

KURT BADT, *Die Kunst Cézannes*.

275 Seiten Text, 45 Abbildungen auf Tafeln,
München 1956, Prestel-Verlag, DM 22.-.

«In diesem Buche wird nach dem Wesen der Kunst Cézannes gefragt, und die Frage, welche alles darin begründet, lautet (in einer Nietzsche entlehnten Formulierung): Wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt?» Diese Worte stellt Kurt Badt an den Anfang seines bewunderungswürdigen Werkes, das die beste Interpretation der Kunst Cézannes bietet, alle früheren Darstellungen hinter sich lassend. Zugleich kommt ihm sowohl im Sachhaltigen wie im Methodischen hohe Bedeutung zu, weit über den im Titel genannten Bereich hinaus. «Gewisse Längen und Ausführlichkeiten des vorliegenden Buches» rechtfertigt der Autor: «Es handelt sich um die Behandlung *allgemeiner* Probleme, die zwar bei Cézanne vorkommen und die doch, in ihrer Allgemeinheit, nicht in eine Arbeit über einen einzelnen Künstler zu gehören scheinen. Wenigstens nicht nach der allgemein vorherrschenden Ansicht. Der Verfasser ist aber anderer Meinung . . . Erst lange Gedankenzusammenhänge und über weite Räume und Zeiten sich erstreckende Betrachtungen machen die wichtigsten Fragen klar. Die Exkurse sind nicht bloß äußerlich Hinzugefügtes, sondern integrale Stücke der Untersuchung selbst, da ja gerade der einzelne Fall eines großen Künstlers nur klar werden kann in immer erneutem Ausblick auf allgemeine Probleme der Kunst und der Weltauffassung» (S.23). Einem Buch, das solche For-

derungen aufstellt und erfüllt, bleibt jedes Referat, das die «Ergebnisse» in wenigen Sätzen mitteilen wollte, unangemessen. Nur genaues Mitdenken, eindringliche Vergegenwärtigung des Beobachteten werden ihm gerecht und entsprechen der Absicht des Autors, den Leser zur Einsicht, zur Evidenz zu führen. Der referierende Teil dieser Besprechung beschränkt sich deshalb auf Hinweise.

Das Buch gliedert sich in fünf Kapitel. Das erste Kapitel: «Cézannes Wasserfarbentechnik», das eine Geschichte der für Cézanne wesentlichen Farbe Blau und einen «Exkurs über die Ferne» in sich schließt, betrachtet die Kunst Cézannes von seiten der Technik («im Sinne von Poetik, nicht Grammatik»). Das zweite, «Die Kartenspieler», versucht, die Kunst Cézannes aus ihren psychischen Ursprüngen zu verstehen. Das dritte Kapitel: «Der Symbolismus Cézannes und das Menschliche in seiner Kunst» fragt nach dem geistigen Gehalt, das vierte, «Das Problem der Realisation» nach der Gestaltung. Das fünfte Kapitel: «Cézannes historische Stellung und Bedeutung» sieht seine Kunst im Zusammenhang mit der Geschichte der europäischen Malerei. Es widmet sich besonders ausführlich ihrem Bezug zu Delacroix und Poussin. Implizite wird hier eine ganze Darstellung der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts geboten, verbunden mit vor allem in den Anmerkungen ausgebreiteten, aus intimer Kenntnis interpretierten Gedanken der französischen Kunsttheorie und Kunstkritik dieser Zeit. Mit souveräner Freiheit des Urteils wird Cézanne von seinen Zeitgenossen abgehoben. Welcher Ansporn zur Wiederaufnahme einer echten Kunst-Kritik geht von diesen Zeilen aus!

Diese fünf Kapitel «sollten derart verstanden werden, daß in jedem von ihnen von einem anderen Orte des Kreises ein Zugang zu der Mitte gesucht wird». Denn «das Fragen nach dem Wesen der Kunst, sei es der Kunst im Ganzen oder der eines Meisters, hat sich auf dem Wege der Umkreisung zu vollziehen, da weder vom Künstler noch vom Können der Kunst noch von dem Werke der Ausgang genommen und ein gradliniger Fortgang im Denken über diese Frage durchgeführt werden kann, in dem sich alle wesentlichen Probleme nach- und auseinander erhellten. Eingedenk dieser Tatsache ist das vorliegende Buch nicht in fortlaufender Folge angelegt, sondern als Kreis» (S.9).

