

Zu Cesare Brandis

Paolo D'Angelo

Kurzes Profil der Ästhetik Cesare Brandis

Cesare Brandi ist im Ausland fast ausschließlich als Experte und Theoretiker der Restaurierung bekannt. Die „Theorie der Restaurierung“ wurde in viele Sprachen übersetzt (unter anderen Französisch, Englisch, Rumänisch, Chinesisch) und jetzt auch ins Deutsche (durch die Bemühungen von Ursula Schädler-Saub).

Brandi ist jedoch eine vielseitige Persönlichkeit, ein wendiger Gelehrter, der in vielen Bereichen der Kultur tätig war und Werke von vielseitigem Interesse geschrieben hat. Für uns Italiener ist seine Tätigkeit als Direktor des Istituto Centrale del Restauro nur ein Teil, wenn auch ein wichtiger, seiner umfangreichen Wirkung auf die Kultur des zwanzigsten Jahrhunderts.

Brandi war ein unermüdlicher Verteidiger des italienischen Kulturerbes und auch der Naturschauplätze des Landes. Sein Kampf für die Erhaltung von historisch relevanten Orten und Naturlandschaften Italiens, dokumentiert durch eine große Zahl journalistischer Artikel, hat die Zerstörung von Denkmälern und Naturschauplätzen verhindert.

Brandi hat viele Reisebücher geschrieben, Bücher, die noch publiziert werden und ein weiteres Publikum als das der Kunstexperten erreicht haben: unter anderen sind die *Reise ins antike Griechenland*, das Buch über Apulien, *Pellegrino di Puglia* das über Ägypten, *Grüner Nil*, und die Beschreibungen Persiens und Chinas zu erwähnen.

Als Kunsthistoriker forschte Brandi über fast alle Perioden der Kunstgeschichte Italiens, von Giotto bis Morandi, von Duccio di Bonsignori bis Burri. Er schrieb zahlreiche Monografien, über Rutilio Manetti, die Sienesischen Maler des Quattrocento, über Canaletto und Giacomo Manzù. Er war nicht nur an der Kunst der Vergangenheit interessiert, sondern auch, wie einige der oben genannten Namen zeigen, an der Kunst der Gegenwart, mit der er sich immer beschäftigte, wengleich manchmal gekennzeichnet durch eine kritische und enttäuschte Haltung ihr gegenüber.

Auch die Baukunst ließ Brandi nicht außer Acht. Sein Aufsatz über *Struktur und Architektur*, das Buch über die erste Architektur des Barocks (mit den glänzenden Seiten über Pietro Da Cortona, Borromini und Bernini), und schließlich seine *Geschichte der Architektur in Italien* (Disegno dell'architettura Italiana), die ein Zwillingsspaar mit seiner *Geschichte der Malerei in Italien* (Disegno della pittura italiana) bildet, zeigen eine Empfänglichkeit und Kompetenz für diese Kunst, die alles andere als üblich bei Kunsthistorikern ist.

Aber ich möchte nicht weiter über diese Aspekte sprechen. Sondern ich will einen Aspekt der Persönlichkeit Brandis erhellen, mit dem nicht-Italiener höchstwahrscheinlich am wenigsten vertraut sind. Brandi verkörperte eine Art von Kunstkritiker, die (zumindest in Italien) nicht gewöhnlich ist. Brandi war ein Kritiker, der auch Philosoph (zumindest: Kunstphilosoph) war. Seine Kritik hat in einer Theorie (und zwar einer philosophischen Theorie) der Kunst ihre Wurzeln. Anders als andere berühmte Kunstkritiker des zwanzigsten Jahrhunderts in Italien (zum Beispiel Roberto Longhi oder Federico Zeri), schätzte Brandi die Philosophie der Kunst immer hoch; mehr noch: er war der Meinung, dass eine Kritik der Kunst, die sich nicht auf

eine durchdachte Theorie stützt, keine langfristig gültigen und gediegenen Resultate erreichen kann. Dank seines Glaubens an die Wichtigkeit der Philosophie der Kunst zeigt sich Brandi als Antipode des Typs des reinen *Connoisseurs*, ein Typ, der in Zeri (aber meiner Meinung nach auch in Longhi), eine wesentliche Rolle spielt.

