenen Gegenstand ein **Substrat des Erkennens**, d.h. Spuren der Realität, welche der Künstler zugunsten einer Erkennbarkeit des Gegenstandes belassen wollte.

Wenn der künstlerische Schaffensprozess abgeschlossen ist, tritt das Kunstwerk in die **Lebenswelt** ein und wird ein Teil von ihr. Damit befindet es sich im Kontext der existentiellen Realität, obwohl es seine andere, eigene Realität bewahrt (Brandi erklärt dies bildlich am Beispiel eines Steines, der von der Strömung wegtransportiert wird, und dabei doch immer „anders“ bleibt als diese). Diese Realität ist der existentiellen Realität in keiner Weise unterlegen, man könnte sie eher als „intensiviert“ bezeichnen, um damit die besondere Fähigkeit eines Kunstwerks zu unterstreichen, allein durch seine Gegenwart eine Fülle an Erfahrungen hervorzurufen, wozu das auslösende Objekt der existentiellen Realität im Allgemeinen nicht in der Lage ist (dies wird deutlich, wenn man Vermeers *Ansicht von Delft* vom Standpunkt des Malers aus mit dem „realen“ Delft vergleicht, den *Früchtekorb* Caravaggios mit irgendeinem ähnlichen Korb und ähnlichen Früchten,

oder die gemalten *Flaschen* Morandis mit denselben Flaschen, die noch heute in seinem Bologneser Atelier stehen).

Damit das Bild Form annehmen kann, benötigt der Künstler ein „Vehikel“, d.h. einen der existentiellen Welt angehörigen materiellen Träger, also Materialien, welche dem **Bild** physische Konsistenz verleihen, ohne die es nicht zum Gegenstand der Erfahrung anderer Menschen werden könnte. Aber in dem Moment, in dem diese Materialien (Holz, Leinwand, Pigmente, Marmor, Bronze usw., aber auch der Klang der Worte im Rhythmus eines Gedichtes oder die Noten der Musik) dem Bild einen Körper verleihen, werden sie zur **Materie** des Kunstwerks und unterscheiden sich damit grundsätzlich von denselben Materialien, die noch nicht als materielles Substrat eines Bildes verwendet wurden (und natürlich unterscheiden sie sich ebenso von allen Materialien mit denselben physikalischen und chemischen Eigenschaften, die jedoch nicht künstlerisch bearbeitet wurden). Wenn man von der phänomenologischen Zeit ausgeht, kann der Schaffensprozess des Künstlers einen Moment oder auch viele Jahre gedauert haben (dies wird von Brandi als **Dauer** bezeichnet). Aber sobald dieser Prozess abgeschlossen ist und das Kunstwerk in die reale Welt entlassen wird, verselbständigt sich das Produkt und wird autonom gegenüber seinem Autor. Von diesem Zeitpunkt an befindet sich das Werk in einer zweiten zeitlichen Phase. Diese Phase entspricht der Zeitspanne zwischen dem Eintritt des Kunstwerks in die reale Welt und dem **Erkennen des Kunstwerks** als solchem durch das menschliche Bewusstsein (deshalb spricht Brandi von der **zweifachen Geschichtlichkeit** eines Kunstwerks). Diese zweite zeitliche Phase, die eine variable Dauer aufweist, bezeichnet Brandi als **Intervall**.

Im Prozess des Erkennens offenbart sich das Kunstwerk als solches dem individuellen menschlichen Bewusstsein (für diese „Offenbarung“ nutzt Brandi den griechischen Begriff *Epiphanie*, also Erscheinung). Der Betrachter erkennt also, dass dieses Produkt, das er vor sich hat und scheinbar vielen anderen Objekten des existentiellen Lebens ähnelt, vielmehr das Produkt eines künstlerischen Schaffensprozesses ist. Damit kann er diesen Schaffensprozess nachvollziehen und nachvollziehend von ihm Besitz ergreifen, sich mit ihm identifizieren und dadurch zu dem gelangen, was allgemein als *ästhetische Erfahrung* bezeichnet wird. Darunter verstehe ich natürlich keine oberflächliche Allerwelterfahrung, die sich darauf beschränkt, die technische Bravour, mimetische Fähigkeiten oder irgendwelche äußerlichen Merkmale des künstlerischen Gegenstandes zu bewundern. Dieses Erkennen des Kunstwerks kann lange, im Sinne der phänomenologischen Zeit sogar Jahrhunderte auf sich warten lassen. Wenn es dann aber stattfindet, handelt es sich um einen **Augenblick**, um eine blitzartige Wahrnehmung, ein Klicken, das auf einmal die Augen öffnet für etwas, was bislang in der existentiellen Realität „verborgen“ war. Sobald dieses Erkennen stattgefunden hat (dessen konkrete quantitative Dauer phänomenologisch im Allgemeinen nicht mit der qualitativen Dauer des Augenblicks übereinstimmt), stellt sich für den, der diese einmalige Erfahrung gemacht hat, die zwingende Verpflichtung, seine ganze Kraft und alle zur Verfügung stehenden Mittel dafür einzusetzen, das Kunstwerk so lange wie irgendwie möglich zu erhalten, damit viele andere Menschen an dieser Erfahrung teilhaben können. Diese Verpflichtung ist für Brandi genauso stark und unumgänglich wie jene moralische Verpflichtung, die Kant als **kategorischen Imperativ** bezeichnet hatte.

## Das Engagement für die Bewahrung

Das *Erkennen* eines Kunstwerks als solches geht vom universellen menschlichen Bewusstsein aus, auch wenn es sich um eine ganz individuelle Erfahrung handelt. Deshalb ist die Verantwortung der gesamten Gesellschaft betroffen, auf allen Ebenen (juristisch, finanziell, verwaltungsmäßig und technisch). Aus ethischer Sicht tragen die Spezialisten, die in den verschiedenen Bereichen der künstlerischen Tätigkeit arbeiten, die größte Bürde (insbesondere Kunsthistoriker, Architekten, Archäologen), weil sie über das notwendige Instrumentarium zum Erkennen des Kunstwerks verfügen und deshalb auch darauf hinweisen müssen, dass einem bestimmten Kulturzeugnis nicht nur das materielle Überleben durch **Konservierung** ermöglicht werden soll, sondern dass es darüber hinaus ein Anrecht auf **Restaurierung** hat, wie Brandi einprägsam zu Beginn seiner *Theorie der Restaurierung* erläutert. Natürlich sieht Brandi in der Maßnahme, die er **präventive Restaurierung** nennt, die vorrangige und wichtigste Tätigkeit. Dabei ist seine Auffassung von präventiver Restaurierung nicht identisch mit dem heute verbreiteten Verständnis von Prävention bzw. präventiver Konservierung, weil sie nicht nur die Materie, sondern auch das Aussehen des Werkes betrifft. Es handelt sich dabei also um ein weiter gefasstes Konzept, welches das Konzept der Prävention mit einschließt.