Die auf das Technisch-Poetische bezüglichen Beschreibungen und Analysen des ersten Kapitels und die Erörterungen der Gestaltungsprobleme im dritten und vierten Kapitel richten ein neues

Maß an Genauigkeit des künstlerischen Sehens auf, bekunden eine höhere, vollkommeneren Möglichkeit gegenstandsnaher Beobachtung an Werken der Malerei, vereint mit einer ungewöhnlichen Fülle neuer Fragestellungen und Erkenntnisaspekte. Man wird sagen dürfen, daß diese Partien in ihrer Synthese genauester, bis in feinste technische Details eindringender Beobachtungen mit dem unbeirrbar durchgehaltenen «höchsten Begriff von Kunst» ein Novum kunstgeschichtlicher Interpretation überhaupt darstellen.

Dem Wege der Umkreisung gemäß bekräftigen sich die Analysen und Deutungen aus dem Ganzen der Interpretation und entziehen sich somit vereinfachender Zusammenfassung. Nur in entfalteter Diskussion könnten den Beobachtungen und Argumenten Badts vereinzelt andere Beobachtungen und abweichende Argumente entgegengesetzt werden. (Das gilt auch für die von Badt behandelten ontologischen Probleme der Kunst Cézannes.)

Eines nur sei angemerkt: Wie Theodor Hetzer (an den auch die gelassene und gelöste Sprache erinnern mag) in seinem Buch über Tizian¹, so unterschätzt auch Badt die künstlerische Bedeutung des Lichtes. Licht wird hier nur in seinen Zusammenhängen mit «belebender Bewegung», «heiterem Glanz» (S.126), mit dem «Äußeren, Phänomenalen, Ephemerem» (S.204), mit der Formenauflösung der Impressionisten (S.215) gesehen. Damit erschöpft sich jedoch die gestaltungsmäßige, geistige, ontische Bedeutung des Lichtes keineswegs, auch nicht in den Gemälden Cézannes, von denen Badt, der übrigen Forschung folgend, behauptet, «in ihnen scheine überhaupt kein Licht» (S.62). Alle Bilder Cézannes aber offenbaren den geheimnisvollen Bezug der Dinge zum Licht und enthüllen Licht als ein Seinskonstitutivum des Dinglichen, als Analogon von Geist, als Metapher von Wahrheit².

Eine weiterführende Erkenntnis des Lichtes in der Kunst Cézannes wird diese mehr von den Spätwerken aus, die «den Gipfel seiner Leistungen bilden» (S.275), begreifen müssen. Die Sätze Badts über Cézannes Altersstil (S.147, 243ff.) gehören wohl mit zum Schönsten, das die kunstgeschichtliche Literatur aufzuweisen vermag. Die Werke der mittleren Zeit sieht Badt, hierin im Bereich des Biographischen verbleibend, doch zu sehr noch von den qualitativ eigentümlich abfallenden frühen Arbeiten aus. Aber: «Der historische Erkenntnis-schluß geht von der Wirkung auf die Ursache» (Yorck von Wartenburg)³. Dies gilt für Cézanne um so mehr,

¹ Vgl. hierzu die Sätze Wolfgang Schönes in seinem Buch «Über das Licht in der Malerei», Berlin 1954, S. 19.

² Rezensent hofft, diese ergänzenden Bemerkungen demnächst in ausgearbeiteter Form vorlegen zu können.

da «sein Werk als *Ganzes* den Charakter des Späten aus der Reife eines alternden Geistes hat» (S.147). Und wie kein anderer, zuvor versteht Badt die Kunst Cézannes als das «Ende einer Epoche in der Malerei» (S.25, 255).

