

Philosophie als ästhetische Praxis

Hannah Arendt und die Weltlichkeit der Künste. Tagung an der Zürcher Hochschule der Künste. Kooperation des Forschungsbereichs Ästhetik (ZHdK) mit der Hannah Arendt Edition. Kritische Gesamtausgabe (Freie Universität Berlin), 17.–19. November 2022. Organisation und Konzeption: Judith Siegmund, Marita Tatari, Anne Eusterschulte. Programm: <https://artist.net/archive/37755>

Arendt diesen zwischen 1942 und 1954 auf Deutsch verfassten Gedichtzyklus aus nicht bekannten Gründen nicht publiziert, doch habe die Totalitarismus-Studie mit ihrer sprachlichen Dichte von diesen transmedialen Such- und Gestaltungsprozessen profitiert, so Hahn. Für die spezifische Poetizität dieses Hauptwerkes von Arendt zu sensibilisieren, ist möglicherweise auch die Idee einer 100-stündigen Lesung, die im September 2023 als Performance *Where Your Ideas Become Civic Action* von Tania Bruguera im Hamburger Bahnhof geplant ist.

POESIE VERSUS THEORIE

Zu fragen bleibt, welche Bedeutung den Gedichten in Arendts Schreib- und Denkpraxis abgesehen von einem solch eher indirekten Niederschlag noch zukommt, zumal sie selbst explizit andere literarische Gattungen, wie etwa den Roman, anführte, wenn es darum ging, die an sich unbegreiflichen NS-Verbrechen doch irgendwie zu verstehen. Markieren die Gedichte möglicherweise die Grenzen der Theoriebildung, die immer zulasten der historischen Erfahrung und zugunsten der Verallgemeinerbarkeit bemüht wird, eine Herangehensweise, die für Arendt wie für viele ihrer jüdisch-intellektuellen Zeitgenossen vor dem Hintergrund des Holocaust eine zentrale Herausforderung, ja ein Problem darstellte? Wie – so könnte man die Fragen der Tagung weiterspinnen – dem Unaussprechlichen/Unausgesprochenen und damit letztlich Formlosen doch eine Form geben, die sich nicht im Abstrakt-Gedanklichen vom Realweltlichen distanziert und Geschichte in die Ferne verbannt? Stellt Lyrik als eine besonders elaborierte Weise der Formgebung die vielleicht einzige noch mögliche Weise des Widerstands gegen die Erfahrung von Ohnmacht dar, die Möglichkeit, qua Ästhetisierung nicht nur Selbstwirksamkeit zu erfahren, sondern auch Geschichte lebendig, erfahrbar zu halten anstatt sie in subjekt- und zeitloser Theorie zu fixieren? Arendts in *The Human*

Die international besetzte Tagung, bei der nicht nur Arendts Kreativitäts- und Formvorstellungen, sondern auch deren Einlösung in ihrer eigenen Schreibpraxis und in textuellen Darstellungsformen im Zentrum standen, fand unter der folgenden Prämisse statt: „Hannah Arendt hat kein spezifisch kunstphilosophisches Buch geschrieben. Jedoch spielen ihre Überlegungen zu den Künsten und mehr noch die kulturgeschichtliche Verortung von produktions- und rezeptionsästhetischen Fragen eine wichtige Rolle in ihrem Werk.“ (<https://www.zhdk.ch/veranstaltung/47764>) Bereits in der *Opening Lecture* von Barbara Hahn (Arendt Edition, FU Berlin) wurde dieser rote Faden der Tagung benannt und auf die vielfältigen Weisen der Verquickung von Denken und Dichten in „Hannah Arendts Literaturen“ produktions- und rezeptionsästhetisch abgehoben. Hahn legte dar, wie die nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzende, mehrjährige Genese von Arendts erster auf Englisch verfasster Monographie *The Origins of Totalitarianism* (1951, auf Deutsch 1955) sich in engem Verbund mit Gedichten vollzog. Obgleich druckfertig und auf die für Arendts lyrische Haltung typische, iterative Weise durchgestaltet, hat

Condition (1958) getroffene Aussage, „Poetry is closest to thought“, legt nahe, dass da, wo das Denken sich verdichtet, das Gedicht als Darstellungsweise angemessen erscheint, wobei diese Form der Verdichtung von der Präzision, wie sie der Theorie eignet, unterschieden werden muss.