Deshalb möchte ich in meinem Vortrag über einige Aspekte der Ästhetik Brandis sprechen. Brandi hat eine ganze Reihe von Büchern über die Ästhetik geschrieben, die auch in Italien viel weniger als seine kunstgeschichtlichen Bücher gelesen werden. Die ersten Werke in diesem Feld waren in Form von Dialogen verfasst, und mit den ungewöhnlichen Namen von einem der Gesprächspartner betitelt. So entstanden der Dialog über die Malerei (*Carmines o della pittura*), der über die Dichtung (*Celso o della Poesia*), und die beiden über Baukunst und Plastik, (*Eliante o dell'Architettura*, *Arcadio o della scultura*). Die Wahl der dialogischen Form erleichterte die Verbreitung der ästhetischen Theorie Brandis sicherlich nicht; beginnend mit 1960 verzichtete Brandi jedenfalls auf diese literarische Form, und präsentierte seine Beiträge zur Ästhetik in viel bequemerer, wenngleich nicht so raffinierter Form. So in dem kleinen aber treffenden Aufsatz *Segno e Immagine (Zeichen und Bild)*, im Buch von 1966 *Le due vie (Die zwei Wege, wo die zwei Wege die Wege sind, auf denen wir das Kunstwerk treffen: entweder als Präsenz oder als Kommunikation)*, und schließlich die *Summa* von Brandis ästhetischem Denken, die *Allgemeine Theorie der Kritik* von 1974.

Ich habe gesagt, dass auch in Italien die Rezeption der Ästhetik Brandis nicht einfach war. Das hängt nicht nur mit den oben erwähnten formalen Gründen (der dialogischen Form) zusammen, sondern hat auch andere Ursachen. Man muss sich erinnern, dass in Italien die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts von Benedetto Croce dominiert war, und dass der Einfluss Croces im Bereich der Ästhetik besonders stark war. Es war nicht einfach, eigene Wege zur Ästhetik zu finden.

Als 1945 die erste Ausgabe des *Carmines o della pittura* von Brandi erschien, war der fast achtzigjährige Croce der erste Rezensent und er sparte nicht an Lob, indem er das Werk als „allen Kunsttheoretikern empfehlenswert“ erkannte „wegen der vielen richtigen und treffenden Dinge, die über die Kunst gesagt werden, sowohl wegen des Geistes, das das Werk belebt“. Dieses Lob fungierte jedoch im Sinne einer Interpretation, die sich bemühte, Brandis Theorie auf eine einfache Variation der üblichen Themen Croces zu reduzieren: Croce hob die Leistungen des Autors hervor, versuchte aber zugleich, ihn auf seine eigene Gedankenwelt zu beschränken, ihn zu seinem Anhänger und Fortsetzer zu machen. Die Einverleibung durch Croce erscheint uns heute natürlich erklärbar, aber nicht teilbar. Obwohl Brandi immer mit viel Respekt von Croce sprach und es vermied, ihn explizit zu kritisieren, ist die Ästhetik Brandis keineswegs angelehnt an der des großen Vorgängers, sondern gestaltet sich vielmehr als erste Ästhetik *Post-Croce* in Italien, wenn man mit dem Terminus nicht so sehr eine Chronologie als vielmehr eine Geisteshaltung bezeichnet, die sich auf eigenen Linien bewegt und von neuen Mitteln der Forschung Gebrauch macht, ohne sich dabei Ergebnissen Croces zu verweigern.

Zur Zeit der Veröffentlichung des ersten Textes Brandis zur Ästhetik nicht einfach verfügbar, was sich langsam änderte, als die nachfolgenden Bände des Zyklus zu den Künsten (*Arcadio o della scultura* und *Eliante o dell'architettura* 1956 in einer Ausgabe, *Celso o della poesia* wurde im darauf folgenden Jahr gedruckt) erschienen, waren die Autoren, auf die sich Brandi bezog, keine bekannten Namen in Italien jener Jahre: zunächst Sartre, Husserl und Heidegger, dann vor allem Kant – den Brandi, wie sich zeigt, einer der originellsten und produktivsten Lektüren unterzog. In der Folge verwendete Brandi, die Natur seiner eigenen Forschung beschreibend, den Terminus Phänomenologie und sprach von seinem ersten Werk als einer „Phänomenologie des künstlerischen Schaffens“. Brandi kam zur Phänomenologie

