

## DIE KUNSTTHEORIE KURT BADTS

Von Lorenz Dittmann

Kurt Badts Hauptwerke „Die Kunst Cézannes“ und „Die Kunst des Nicolas Poussin“ sind Interpretationen der Werke einzelner Künstler. Solche Deutung des Individuellen ist jedoch nicht möglich ohne eine Lösung allgemeiner, über den Einzelfall hinausführender Probleme, d. h. ohne eine Theorie der Kunst und der Kunstgeschichte, die der Interpretation der Einzelwerke als Fundament dient. So stehen den genannten Büchern theoretisch-kritische Abhandlungen zur Seite: „Raumphantasien und Raumillusionen“, „Modell und Maler von Vermeer, Probleme der Interpretation“, „Kunsttheoretische Versuche“. Auch die einzelnen Künstlern gewidmeten Untersuchungen gehen an vielen Stellen zur Erörterung allgemeiner Fragen über. Badt rechtfertigt „die Behandlung *allgemeiner* Probleme, ... die, in ihrer Allgemeinheit, nicht in eine Arbeit über einen einzelnen Künstler zu gehören scheinen“, mit dem Hinweis, daß „erst lange Gedankenzusammenhänge und über weite Räume und Zeiten sich erstreckende Betrachtungen ... die wichtigsten Fragen klar (machen) ...“; „gerade der einzelne Fall eines großen Künstlers (kann) nur klar werden ... in immer erneutem Ausblick auf allgemeine Probleme der Kunst und der Weltauffassung“ (C. 23).<sup>1</sup>

Eine Darlegung der Kunsttheorie Kurt Badts darf sich mithin nicht beschränken auf ein Referat seiner ausdrücklich theoretischen Abhandlungen; sie muß seine Arbeiten über einzelne Künstler und Kunstwerke miteinbeziehen und deren theoretischen Gehalt herauslösen. Sie muß versuchen, den Gesamtzusammenhang dieser Theorie aufzuweisen, und muß ihren Anspruch auf Verbindlichkeit deutlich werden lassen. Denn um eine verbindliche, *allgemeingültige Theorie und Methode* geht es Badt durchaus.<sup>2</sup> Nicht die einzelne geniale, „divinatorische“ Interpretation, so wichtig, ja unersetzlich sie in der Kunstgeschichtswissenschaft ist, kann der wissenschaftlichen Forde-

<sup>1</sup> Die häufiger zitierten Werke *Badts* werden wie folgt abgekürzt: Die Kunst Cézannes. München 1956 = C. ›Modell und Maler‹ von Vermeer — Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr. Köln 1961 = V. Raumphantasien und Raumillusionen — Wesen der Plastik. Köln 1963 = R. Eugène Delacroix: Werke und Ideale. Köln 1965 = D. Kunsttheoretische Versuche. Ausgewählte Aufsätze, herausgegeben von Lorenz Dittmann. Köln 1968 = K. Die Kunst des Nicolas Poussin. Köln 1969 = P. Ich danke Herrn Prof. Dr. Kurt Badt vielfach dafür, daß er mir Einblick in sein Typoskript „Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte“ gewährte, das bald in Buchform erscheinen soll.

<sup>2</sup> Die hermeneutische Theorie wird dabei vorausgesetzt; vgl. V. 15 f.; K. 158; C. 9; Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte.

rung nach intersubjektiver Gültigkeit auf Grund nachprüfbarer Aussagen in einem Begründungszusammenhang Genüge tun, sondern nur eine umfassende Theorie und Methode mit „allgemeingültigen Regeln, welche auch von minder Begabten angewandt werden können“ (V. 13/14), und auf die sich auch die geniale, inspirierte Erkenntnisleistung muß beziehen lassen. Durch diese ihre „aufweisbare Methodik“ hebt die „wissenschaftliche Forschung als etwas Allgemeines und in sich Gegründetes . . . die Einseitigkeiten der Einzelanschauung auf“ und erschließt, „im Gegensatz zur bloß genießenden, sich nicht rechtfertigenden Betrachtung, . . . das im Kunstwerk selbst Gebotene und Gemeinte“.<sup>3</sup>