Das dritte Kapitel vollzieht nichts Geringeres als eine Neuentdeckung der Kunst Cézannes in ihrer menschlichen und religiösen Dimension. Kunst wird erkannt in ihrer Verankerung im Ethos des Künstlers. Im Gegensatz zur These von Cézanne als *peintre pur*, der nur äußerlich, in bloßer Bürgerlichkeit Katholik geblieben sei, und dessen Religiosität «bisher als Kuriosum angemerkt, als ein Symptom der Angst und als ein Rückfall in provinzielle Rückständigkeit erklärt worden ist» (S.19), wird hier aufgewiesen, wie Cézanne, auf dem Grunde der radikal durchkosteten und schließlich angenommenen Einsamkeit den Schritt tut «von der Empörung und Niedergeschlagenheit zur Ergebung, zur Annahme des Leidens und damit von der Gottverlassenheit zur Gottgeborgenheit» (S.109). An seiner Umkehr «ist das Opfer das Entscheidende, dasjenige, was darin preisgegeben worden ist, die hemmungslose Selbstbejahung des Ich und die Empörung gegen die oberen Mächte» (S.112). «Der Glaube geht bei Cézanne . . . nicht unverbunden neben seiner Kunst her. Vielmehr ist sein Katholizismus durchaus echt und entspringt einer tiefen Gläubigkeit, welche in noch höherem Maße seine Kunst in ihrer «unthematischen Religiosität» bestimmt hat» (S.116). Diese Umkehr, die sich um 1870 ereignete, begründet unmittelbar Stil und Rang seiner Werke. Nun erschließt sich ihm die Wirklichkeit, die Natur als «Spiegel einer Eigenschaft Gottes» (S.115). Und in einer «neuen Art religiöser Malerei» (S.20) zeigt er nun in seinen Gemälden die Dinge in ihrem Zusammenbestehen, als sich im Sein, im reinen Da-Sein unverändert Erhaltende.

Im zweiten Kapitel sucht Badt, am Beispiel der Kartenspieler, die Kunst Cézannes aus ihren psychischen Ursprüngen zu begreifen. Hier muß bei allem Rühmen dieses außerordentlichen Werkes Kritik einsetzen.

Die fünf Gemälde der Kartenspieler werden in Beziehung gebracht zu der von Badt so genannten Ugolino-Zeichnung, einer Federskizze in einem Brief des zwanzigjährigen Cézanne an Zola. Verkleidet in eine verzerrende Abwandlung der Geschichte Ugolinos aus Dantes *Inferno*, stellt sich, wie die beigelegten Worte Cézannes und die Auslegung Badts dartun, dies «strafwürdige» Bild dar: Cézanne reicht seinen Geisteskindern (sei-

nen Werken) das Haupt (das Geld) des Vaters zum Verzehr dar. «So also sieht der junge Cézanne seine Zukunft . . .» Er hat «für die Zukunft seiner ungeborenen geistigen Kinder zu sorgen. Da er kein praktisches Mittel für den Zweck kennt, nimmt er seine Zuflucht dazu, den Todestag seines Vaters zu malen . . . Dies ist der Tag, den er unbewußt herbeisehnt» (S.80). Da die Kartenspieler, besonders in ihrer ersten Fassung, große kompositionelle Ähnlichkeiten mit der Ugolino-Zeichnung aufweisen, sollen auch sie in symbolischer Form eine ähnliche Aussage kundtun: «Cézannes Sieg über seinen Vater durch das in langsamer Arbeit herangereifte Werk, das ist das eigentliche Thema» (S.85). Die Verschiedenheit im Thematischen wird wie folgt erklärt: «Zur Zeit der Ugolino-Zeichnung bezieht sich die Darstellung auf die Zukunft; sie drückt Hoffnung und Zuversicht aus und versucht zugleich, diese zu stärken. Während der Entstehung der Kartenspieler steht ein großes Oeuvre da, und diese Bilder weisen auf die vergangene Schaffensperiode und fassen ihr Ergebnis zusammen. Daher ist die Szene aus der Hölle in das Tageslicht verlegt, und die Tafelrunde beschäftigt sich nicht mehr mit der Vertilgung eines Totenschädels, sondern mit Kartenspielen, einer friedlichen, harmlosen und durchaus rechtmäßigen Tätigkeit, die das Tageslicht nicht zu scheuen braucht . . .» (S.85/86). Voraussetzung für solche Vergleichbarkeit ist für Badt dabei die Behauptung C.G.Jungs, die Hölle sei der moderne Ausdruck für das Unbewußte (S.79 und 259, Anm.15)⁴. Niemals jedoch hätte Cézanne diese Behauptung angenommen, war er wirklich in der Weise Christ, wie Badt ihn schildert. Und weil seine Religiosität Fundament seiner Kunst war, kann diese Behauptung auch nicht zur Erklärung seiner Werke herangezogen werden. Mir scheint, dieser Vergleich vernachlässigt die großen Unterschiede im Thematischen um der Ähnlichkeiten im Formalen willen. (Daß die Kartenspieler in ihrer Tätigkeit zugleich ein «Symbol für die Tätigkeit des modernen Malers» (S.88) sein sollen, da in der Künstlersprache dieser Zeit häufig moderne Gemälde ob ihrer Flüchtigkeit mit Spielkarten verglichen worden sind, sei hier nur erwähnt. Hier erhebt sich die Frage, ob ein geistreiches Bonmot Grund für ein echtes Symbol werden kann: die Frage nach Würde und Rang des Symbols.) Gesetzt den Fall, die «symbolische» Interpretation der «Kartenspieler» würde überzeugen: Eröffnete sie wirklich eine höhere Dimension dieser Werke? Bezweckt nicht die Absicht, *hierin* das «Menschliche» der Kunst