Bekanntermaßen ist das Bild an die Materie gebunden ohne mit dieser identisch zu sein: der *Moses* von Michelangelo lässt sich nicht trennen von dem Marmorblock, den der Künstler bearbeitet hat, aber *er ist nicht dieser Marmorblock*. Aus diesem Grund kann das Bild nicht Gegenstand einer restauratorischen Maßnahme sein, weil es immateriell ist. Die Restaurierung muss sich vielmehr auf die Materie beschränken, aber es ist verpflichtend für jede zivile Gesellschaft, sowohl die Materie als auch das Bild eines Kunstwerks zu erhalten. Aufschlussreich ist das Beispiel, das Brandi hierzu anführt: die Umgestaltung des engen Straßenzuges zu einer platzartigen Anlage vor der Kirche von Sant'Andrea della Valle in Rom hat die Materie des Kirchenbaus in keiner Weise beschädigt, aber sie hat sein Bild tief greifend verändert, weil die Säulen der Kirchenfassade nun frontal und aus größerer Distanz betrachtet werden und deshalb wie flachgedrückte Wandpfeiler erscheinen. Vergleichbar gravierend wäre es, die Fenster zu vermauern, durch die das Licht auf die Skulpturen Berninis mit der *Extase der hl. Therese* und der *seligen Ludovica Albertoni*, fällt. Die präventive Restaurierung muss also zumindest gewährleisten, dass die Rahmenbedingungen für die Wahrnehmung eines Kunstwerks erhalten bleiben, ebenso wie sie Sorge dafür tragen muss, dass der Erhaltungszustand und die Umwelteinflüsse ständig überprüft werden.

Leider geschieht es nur sehr selten, dass die Materie und das Erscheinungsbild eines Kunstwerks die Zeitspanne zwischen seinem Eintreten in die existentielle Welt und seinem Erkennen als solches unbeschadet überstanden hätten. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer Restaurierung in der ganzen Vielschichtigkeit des Begriffs. Es ist nicht nur erforderlich, die Ursachen materieller Schäden und formaler Veränderungen des Kunstwerks zu beheben, wie bei der präventiven Restaurierung. Man muss sich vielmehr direkt mit dem Kunstwerk befassen und geeignete Konservierungsmaßnahmen durchführen, die immer notwendig sind und denen immer Vorrang gebührt, und darüber hinaus muss man versuchen, das ursprüngliche Aussehen wiederherzustellen oder zumindest das Aussehen, das für das Kunstwerk in Anbetracht seiner historischen Überformungen einen besonders hohen Wert besitzt. Eben dieser Aspekt führt zu Brandis Auffassung der Restaurierung als kritisch interpretierender Tätigkeit, und das ist sicherlich der innovativste und originellste Beitrag der *Theorie der Restaurierung*: erstmals in der Geschichte der Restaurierung wird Restaurieren nicht mehr als künstlerische

Tätigkeit verstanden oder, was noch weiter verbreitet war, als handwerkliche Arbeit, sondern es wird zur Kunstkritik auf höchstem Niveau.

### **Merkmale des künstlerischen Schaffens**

Das Erkunden des Kunstwerks mit seinen spezifischen und unwiederholbaren Merkmalen, die es zum Kunstwerk machen, also das Erkunden seiner **formalen Struktur**, gewinnt damit grundsätzliche Bedeutung.

Es ist kein Zufall, dass sich Brandi ein Leben lang das Ziel setzt, Beispiele für die „Lektüre“ von Kunstwerken zu liefern, Beispiele, die in ihrer unwiederholbaren Einzigartigkeit erfasst werden, weit entfernt von jeder traditionellen Klassifizierung nach Epoche und Stil, nach „Schule“, „Maniera“ und „Genre“, deren Bedeutung höchstens praktischer Art sein kann, für den Kunstmarkt und Antiquitätenhandel, vielleicht auch noch für didaktische Zwecke, als Methode, um sich gewisse Zusammenhänge besser einzuprägen. Brandi entfernt sich mit seiner Betrachtungsweise auch von bestimmten formalen Parametern, die sich im Wesentlichen auf die Theorie der „reinen Sichtbarkeit“ zurückführen lassen und zu seiner Zeit sehr aktuell waren (zeichnerisch-lineare und plastische Werte, Volumina, Lichtführung etc.). Im Grunde waren diese Parameter jedoch zu allgemein formuliert und führten in dem Moment auf die falsche Fährte, in dem man glaubte mit ihrer Hilfe höchst unterschiedliche Werkgruppen definieren zu können. Dabei vernachlässigte man die spezifischen Merkmale eines jeden einzelnen Werkes, und somit genau das, was oft das eigentlich Interessante darstellt. Diese Auffassung Brandis bedeutet keineswegs, dass eine Annäherung an das Kunstwerk nur außerhalb jeglicher Klassifizierung erfolgen kann, also sozusagen nur auf dem Weg des Einfühlens. Aber die Instrumente, die man für eine derartige Annäherung nutzt, sollten von Fall zu Fall für jedes einzelne Kunstwerk festgelegt werden, unter Berücksichtigung der spezifischen Eigenheiten eines bestimmten „formalen Systems“, für das Brandi nur aus Gründen der praktischen Handhabung die traditionelle Terminologie nutzt, also von Malerei, Bildhauerei, Architektur etc. spricht. Dabei weist er immer darauf hin, dass es sich um Klassifizierungen handelt, die keine Rechtfertigung in der spezifischen Realität des Kunstwerks finden, welche tatsächlich die einzig wichtige ist. So gibt es z. B. keine „Künste der Zeit“ (Dichtung, Musik usw.) und „Künste des Raumes“ (die so genannten bildenden Künste), und für letztere, mit denen wir uns hier befassen, gibt es nicht nur ein Prinzip der formalen Einordnung. Linien, Flächen, Licht und Schatten, Farbe, Hell-Dunkel-Kontraste usw., ebenso wie Kapitelle, Basen, Säulenschäfte, Bögen, Gewölbe usw., dienen nur dazu, die **äußere Beschaffenheit** eines Kunstwerks zu bezeichnen, nicht aber seine **Form** zu bestimmen. Wie die Form anhand der überlieferten Beispiele unterschiedlicher Kulturen in Zeit und Raum dekliniert werden kann, erfährt man für die Bereiche, die traditionell mit den Begriffen Malerei und Skulptur bezeichnet werden, wenn man sich daran erinnert, dass Form durch Rhythmus erreicht werden kann. Dieser verleiht der Zeit eine räumliche Dimension, und im selben Kontext führt er im dialektischen Sinne den Raum in eine zeitliche Dimension hinein. Für die Architektur stützt sich das Prinzip der Formbestimmung auf die Raumauffassung, nicht im physischen Sinne von Raum, sondern als formale Erfassung von Innenraum und Außenraum, die ohne einander nicht bestehen können, weshalb dem Außenraum eine innere Dimension gegeben ist und dem Innenraum eine äußere Dimension. Allerdings kann einer dieser Aspekte im Einzelfall durchaus dominieren. Mit dieser Analyse des architektonischen Raumes teilt Brandi keineswegs die Meinung derer, die behaupten, dass der Status der Architektur gegenüber anderen Äußerungen der bildenden Kunst ein anderer sei. Er