Kurt Badt entwickelte seine Kunsttheorie in großer Einsamkeit, ganz auf sich selbst gestellt. Er konnte an keinen Schulzusammenhang anknüpfen. Die Unruhe über sein Nicht-Wissen des Wesens der Gegenstände, mit denen die Kunstgeschichte sich befaßt, konnte auch sein Lehrer, Wilhelm Vöge, nicht von ihm nehmen. Von Anfang an mußte er weiter ausgreifen, Erkenntnis suchen in philosophischer Lektüre und der Kraft des eigenen Geistes vertrauen. Schon seine erste kunsttheoretische Abhandlung „Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst“, geschrieben 1933 als Beitrag für die unveröffentlichte Festschrift für Walter Friedlaender, publiziert erst 1968 in den „Kunsttheoretischen Versuchen“, zeigt die Weite des Blickfeldes. In der Konfrontation mit Auffassungen Riegls, des bedeutendsten Theoretikers der vorangegangenen Generation, Panofskys, des zu überragendem Ansehen aufstrebenden Freundes, sowie mit Thesen Heideggers aus dessen erstem Hauptwerk „Sein und Zeit“ werden die eigenen Gedanken dargelegt. In nuce enthält der Aufsatz schon fast alle Themen einer allgemeinen Theorie, die in späteren Abhandlungen entfaltet werden und als Grundlage der großen Interpretationswerke dienen: die Themen des Sinnes, der Eigenständigkeit und des Lebensbezuges der Kunst, die Erörterung des Verhältnisses von Kunst und Geschichte, eine Lehre von den künstlerischen Werten.

Im Zentrum steht die Idee der „Welt“. „Welt“ bezeichnet nach Badt „die Wirklichkeit als in derselben Ordnung und Gesetzmäßigkeit befindlich wie das Ich, das sie anschaut, sie bedeutet eine letzte Übereinstimmung, als welche sich die Dinge und das Ich konstituieren. Bringen Denken und Anschauung eine allgemein gültige Synthese der Wirklichkeit hervor, in der aber das Ich

<sup>3</sup> Badt in seiner Rezension von: Wolfgang *Schöne*, Johannes *Kollwitz*, Hans Frhr. von *Campehausen*: Das Gottesbild im Abendland. Witten und Berlin 1957. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. XXII (1960). S. 245—255. Zitat auf S. 247.



von den Dingen getrennt bleibt, so meint Welt eine Synthese zwischen der Wirklichkeit und dem Ich, zwischen den Erlebnissen des ‚Äußeren‘ und des ‚Inneren‘. Diesen rational nicht vollziehbaren Vorgang verwirklicht die Kunst; ihre Werke sind Darstellungen einer Wirklichkeit und Darstellung des darstellenden Ich in der einen und unauflöselichen Einheit des persönlichen Stiles, d. h. unter *einer* Gesetzlichkeit“ (K. 32).

Im Begriff von „Welt“ als einer fundamentalen Wesenheit der Kunst sind die Bestimmungen des ursprünglicheren Begriffes „Kosmos“ aufbewahrt. Dessen Grundbedeutung ist „sinnvolle Ordnung, Wohlordnung, Schmuck“. <sup>4</sup> Deshalb konnte schon im Altertum auch vom dichterischen Kunstwerk als einem „Kosmos“ gesprochen werden. <sup>5</sup> Die konsequent gedachte Idee der Welt läßt die weiteren Wesensmerkmale der Kunst entspringen: ihren Werkcharakter und ihre daraus folgende Eigenart innerhalb der Geschichte, die Totalität und Einheit des Kunstwerks und damit die Bedeutung des künstlerischen Zusammenhanges, ihren Wirklichkeits- und Lebensbezug, ihr Verhältnis zu den anderen Tätigkeiten des Geistes.

Die Idee der Welt begründet den *Werkcharakter* der Kunst, ihr Existieren in Werken; denn Welt ist nicht zu denken ohne Einheit, Eins-sein und meint dann das In-sich-ruhen, die Abgeschlossenheit und Vollendung des Werkes. Das Werksein der Kunst bedingt die Eigenart des kunstgeschichtlichen Zusammenhanges. In einem Aufsatz von 1966/67 „Der kunstgeschichtliche Zusammenhang“ hat Badt diesen Werkcharakter in Abhebung von den Taten der Geschichte ausführlich erörtert (K. 143 ff., 154, 157, 171). Für die Bestimmung des kunstgeschichtlichen Zusammenhanges ergibt sich, da das Wesen der Werke „nichts anderes als eine *radikale Ab-ständigkeit voneinander*“ (K.157) ist: „Das wesenhaft für sich allein Seiende, Unzusammenhängende stiftet den Zusammenhang, daher hat der Zusammenhang den Charakter des Sprunges!“ (K. 173) <sup>6</sup>