jedoch auf eigenen Wegen, die nicht direkt von Husserl ausgingen, sondern über Sartre und Heidegger auf Husserl zurückzuführen waren. Seine war eine Phänomenologie des (künstlerischen) Schaffens, also gerichtet auf das Entstehen, zumindest das ideelle Entstehen, des Werks. Während Croce über die Annahme der Einheit von Anschauung und Ausdruck im Werk im Wesentlichen ein Gelingen und nicht eine Suche sah, und deshalb vom vollendeten Ausdruck ausging, löst Brandi die Einheit von Anschauung und Ausdruck auf und teilt die Etappen des künstlerischen Prozesses in die zwei aufeinander folgenden Phasen der *Ausprägung des Objekts* und der *Formulierung des Bildes* auf. Auf diese Weise bringt er auf der Seite der Produktion des Werkes die Starrheit von Croces Theorie wieder in Bewegung. So gelang es ihm auch, das Problem des Bezugs zwischen künstlerischem Bild und äußerlicher Wirklichkeit wieder zum Thema zu machen, das Croce zu eilig beiseite geschoben hatte, ohne sich an der veralteten Lösung durch die Idee der Nachahmung zu stoßen.

Der Künstler trifft beim Bild des Objektes eine Wahl, er setzt Akzente auf einige Aspekte und vernachlässigt andere. Wo wir durch ihre Funktion definierte Gebrauchsgegenstände sehen, nimmt der Künstler räumliche Beziehungen (die Tiefe eines Kochtopfs, das Hervorragende eines Tisches) oder Lichtwerte (das unterschiedliche Glänzen von Metall oder von Ton, die stumpfe Farbe von Holz) wahr; die Verbindung zur Existenz bleibt im Bild lediglich als restlicher *Erkenntnisinhalt* übrig, beeinträchtigt aber nicht die, durch die vom Künstler getroffene Auswahl geschaffene, symbolische Ausrichtung des Werks. Dem Werk wohnt in dieser Phase des künstlerischen Schaffens eine Dialektik zwischen Positivität und Negativität inne. Das heißt, dass es die Reichweite von einer Kunst umspannt, in der die Präsenz erkennbarer Gegebenheiten sehr groß ist bis zu einer Kunst, die diese Gegebenheiten reduziert und fast zur Gänze auslöscht, ohne sie jedoch jemals ganz zu eliminieren.

Brandi ging im Sprechen über die Ausprägung des Objekts von einem Überdenken einiger entscheidender Angelpunkte der modernen Malerei aus, vom Symbolismus zum Kubismus, was im übrigen bestätigt wird durch die Tatsache, dass seine neue Terminologie während des Übergangs von einer zur darauf folgenden Fassung eines Morandi gewidmeten Aufsatzes ausformuliert wurde; dagegen diente die Unterscheidung einer Phase der *Formulierung des Bildes*, jener, in der sich das Werk veräußert und in Linien, Volumina, Farben übersetzt, dem Autor dazu, sich von einer Theorie zu loszulösen, *der Sichtbarkeit von Fiedler*, von der er sich zu gewissem Grade genährt hatte. Tatsächlich weigerte sich Brandi, *Stil* mit einer Reihe von Vorgängen zu identifizieren, die ausschließlich vom zweiten Moment des künstlerischen Schaffensvorgangs (die Formulierung des Bildes) isolierbar sind, und zielte darauf ab, hervorzuheben, wie Ausprägung und Formulierung gleichwertig das definieren, was wir den Stil eines Künstlers nennen. Brandi legte sich die Mittel für eine streng *formale*, aber nicht *formalistische* Lesart des Werks zurecht, indem er den Stil als eine Art, die Dinge zu erkennen enthüllte und nicht als ein einfaches, mithilfe der Charakteristiken des Werkes erschließbares Rezeptbuch. Wenn er den Weg, den der Künstler zurücklegt illustriert, ist Brandi immer bemüht ans Licht zu bringen, wie dieser agiert, indem er das Bild aus dem praktischen Kontext, in dem es sich befindet, herauslöst und die Verbindungen, die es an die anderen Aspekte der Erfahrung binden, für ungültig erklärt. Das Objekt ist wie zurückgezogen vom Leben. „Das Objekt ausprägen“ heißt es isolieren vom zeitlichen Ablauf, in den es sich einschreibt, vom Raum, dessen Teil es ist; es auf die Erscheinung zu reduzieren, es als außerhalb der direkten Verbindung mit dem Existierenden stehend zu betrachten. Für diesen Vorgang verwendet Brandi den phänomenologischen Terminus „Reduktion“, den er von Husserl übernimmt und den er, im Übrigen in Übereinstimmung mit einigen Anklängen an Husserl im Bereich der Ästhetik, von der theoretischen zur ästhetischen Sphäre übergehen lässt. Das Objekt ausprägen heißt, es einer *epoché* unterwerfen: „die Realität oder, wenn du es so bevorzugst, Existenz des Objekts, ist wie in Klammern gesetzt“. Vor einem Stilleben