unterstreicht vielmehr die Koexistenz des Raumes als Form, d. h. als spezifischer Raumauffassung einer Architektur, mit dem existentiellen Raum, also mit dem Raum, in dem man lebt. Dabei vernachlässigt Brandi keineswegs das, was für viele den eigentlichen Charakter einer Architektur bestimmt, nämlich ihre Funktionalität. Allerdings hat die Funktionalität, wie viele andere Aspekte der Architektur, z. B. repräsentative und symbolische Bedeutungsgehalte, keinen Anteil an der Erschaffung der Form, weil die Funktionalität viel älteren Ursprungs ist: sie ist Auslöser für die Herstellung eines bestimmten Gegenstandes, und wenn man bedenkt, dass es ein Urbedürfnis des Menschen ist, sich in einen geschützten Raum zurückzuziehen, so ist die Funktionalität der wichtigste Beweggrund zur Herstellung dieses Gegenstandes und deshalb handelt es sich um ein **vorbegriffliches Denkmodell**. Im Übrigen kann nicht einmal die Tektonik, mit der dieses Denkmodell in der Architektur hergestellt wird, als Instrument zur Bestimmung der Form betrachtet werden. Es gibt monumentale Bauten, für die Pfeiler und Gebälk verwendet werden, oder auch Säulen und Bögen. Einige besitzen eine Flachdecke, andere sind gewölbt. Kirchenbauten können eine Kuppel mit oder ohne Tambour aufweisen. Nur durch das Ornament, das nach Brandis Definition das Gegenteil von Dekoration ist, kann Tektonik zur Form werden. Allerdings genügt die Feststellung nicht, dass man vor einer Realität gewordenen Form steht. Man muss ihre spezifischen Merkmale unter Berücksichtigung dieses Formschaffenden Prinzips erfassen, das eben in der dialektischen Beziehung von Innenraum und Außenraum besteht. Und genau dadurch unterscheidet sich die Kuppel der Hagia Sofia in Istanbul von der Kuppel des Florentiner Domes oder von der Kuppel der Peterskirche oder von Sant'Ivo alla Sapienza in Rom. Diese Unterschiede werden auch deutlich, wenn man unterschiedliche historische Kulturen vergleicht: die Architektur der griechischen Antike bevorzugt die Dimension des Außenraumes, die der römischen Antike zieht dagegen den Innenraum vor, während die in einen Garten eingefügte japanische Architektur auf ein dynamisches Gleichgewicht der beiden Dimensionen ausgerichtet ist, auf eine Osmose zwischen Innenraum und Außenraum.

In ähnlicher Weise können diese Prinzipien auch anhand anderer Werke der „bildenden Künste“ veranschaulicht werden. Man denke an die beiden Bronzereliefs, mit denen Brunelleschi und Ghiberti am Wettbewerb für die *Porta del Paradiso* des Florentiner Baptisteriums teilnahmen, und an all die anderen Fälle, in denen der Auftraggeber die nicht Formgebenden Eigenschaften eines Werks bestimmt (Ikonographie, Dimension, Materialien usw.) oder sogar Einfluss auf die Form nimmt (wenn z. B. ein bestimmtes Werk als Vorbild angegeben wird).

Nur wenn man auf differenzierte Weise die Struktur der Form bestimmt, kann die Erhaltung des Kunstwerks auch die Erhaltung seiner spezifischen Werte gewährleisten. Das bedeutet keineswegs, dass die anderen Aspekte unwichtig seien, aber es ist die Form, die das Kunstwerk bestimmt, und deshalb kann man diesem ohne Berücksichtigung der Form nicht gerecht werden.

## Restaurierung als kritische Tätigkeit

Die Bestimmung der formalen Struktur eines Kunstwerks ist eine notwendige Voraussetzung. Sie allein reicht jedoch nicht aus, um eine Wiederherstellung seines authentischen Aussehens zu ermöglichen. Eine derartige Maßnahme erfordert oft schwierige Entscheidungen, weil sie der „Bipolarität“ gerecht werden muss, die jedem Kunstwerk zu Eigen ist. Sie muss sich also auf die dialektische Spannung zwischen **ästhetischer Instanz** und **historischer Instanz** einlassen, um die von

Brandi geprägten Begriffe zu verwenden. Diese beiden Instanzen stellen Ansprüche an eine Restaurierung nach den Erfordernissen der Geschichtlichkeit und der Ästhetik.

Aufgrund seiner zwanzigjährigen Erfahrung als Direktor des Istituto centrale del restauro, gelingt es Brandi, einige der häufigsten Themen herauszuarbeiten, mit denen sich die Restaurierung als kritische Tätigkeit konfrontiert sieht: die Behandlung von **Überarbeitungen**, **Hinzufügungen** und **Fehlstellen**. Spekulativer Verstand (die Erarbeitung des Begriffs von der „**potentiellen Einheit**“) und ein außergewöhnlich weiter kultureller Horizont, der Bereiche mit einbezieht, die Kunsthistorikern normalerweise fremd sind (die Kenntnis der Gestaltpsychologie und das Nachdenken über die Wahrnehmung von **Figur und Hintergrund**), haben gerade bei der Behandlung von Fehlstellen zur Lösung eines lange bestehenden Problems geführt, und dies mit Techniken, die noch heute zu optimalen Ergebnissen führen: **Tratteggio** und **Abbassamento ottico-tonale** (Brandi selbst nutzt diese Begriffe nicht, aber er entwickelt die entsprechenden Konzepte und setzt sie in die restauratorische Praxis um).