Susanne Lüdemann (LMU München, Arendt Edition) sprach (im Anschluss an Walter Benjamin) von Arendts „Denkbildern“, was insofern sinnfällig ist, als vermittels solcher Bilder das nicht Denkbare und unsagbar Anmutende qua Darstellungsform doch fass- und vermittelbar wird und damit dem nahekommt, was bereits der Begründer der Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten, als typische ästhetische Erkenntnis beschrieben hat, nämlich nicht in eindeutigen begrifflichen Beziehungen verfasst zu sein und damit eine alternative, auf Vieldeutigkeit setzende Form der Welter-schließung und -anschauung zu gewähren. „Im Gegensatz zum begrifflichen Denken der Abstraktion, die die Einheit in der Vielheit sucht [...] und infolgedessen der Welt im Wortsinn ‚Konkretheit‘ abzieht, vermag der sinnlich-mediale Weltzugang [...] da ein höchstes Maß an Mannigfaltigkeiten in der Einheit zu sichern, wo die Einheit des Mannigfaltigen (noch) nicht hergestellt werden kann. Die *cognitio sensitiva* bleibt [...] unterhalb der Schwelle logischer Unterscheidungen“, so der Baumgarten’sche Gedanke (Petra Bahr, „Lebendig vor Augen stellen“. Zur Mediologie bildgebender Verfahren bei Bodmer, Breitinger und Baumgarten, in: *Kompetenzen der Bilder: Funktionen und Grenzen des Bildes in den Wissenschaften*, hg. v. Ulrich Ratsch/Ion-Olimpiu Stamatescu/Philipp Stoellger, Tübingen 2009, 65–84, hier 79). Es wird zu prüfen sein, wie und ob die neue, gedruckt und digital vorgelegte Kritische Gesamtausgabe diesem Schreiben Arendts zwischen den Stilen und Gattungen qua Anordnung, Verweisstruktur und Kommentierung Rechnung tragen und die Entwicklung ihrer Texte dabei gegebenenfalls in ein anderes Licht stellen wird (<https://www.arendteditionprojekt.de/projekt/Editionsplan/index.html>).

Was beim Schreibprozess von *The Origins of Totalitarianism* noch parallel verlief, wird in den nachfolgenden Monographien Arendts zusehends

engmaschiger ineinander verwoben. In dem zum Zeitpunkt ihres Todes 1975 noch nicht fertiggestellten und 1977/78 von ihrer Nachlassverwalterin Mary McCarthy herausgegebenen *The Life of the Mind* ruft Arendt immer wieder Gedichte auf, implementiert Verse aus verschiedenen Dichtungen verschiedener Länder in den Fluss ihrer Sätze – nicht im Sinne postmoderner Zersplitterung oder illustrativ, sondern um sie für ihr Denken produktiv, um aus dem Selbstgespräch ein Gespräch, einen Polylog zu machen. Auf die eingangs gestellte Leitfrage der Studie, „Was ‚tun‘ wir, wenn wir nur denken?“ gibt sie dabei im Grunde in praxi die Antwort, dass wir uns in die Tradition, die Arendt u.a. als Archiv von Gedichten mit sich herumträgt, einschreiben, „intertextuell“ und „dialogisch“ einweben – auch über die Zeiten hinweg, so Susanne Lüdemann in ihrem Beitrag. Vergangenheit wird auf diese Weise, durch die jeweilige perspektivische Bezogenheit auf sie, Gegenwart, und aus dem Heute heraus aktualisiert.