Die Idee der Welt setzt den grundlegenden Unterschied zwischen Personalstil einerseits und Zeit- und Lokalstil andererseits. „Die Welt ist stets nur Korrelat des Selbst“, so formuliert Badt mit Dilthey (K. 33). Im Kunst-

<sup>4</sup> Vgl. Walther *Kranz*: Kosmos. Archiv für Begriffsgeschichte. II, Bonn 1955/57. Register S. 270. — Ferner: Claus *Haebler*: Kosmos. Eine etymologisch-wortgeschichtliche Untersuchung. Archiv für Begriffsgeschichte. XI, Bonn 1967. S. 101—118. S. 117 f.: „Gegliederte Ordnung“, wie sie konkret an Dingen und Erscheinungen wahrnehmbar ist oder ihnen innewohnt, war der Bedeutungs- und Verwendungsbereich des allgemeinen Sprachgebrauchs, an den die Denker des 6. Jahrhunderts v. Chr., vor allem Anaximander, anknüpften . . .“

<sup>5</sup> *Kranz*: a.a.O. (Anm. 4). S. 10.

<sup>6</sup> Vgl. dazu auch die ausführlichen Darlegungen *Badts* in seiner „Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte“.

werk als „Übereinstimmung eines darstellenden Ich mit der durch die Darstellung gewonnenen Wirklichkeit“ (K. 32) wird durch eben diese Übereinstimmung die gegenständliche, darzustellende Wirklichkeit (die nach Badt als solche gerade nicht Welt ist, sondern, im Gegensatz zu Heideggers These vom In-der-Welt-Sein des Daseins, nur „Umwelt“, „vertraute Wirklichkeit“,) zur „Welt“ verwandelt und mit eins das „Ich“ zum „Selbst“. „In Kunstwerken erscheint zugleich eine Darstellung des Schöpfers, die mit dessen Abbild sowenig wie mit dessen psychologischer Wirklichkeit zu tun hat, hineingenommen in die dargestellten Dinge und dennoch aus ihnen heraus wahrnehmbar, die künstlerische Persönlichkeit (wie wir gewöhnlich sagen), in Wahrheit das in der Welt verwirklichte Selbst des Künstlers“ (K. 32). Und, schärfer formuliert: „Die künstlerische Welt ist Funktion der Selbstwerdung des Ich, sie ist Subjektivität in besonderem Sinne“ (K. 35). Das Selbst des Künstlers begründet die Einheit des *Personalstiles*. Dieser steht deshalb der selbst- und welthaften Kunst ungleich näher als der Zeit- oder Ortsstil, dem ein „Selbst“ fehlt, der vielmehr von bloßer Tradition gehalten wird. „Personalstil und traditioneller (Zeit-, Lokal-) Stil bedeuten in Hinsicht auf die *essentia* der Kunst etwas durchaus Verschiedenes. Die Totalität des Werkes ist nur im Personalstil; im Zeitstil ist das Werk nur aus der Tradition als typisches, nicht als einmaliges, unwiederholbares verstanden. Konstituiert der Personalstil die Welt aus der Originalität des neu auftauchenden Ich im künstlerischen Verfahren schlechthin, so der Zeit- und Lokalstil die Welt aus den vom Ich vorgefundenen Vorstellungen, mit welchen es zur Darstellung seines Selbst überhaupt erst gelangt, in den Bedingtheiten, denen das künstlerische Verfahren als in der Wirklichkeit wurzelndes von der Wirklichkeit her unterworfen ist“ (K. 36).<sup>7</sup>

*Zeit- und Ortsstile* haben ihre Bedeutung als „Grenzphänomene“, die als „grenzsetzende auch produktiv“ sind, indem sie „dem individuellen Schaffen einen Halt vorausgeben“ (K. 55). Als Bereich der Bedingtheiten aber sind sie gerade das „Un-Wesen“ der Kunstwerke (R. 38). Auch die *Epochenstile*, die „Gesamtstile von Ort und Zeit“, werden nicht zu Wesenheiten substantialisiert, sie sind nicht Manifestationen eines Weltgeistes; Sinn empfangen sie allenfalls „aus ihrer herkunftigen Übereinstimmung mit den Personalstilen“ (K. 175). Mit Entschiedenheit wird der Rede vom Gang eines Weltgeistes Absage getan und damit aller Geschichtskonstruktion in der (simplifizierenden) Nachfolge Hegels<sup>8</sup> entgegengetreten: „Wenn wir es heute als einen Wahn

<sup>7</sup> Darüber nun umfassend in der „Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte“.