Im Rahmen konservatorischer Maßnahmen wird es meist erforderlich, eine Reinigung vorzunehmen, um verschiedenste Beschichtungen von der Oberfläche abzunehmen, die auf natürliche Weise im Laufe der Zeit entstanden (Staub- und Schmutzablagerungen u.a.) oder absichtlich aufgetragen wurden (Firnisse, Patinierungen, Auffrischungen), ohne dass man damit das Aussehen des Kunstwerks grundsätzlich verändern wollte. Wenn das Kunstwerk dagegen bewusst verändert wurde, sehen wir uns heute mit historischen Hinzufügungen konfrontiert, die zur originalen Oberfläche oder zu den originalen Volumina hinzukommen, oder mit historischen Überarbeitungen, die sich mit dem Original vermischen. Hier stellt sich nun die schwierige Frage, ob man diese Hinzufügungen und Überarbeitungen abnehmen sollte, im Sinne der ästhetischen Instanz, die bevorzugt das ursprüngliche Aussehen des Kunstwerks wiederherstellen möchte, sofern dies angesichts der verschiedenen Alterungsprozesse überhaupt möglich ist, oder ob man sie gemäß den Erfordernissen der historischen Instanz nicht doch erhalten sollte, aus Respekt vor dem neuen Aussehen, welches das Kunstwerk im Laufe seiner Geschichte erhalten hat. Auch in diesem Fall gibt es für Brandi keine vorgefassten Lösungen: nur eine kritische Auseinandersetzung mit dem Problem kann zu einer angemessenen Lösung führen. Im Extremfall, wenn es wirklich unmöglich sein sollte, die beiden entgegengesetzten Erfordernisse zu vereinen, soll der ästhetischen Instanz der Vorrang gebühren.

Ganz anders, ja sogar symmetrisch entgegengesetzt, stellt sich das Problem der Fehlstellenbehandlung dar. In der Vergangenheit hatte das verständliche und berechtigte Bemühen, dem Kunstwerk im Rahmen des Möglichen wieder sein ursprüngliches Aussehen zu verleihen, zu nicht akzeptablen oder zumindest zu unbefriedigenden Ergebnissen geführt. Nicht akzeptabel war die mimetische Retusche, die sich dem Stil des Originals vollständig anpassen wollte, weil sie meistens zu einer Verfälschung führte. Unbefriedigend war die so genannte „Neutralretusche“, weil die Fehlstelle de facto erhalten blieb und in ihrer Wirkung sogar gesteigert wurde. Das grundsätzliche Problem bestand in der bis dahin vorliegenden Verwechslung zwischen physischer Integrität und formaler Einheit. Brandi überwindet dies mit der Feststellung, dass ein Kunstwerk keine Summe aus verschiedenen zusammengefügteten Teilen sei, sondern ein untrennbares Ganzes, also ein Gebilde, bei dem jeder Teil potentiell die Eigenschaften des Ganzen besitzt und somit potentiell das Ganze ist und darstellt (man denke dabei nur z. B. an den

Torso von Belvedere und an alle bei archäologischen Grabungen fragmentarisch aufgefundenen antiken Skulpturen).

Wenn man einem Werk wieder sein ursprüngliches Aussehen verleihen möchte, oder zumindest sein historisch bedeutsamstes Aussehen, ist es demnach notwendig und ausreichend, seine potentielle Einheit wiederherzustellen. Brandi wollte die Umsetzung dieser Überlegung in die Praxis selbst erproben, unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, in dem so viele Kunstwerke zu Fragmenten reduziert worden waren. Er entwickelte deshalb zwei noch heute gebräuchliche Techniken, die er jedoch nur als eine Möglichkeit unter vielen ansah, als Vorschlag, der dem kritischen Urteil anderer zu unterbreiten sei. Die erste und bekannteste dieser Techniken ist das *Tratteggio* (in der Umgangssprache oft auch mit *Rigatino* bezeichnet), mit dem die Textur der Malerei wiederhergestellt wird, allerdings auf abstrahierte Weise, so dass jegliche Verwechslung zwischen originalen Partien und mit *Tratteggio* behandelten Bereichen ausgeschlossen ist. Das *Tratteggio* stellt nämlich potentiell die fehlende Stelle des Bildes bei üblicher Betrachterdistanz wieder her, bleibt aber bei Betrachtung aus der Nähe klar als restauratorischer Eingriff erkennbar. Die andere Technik, das *Abbassamento ottico-tonale*, führt eine Fehlstelle, die gegenüber dem Bild dominant wirkte und nach vorne drängte, durch optisch-farbliches „Zurückdrängen“ wieder mit dem Hintergrund zusammen, oder sie ermöglicht es zumindest, dass das Bild wieder wichtiger wird als die Fehlstelle und die potentielle Einheit des Werkes damit wiederhergestellt ist.

In den kurzen Kapiteln der *Theorie der Restaurierung* behandelt Brandi eine große Anzahl weiterer Probleme. Ein besonders interessanter Aspekt ist die Bewertung der Patina als „unmerklicher Dämpfer der Materie“ und die daraus resultierende Notwendigkeit, sie zu erhalten und nicht zu zerstören, wie es damals allgemein üblich war (und teils auch heute noch ist), und dies mit der Begründung, damit würde man die Farbe von einer verfälschenden Schicht „befreien“ (ein Missverständnis, das abzuleiten ist von der Verwechslung einer „natürlichen“, im Laufe der Zeit entstandenen Patina, mit den künstlichen Patinierungen, die in der früheren Restaurierungspraxis üblich waren).

Ebenso interessant und vielschichtig ist das Problem der **Ruine**: ein Kunstwerk, das jegliche Spur künstlerischer Gestaltung verloren hat, kann nicht mehr Gegenstand einer Restaurierung sein, weil es unmöglich ist, seine potentielle Einheit wiederherzustellen. Es kann deshalb nur Gegenstand einer Konservierung sein, weil es aus historischer Sicht ein verstümmeltes aber noch erkennbares Zeugnis eines Kunstwerks oder allgemeiner ein Überbleibsel menschlicher Tätigkeit darstellt. Und dies gilt auch dann, wenn die Ruine ein Ensemble mit anderen ruinösen Elementen bildet.

Schließlich ist Brandis Unterscheidung der Materie in **Struktur** und **Aussehen** von großer Nützlichkeit, weil man hiermit im Notfall die Erhaltung des wichtigsten Teiles der Materie, also des Aussehens, gewährleisten kann, falls ein radikaler Eingriff in den Bildträger (in Form eines *Stacco* oder *Strappo* bei einem Wandgemälde, in Form einer Transferierung auf einen anderen Träger bei einem Tafelgemälde), tatsächlich die einzige Möglichkeit sein sollte, um den definitiven Verlust des Werkes zu vermeiden.