Caravaggios oder einem von Bosch gemalten Ungeheuer hat man einen sehr lebhaften Eindruck von Realität, nicht aber von Existenz, und Kunst kann somit als *Reine Realität* bestimmt werden. „Das Bewusstsein, das Intuition sowie Intellekt ist, kann auch darüber hinausgehen und die Realität gänzlich von der Existenz reinigen, also eine Realität errichten, die nicht wie der Albtraum noch einen existenziellen Charakter besitzt, sondern eine Realität nur dann, wenn sie makellos frei von Existenz ist.“ In dieser Bestimmung von Kunst als reiner Realität treten natürlich Anklänge von Geschmack auf, die in Richtung einer Sakralisierung der Kunst gehen; aber es wäre verfehlt, ihre Tragweite für die allgemein theoretische Ebene hervorzuheben, wo es besser ist, sich an den zweckdienlichen Charakter der Idee der reinen Realität zu halten. Brandi möchte keine Kunstreligion begründen, sondern vielmehr den eigentlichen Standort der Kunst auf dem Weg des Wissens festlegen, was an den darauf folgenden Entwicklungen immer deutlicher zu sehen ist.

Schon *Carmine* kann, obwohl es so scheint, nicht als Theorie einer bestimmten Kunst, der Malerei, interpretiert werden; obwohl der Text seine Beispiele der Malerei entnimmt, und obwohl er in der ersten Ausgabe zwei die Theorie anwendende Essays über Duccio und Picasso enthielt, ist er in Wirklichkeit eine philosophische Ästhetik, die nicht auf eine bestimmte Kunstform eingeht, sondern versucht, die Funktion der künstlerischen Tätigkeit überhaupt zu verstehen. Wenn dem allerdings so ist, dürfen die darauf folgenden Dialoge, titulierte *Zur Skulptur, Zur Architektur, Zur Poesie* (Brandi plante noch zwei zur Musik und zum Theater, schrieb sie jedoch nicht) nicht als *Ausdehnungen oder Anwendungen* der zuvor aufgestellten Theorie interpretiert werden. Brandi wendet die Theorie von *Carmine* nicht auf die anderen Künste an, sondern überdenkt vielmehr seine gesamte Theorie anhand bestimmter Probleme, indem er von jedem neuen Kontext zum allgemeinen theoretischen Kontext zurückkehrt.

Die Bemühung um Vertiefung und Neuorganisation ist im esoterischsten Dialog Brandis, dem der Poesie gewidmeten, *Celso*, am größten. Hier ist der Abstand zu Croce schon *prima facie* erkennbar, weil Brandi die Identifikation von Sprache und Kunst zurückweist („Die ästhetische Synthesis? Die ästhetische Synthesis um ein Taxi anzurufen?“), ihre kommunikative Natur anerkennt und bereit ist, darin das Vorherrschen rein intellektueller Elemente anzuerkennen. Das Wort produziert das Bild nicht widerstandslos, und damit dies geschieht, ist „ein Schrei, ein Sprung“ nötig, „in dem sich [das Bewusstsein] vom friedlichen Gang der alltäglichen Banalität, von der praktischen und verstandesmäßigen Haltung loslöst, um hinter den Sitz des Wissens zurückzugehen“. Dass es im Wort die Möglichkeit geben kann, sich einerseits zum empirischen Konzept zu entwickeln, die kognitive Substanz privilegierend, oder sich andererseits zur rein figürlichen Darstellungsweise des Bildes, wird von Brandi durch ein Überdenken der kantischen Theorie vom Schematismus (von der er richtigerweise und als einer der ersten auch die linguistische Tragweite erkannte) erklärt, insofern, als das Schema die Wurzel beider ist und gleichzeitig der Vermittler zwischen beiden. Das Schema ist einerseits zum Bild hin offen, andererseits zum Konzept hin, und es erklärt den Grund aus dem in der entwickelten Begrifflichkeit, im *Zeichen*, trotzdem immer eine Spur oder ein Rest der ursprünglichen Darstellungsweise bleibt, während im Bild, zu dem die Kunst gelangt, nicht jede Verbindung zum Kenntnissinhalt völlig aufgehoben ist.