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch *Verf.*: *Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*. München 1967.



(und eine Hybris) betrachten, den Weg des Weltgeistes oder gar den Sinn desselben aus Ursprung und Ziel verstehen zu wollen, so erkennen wir um so genauer seinen Fortgang auf einem Wege, der uns erst nachträglich aus historischer Sicht sichtbar wird, als einen ständigen Widerspruch und Gegensatz zwischen dem einzelnen und den vielen, die ihn in seinem Namen gehen. — Ganz und gar lehnen wir die Hypostasierung einzelner Stationen dieses Weges und die erreichten Resultate des Geistes als Kräfte ab, welche aus sich selbst heraus auf einen bestimmten Fortgang drängen oder ihn bewirken" (R. 36). Die *essentia* der Kunst verwirklicht sich im *Einzelnen, Einzigem*: im schöpferischen Individuum, in der Konkretheit des einzelnen Werkes (vgl. R. 16,26). „Entscheidend . . . bleibt für den Fortgang und Zusammenhang der Kunst in ihrer Geschichte die Spontaneität und Unberechenbarkeit des Genialen. Dies ist das Wichtige, das Fundamentale" (K. 166). Und von ihrer Spontaneität aus erhalten auch die kleineren Geister ihre Bedeutung, „sofern sie nur irgendeine Spur von Originalität besitzen". So weist die Kunst- und Geschichtstheorie Badts auf eine Metaphysik der schöpferischen Subjektivität, auf eine Monadologie. In unseren Tagen hat diese Philosophie im Werk Wolfgang Cramers eine Erneuerung gefunden.<sup>9</sup>

Von der Welthaftigkeit des Kunstwerks hat die Kunstgeschichtswissenschaft des öfteren gesprochen. Es genügt aber nicht, diesen Begriff nur metaphorisch zu gebrauchen oder das Kunstwerk nur als „Mikrokosmos", als eine „kleine Welt" zu verstehen, der dann die große, die eigentliche Welt entgegenzustellen wäre. Vielmehr ist in aller Konsequenz zu denken, daß „Welt" nur Korrelat des „Selbst" ist und nur in der Kunst *verwirklicht* wird, d. h. Werk wird. Welt ist in der „Wirklichkeit" nicht vorhanden, im *Denken und Glauben* nur gesetzt, nicht verwirklicht. „Welt ist eine *Denknotwendigkeit*, die zugleich das bloße Denken übersteigt. Sie erscheint dem Denken als Forderung, da sonst der Mensch schließlich einer letzten Sicherheit im Dasein und im Handeln entbehren müßte . . . Welt ist andererseits eine Notwendigkeit des *Glaubens*, sei es, daß sie konzipiert wird als Werk eines *Weltschöpfers*, aus dessen nur noch zu glaubender Einheit die Wirklichkeit und die Geistigkeit entfließen, oder daß sie geglaubt wird als Gesamtheit von Kräften, die in den Sternen und im Menschengeste wirken. — Welt ist nun drittens — in der dritten verstehenden Verhaltensweise des Geistes zur Wirklichkeit: in der *Kunst* — nicht als Forderung und nicht als Hoffnung des Anfangs und des Endes —, sondern als *Verwirklichung* erwiesen. Damit ist der geistige

<sup>9</sup> Wolfgang Cramer: Die Monade. Das philosophische Problem vom Ursprung. Stuttgart 1954. — Grundlegung einer Theorie des Geistes. <sup>2</sup>Frankfurt/M. 1965. — Wichtige Gedanken Badts können hier ihre philosophische Legitimation finden.

Ort der Kunst bestimmt, d. h. die Art ihres Prozedierens im Vergleich mit anderen geistigen Prozessen.