## Kunstauffassung und Restaurierung

Die *Theorie der Restaurierung* ist integraler Bestandteil der Kunstauffassung Brandis, sie vervollständigt diese. Genauer gesagt – so äußert sich Brandi später, vor allem

in *Le due vie* – gehört die Restaurierung einem der beiden Pole an, mit denen Kunst gedanklich erfasst werden kann, nämlich der „Kunst in Form ihrer Rezeption durch das menschliche Bewusstsein“, ohne welche die Kunst gar nicht existieren würde (der andere Pol bezeichnet die „Kunst als Essenz“). Notwendigerweise stehen diese beiden Pole einander komplementär gegenüber, und sie müssen klar voneinander unterschieden werden, weil das „Wiedererschaffen“ von Kunst durch ihre Rezeption (Brandi bevorzugt hierfür den Begriff des Erkennens) grundsätzlich anderer Natur ist als das künstlerische Schaffen. Die unmittelbarste und in unserem Zusammenhang wichtigste Konsequenz besteht in der Tatsache, dass nicht einmal der Künstler, der ein Werk abgeschlossen hat, erneut in den Schaffensprozess eingreifen darf. Umso weniger steht dies dem Restaurator zu (das Ergebnis wäre das, was Brandi als *Phantasierestaurierung* bezeichnet).

Ähnlich wäre es, wenn man die Geschichte des Kunstwerks seit seinem Eintritt in die existentielle Welt durch eine so genannte wiederherstellende Restaurierung abschaffen möchte. Man würde zu einer nicht hinnehmbaren Vermischung verschiedener Realitätsebenen gelangen: auf der einen Seite die reine Realität des Kunstwerks außerhalb der phänomenologischen Zeit, auf der anderen Seite der physische Raum der existentiellen Realität, in der die Restaurierung stattfindet. Auch in diesem Fall würde man die Authentizität des Kunstwerks in Hinblick auf seine Materie und auf seine Form missachten.

Daraus ergibt sich, dass der Restaurator kein Künstler, kein „Erschaffender“ sein kann und darf. Er soll auch kein Handwerker sein, und dies nicht deshalb, weil er kein Handwerkszeug benutzen darf, vielmehr nur wissenschaftliche Instrumente, wie manchmal tendenziös und nicht ohne Eigennutz behauptet wird, sondern einfach deshalb, weil eine handwerkliche Auffassung für die Restaurierung ungeeignet ist. Wenn der Handwerker etwas Neues herstellen möchte, geht er nämlich von einem Modell des geplanten Werkes aus, er kennt vorweg die Arbeitsschritte und Erfordernisse, meist sogar die zeitlichen Abläufe des gesamten Arbeitsprozesses. Der Restaurator dagegen geht von einem veränderten Werk aus, das er wieder zu seiner Authentizität zurückführen will, und dies unter Einsatz von Methoden und Techniken, welche durch die spezifischen Eigenheiten eines Werkes bestimmt werden, das auch in Hinblick auf seine Erhaltungsgeschichte einzigartig und unwiederholbar ist. Im übrigen, auch wenn ein Handwerker sich das Ziel setzt, einen alten Gegenstand wieder funktionstüchtig zu machen, so wird es immer einen grundsätzlichen Unterschied zum Handeln des Restaurators geben, dessen eigentliches Ziel nicht die Wiederherstellung der Funktionalität ist. Brandi hat die funktionale Bedeutung der Gegenstände durchaus erkannt und von der *Instanz des praktischen Nutzens* gesprochen, allerdings hat er diese zu Recht nicht den spezifischen Instanzen des Kunstwerks zugeordnet, für das vielmehr die ästhetische und die historische Instanz maßgeblich sind.

Die *Theorie der Restaurierung* ist voller wirklichkeitsnaher Formulierungen. Ein besonders einleuchtendes Beispiel ist für mich die Empfehlung an die Restauratoren, „zuerst den Kopf und dann die Hände“ zu nutzen, so wie es sich für eine Tätigkeit von derart hoher kultureller Bedeutung gehört.

## Definitionen

[consiglierei l'ordine alfabetico!]

- **Entstehung des Gegenstandes** (costituzione dell'oggetto): dies ist der erste der beiden Momente, die den künstlerischen Schaffensprozess kennzeichnen (der andere ist die Formulierung des Bildes). Es ist sozusagen ein „negatives“ Moment, mit dem ein bestimmter Aspekt der Realität (ein Gesicht, eine Landschaft, ein Gebäude ...) eine „Sinnentleerung“ erfährt, d.h. seine realen Sinnbezüge werden vorübergehend aufgehoben, damit er sich in seiner „nackten“ Wesenheit zeigt.  
Brandi nennt hierzu verschiedene Beispiele, ein sehr einprägsames sei hier genannt: der Künstler kann eventuell der Liebhaber seines Modells sein, aber im Schaffensprozess entfallen alle instinktiven existentiellen Beweggründe. Vom „Gegenstand“ bleibt damit nur sein Erscheinungsbild, welches zu einer „interesselosen“ Wahrnehmung führt.  
Eine derartige „phänomenologische Reduktion“ kann selbstverständlich nur durch den Künstler erfolgen, sie ist eine notwendige aber keineswegs ausreichende Voraussetzung für das künstlerische Schaffen.
- **Formulierung des Bildes** (formulazione dell'immagine): der künstlerische Schaffensprozess, der mit der Entstehung des Gegenstandes beginnt, findet seine Vollendung in der Formulierung des Bildes. Diese stellt das „positive“ Moment dar, demzufolge der „Gegenstand“ eine andere, viel stärkere Realität als die der existentiellen Realität (zurück-)erlangt. Brandi spricht dabei von reiner Realität: diese bezeichnet das Bild oder die Form, also das Ergebnis des künstlerischen Schaffensprozesses.
- **Bild** (immagine): dieser Begriff hat bei Brandi nicht immer dieselbe Bedeutung. Zunächst bezeichnet er mit Bild die erste Phase einer jeden Erfahrung, sei sie nun intuitiv oder begrifflich. In der *Theorie der Restaurierung* wird der Begriff dagegen zum Synonym von Form (siehe hierzu vor allem das Begriffspaar Materie-Form, welches das vollendete Kunstwerk bezeichnet und es damit ganz radikal von anderen von Menschen geschaffenen Gegenständen unterscheidet, die eben nicht zur Form gelangt sind, weil sie bei der Entstehung des Gegenstandes stehen geblieben sind oder vielleicht nicht einmal dieses Ziel erreicht haben).  
Das Bild – oder die Form – findet seine Struktur im Rhythmus, der wiederum darauf beruht, dass die Zeit eine räumliche Dimension erlangt, und in diesem Kontext, untrennbar miteinander verbunden, erhält der Raum seinerseits eine zeitliche Dimension (Raum und Zeit sind hier natürlich nicht im phänomenologischen Sinne verstanden).
- **Vorbegriffliches Denkmodell** (schema preconettuale): für Brandi ist das vorbegriffliche Denkmodell das „Ideogramm des Bildes“, im Sinne von Erfahrungssubstanz. In diesem Fall ist Bild nicht gleichbedeutend mit Form, sondern bezeichnet eine Realität des ursprünglichen Bewusstseins. Es geht um Urbilder, bei denen das äußere Erscheinungsbild und die Erfahrungssubstanz eine Einheit darstellen, die im Laufe der späteren Entwicklung jedoch wieder aufgehoben werden kann. Dies bedeutet, dass das Bewusstsein sich mittels vorbegrifflicher Denkmodelle im einen oder im anderen Sinne entwickeln kann: es kann das äußere Erscheinungsbild weiterentwickeln bis es zur Formulierung des Bildes, also zur Form gelangt, oder es kann die Erfahrungssubstanz weiterentwickeln bis es zur Definition des Begriffs gelangt. Im vorbegrifflichen Denkmodell verbleiben Spuren des Erscheinungsbildes, von dem es herkommt, so wie Spuren intellektueller