Das Überdenken der kantischen Doktrin des Schematismus wurde auch im Dialog über die Architektur fruchtbar (die Fassung des *Celso* liegt vor der des *Eliante*), wo es dazu beitrug, das Problem zu überwinden, dass die Architektur nicht von einer natürlichen Prämisse auszugehen scheint, an der die „Reduktion“ oder „Ausprägung des Objektes“ angewandt werden kann. Die Antwort Brandis auf das Problem war, dass die Architektur nicht vom Objekt ausgeht, sondern vom *Schema*, in dem ein praktischer Bedarf (jener, sich zu schützen,

beispielsweise) festgelegt wurde, und dass sie wie die anderen Künste das Schema zur Figürlichkeit entwickelt. Diese Anpassungen, die eine tief greifende Neuorganisation der gesamten ursprünglichen theoretischen Grundlagen mit sich bringen, führen dazu, dass jener Verdacht des Ästhetizismus, den einige Formulierungen des *Carmine*, insbesondere wenn isoliert betrachtet, zu rechtfertigen schienen, beiseite geschoben werden kann. Kunst stellt sich nicht mehr so sehr als ein nicht herabsetzbares und in ihrer Isolation strahlendes Gebiet dar, bei dem man durch einen Sprung anlangt, sondern viel mehr als möglicher Ausgang eines Weges, der unter veränderten Bedingungen auch zur Erkenntnis führen kann. Einige Jahre später wird Brandi in einem seiner originellsten Texte, *Segno e immagine* (Zeichen und Bild), die Doktrin der „ursprünglichen Entzweiung des Bildes und des Zeichens von der ersten Wurzel des transzendentalen Schemas“ gebrauchen. Hier dienen die Usurpationen des einen über das andere als Indikatoren für die Wertschätzung bestimmter kultureller und historischer Phänomene (die Kinderzeichnung, die byzantinische Malerei, der Manierismus), in der Überzeugung, dass „jedes mal, wenn sich die strukturelle Unterscheidung zwischen Zeichen und Bild verwischt, dies Symptom einer schweren Verfälschung ist, die sozusagen die Getriebe der Zivilisation bedroht und behindert“.

Im Laufe der sechziger Jahre benützt Brandi diese Ideen, wie wir sehen werden, in der Debatte mit den neuen semiotischen Theorien, und die Auseinandersetzung damit führt zu einer Neuformulierung der Theorie, mit einer teilweise anderen Terminologie. Anstatt von *Reiner Realität* spricht Brandi nun von *Anwesenheit*, um damit die besondere Form der Präsenz des Kunstwerkes zu bezeichnen, die sich sowohl von der *Offenkundigkeit* der gemeinen existentiellen Wirklichkeit unterscheidet, als auch von der Natur des Zeichens, die auf der Suche nach dahinter liegendem durchquert wird. Darüber hinaus stellt er neben die *genetische* Betrachtung des Kunstwerks auch die der *Rezeption* des Kunstwerks selbst und verweist damit auf eine der grundlegenden Polaritäten im Herangehen an Kunst, die zweite der *Due vie* (*Zwei Wege*), Titel eines wichtigen theoretischen Werks des Jahres 1966. In diesem Band sowie der darauf folgenden *Teoria generale della critica* (*Allgemeine Theorie der Kritik*) (1974) verlässt Brandi die Dialogform, um sich der des Essays beziehungsweise der Abhandlung zu bedienen. In der *Teoria generale della critica* (*Allgemeine Theorie der Kritik*) organisierte er den Aufbau seiner gesamten Theorie der Künste neu, indem er die Mittel der Semiotik berücksichtigte und diese Erweiterungen auf Theater, Tanz und Musik anwendete, welche in den vorhergehenden Texten gefehlt hatten. Tatsächlich hatte die Wahl der Dialogform für den Zyklus *Elicona* als erste Form seiner Ästhetik dazu geführt, dass sich um jene Werke Brandis eine Aura der Verwirrung gebildet hatte, der Eindruck einer etwas aus der Mode gekommenen Raffiniertheit und Eleganz, während der Brandi der beiden darauf folgenden Jahrzehnte ständig lebhaft in die kulturelle Debatte involviert sein sollte.