Die *Gültigkeit* der Kunst liegt darin, daß sie den letzten, allgemeinsten Notwendigkeiten, d. h. *Aufgaben* des verstehenden menschlichen Geistes Genüge tut, daß sie sich — in autonomer Verhaltungsweise — auf jene bezieht" (K. 33).

Kunst ist also sowohl selbst welthaft: in der Geschlossenheit und Totalität des Werkes, wie bezogen auf vorgegebene Weltkonzeptionen (des Mythos etwa, vgl. P. 435), die sie in einzelnen Werken verwirklicht.

Dieser Weltbegriff der Kunsttheorie Badts hat nicht Gedanken kunstgeschichtlicher Theorien zur Voraussetzung, sondern steht in der Tradition der großen deutschen Kunstphilosophie. Kant begriff Schönheit und Kunst als Gegenstände von „Geschmacksurteilen“ vom Phänomen der „Übereinstimmung“ aus. Übereinstimmung ist dabei in erster Hinsicht Zusammenstimmen der Vermögen des Subjekts, dann aber auch Zusammenstimmen von Mensch und Welt. So formulierte er in der Reflexion 1820 a: „Die Schöne(n) Dinge zeigen an, daß der Mensch in die Welt passe und selbst seine Anschauung der Dinge mit den Gesetzen seiner Anschauung stimme.“<sup>10</sup> In Schellings „Philosophie der Kunst“ sind die Begriffe „All“, „Universum“, unter denen, wie im Weltbegriff, das Ganze des Seienden gedacht wird, von zentraler Bedeutung. Philosophie soll „ein getreues Bild des Universums seyn — dieses aber = dem Absoluten, dargestellt in der Totalität aller ideellen Bestimmungen.“<sup>11</sup> Dasselbe gilt für die Kunst, sie steht „als Darstellung des Unendlichen auf gleicher Höhe mit der Philosophie: — wie diese das Absolute im *Urbild*, so jene das Absolute im *Gegenbild* darstellend“.<sup>12</sup> „Die Ideen also, [worunter verstanden wird: Das Absolute angeschaut in den besonderen Formen] sofern sie als real angeschaut werden, sind der Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst, aus welcher alle besonderen Kunstwerke als vollendete Gewächse erst hervorgehen.“<sup>13</sup> Es ist der Horizont und die Größe der Auffassung, die Badts Kunsttheorie mit der metaphysischen Kunstphilosophie teilt, wenn er von Welt als fundamentaler Wesenheit der Kunst spricht und näherhin von der *Verwirklichung* der Welt durch die Kunst im Gegensatz zu ihrer Forderung durch das Denken, ihrem Erhoffen

<sup>10</sup> Nach Walter *Biemel*: Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst. Köln 1959 (Kantstudien, Ergänzungshäfte 77). S. 127.

<sup>11</sup> F. W. J. v. *Schelling*: Philosophie der Kunst. Sämtliche Werke. Hrsg. von K. F. A. Schelling. V. Stuttgart und Augsburg 1859. S. 366.

<sup>12</sup> A.a.O. (Anm. 11). S. 369.

<sup>13</sup> A.a.O. (Anm. 11). S. 370.



im Glauben — nicht die Konstruktion der Schellingschen Kunstphilosophie als solche, deren Verbindlichkeit hier unerörtert bleibe.<sup>14</sup>

Von besonderer Bedeutung wurde für Badt das Denken Heideggers, insbesondere dessen Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerkes“. An vielen Stellen seines Oeuvres gibt Badt davon Zeugnis, häufig auch in kritischen Abgrenzungen (vgl. K. 129 ff., R. 92 ff., V. 12 ff. und die „Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte“).<sup>15</sup>