So wie Arendt sich dergestalt an die Dichter, denen sie 1939 in einem Brief an Hermann Broch ein „besonderes Wissen“ attestierte, wandte, um mit ihnen über sie hinauszudenken, wandten sich die Dichter auch ihrerseits an die politische Denkerin, um ihr für ihr Totalitarismus-Buch Dank und im Gegenzug auch das ein oder andere Gedicht zu zollen. Arendts Sprache, das der Dichtung nahestehende assoziative Arbeiten, schien sie abzuholen. US-amerikanischen Autoren wie Randall Jarrell, Richard Howard, Anthony Hecht, Ted Weiss oder Robert Traill Spence Lowell hat ihr Opus offenbar das Gefühl vermittelt, „nach Hause“ zu kommen, wie Barbara Hahn auf Basis ihrer Auswertung zahlreicher Briefwechsel mit Arendt konstatierte. In Deutschland hat Arendt keine vergleichbare Resonanz gefunden.

GEBAUTE ÖFFENTLICHKEIT

Zwar hat Arendt in ihren Tagebüchern ihre Musik- respektive Opernerlebnisse notiert und hier vor allem die *Carmina Burana* des den Nationalsozialisten nahestehenden Carl Orff zu ihren präfe-

rierten Werken gezählt. Und obgleich sie sich gelegentlich zu Musikern, zumal zu Richard Wagner, äußerte und 1941 auch Adornos Wagner-Essay in einem Brief an Günther Anders würdigte, scheint sie der Hörkunst insgesamt, mit Blick auf ihre Schreib- und Denkpraxis, deutlich weniger Gewicht beigemessen zu haben, wie die Musikwissenschaftlerin Gesa zur Nieden (Universität Greifswald) herausstellte. Die Plattensammlung Arendts, die Aufschluss über ihre Hörgewohnheiten und -vorlieben geben würde, existiert leider nicht mehr. Auch über Architektur hat sich Arendt vergleichsweise wenig explizit geäußert, wie der Architekt und Städtebauer Hans Teerds (ETH Zürich) eingangs seines Beitrags klarstellte. Doch verstanden *als conditio sine qua non* für jedwede Form von (raumgebundener) Begegnung lässt sich mit Arendt durchaus auch produktiv über die „gebaute Öffentlichkeit für die Entstehung des Politischen“ nachdenken (Brigitte Sölch, Rez. Kultur:Stadt, Berlin/Graz, 10.3.2013, Akademie der Künste, Berlin, 15.3.–26.5.2013, in: H-ArtHist, 8.7.2013, Bezug nehmend auf: Hannah Arendt, *Was ist Politik?*, Berlin 2006, 11), die von Gemeinschaften (als Ausdruck ihrer selbst) geformt wird und diese Gemeinschaften wiederum auch ihrerseits in ihren Möglichkeiten des Verhaltens formt, in diese interveniert, sie orientiert und relationiert: Türen und Fenster etwa stiften spezifische Weisen der Beziehung, indem sie qua Öffnung Menschen zueinander bringen oder qua Schließung voneinander trennen – je nach Gebrauch, den Arendt bei aller Funktionalität deutlich differenziert von dem seinen Gegenstand ver- und aufbrauchenden Konsum (vgl. auch Judith Siegmund, Design als Prozess, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 65/2, 2021, Schwerpunktthema: *Theorie des Designs*, hg. v. Josef Früchtl/Philipp Theisohn).

Architektur ist dauerhaft und vermag damit syn- wie diachron Stabilität zu verleihen: an und in ihr als verbindlichem Bezugspunkt lassen sich verschiedene Weisen der Bezugnahmen entfalten, in der die Pluralität der Welt als einer gemeinsamen Erscheinung sichtbar und bewusst wird. In ihrer