³ Graf Paul Yorck von Wartenburg, *Bewußtseinsstellung und Geschichte*. Ein Fragment aus dem philosophischen Nachlaß. Tübingen 1956, S.196/197.

⁴ Zu derartigen Behauptungen C.G.Jungs vgl. die klaren Feststellungen Martin Bubers in: *Gottesfinsternis. Betrachtungen zur Beziehung zwischen Religion und Philosophie*. Zürich 1953, S.94–114, 157–162.

Cézannes aufzuweisen, gerade das Gegenteil? Werden die «Kartenspieler», interpretiert als «Sieg über den Vater» und rückbezogen auf die «strafwürdige» Zeichnung des Zwanzigjährigen, nicht gerade dadurch menschlich niedriger? «Um das reine Ich zu finden, gehen wir hinter das Werk zurück und lesen die Briefe seines Schöpfers, Tagebücher und Entwürfe, wenn dergleichen vorhanden ist. Doch was ist's, das da erscheint? Wir sehen den Dichter gerade in einer minder reinen Daseinsform...» (Emil Staiger⁵). Mag auch immer faktisch eine affektive Rückbesinnung auf die Ugolino-Zeichnung den Anstoß zur Gestaltung der Kartenspieler gegeben haben: Was haben dieser partikuläre Affekt, dieses empirische Erleben mit dem Wesenhaften des Kunstwerks zu schaffen? Die Scheidung zwischen wesenhafter und bloß faktischer Wirklichkeit, die Badt der äußeren Natur gegenüber so oft vollzieht, um die künstlerische Leistung Cézannes zu benennen, er führt sie nicht durch für die «innere Natur», die seelisch-geistige Wirklichkeit des Künstlers.

Es ergibt sich die Gefahr einer Aufspaltung des Oeuvres Cézannes in solche Werke, deren «Bedeutung» rein in ihrer unmittelbaren Aussage aufgeht, den Landschaften und Stilleben (*sie* sind «symbolisch», insofern sie das Wesen der Dinge enthüllen) und solchen Werken, deren Symbolik⁶ und «eigentliches Thema» erst aus anderem, aus Lebensdokumenten und Erlebnissen, sich erschließt. (Es ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, daß bei Badt Cézannes Stilleben weit hinter die «psychologisch-symbolischen» Darstellungen zurücktreten. Im Abbildungsteil tut sich dies darin kund, daß bei 45 Reproduktionen nur ein Stilleben gezeigt wird. Venturis Oeuvrekatalog führt unter den 1634 verzeichneten Gemälden 274 Stilleben auf.) Um solche Aufspaltung zu vermeiden, werden, ausgehend von den Kartenspielern, alle Werke Cézannes als Zeugnisse einer «großen Konfession» angesprochen (S.18). Für Cézanne waren die Menschen «wie alle übrigen Dinge, die er malte, bloß Beispiele seiner ganz persönlichen Seins- und Daseinsproblematik und daher stellvertretend für den Künstler sel-