Die Bestimmung „Welt“, definiert als: „Wirklichkeit nach einer gesetzmäßigen Ordnung aufgefaßt, die sie als *Einheit* verstehen läßt“ (K. 30), verbindet Glauben, Denken und Kunst. Kunstwerke verwirklichen bildhaft, was im Glauben gehofft, im Denken als Idee gesetzt wird. Damit ist in einem Eigenständigkeit und geistige Bedeutungsfülle der Kunst benannt. Mit Recht konnte Badt schreiben, daß mit diesem Begriff von Welt als Kosmos „der ursprünglich gemeinte Sinn der Panofskyschen Sätze“ (von denen Badt seinen Ausgang nahm) „wesentlich verändert ist. War bei ihm die Kunst durch ihre Autonomie völlig isoliert, aus jeglichem Lebenszusammenhang gerissen, an einen unauffindbaren Ort im Bereich des Geistigen versetzt, war ihre Gültigkeit zu einer ‚internen‘ gemacht, so erscheint nun die Kunst zwar um nichts weniger autonom in ihrem Prozeß, aber doch dem Leben — dem Ich und der Natur — verbunden, ihr Ort innerhalb der gesamten Geistigkeit, d. h. die Art ihres Prozedierens in Hinsicht auf andere geistige Prozesse wird auffindbar, ihr Gültig-Sein gewinnt einen neuen Sinn, d. h. jenen, der älteren Zeiten unmittelbar gewiß war, nämlich daß sie gültig sei nicht nur innerhalb ihres eigenen Verfahrens, sondern nach außen hin — für die Totalität des geistigen Lebens“ (K. 30). — Wie bei Schelling (und Heidegger) steht Kunst hier gleichursprünglich neben Denken und Glaube. Sie ist nicht wie in Hegels System eine vorläufige Form des Geistes, der erst im reinen

<sup>14</sup> Zum Weltbegriff des Kunstwerks vgl. auch: Alfred *Baeumler*: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft (1923). Nachdruck Darmstadt 1967. S. 244 ff.: „Das individuelle Ganze“. — *Baeumler*: Ästhetik (Handbuch der Philosophie). München o. J. S. 89 ff. — Oskar *Becker*: Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers. In: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet (Erg. Bd. zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung). Halle/Saale 1929. S. 27—52. S. 50: „Denn der ästhetische ‚Mikrokosmos‘ ist vor allem Kosmos, für sich selbst ist er keineswegs ‚klein‘, sondern er hat die Totalität aller seiner Möglichkeiten in sich ‚zur Wirklichkeit reifen‘ lassen. Den Namen *Mikrokosmos* kann ihm nur der außerhalb der ästhetischen Dimension Stehende geben.“ (Wiederabgedruckt in: *Becker*: Dasein und Dawesen. Gesammelte philosophische Aufsätze. Pfullingen 1963. S. 38 f.)

<sup>15</sup> Vgl. K. 170 f.: „Die Welt der vorhandenen (Kunst-) Werke ist zerfallen, heißt es bei Heidegger (Holzwege, 30). . . . Das Gegenteil ist der Fall: zerfallen ist bloß die Umwelt, die Welt aber besteht fort, weil gerade diese ‚Welt‘ zugleich vollkommen und historisch ist, den Ursprung und die Voll-*Endung* mit umfaßt.“

Denken zu sich kommt. Gleichwohl ist sie mannigfach bezogen auf alle Bereiche des Seins, des geistigen wie des materiellen. Aber sie setzt diese Bezüge als „negative Determinanten“. „Nennt man das Schöpferische des Künstlers, sein ursprüngliches und ihm allein vorbehaltenes Vermögen der Hervorbringung positiv“, so sind die „negativen Determinanten“ nicht etwas „an Wert Nichtiges oder etwas gegen das Kunstwerk Gerichtetes, sondern Bedingung des Schöpferischen, das als Schöpferisches allein das Künstlerische an einem Kunstwerk wesentlich (= positiv) ‚setzt‘. Diesem frei ‚Setzenden‘ stehen alle das Kunstwerk ermöglichenden Umstände, seine gesamte Geschichtlichkeit, Auftrag, Tradition, Abhängigkeit von Kunst, Gesellschaft, Moral, Theologie, als eingrenzende Faktoren entgegen“ (V. 88/89). Auch das Stoffliche, das Ikonographische stellt nur eine der „negativen Determinanten“ dar: „Erst einer exakten und vollständigen Formenanalyse unterworfen, wird der in einem Kunstwerk erkannte ikonographische Bestand für die Kunstgeschichte wertvoll, indem dadurch der jeweils vorliegende Stoff präzisiert wird, von dem als Anregung und Widerstand der künstlerische Gestaltungsprozeß seinen Ausgang nimmt.“<sup>16</sup> Wird der Weltbegriff für das Kunstwerk ernst genommen, so muß alles jenseits solcher Welt Befindliche den Charakter einer bloßen Vorgegebenheit annehmen, das im Kunstwerk kraft seiner Einheitsstiftung eine neue Bedeutung gewinnt.