Vita activa konstatiert Arendt dementsprechend: „Nur wo Dinge, ohne ihre Identität zu verlieren, von Vielen in einer Vielfalt von Perspektiven erblickt werden, so daß die um sie Versammelten wissen, daß ein Selbes sich ihnen in äußerster Verschiedenheit darbietet, kann weltliche Wirklichkeit eigentlich und zuverlässig in Erscheinung treten.“ (*Vita activa oder Vom tätigen Leben* (1958), München/Berlin/Zürich 2020, 85) Realität entstehe, da alle mit demselben befasst seien. Für Arendt gewährt gerade die Faktizität, das raumgreifende Materielle, von dem aus sie jedwede Gestaltung und Formgebung denkt, die Möglichkeit, dass wir einen verbindlichen, realweltlich-sinnlichen Bezugspunkt haben – für sie der einzige Garant dafür, sich gegen eine vermeintliche „Gewissheit des Cogito“ und daraus ableitbare Ideologien zu wappnen. Und Arendt warnt: „Wenn diese Selbigkeit der Gegenstände sich auflöst und nicht mehr wahrnehmbar ist, so wird keine Gleichheit der ‚Menschennatur‘, und sicher nicht der künstliche Konformismus der Massengesellschaft, verhindern können, daß die gemeinsame Welt selbst in Stücke geht.“ (Ebd.)

Heute, im gemeinhin sog. „Postfaktischen Zeitalter“, sind solche dystopischen Gedanken m. E. zentraler denn je. Politische Falschbehauptungen entgegen den Fakten und „Lügen [...] hat es schon immer gegeben. Neu ist vielmehr der Umstand, dass der Nachweis der Lügen keine Konsequenzen mehr hat, weil [...] der gemeinsame Raum“ – der faktisch-stabile, allen gemeinsame Referenzraum, der Pluralität, nicht aber Beliebigkeit zulässt – „bestritten“ und wissentlich ignoriert/manipuliert wird. „An die Stelle eines Streits der Meinungen, der die stets prekär bleibende Wahrheit entbirgt und lebendig hält, tritt dann die Durchsetzung von Interessen“ – so fasst Juliane Rebentisch die derzeitige Situation zusammen, auf die Arendt, ohne eine Vorstellung von unseren heutigen digitalen Möglichkeiten zu haben, bereits in den 1950er Jahren hinweist (*Der Streit um Pluralität: Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Berlin 2022, 21).

ÄSTHETISCHES URTEIL UND WELTBEZUG

Anstatt um Egoismen und Interesse geht es Arendt in all ihren Texten um die Welt, den gemeinsamen Boden, den „Gemeinsinn“, wie er ihres Erachtens besonders in den Künsten und unserer Bezugnahme auf sie gewährt und gestiftet werden könne. So wie sie von Künstler:innen mehr erwartet als „nur“ persönlichen Ausdruck, erwartet sie auch von dem/der Betrachtenden mehr als „Selbstgenuss“. In einer Fußnote ihrer *Vita activa* wird sie mit Blick auf die Künste ihrer Zeit bemerkenswert konkret: „Die Weltlichkeit der künstlerischen Tätigkeit ändert sich natürlich auch nicht in der nicht-gegenständlichen modernen Kunst. Diese Nichtgegenständlichkeit hat nichts mit Subjektivität zu tun oder damit, daß der Künstler etwa ‚sich ausdrücken‘ wolle; so reden nur Scharlatane, nicht die Künstler. Jeder Künstler [...] produziert Welt Dinge, und die Verdinglichung, die sein eigentliches Geschäft ist, hat nichts gemein mit der sehr fragwürdigen, jedenfalls aber ganz unkünstlerischen Praxis des Sich-Ausdrückens. Nicht die abstrakte Kunst, wohl aber der Expressionismus ist ein Uding.“ (2020, Anm. 90, 522) Arendt macht hier deutlich, dass der Wert von Kunst für sie nicht im bloßen Selbstaussdruck des Künstlers liegt – wie etwa ihr Zeitgenosse, der Kunstkritiker Harold Rosenberg, konstatiert (vgl. z. B. ders., *The American action painter* (1952), in: *Art News* 1, 1952, 22–23 und 48–50) –, sondern in der Schöpfung von Formen, die, indem sie sich selbst bedeuteten, als stabiler Referenzpunkt für die Aushandlung von Welt fungieren (vgl. dazu Stephanie Marchal, *Clement Greenberg's Gauss Seminars: An Inflection Point in the Evolution of His Art Criticism*, in: *Onstage/Backstage: Clement Greenberg's Gauss Seminars and Other Unpublished Manuscripts* (Praktiken der Kritik, Vol. 2), hg. v. ders./Andreas Degner, München 2022, 233–283). In rezeptionsästhetischer Entsprechung dazu räsoniert Arendt hinsichtlich des ästhetischen Urteils: „In ästhetischen, nicht weniger als in politischen Urteilen wird eine Entscheidung getroffen; diese ist zwar immer durch eine gewisse Subjektivität bestimmt, nämlich durch die einfache Tatsache, daß jede Person einen eigenen Platz einnimmt, von dem aus sie auf