ber» (S.187). Wenn Cézanne Dinge darstellte, «so tat er das immer in einer besonderen Weise, indem er sie in Beziehung auf seine eigene Existenz und deren tiefste innerlichste Anliegen hin ansah» (S.186). Doch welche Existenz ist das: die empirische, die mit dem Vater zu ringen hat, oder die intelligible der Geistperson? Und widerspricht sich hierbei Badt nicht selbst? Ist diese Auffassung widerspruchslös mit den folgenden Sätzen zu vereinen: Cézanne wollte, «nach seinem eigenen Anspruch, (parallel zur Natur) malen. Diese Parallelität (in einer höheren Lage, wie sich versteht) erreicht er mittels der epischen Auffassung, in welcher die Gestalt des Schaffenden... ganz und gar hinter der in den Dingen selbst sichtbar werdenden Wahrheit zurücktritt» (S.233). «Die Enthüllung dieser Wahrheit ist zwar das Vorrecht bestimmter Persönlichkeiten, aber keineswegs identisch mit der Selbstenthüllung dieser Schaffenden. Es besteht eine Verflechtung zwischen der Persönlichkeit und dieser Wahrheitsfindung. Diese Beziehung ist so: Es erweisen sich unter denen, die mit der Kunsttechnik umgehen, gerade jene und nur jene als Schaffende, die imstande sind, in der Hingabe ihrer Persönlichkeit Wahrheit über die Dinge in einem von ihnen (wahr-)genommenen Weltzusammenhange sichtbar erscheinen zu lassen» (S.13/14). Ganz ähnlich lautet ja ein Ausspruch Cézannes selbst: «Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan... Wenn er dazwischenkommt, wenn er wagt, ... sich willentlich einzumischen in den Übersetzungsvorgang, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein... Sein ganzes Wollen muß schweigen. Er soll in sich verstummen lassen alle Stimmen der Voreingenommenheit, vergessen, vergessen, Stille machen, ein vollkommenes Echo sein...⁷»

Die Forderung, das Kunstwerk aus dem Erlebnis zu verstehen, wurde von Wilhelm Dilthey aufgestellt und eingelöst⁸. Daß wir damit einen der Namen aufrufen, dem dieses Buch verpflichtet ist, bezeugt auch seine methodische Anlage: Ist doch der «Weg der Umkreisung» nichts anderes als der völlig ernst genommene und bis in die Darstellungsform hinein verbindlich gewordene

⁵ In: Von der Aufgabe und den Gegenständen der Literaturwissenschaft. Einleitung zu: Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1953, S.14.

⁶ In seinem Aufsatz «Das Symbolische in der Kunst Cézannes» (in: Christliche Kunstblätter, Linz, Jg.1957, Heft 3, S.8-13) unterscheidet Badt ausdrücklich «zwei Arten des malerischen Symbolismus» bei Cézanne. Den ersten, psychologischen, dem alles zum Zeichen für die Leidenschaftlichkeit des Temperaments wird, überformt ein zweiter, weltanschaulicher, in dem die Dinge und ihre Art, da zu sein, zur Sichtbarkeit kommen (S.9). Die Frage bleibt, wie solche Überformung des so Verschiedenartigen, wenn nicht Gegensätzlichen, zu denken sei.

⁷ Freilich sind uns diese Sätze Cézannes nur durch Joachim Gasquet überliefert. (Zitiert nach: Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Briefe. Hamburg 1957, S.9.) Badt lehnt Gasquet, der seine Erinnerungen an Cézanne in drei erdachten Gesprächen zusammenfaßte, als Quelle ab. Vgl. dagegen die positive Bewertung bei Walter Hess, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler, München 1953, S.174, Anm.20.

⁸ Wilhelm Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 12. Aufl., Göttingen o.J.

«hermeneutische Zirkel», den Dilthey, als Erbe Schleiermachers, zum Prinzip alles geisteswissenschaftlichen Verstehens erklärte⁹ und den Heidegger als «Ausdruck der existentialen Vorstruktur des Daseins selbst» begreift¹⁰.