Zum Weltbegriff des Glaubens kann die Weltidee des Kunstwerks in Widerspruch stehen. „Welt“ im Sinne von Kosmos, verstanden als Übereinstimmung von Mensch und Natur, ist ein griechischer, kein christlicher Gedanke. In der christlichen Terminologie konnte „Welt“ eine spezifische Bedeutung als widergöttliche Macht erhalten.<sup>17</sup> Die Darstellung eines christlich-überweltlichen Inhaltes entfaltet im Kunstwerk eine Spannung zwischen dessen welthaftem Charakter als Werk und seinem weltüberwindenden Thema. Badt charakterisiert diesen Sachverhalt folgendermaßen: „Streng christlich gedacht, kann es eine sichtbar zu machende Welt, das ist einen restlos aufgehenden Zusammenhang zwischen Natur und Mensch, nicht geben, sondern nur ein Diesseits, das erst mit einem auf ein Jenseits gerichteten Geist zusammen die Welt hervorbringt. Daher haben — sehr konsequent — die heiligen Gestalten der mittelalterlichen Kunst, die aus dem Jenseits ins Diesseits bloß noch zurückragen, keine Welt; sie sind allein und stehen auf schmalen Grund der Erde. Um sie stehen die Symbole des ‚jenseitigen‘ Himmels . . .

<sup>16</sup> Domenichinos ‚Caccia di Diana‘ in der Galleria Borghese. In: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. 3. F., XIII (1962). S. 216—237. Zitat auf S. 222. — Vgl. auch P. 558.

<sup>17</sup> Vgl. Walter Brugger: Philosophisches Wörterbuch. Freiburg/Br. 1950. S. 405: „Welt“. — Kranz: a.a.O. (Anm. 4). S. 96, 98 ff.



Erst der späte Tizian hat zur echten Vereinigung von Figuren und irdischem Diesseits angesetzt, charakteristischerweise unter dem Einfluß antiken Denkens. Er hat sie nur erreicht, indem er die Substanz seiner Körper der Auflösung nahe brachte, die Individuation aufhob. Die in die Erscheinung tretende Welthaftigkeit des Ganzen verschlingt die Substanz seiner Figuren (Verspottung Christi, München; Hirtenbild, Wien) in ein Farbenspiel" (P. 467, 468). Im Barock führt die Überweltlichkeit des christlichen Gehaltes zur Ekstasenkunst (P. 146), zur Pathos-Kunst (P. 37 ff.) in der Darstellung der Selbstentäußerung „als Korrelat der von außen — das ist oben — in die irdische Existenz einbrechenden Kräfte" (P. 40). Dennoch ist jedes Kunstwerk als Werk zugleich Welt. Es zeigt sich hier die Wahrheit eines späten Schelling-Wortes: „Aber Kunst ist überall Kunst und als solche ihrer Natur nach und ursprünglich weltlich und heidnisch . . ." <sup>18</sup>

Aus der Idee der Welt und ihrer Korrelation im „Selbst" bestimmt sich das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit. „Welt" bezeichnet das Seiende im Ganzen. Auch das Kunstwerk ist auf Seiendes bezogen; sein Weltcharakter meint nicht das Seiende im Ganzen, sondern ein *Ganzes als sinnvollen Zusammenhang*. Der Begriff des „Zusammenhanges" spielt in der Kunsttheorie Badts eine wichtige Rolle. Er umfaßt das Wesen der künstlerischen Form als Verhältnis von Einheit und Mannigfaltigkeit, der „Einfachheit", die „zugleich reich ist", der „Fülle", welche „einfach wirkt" (K. 9), wie auch das Problem der künstlerischen Mimesis als Frage des Sinnes und der Wahrheit der Kunst in ihrem Wirklichkeitsbezug. So heißt es im Cézanne-Buch bei der Erörterung des künstlerischen Zieles einer „Übersetzung" des Anblickes der Wirklichkeit: „Das wahre Aussehen der Dinge zu bewahren . . . hat nichts mit dem Aussehen dieses oder jenes Dinges zu tun, das sich dem Auge bei der Wahrnehmung darbietet, sondern mit der Wirklichkeit als einem Ganzen und mit den Dingen im Zusammenhange dieses Ganzen . . . Dieser Satz hat eine stillschweigende Voraussetzung, daß nämlich die Dinge, wenn in einem großen und durchgehenden Zusammenhange angesehen und dargestellt, sich in einer sie selbst aufklärenden Weise enthüllen, wie das im alltäglichen Verständnis der Wirklichkeit gerade nie vorkommt. Diese Annahme ist durch eine vielfältige und lange Erfahrung der Menschheit als richtig erwiesen. Auf ihr gründet die Kunst als eine der großen Wertsphären menschlicher Hervorbringung" (C.13). In solche „Sinnzusammenhänge" (ein von Dilthey übernommenes Wort: V. 63; vgl. auch R. 75) treten nun die Darstellungen, die Figuren der Wirklichkeitsgestalten, die Raumercheinungen und Körperformen. „Diese Gegebenheiten der wirklichen Wahr-