die Welt sieht und sie beurteilt; die Entscheidung schöpft aber auch aus der Tatsache, daß die Welt selbst eine objektive Gegebenheit darstellt, etwas, was allen ihren Bewohnern gemeinsam ist. Die Tätigkeit des Geschmacks entscheidet darüber, wie diese Welt, unabhängig von ihrer Nützlichkeit und unseren lebensweltlichen Interessen an ihr aussehen und sich anhören soll, was die Menschen sehen und was sie in ihr hören werden. Der Geschmack beurteilt die Welt in ihrer Erscheinung und ihrer Weltlichkeit; sein Interesse an der Welt ist gänzlich ‚uninteressiert‘, und das bedeutet, daß weder die Lebensinteressen des Individuums noch die moralischen Interessen des Selbst hier eine Rolle spielen. Die Hauptsache für Geschmacksurteile ist die Welt, nicht der Mensch, weder sein Leben noch sein Selbst.“ (Arendt, *Das Urteilen: Texte zu Kants Politischer Philosophie*, hg. v. Ronald Beiner, München/Zürich 2017, 155–156)

Wenn – zumal mit Blick auf die modernen Künste – die „Maßstäbe des Urteils verschwinden, erhält das Urteilsvermögen erst eigentlich seine Aufgabe“, so Arendt weiter, da es hier allein die aktive Bezugnahme auf Welt und deren Exponierung in Form eines Urteils vor anderen ist, in der Welt als eine ebenso greif-, aushandel- und formbare in Erscheinung tritt. Über das in diesem Sinne relational gedachte (Qualitäts-)Urteil kommuniziert der/die Betrachtende seinen/ihren Standort in der Welt, den er/sie am in Rede Stehenden einnimmt und ermittelt. Intersubjektive Nachvollziehbarkeit und Verständigung über diese im ästhetischen Urteil kommunizierte, subjektive Erlebnis- und Entscheidungsweise kann nur deshalb erwartet werden, weil dieses Urteil an einer im Arendt'schen Sinne objektiven, selbstidentischen Gegebenheit und aus den Strukturen einer überindividuellen kulturellen Praxis heraus argumentiert, entwickelt und als Perspektive auf diese verbindlichen Strukturen in diese eingetragen wird (vgl. dazu auch Rahel Jaeggi, *Kritik von Lebensformen*, Berlin 2014).

Das so gedachte Urteil „actually appeals to the ‚community sense‘. In other words, when one judges, one judges as a member of a community“ (Arendt, *Lectures on Kant's Political Philosophy*, hg.

v. Ronald Beiner, Chicago 1992, 72), so zitierte Mustafa Dikeç (Paris, Urban Studies) Arendt in seinem Beitrag „Aesthetics, politics and worldliness“. Werte, die einen gemeinsamen, gesellschaftlichen Horizont, d. h. *Kultur*, aufspannen, werden dergestalt verhandelt und zugeschrieben. Arendt geht so weit, den „Akt des Urteilens“ an die „Verpflichtung“, sein Urteil mitzuteilen, rückzukoppeln – mit dem ausdrücklichen Ziel der Überzeugung. Zu überzeugen sei letztlich die „raison d'être des Urteilens“, „weil es kein erkenntnistheoretisch abgesichertes Verfahren zur Herstellung von Korrespondenz zu dem beurteilten Objekt gibt, das an den Konsensus, der im tatsächlichen Verlauf einer Wahrheit suchenden Kommunikation gefunden wird, heranreicht.“ (Arendt 2017, 178) In diesem Sinne erachtete Arendt Kunstproduktion und Kunstrezeption als dem Erfahrungsschwund entgegenwirkende Tätigkeiten des Die-Welt-mit-anderen-Teilens und Sich-selbst-darin-Verankerns.