Bei Dilthey zeigt sich der Impuls der Fragestellung «Das Erlebnis und das Kunstwerk» sehr klar. Leben – und mit ihm alle seine «Objektivationen» – soll aus dem Leben selbst verstanden werden¹¹, unter Ausschaltung aller «transzendenten Vorstellungen», aller «Jenseitigkeiten». Die Lebensphilosophie Diltheys drängt zur Auflösung aller Metaphysik¹². Damit geht das Buch Badts in keiner Weise überein, aber die Konsequenz des Gedankenzusammenhangs bei Dilthey macht es erforderlich, diese Fragestellung selbst der Reflexion zu unterziehen.

Diltheys Absicht, vom Erlebnis her das Kunstwerk zu begreifen, enthüllt sich als eine Ausformung der transzendentalen Fragestellung¹³, jener Erkenntnisbemühung also, die alles Sein (sofern es «Sein für uns», «Erscheinung» ist) zur Setzung aus der geistigen oder lebensmäßigen Konstitution des Menschen macht.

Die transzendente Theorie der Geisteswissen-

schaften, die bei Dilthey ihre bündigste Form gewonnen hatte, wurde bestimmend auch für die Theorie der Kunstgeschichtswissenschaft. Warburgs «Ausdruckstheorie»¹⁴, Wölfflins «Vorstellungsformen», Cassirers neukantianische «Philosophie der symbolischen Formen»¹⁵, die Panofsky aufgreift¹⁶, Riegls «Kunstwollen» und seine «Kategorien der Auffassung»¹⁷, Dvořáks «Kunstgeschichte als Geistesgeschichte»¹⁸ schließen sich, bei aller Verschiedenheit ihrer besonderen Ziele, doch zusammen in der Gemeinsamkeit ihrer transzendentalen Ausgangsposition.

Diese transzendente Methode der Geisteswissenschaften ist jedoch nur eine Radikalisierung der transzendentalen Fragestellung, die weithin das neuzeitliche Denken durchherrsichte¹⁹. Die neue, vornehmlich aus der Phänomenologie Husserls erwachsene, objektive Ontologie und Metaphysik – ich nenne daraus nur den einen Namen: Hedwig Conrad-Martius – und in seiner Weise das Denken des späten Heidegger sind auf dem Weg, diese transzendente Ausgangsposition zu überwinden. Dies Bemühen ist noch längst nicht eindringlich genug in das Bewußtsein der Kunstgeschichtswissenschaft eingegangen²⁰.

⁹ W. Dilthey, Die Entstehung der Hermeneutik. In: Gesammelte Schriften, V. Bd., Die geistige Welt, Einleitung in die Philosophie des Lebens, Leipzig und Berlin 1924, S. 317–338, bes. S. 330. Dazu auch Georg Misch, Vorbericht des Herausgebers, ebenda, S. LXXXVIII ff.

¹⁰ Martin Heidegger, Sein und Zeit, 6. Aufl., Tübingen 1949, S. 153.

¹¹ «Aus dieser Lage entstand der herrschende Impuls in meinem philosophischen Denken, das Leben aus ihm selber verstehen zu wollen.» W. Dilthey, Autobiographisches, Vorrede. In: Gesammelte Schriften, V. Bd., S. 4.

¹² «Das historische Bewußtsein von der Endlichkeit jeder geschichtlichen Erscheinung, jedes menschlichen oder gesellschaftlichen Zustandes, von der Relativität jeder Art von Glauben ist der letzte Schritt zur Befreiung des Menschen. Mit ihm erreicht der Mensch die Souveränität, jedem Erlebnis seinen Gehalt abzugewinnen, sich ihm ganz hinzugeben, unbefangen, als wäre kein System von Philosophie oder Glauben, das Menschen binden könnte. Das Leben wird frei vom Erkennen durch Begriffe; der Geist wird souverän allen Spinnweben dogmatischen Denkens gegenüber.» W. Dilthey, Gesammelte Schriften, VII. Bd., Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften, Leipzig und Berlin 1927, S. 290/291.

¹³ Vgl. dazu die ausgezeichnete Studie von Georg Misch: Die Idee der Lebensphilosophie in der Theorie der Geisteswissenschaften. In: Vom Lebens- und Gedankenkreis Wilhelm Diltheys, Frankfurt a. M. 1947.

¹⁴ Dazu die Darstellung Edgar Winds: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik. In: Beilageheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. 25, Stuttgart 1931, S. 163–179.