Erkenntnis im Bild bzw. in der Form verbleiben, die sich von der Erfahrungssubstanz ableiten.

- **Beschaffenheit, Gestalt** (conformazione): hiermit wird das Phänomen bezeichnet, d.h. der Gegenstand, der in einer sozusagen „äußeren Welt“ existiert (eine Landschaft, ein Gebäude, eine menschliche Figur usw.), während die Form die reine Realität des Kunstwerks bezeichnet. Brandi bezeichnet die spezifische Beschaffenheit der Architektur als „Tektonik“, weil die Form der Architektur sich nicht auf irgendeinen Aspekt der „äußeren Realität“ bezieht, sondern auf das menschliche Bedürfnis, sich vor der Witterung und vor Gefahren aller Art zu schützen. Dies führt dazu, dass der Mensch aus funktionalen Gründen etwas Höhlenartiges um sich herumbaut.
- **Formale Struktur, Form** (struttura formale, forma): mit dem Ausdruck formale Struktur benennt Brandi die spezifischen, einzigartigen und unwiederholbaren Merkmale, welche die Form in einem bestimmten Kunstwerk bezeichnen.
- **Reine Realität** (realtà pura): dies ist die besondere Realität, die dem Kunstwerk zusteht. Sie kann intuitiv erfahren werden. Jedes Werturteil ist hier aufgehoben, weil es auf Begrifflichem beruht, was in diesem Zusammenhang nicht weiterführen kann. Im Gegensatz dazu ist die existentielle Realität begrifflich erfahrbar.
- **Lebenswelt** (mondo della vita): Brandi verwendet hier einen von Husserl entwickelten Begriff, und zwar in dem Sinne, dass die Lebenswelt im Vergleich zur Welt der Wissenschaften eine Position einnimmt, die mit der Position vergleichbar ist, welche die reine Realität, die dem Kunstwerk zu eigen ist, gegenüber der existentiellen Realität einnimmt.
- **Materie** (materia): die Materie, schreibt Brandi, stellt das dar, „was der Erscheinung des Bildes dient“. Für die Form übernimmt die Materie demnach die Funktion eines „Vehikels“. Allerdings stellen die Materialien, aus denen ein Gegenstand besteht, nur einen Teil der Materie dar (Brandi verweist diesbezüglich auf den Parthenon und auf die Bedeutung des Lichtes). Vor allem sind die Materialien, wenn sie einmal Bestandteil eines Kunstwerks sind, nicht mehr das, was sie vorher waren. Hiermit entfällt die Legitimation, Teile eines Kunstwerkes unter Verwendung „derselben“ Materialien wiederherzustellen.
- **Aussehen, Struktur** (aspetto, struttura): aus rein praktischen Gründen unterscheidet Brandi das Aussehen von der Struktur der Materie. Das Bild ist nämlich an die Materie gebunden, auch wenn es nicht identisch mit ihr ist. Aber ohne die Materie könnte es nicht bestehen. Daraus ergibt sich im Extremfall, wenn höchste Gefahr für das Kunstwerk besteht und annehmbare Alternativen fehlen, die Möglichkeit, das zu opfern, was die Bildbestimmende Materie trägt, also den Träger, die Struktur, um damit das zu retten, was das Bild bestimmt, nämlich sein Aussehen (als allgemeines Beispiel sei hier die Abnahme einer Wandmalerei von Mauerwerk genannt, wenn dieses aus welchen Gründen auch immer seine Funktion nicht mehr in angemessener Weise erfüllen kann).
- **Zweifache Geschichtlichkeit** (duplice storicità): ein Aspekt des Geschichtlichen bezieht sich auf die „Kunst als Essenz“, der andere Aspekt auf die „Kunst in Form ihrer Rezeption durch das menschliche Bewusstsein“, wie Brandi in *Le due vie* (S. 12) erläutert. Die erste Geschichtlichkeit bezieht sich auf den künstlerischen Schaffensprozess, die zweite auf den Moment des Erkennens, aber auch auf die Zeitspanne, die zwischen dem Eintritt des Kunstwerks in die Lebenswelt (und seinen gleichzeitigen Eintritt in die Welt der

existentiellen Realität) und dem Augenblick liegt, in dem das Kunstwerk als solches erkannt wird. Sowohl der eine als auch der andere Aspekt des Geschichtlichen dürfen grundsätzlich nicht verletzt werden: wenn man in die erste Geschichtlichkeit eingreifen würde, entstünde eine so genannte „Phantasierestaurierung“; bei einem Eingriff in die zweite Geschichtlichkeit wäre das Ergebnis keine Restaurierung, sondern eine Wiederherstellung der Funktionstüchtigkeit.