AUF DISTANZ ZUR KUNSTPHILOSOPHIE

Der hier unternommene Versuch, verschiedene Tagungsaspekte zu bündeln, kunstphilosophische Überlegungen Arendts an einigen Textpassagen zu konkretisieren und in ihrem *Ceuvre* zu kontextualisieren, wurde durch den bedauerlichen Ausfall des Vortrags von Nils Baratella (Hochschule Düsseldorf/ehemals Hannah-Arendt-Zentrum Oldenburg) mit dem verheißungsvollen Titel „Gemeinsinn und Urteilskraft. Lassen sich ästhetisches und politisches Urteil bei Hannah Arendt unterscheiden?“ motiviert. Mein kleiner Exkurs zielt darauf ab, die politische Bedeutung, die Arendt dem ästhetischen Urteilen beimaß, zu konturieren. Auf die „power of (aesthetic) judgement“, die „on a potential agreement with others“ gründe, hat Dikeç auch mit den diesem Urteilstypus innewohnenden Dimensionen der Einbildungskraft und Perspektivübernahme hingewiesen, Dimensionen, wie sie insbesondere der Literatur eignen. Das Urteil, so zitiert Dikeç die Denkerin, „needs the presence of others ‚in whose place‘ it must think, whose perspective it must take into consideration [...]. Hence judgement is endowed with a certain specific vali-

dity but it is never universally valid.“ (Arendt, *Between past and future*, New York 1961, 21)

Nicht nur das Urteilen über sie, sondern auch die Kunst selbst, ihre Rolle und Funktion, begriff Arendt als keineswegs überzeitlich konstant, sondern unbedingt geschichtlich, worauf Judith Siegmund etwa in Unterscheidung zu den Kunstphilosophien von Adorno oder auch Heidegger hinwies und worin sie einen Vorteil von Arendts Theoriebildung identifizierte. Diese erlaube nämlich eine Öffnung der Bedeutungsgebung der Objekte dahingehend, dass ungeachtet der oben beschriebenen Selbigkeit von Kunstwerken diese je nach Ort anders erfahren und – in stets erneutem Durchleben – aktualisiert würden. Siegmund regte dazu an, diesen Gedanken, Kunst als Archiv für perspektivische Bezugnahmen zu verstehen, auf dessen Basis ein Sichten- und Erinnerungsabgleich möglich werde, in die aktuellen Fragen im Umgang mit Globalkunst hineinzutragen, in der allgemein verbindliche Kriterien schwinden und übergreifende Narrative zur Selbstbeschreibung von Gesellschaft qua Kunst unhaltbar werden. Wie lassen sich gerade vermittels ästhetischer Gegenstände und den an ihnen möglichen Entfaltungen einer Pluralität der Bezugnahmen (neue?) Formen der Öffentlichkeit erzeugen? Und, so wäre weiter zu fragen: Inwiefern ist hier mit Blick auf die Künste und ihre je spezifische Weise der Erzeugung von Austausch, Verbindlichkeit und Kollektivität zu differenzieren?

Vieles spricht mit Siegmund dafür, dass Arendt, die immer wieder auf die materielle Kultur in ihrer Gesamtheit abhebt, Gestaltung ganz grundsätzlich in einem sehr weiten, anthropologischen Sinne denkt und Materie nicht anders denn als Möglichkeitsraum des Geistes begreift. Der Mensch entwickelt sein Denken aus dem und über den Stoff. Allein, ein kleines, aber entscheidendes „Aber“ schien sich im Beitrag von Florian Klinger (University of Chicago, Arendt Edition) zu Franz Kafka abzuzeichnen: Arendts Wertschätzung für eine den sog. Hochkünsten (weniger aber den Gebrauchskünsten) eigene *indeterminacy*, derer es bedarf, um überhaupt perspektivische Vielfalt zu ermöglichen und die oben erwähnte ästhetische