¹⁵ «Unter einer (symbolischen Form) soll jede Energie des Geistes verstanden werden, durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird. In diesem Sinne tritt uns die Sprache, tritt uns die mythisch-religiöse Welt und die Kunst als je eine besondere symbolische Form entgegen... Eine Welt selbstgeschaffener Zeichen und Bilder tritt dem, was wir die objektive Wirklichkeit der Dinge nennen, gegenüber und behauptet sich gegen sie in selbständiger Fülle und ursprünglicher Kraft.» Ernst Cassirer, Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. Wieder abgedruckt in: Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs, Darmstadt 1956, S. 175/176.

¹⁶ Vgl. etwa Erwin Panofsky, Meaning in the Visual Arts, New York 1957, S. 31, 39 ff.

¹⁷ Siehe die Darstellung Hans Sedlmayrs, Die Quintessenz der Lehren Riegls. Wieder abgedruckt in: Kunst und Wahrheit, Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, S. 14–34.

¹⁸ Dazu: Hans Sedlmayr, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. Wieder abgedruckt a. a. O., S. 71–86.

¹⁹ «Die neuzeitliche Gestalt der Ontologie ist die Transzendentalphilosophie, die zur Erkenntnistheorie wird.» M. Heidegger, Überwindung der Metaphysik. In: Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 74. Dazu auch die wichtige Schrift von Walter Schulz, Der Gott der neuzeitlichen Metaphysik, Pfullingen 1957, und die Besprechung des Buches von H. Conrad-Martius «Das Sein» durch Fr. G. Schmücker im Philosophischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Bd. 66, München 1958, Festschrift für Hedwig Conrad-Martius, S. 434–438.

²⁰ Zur Überwindung der transzendentalen Position in der Kunstgeschichtswissenschaft siehe den grundlegenden Aufsatz Hans Sedlmayrs: Idee einer kritischen Symbolik. In: Umanesimo e Simbolismo, Atti del IV

Kurt Badt, ausgerichtet an Heidegger, zielt bei aller Nähe zur transzendental-geisteswissenschaftlichen Erkenntnisweise doch darauf ab, sie umzuformen. Seine zukunftsweisende «zentrale Frage»: «Wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt?» gibt davon Zeugnis. Jeder weitere Versuch über die Kunst Cézannes, soll er überhaupt Aussicht haben, über dies Buch hinaus neue Erkenntnisse beibringen zu können, muß diese, aufs Objektive gerichtete, zentrale Frage weiterführen. Eine ausdrückliche Bezugnahme auf die neue Ontologie und Metaphysik scheint mir dazu unumgänglich.

An den Schluß seines Vortrages auf dem Siebenten Deutschen Kunsthistorikertag zu Trier (1958) stellte Kurt Badt die Forderung des Grafen Paul Yorck von Wartenburg: «Staatspädagogische Aufgabe wäre es, die elementare öffentliche Meinung zu zersetzen und möglichst die Individualität des Sehens und Ansehens bildend zu ermöglichen. Es würden dann statt eines sogenannten öffentlichen Gewissens – dieser radikalen Veräußerlichung – wieder Einzelgewissen, das heißt Gewissen mächtig werden²¹.» Wie nur ganz wenige Werke der deutschen Kunstgeschichtsschreibung nach dem Kriege dient das Buch Kurt Badts dieser Aufgabe. Sein Anruf soll nicht überhört werden.

Lorenz Dittmann

Convegno Internazionale di Studi Umanistici, Padua 1958, S. 75–82, und die wichtigen Ausführungen Herbert von Einems: Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation. In: *Studium Generale*, Jg. 5, 1952, S. 95–105, besonders seine Forderung nach Rückgewinnung eines tieferen Begriffs der Nachahmung (S. 100 ff.), seine Hervorhebung des mythischen Bewußtseins als Voraussetzung der bildenden Kunst, und die Betonung des darin begründeten Verhältnisses der Kunst zum Objektiven (S. 102 ff.).

²¹ Briefwechsel zwischen Wilhelm Dilthey und dem Grafen Paul Yorck von Wartenburg, 1877–1897, Halle a. d. Saale 1923, S. 250.