Wenn wir diesen kurzen Umriss der Ästhetik Brandis abschließend darauf hin befragen, inwiefern diese Philosophie der Kunst seine Kunstkritik beeinflusste, müssen wir uns zunächst die Frage stellen, was für eine Art Kritiker Brandi war, was seine Existenz als Kritiker-Philosoph bedeutet. *Zwei* Konsequenzen der Tatsache, dass Brandi sowohl Kritiker als auch Theoretiker war, springen besonders ins Auge. Die erste ist, dass eben die theoretische Reflexion Brandi erlaubte, die Voraussetzungen der fiedlerschen Sichtbarkeit zu überwinden, von denen er ausgegangen war. Die zweite ist die Tatsache, dass sein so starkes Interesse an der Ästhetik Brandi zur reinsten Antithese zum Typen des *Connoisseurs* macht, einer bestimmten Art des Kunstwissenschaftlers, der besonders in Italien eine solide Tradition hat und der oft als das eigentliche Modell für das kritische Vorgehen dem Kunstwerk gegenüber hingestellt wird. Oft wird die kunstkritische Methode Brandis reduktionistisch auf die Prämissen der *Sichtbarkeit* reduziert. Das ist falsch und einseitig, weil auch wenn es stimmt, dass die Sichtbarkeit von Fiedler, mit aufgepfropfter crocescher Ästhetik (obwohl

man eher von einem neuerlichen Aufpropfen sprechen müsste, zumal zumindest die frühe Ästhetik Croces nicht weit weg von fiedlerschen Annahmen geboren wurde) die Grundlage für einen Großteil der besten figurativen Kritik der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts war, ist auch richtig, dass eine der größten Notwendigkeiten, die Brandi in Richtung einer eigenen Theorie antrieben der Wunsch war, die Ansätze der *Reinen Sichtbarkeit* zu vertiefen und zu überwinden. Mir scheint, dass dieser Aspekt besonders klar anhand der Konzeption von *Stil* herausgearbeitet und gezeigt werden kann, die in *Carmine* und der damit verbundenen Theorie der *Verzierungen*, entwickelt im Dialog über die Architektur, dargelegt wird. Die Notwendigkeit, die Brandi dazu brachte, *Stil* und *Verzierungen* in den selben Phasen der *Ausprägung des Objektes* anzusiedeln und sie somit an der Wurzel des künstlerischen Prozesses wieder zu finden, ist das, was am deutlichsten seine Loslösung von den Annahmen der Sichtbarkeit zeigt; tatsächlich bezieht Brandi auf denselben Seiten von *Carmine* Position gegen besagte Annahmen, auf denen er seine Konzeption des Stils umreißt. Dass der Stil nicht ausgehend von der Ausprägung des Objekts identifizierbar ist, bedeutet schließlich, gegen die „empirische Isolierung des Stils, hervorgehoben in den formalistischen Besonderheiten des Werks“, anzukämpfen und zu verneinen, dass dieser alleine auf „grammatikalische oder eher syntaktische Elemente“ reduzierbar sei; und vor allem bedeutet dies, dem Stil seine sozusagen erkenntnistheoretische Bedeutung zurück zu erkennen.

Die andere Konsequenz ist, wie schon angedeutet, dass Brandi sich, indem er entschieden die *Notwendigkeit* einer ästhetischen Reflexion für die Tätigkeit der Kritik vertrat, implizit gegen eine Tradition der Auseinandersetzung mit Kunst stellte, die in Italien von Cavalcaselle bis Morelli, über Berenson bis zu Federico Zeri eine starke Tradition hat, und die im Typen des „Connoisseurs“ verkörpert wird. Giulio Carlo Argan hat im Zusammenhang mit Brandi von einer Distanz, oder vielmehr einer richtigen Abscheu vor dem „Empirismus des Kenners, für den die Kritik essentiell eine Frage der Sehkraft ist“, gesprochen. In der Tat stellt der Kenner in vielerlei Hinsicht die perfekte Antithese zum Kritiker-Philosophen dar. Wenn man versucht, die Charakteristiken, die den Typen des Kenners bestimmen, festzulegen, stößt man tatsächlich sofort auf das Misstrauen, wenn nicht sogar die regelrechte Intoleranz, gegenüber der Theorie – gegenüber der Ästhetik. Gerade der Vater des modernen *connoisseurship*, Giovanni Morelli, ist in diesem Sinne paradigmatisch. Für ihn dient die Ästhetik nur dazu, „die Zuhörer mit Gemeinplätzen zu füttern“, die Bücher mit „großartigen Phrasen“ zu füllen, oder „aufgeblasenen leeren Phrasen“. Zusammenfassend: um Kunst zu verstehen, sei es nicht nötig „den Kopf voll mit philosophischen Protuberanzen“ zu haben, sondern Intuition, gute Augen und viel Erfahrung. Und Berenson, der dennoch bemüht war, sich mit einer Theorie auszustatten, indem er die Ergebnisse der *Einfühlung* mit jenen der *reinen Sichtbarkeit* verband, definierte einmal die Kunstgeschichte als „ein Spiel, das der gewinnt, der am meisten Fotografien besitzt“. Es stimmt aber nicht, dass hinter der Verweigerung der Ästhetik beim *Connoisseur* nicht doch eine Ästhetik steht: oft eine simple und einfach schlechte Ästhetik. Eine Ästhetik, die hauptsächlich darin besteht, zu denken, „Kunstwerke“ stellen eine Klasse von empirisch bestimmbar Objekten dar, die mithilfe einiger dazugehöriger Merkmale identifiziert werden: eine zumindest potentiell geschlossene Kategorie. Der Kenner macht Zuordnungen und zuordnen bedeutet, ein Objekt in eine begrenzte Kategorie von Objekten einzuordnen, die von bestimmten und nur diesen Charakteristiken bestimmt wird; deshalb gelangt er dazu zu denken, dass das Urteil über den Kunstcharakter ein Vorgang der selben Art ist, basierend auf zugehörigen Charakteristiken. Er unterscheidet das Original von der Kopie, wobei man offensichtlich eine exakte Interpretation gibt oder geben kann; deshalb verfolgt er auch im Fall des ästhetischen Wertes das, was inzwischen lediglich ein Hirngespinnst ist, weil es beim Geschmacksurteil keine Genauigkeit geben kann. Für diesen Empiriker, der nur mit den Augen sehen will, wird Kunst unvermeidlich zum metaphysischen