- **Erkennen** (riconoscimento): Brandi spricht hier auch von „Wiedererschaffen“ und bezeichnet damit ein fundamentales Moment der Restaurierung. Das Bewusstsein, vor einem Kunstwerk zu stehen, also vor einem Aspekt der existentiellen Realität, der eine phänomenologische Reduktion erfahren hat um dann zum Bild, zur reinen Realität zu werden, ist Voraussetzung dafür, dass der kategorische Imperativ der Erhaltung ausgelöst wird, und damit die Restaurierung. Das Erschaffen der reinen Realität ist einigen wenigen vorbehalten, die Möglichkeit des Erkennens ist dagegen grundsätzlich unbeschränkt, weil potentiell alle die Möglichkeit haben, Zugang zum Kunstwerk zu erhalten, soweit sie über den notwendigen kulturellen Hintergrund verfügen.
- **Dauer, Intervall, Augenblick** (durata, intervallo, attimo): die Dauer benennt die Zeitspanne des Schaffensprozesses, ausgehend vom ersten Moment der Entstehung des Gegenstandes bis hin zur abschließenden Bearbeitung bei der Formulierung des Bildes. Dies kann auch etliche Jahrzehnte dauern, wie bei der *Porta del Paradiso* des Florentiner Baptisteriums, oder sogar Jahrhunderte, wie es bei vielen Sakralbauten der Fall ist. Das Intervall bezeichnet den Abstand zwischen dem Abschluss des künstlerischen Schaffensprozesses und dem Moment des Erkennens eines Kunstwerks. Letzteres ist eben ein Augenblick, eine blitzartige Wahrnehmung, mit der ein bestimmtes Kunstwerk im Bewusstsein des Betrachters „wiedererschaffen“ wird. Natürlich kann es einen langen Prozess der Annäherung an ein Kunstwerk geben, der auch viel Zeit in Anspruch nimmt, aber dieser kann nicht den Augenblick ersetzen, in dem das „Klicken“ des Erkennens stattfindet und damit der Beginn einer Erfahrung, die nur die Kunst geben kann.
- **Kategorischer Imperativ** (imperativo categorico): für Kant, auf den Brandi sich explizit bezieht, steht der kategorische Imperativ für eine allgemeingültige sittliche Vorschrift. Er bezeichnet eine Regel, die ein Sollen ausdrückt, das keinen anderen Bedingungen wirtschaftlicher, sozialer, politischer, religiöser oder allgemein ideologischer Natur unterliegt. Für Brandi bedeutet dies, dass der Erhaltung von Kunstwerken dieselbe Bedeutung zukommt wie den moralischen Grundwerten der Zivilgesellschaft.
- **Präventive Restaurierung** (restauro preventivo): damit fasst man alle Maßnahmen zusammen, die der Vorbeugung möglicher Schäden am Kunstwerk dienen. Es kann sich dabei sowohl um materielle Schäden handeln (Schäden an den Materialien, aus denen das Kunstwerk besteht), als auch um solche, welche eine Gefahr für die künstlerische Aussage, also für die Form des Kunstwerks darstellen (Schäden am Erscheinungsbild bzw. am historischen Umfeld des Kunstwerks). Es geht nicht nur um technische Maßnahmen (Klimamessungen, Überprüfung des Erhaltungszustandes und weitere Monitoring-Maßnahmen, Wartungs- und Pflegemaßnahmen), sondern auch um vorbeugende Maßnahmen im weitesten Sinne, bis hin zu den gesetzlichen Grundlagen (Finanzierungspläne, städtebauliche Planung, Gesetzgebung zum Schutze von Kunst- und Kulturdenkmalen). Auch die

- „Museographie“, also die museale Ausstellung von Kunstwerken, gehört für Brandi zur präventiven Konservierung (ein besonders wichtiges Beispiel hierfür ist das Ausstellungskonzept des Architekten Franco Missini, einem Mitarbeiter Brandis am Istituto centrale del restauro, für die römischen Mosaikfußböden in der Villa del Casale in Piazza Armerina auf Sizilien).
- **Konservierung** (conservazione): Brandi nutzt diesen Begriff im Allgemeinen, um zusammenfassend alle Maßnahmen zu bezeichnen, die der langfristigen Erhaltung der Materialien dienen, aus denen ein Kunstwerk besteht. Im heutigen Fachjargon ist damit meist ein umfassenderes Paket an technischen Maßnahmen gemeint. Diese sollen dem materiellen Verfall von Kunstwerken vorbeugend oder zumindest verlangsamend entgegenwirken, und die Weiterentwicklung bereits vorhandener Schäden durch entsprechende Eingriffe verhindern oder reduzieren, ohne sich dabei mit restauratorischen Aspekten zu befassen.
  - **Restaurierung** (restauro): diese Tätigkeit setzt sich das Ziel, dem Kunstwerk soweit wie möglich sein ursprüngliches Aussehen wiederzugeben, oder zumindest ein besonders bedeutsames Aussehen seiner Vergangenheit, unter der Voraussetzung, dass der Erhaltungszustand und der Respekt vor der Authentizität des Werkes dies zulassen, im Sinne der ästhetischen Instanz und der historischen Instanz. Restaurierung ist demnach der wichtigste Moment der Kunstkritik. In der Praxis verwendet Brandi den Begriff allerdings auch, um damit alle Maßnahmen zu bezeichnen (Befundicherung, naturwissenschaftliche Analysen, vorbeugende und konservierende Maßnahmen, kritische Bestandsanalyse usw.), die für eine Weitergabe des Kunstwerks an zukünftige Generationen erforderlich sind.
  - **Ästhetische Instanz und historische Instanz** (istanza estetica e istanza storica): diese stellen die beiden wichtigsten Parameter dar, die bei einer Restaurierung berücksichtigt werden müssen, wenn man Restaurierung als kritische Tätigkeit versteht. Die beiden Instanzen bezeichnen im dialektischen Sinn das Spannungsfeld der Restaurierung, sie erfordern Berücksichtigung und Abwägung, wenn ein Kunstwerk wieder auf sein ursprüngliches Erscheinungsbild oder zumindest auf ein besonders bedeutsames Aussehen seiner Vergangenheit zurückgeführt werden soll.
  - **Hinzufügung** (aggiunta): weil eine Hinzufügung nicht in das Innere des Kunstwerkes eingreift, kann eine mögliche Entfernung nur aufgrund eines Werturteils erfolgen, das entscheidet, welcher der beiden Instanzen (der historischen Instanz oder der ästhetischen Instanz) hier vorrangige Bedeutung zukommt.
  - **Überarbeitung** (rifacimento): im Unterschied zur Hinzufügung, stellt eine Überarbeitung einen Eingriff dar, der das Kunstwerk völlig verändert. Dieser Eingriff will in nachahmender Manier das „echte“ ursprüngliche Aussehen (oder das, was man dafür hält) zurückgewinnen, oder er will das Werk uminterpretieren und ihm damit eine völlig neue Form verleihen. Beide Möglichkeiten sind abzulehnen, weil es sich bei ersterem um eine unzulässige Wiederherstellung und bei letzterem um ein anderes, neues Werk handelt, also um eine Tätigkeit, die nichts mit Restaurierung zu tun hat. Brandi fügt diesen Betrachtungen hinzu, dass eine Überarbeitung, selbst wenn sie dem Kunstwerk schadet, erhalten bleiben soll sofern sie Teile von ihm unwiederbringlich zerstört hat (das Gegenteil hat man bei der Restaurierung der Fassade von Santa Maria in Cosmedin in Rom getan, und das war ein Fehler).

