

Kurt Badt

3. März 1890–22. November 1973

Der Kunstwissenschaftler Kurt Badt starb am 22. November 1973 in Überlingen. Damit hat die deutsche Kunstwissenschaft nach Hans Jantzen und Erwin Panofsky einen ihrer bedeutendsten Vertreter verloren. Für Badt, der selbst künstlerischer Mensch war, bedeutete das Fragen nach dem Wesen der Kunst das zentrale Anliegen seiner Arbeit, d. h. das „Herausarbeiten des Wahren in der Anschauung“ (Die Kunst Cézannes, 1956, 16). Dementsprechend hatte für Badt die Kunst eine besondere Bewußtseinsfunktion und Motorik für die sittliche Weiterbildung des Menschen, so daß er schreiben konnte: „Die Formen der Kunst sind unmittelbarer Ausdruck oder Zeichen, sie sind Darstellungsmodi der von den Künstlern behaupteten und vertretenen Gesinnungsethiken.“ (Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte, 1971, 15.)

Kurt Badt gehört zu den wenigen Schülern von Wilhelm Vöge, dessen im Sehen so bedeutendes Werk erst in den letzten Jahrzehnten in das Licht des Faches gerückt wurde. Im Jahre 1913 promovierte Badt bei Vöge mit der Arbeit „Grundlagen zu einer kritischen Biographie des Malers Andrea Solario“; er verzichtete auf eine Laufbahn als Museumsmann, studierte statt dessen Musik und Malerei und arbeitete als freier Wissenschaftler. Die expressiven Skulpturen Wilhelm Lehmbrucks, der sich 1919 das Leben genommen hatte, regten Badt zu einem Aufsatz an, in dem er angesichts der erschütternden Figur des „Gestürzten“ die Formel vom „arm gewordenen“ unserer Epoche prägte (Zs. f. bild. Kunst 1920). Bis auf wenige frühe Aufsätze gibt es von Badt eigentlich nur ein Spätwerk, das aber um so reifer und gewichtiger geworden ist. Zwischen 1925 und 1930 entstand der Aufsatz „Einfachheit in der Malerei“; ferner 1933 „Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst“ (Kunsttheoretische

Versuche, hrsg. v. L. Dittmann, 1968). Im Jahre 1939 mußte Kurt Badt, um sich zu retten, nach London flüchten, wo er unter größten Entbehrungen, unterstützt von seiner Frau Helen, bis 1950 lebte. In diesen Zeitraum fällt eine intensive wissenschaftliche Arbeit, die als eine Art Widerstandshaltung zu bezeichnen wäre. Die Früchte dieser Arbeitsjahre im Londoner Warburg-Institute sind die bald nach dem Krieg in rascher Folge erschienenen Werke, die Badts Bedeutung erwiesen haben: „Delacroix Drawings“ (Oxford 1946, deutsch 1951); „Wesen der Plastik“ zusammen mit „Raumphantasien und Raumillusionen“, 1963 erschienen; das Cézanne-Buch 1956; „Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik“ (Berlin 1960); „Die Farbenlehre van Goghs“ (Köln 1961); „Die methodologische Auseinandersetzung mit Hans Sedlmayr „Jan Vermeer – Maler und Modell“ (Köln 1961). Neben dieser, an sich schon erstaunlichen Produktivität Aufsätze wie der von der Fachwelt zu wenig beachtete „Der kunstgeschichtliche Zusammenhang“ (Versuche, 1968, 141 f.). Den bedeutenden Rang des Buches über die Kunst Cézannes würdigten A. M. Vogt und Martin Gosebruch; in seiner „Methodik und Kunstwissenschaft“ zeichnete Gosebruch die Position von Badt innerhalb der Entwicklung der Wissenschaft von der Kunstgeschichte. Umso bedauerlicher ist es, daß sich nach dem Kriege keine deutsche Universität entschloß, Badt auf einen kunstgeschichtlichen Lehrstuhl zu berufen; erst die neu gegründete Universität Konstanz machte ihn zum „Honorarprofessor“. Aufgrund der Initiative des Münchener Ordinarius Wolfgang Braunfels erhielt Badt im Jahre 1967 einen Lehrauftrag zur Einführung in die Kunst des Nicolas Poussin. Der Verlag DuMont Schauberg brachte sodann 1969 das große Werk zur Kunst Poussins heraus. Dort begründete Badt seine Methode als Ätiologie, als die Lehre von den äußeren Ursachen und inneren Gründen eines Kunstwerkes. Spiegel seiner Wirkung wurde die zu seinem 80. Geburtstag erschienene Festschrift „Argo“, hrsg. von Martin Gosebruch und L. Dittmann.

Badts letzte – sieht man vom unvollendeten „Veronese“ ab – größere Arbeit, die seine kunsttheoretische Position weniger als die eines Kunstphilosophen als vielmehr die eines Künstlers erweist, ist seine 1971 erschienene „Wissenschaftslehre“, die man im Lichte seiner konkreten Untersuchungen (Cézanne, van Gogh, Delacroix, Poussin) und keineswegs umgekehrt sehen muß und nur so verstehen kann. Diese Prämisse berücksichtigt in seiner Rezension O. K. Werckmeister zu wenig (Kunstchronik 1973, 266 f.). Badts Hauptgedanken kreisen weniger um die sozialen Bedingungen, die er nicht übersieht, als vielmehr um die unverwechselbare Individualität des geschichtlich überlieferten Werkes und seiner Totalität und Überzeitlichkeit, die der dauernden Unvollkommenheit der menschlichen Existenz entgegengesetzt sind. Diese Begriffe für das Wesen der Kunst sind zu verstehen im Sinne, daß die Werke in ihren Plänen die Verantwortung für das Zukünftige tragen, wie es Hans Henny Jahnn einmal umschrieb. Aus der Kritik der Ikonographie entwickelt Badt „ein vergessenes Grundthema der modernen Kunstgeschichte“, nämlich die stetige Erneuerung der ikonographisch gewordenen Bestände durch die künstlerische Form (Wissenschaftslehre, S. 124).

Ursächlich damit in Zusammenhang steht für Badt die Frage nach der Bedeutung der Kunst in jeder Zeit und nach der Freiheit derselben: das Wesen der Kunst als Ausdruck menschlicher Freiheit und als ständiges Werkzeug menschlicher Bewußtseinsbildung und Vervollkommnung. Badt erweist das über die sozialen Bedingungen Hinausgehende als das Wesentliche am Kunstwerk; er umkreist seine einmalige Individualität und Bedeutung der Realisierung des Gehaltes in der Form als Instrument zur Erhaltung der menschlichen Freiheit – Freiheit, die als Synonym für Kunst eingeführt werden sollte. Dietrich Schubert