Objekt: eine absolute Erscheinung, die vorhanden ist oder nicht und von der man, wenn sie vorhanden ist, nur sagen kann, dass sie es ist.

Wenn man zur Bedeutung zurückkehrt, die der Hang zur Theorie für Brandis Kritik hat, ist es scheint mir besser möglich, einige Eigenschaften zu erfassen, die die Figur Brandis im Panorama der Kunstkritik des 20. Jahrhunderts charakterisieren. Ich werde mich nicht so sehr bei den Aspekten aufhalten, die direkter aus dem bisher Gesagten hervorgehen; zum Beispiel die Verweigerung Brandis, den Merkmalen Morellis die ihnen zustehende Würde zuzugestehen, der die Notwendigkeit entspricht, dass das Urteil sich auf dem ästhetisch relevanten begründet; oder dem Widerstand dagegen, die Kritik alleine auf das philologische Moment zu reduzieren, was nicht die Geringschätzung der Philologie bedeutet, aber das Bewusstsein, dass diese keinesfalls eine Ästhetik ersetzen kann.

Die Loslösung Brandis vom Typen des *Connoisseurs* drückt sich am deutlichsten in einigen bedeutenden und außergewöhnlichen Eigenschaften seiner Aktivität als Kritiker aus. Die erste ist die systematische Ausweitung der Kritik nicht nur auf die Malerei und Skulptur, sondern auch auf die Architektur. Es darf nicht vergessen werden, dass seine Kritik einige ihrer bemerkenswertesten und dauerhaftesten Ergebnisse eben im Bereich der Architekturkritik erreicht hat. Schon im Dialog *Eliante* zeigte sich Brandis Fähigkeit, nicht nur Urteile von großer Maßgeblichkeit hervorzubringen, sondern auch die gesamte Architekturgeschichte auf neuen Grundlagen zu überdenken. Dies geschah Dank eines radikalen Überdenkens der Problematik der Räumlichkeit der Architektur. Vom im eigentlichen Sinne philosophischsten Kern seiner Ästhetik her brachte Brandis die energische Behauptung von der nicht-Reduzierbarkeit des Raums des Kunstwerks auf den existenziellen Raum mit, und das Bewusstsein, dass das Werk, gleich ob Malerei, Plastik oder Architektur, seinen Raum schafft, viel mehr als dass es sich in den vorgegebenen Raum einordnet. Wenn also Innen und Außen scheinbar zum phänomenischen Aussehen des architektonischen Objekts gehören und es an Dinge allgemeiner Existenz anzunähern scheinen, ist ihr Nutzen und ihre Verwendung auf kritischer Ebene nur durch ihre Übertragung von empirischen Überlegungen auf die Komponenten selbst der Struktur des architektonischen Bildes möglich. Was geschieht und somit gezeigt wird, dass die Form der Architektur in jedem Moment gleichzeitig sich selbst Innen und Außen ist: „Architektur wird niemals nur ein Innen oder ein Außen sein können, sondern das Außen benötigt immer eine Räumlichkeit, die es sich selbst zum Innen macht, und das Innen umgekehrt zum Außen.“