- **Fehlstelle** (lacuna): eine Fehlstelle ist eine Unterbrechung der bildlichen Textur, ein Fremdkörper, der die Wahrnehmung des Kunstwerks empfindlich stören kann.
- **Potentielle Einheit, Figur und Hintergrund** (unità potenziale, figura/fondo): Ein Kunstwerk ist ein Ganzes, es besteht nicht aus einer Summe von Teilen wie irgendein Gegenstand der existentiellen Realität. In der reinen Realität des Kunstwerks kann man in jedem Teil das Kunstwerk potentiell als Ganzes wieder finden, mehr noch, jeder Teil ist potentiell das Ganze. Damit kann eine vertretbare Lösung für die Behandlung von Fehlstellen gefunden werden, ohne eine Fälschung zu begehen (wie dies bei mimetischen Retuschen der Fall ist) und ohne sich mit so genannten „Neutralretuschen“ zu begnügen, die in Wirklichkeit, wie Brandi feststellt, keineswegs neutral sind. Die „Neutralretusche“ bezeichnet Brandi als „ehrlich, aber unbefriedigend“: sie will den Betrachter nicht betrügen und gibt sich eindeutig zu erkennen, aber gleichzeitig ist sie auch nicht in der Lage, die potentielle Einheit wiederherzustellen. Um diese unverzichtbare Voraussetzung für eine korrekte Wahrnehmung des Kunstwerks zu erreichen, nutzt Brandi die Erkenntnisse der Gestaltpsychologie, insbesondere bei Fragen der Wahrnehmung von Figur und Hintergrund. Auf dieser Grundlage entwickelt er die bekannten Ergänzungstechniken des *Tratteggio* und des *Abbassamento ottico-tonale*.
- **Tratteggio**: eine der beiden Techniken (die andere ist das *Abbassamento ottico-tonale*), die von Brandi am Istituto centrale del restauro entwickelt wurden, um die potentielle Einheit des Kunstwerks wiederherzustellen. Das *Tratteggio* besteht aus zahlreichen feinen, parallel und vertikal aufgetragenen Linien (in Aquarelltechnik ausgeführt, um Reversibilität zu gewährleisten und um den Unterschied zum Original hervorzuheben), die mit Abstand betrachtet die Bildtextur in angemessener Weise wiederherstellen, während sie aus der Nähe ohne jegliches Missverständnis eindeutig als abstrahierendes Mittel zu erkennen sind, dessen einzige Funktion die Wiederherstellung der potentiellen Einheit ist.
- **Abbassamento ottico-tonale**: der Begriff erscheint bei Brandi nicht. Aus praktischen Gründen wurde er vom Istituto centrale del restauro geprägt, um eine Technik zu bezeichnen, die Brandi selbst von seinen Betrachtungen über die Beziehung von Figur und Hintergrund abgeleitet und entwickelt hatte. Vereinfacht dargestellt, besteht diese Technik darin, Fehlstellen in einheitlicher Weise farblich „zurückzudrängen“ (indem sie durch einen dunkleren Farbton gedämpft werden). Damit treten sie optisch soweit zurück, dass sie sich im günstigsten Fall in den Hintergrund einfügen. Auf jeden Fall tritt die originale Bildtextur wieder in den Vordergrund und erhält damit ihre Bedeutung als Figur vor dem Hintergrund, der nun aus Fehlstellen besteht. Erstmals wird dieses Konzept in einem weit verbreiteten Handbuch erläutert, *La conservation de peintures murales* von Paolo und Laura Mora und Paul Philippot (Bologna 1977, S. 354): *Il s'agit alors de faire reculer optiquement ces taches jusqu'à ce qu'elles s'intègrent à nouveau dans le plan pictural original en rendant à celui-ci sa continuité et sa profondeur : ce que l'on obtiendra en abaissant des lacunes par un glacis d'aquarelle.*
- **Patina**: es handelt sich um etwas Hinzugefügtes, das auf natürliche Alterung (und auf „Setzung“, wie Brandi hinzufügt) der Materialien zurückzuführen ist, aus denen ein Kunstwerk besteht. Die Auswirkungen der Patina auf das Erscheinungsbild des Kunstwerks waren vom Künstler aber häufig berücksichtigt, wie zahlreiche Quellen belegen. Patina muss wegen ihrer

Funktion als „unmerklicher Dämpfer der Materie“ immer erhalten bleiben. Sie begünstigt die Wahrnehmung des Bildes gegenüber der Materie. Zudem gibt sie wertvolle Hinweise bei konservatorischen Maßnahmen, weil sie genau den Punkt bezeichnet, über den man nicht hinausgehen darf, z. B. bei einer Reinigung.

- **Ruine** (rudero): die Ruine bezeichnet den Extremfall, in dem ein Gegenstand nur noch undeutliche Spuren des ursprünglichen Werks (oder eines historischen Ereignisses) bewahrt hat. Bei einem Kunstwerk ist in einem derartigen Zustand eine Rückführung auf die potentielle Einheit nicht mehr möglich, wenn man keine Rekonstruktion oder Fälschung begehen will. Eine Ruine kann also nur konserviert werden, nicht restauriert.
- **Authentisches Dokument** (testo autentico): Brandi gebraucht den Begriff „Authentizität“ nicht, um die spezifische Zielsetzung der Restaurierung als kritische Tätigkeit zu bezeichnen. Er nutzt den Vergleich mit der typischen Tätigkeit der Philologie, also der Sprachwissenschaften, die eben darin besteht, den „Text“ eines Werkes wieder zur ursprünglichen Authentizität zurückzuführen, ihn also von allen Verfälschungen zu befreien (der entscheidende Unterschied zwischen der Tätigkeit der Philologen und der Tätigkeit der Restauratoren ist jedoch der, dass Eingriffe in ein Kunstwerk irreversible Spuren hinterlassen).

**Hinweis:** ein umfassendes deutsches Glossar der Brandianischen Begriffe und der von Brandi vielfach genutzten philosophischen Termini ist der deutschen Übersetzung der *Cesare Brandi, Theorie der Restaurierung (s.u.)* von Ursula Schädler-Saub und Dörthe Jakobs beigelegt. Die dortige Auswahl der Begriffe unterscheidet sich teils vom hier vorliegenden Text.

Cesare Brandi, *Theorie der Restaurierung*, hg., übersetzt u. kommentiert von Ursula Schädler-Saub und Dörthe Jakobs, München 2006 (= ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees XLI), hier S. 153-175.