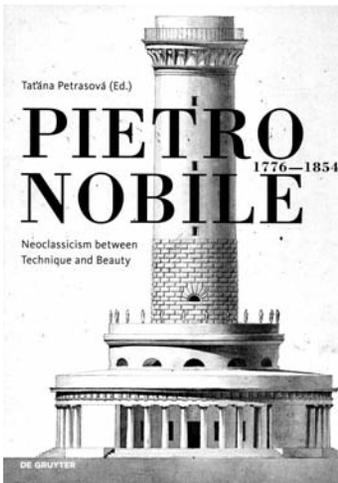
Erkenntnis im Sinne Baumgartens zu gewinnen; daher referiert sie insbesondere auf Kafka, daher befürwortet sie die alles andere als unumstrittene Abstraktion in den zeitgenössischen Bildkünsten. Treffend sprach Klinger von Arendts Kunstvorstellung als der einer Transformation von Aktualität in Unbestimmtheit. Abschließend sei noch auf einen Gedanken in Klingers Studie *Urteilen* (Zürich/Berlin 2011) verwiesen: Die Kommunikation bedarf der Formgebung, gebiert eine Form, wo vorher keine war – im weitesten Sinne ein Ausdruck dessen, was Arendt in *Vita activa* unter dem

Begriff der „Natalität“ zu fassen versuchte, nämlich die jedem Menschen qua Geburt eignende Fähigkeit, „selbst einen neuen Anfang zu machen, d. h. zu handeln.“ (2020, 25)

PROF. DR. STEPHANIE MARCHAL
 Ruhr-Universität Bochum
 Kunstgeschichtliches Institut
 Stephanie.Marchal@ruhr-uni-bochum.de

VON DER REDAKTION AUSGELESEN

Pietro Nobile 1776–1854. Neoclassicism between Technique and Beauty. Hg. Tat'ána Petrasová. Beitr. Rossella Fabiani, Ri-



chard Kurdiovsky. Berlin, de Gruyter Verlag 2021. 271 S., 78 Farbtaf., 94 meist farb. Abb. ISBN 978-3-11-069145-0. € 68,95

Der 1776 als Pietro Nobile im Tessin geborene Wiener Stararchitekt des Klassizismus, Peter von Nobel, kam bereits als Kind mit seinem Vater nach Triest, wo dieser sich als Baumeister in der damals österreichischen Hafenstadt etablierte und seinen Sohn auf den von ihm geleiteten Baustellen anlernte. 1798 erhielt Nobile von der Stadt ein Stipendium, das ihm das Studium an der Accademia di San Luca in dem unter französischer Besatzung stehenden Rom ermöglichte. Dort setzte er seine Ausbildung zwischen 1801 und 1805 u. a. bei Giuseppe Valadier und Antonio Canova fort, auch erhielt er erste Einblicke in den sog. Revolutionsklassizismus und dessen Theoretiker wie Jean-Nicolas-Louis Durand.

Nach einer kurzen Zwischenstation in Wien wurde er dann 1808 in Triest zum Oberbaudirektor für die Hafenstadt und die istrische Küste ernannt, wo er verschiedene öffentliche und private Gebäude projektierte. Die Kirche S. Antonio Taumaturgo (Planungen ab 1808, Ausführung 1822–48) in Triest gilt als sein klassizistisches Hauptwerk. Während seiner Tätigkeit als leitender Ingenieur zwischen 1810 und 1817 beschäftigte er sich eingehend mit den antiken Überresten u. a. in Triest, Pula und Aquileia – auch erstmals in denkmalpflegerischer Hinsicht im Sinne der Erhaltung von nationalem Kulturerbe (so war er z. B. für die Restaurierung des römischen Amphitheaters in Pola zuständig). Hier entsteht auch seine Publikation anlässlich des Wiener Kongresses *Progetti di varii monumenti architettonici immaginati per celebrare il trionfo degli Augusti Alleati, la pace, la*