Indem er zeigte, wie sich in der Architektur der Übergang von der existenziellen Räumlichkeit des Objekts zur „reinen“ des Kunstwerks verwirklicht, stattete sich Brandis mit einigen seiner für ihn am charakteristischsten kritischen Kategorien aus, jene, die es ihm erlaubten, seine Architekturkritik für die Entdeckung und Bestimmung des spezifischen „räumlichen Themas“ einer Kultur oder eines Künstlers festzulegen. Auf diese Art und Weise zielte Brandis entschieden auf eine Kritik als *Gegenständliche Geschichte des Bildes* ab, und er verzichtete auf jede Anregung beziehungsweise Anhaltspunkt von Seiten der in der Architektur projizierten programmatischen Intentionen. Im Vergleich zu Croces kritischer Methode, die immer einen urteilenden und teilnahmslosen Beigeschmack behält unter dem Zugeständnis des Autors, dass „in einem Gegenstand ein Kunstwerk vorhanden ist oder nicht“, ist die Kritik Brandis eine Durchquerung des Kunstwerks, indem seine Gesetzmäßigkeit entdeckt und an ihr teilgenommen wird. Es handelt sich um eine *immanente* Kritik, die aber nicht abergläubisch verschlossen ist vor allem, was außerhalb des Textes liegt. Eine fast asketisch auf das Lesen der formalen Struktur des Werks gerichtete Kritik, die jedoch nicht auf die formalistische Betrachtung beschränkt ist, weil, wie schon bemerkt, der ganze theoretische Ansatz Brandis es darauf anlegt zu vermeiden, den Stil als Oberfläche des Werks

zu isolieren und zu inventarisieren, ohne ihn auf die tiefer liegende Entstehung des Werks zu beziehen. Diese Kritik verweigert nicht voreingenommen, wie ihr oft vorgeworfen wurde, den Beitrag der Philologie und beispielsweise die Ergebnisse der ikonologischen Forschung; ihre Ambition ist es viel mehr, diese mit der Entschlüsselung der Struktur der Form zu verschmelzen, bis sie ohne Überreste darin aufgehen.

Schließlich ist ein Aspekt, der die größte Aufmerksamkeit verdient, und mit dem ich abschließen möchte, weil er direkt auf das Thema unseres heutigen Zusammentreffens hinführt, die Erweiterung des Konzeptes der Kritik als reines Wertmessungsurteil hin zu den Maßnahmen der Konservierung und Restaurierung des Werkes. In diesem Sinne ist die Pionierleistung von *Carmine* anzuerkennen, demzufolge „alle Vorgänge, die das Werk sichern und konservieren, als Kritik anzusehen sind. Auch die Restaurierung ist Kritik, auch die Platzierung eines Werks in einem Museum, und schließlich die Beleuchtung, der Hintergrund, auf dem ein Werk, gleich ob Plastik oder Malerei, ausgestellt wird“. Diese Annahmen werden schließlich fruchtbar in dem Werk, das wir heute besprechen, der *Theorie der Restaurierung*.

Zum Autor:

Prof. Dr. Paolo D'Angelo

Inhaber des Lehrstuhls für Ästhetik an der Università di Roma Tre, Rom, Italien.

Eines seiner wichtigsten Forschungsgebiete ist die deutsche Philosophie, u.a. hat er italienische Übersetzungen der „Kritik der Urteilskraft“ von Kant und der Ästhetischen Schriften von Hegel herausgegeben und kommentiert. Zahlreiche Publikationen über Ästhetik, darunter (hier mit ins Deutsche übersetzten Titeln): Die Ästhetik der Romantik; Die italienische Ästhetik des 20. Jahrhunderts; Die Ästhetik Benedetto Croces; zusammen mit Gianni Carchia: das bei Laterza 2005 erschienene Lexikon der Ästhetik.

Großer Kenner der Schriften Brandis, zahlreiche Publikationen über Brandis ästhetische Schriften. Hierzu sei nur seine neueste Publikation zitiert: Paolo D'Angelo über: Cesare Brandi, *Critica d'arte e filosofia*, herausgegeben in der Reihe „*Estetica e critica*“, Edizione Quodlibet 2006.

Vortrag gehalten im Offenen Seminar im Rahmen des EU Projekts “Cesare Brandi (1906-1988). His thought and the European debate in the 20th century”.

TU München, Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft der TU München, am 26. 4. 2007

ausgerichtet in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Konservierung und Restaurierung der Hochschule für angewandte Wissenschaft und Kunst Hildesheim/Holzminde/Göttingen (HAWK HHG), Prof. Dr. Ursula Schädler-Saub.