<sup>18</sup> Schelling: Philosophie der Mythologie. I. Sämtliche Werke. XI. S. 240.

nehmung, die zugleich Mittel der Kunst sind, besitzen auch die Fähigkeit, zum Aufbau geistiger Zusammenhänge zu dienen, da sie selbst Zusammenhang konstituierende Phänomene sind. Körperformen und Raumerscheinungen lassen sich systematisch zusammenfassen, so daß sie sinnvolle Folgen von Zusammenhängen darzustellen erlauben. — In den Folgen dieser Zusammenhänge verstehen wir das Wesen und die Bedeutung von Kunstwerken" (R. 6). Der Begriff des „Zusammenhanges" meint etwas ähnliches wie der Kosmos-Begriff in der Bedeutung von „gegliederter Ordnung". Deshalb ist auch die Rede von zwei Arten des Zusammenhanges: von den Gegebenheiten der wirklichen Wahrnehmung, die auf den Zusammenhang des objektiven Kosmos hinweisen (der als solcher aber nicht in Erscheinung tritt) und vom geistigen Zusammenhang des Kunstwerkes, in den die Darstellungen von Wirklichkeit eintreten.

Die Zusammenhänge, die von den Kunstwerken aufgebaut werden, sind je individuell bestimmte, einzigartige. Individuell bestimmt sind sowohl die Gesamtanlagen, also die „Formen", wie auch die „Figuren" als Darstellungen von Wirklichkeitsgestalten.<sup>19</sup> So entsteht die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Kunstwerke.

Das Wissen um die fundamentale Bedeutung dieser je individuellen Bestimmtheit führte Badt zum Kampf gegen den abstrakten Raumbegriff, in dem die Vielfalt des Einmaligen untergeht, der alle gefühlshafte und geistige Qualifikation vernichtet, die der Raum nur in seiner Bestimmtheit und Verschiedenheit als „Nähe" und „Ferne" gewinnt (vgl. C. 55—60, R. 123—126, ferner P. 143 u. öfter). Dem Raumbegriff wird der Begriff des *Ortes* entgegengesetzt. Badt verweist auf das Buch „Der Raum" von Hedwig Conrad-Martius und auf Heidegger, der die Orthaftigkeit des Raumes in seinem Vortrag „Bauen, Wohnen, Denken" von 1951 wiederentdeckt hat (R. 92 ff.).<sup>20</sup> Auch der Ortsbegriff aber hat nur vorläufiges Recht; „vielmehr soll mit Hilfe des Ortsbegriffes dieser selbst aus den Werkanalysen verschwinden, damit

<sup>19</sup> Badt unterscheidet zwischen „Gegenstand" (oder „Gestalt"), „Figur" und „Form" (oder „Komposition"). „Die Unterscheidung zwischen *Gegenstand* und *Figur* ist grundlegend. *Figur* ist die erste Stufe der Gegenstandsdarstellung im Kunstwerk. Das Gegenständliche wird nur als Figürliches vor Augen gestellt, wird aber zugleich aus den Figurenbeständen und der zweiten Stufe der Darstellung erschließbar, welche als *Formganzheit* bezeichnet werden soll. Diese enthält die Bezüge der Figuren untereinander zu jenem Ganzen, welches das Kunstwerk ausmacht." (Zur Bestimmung der Kunst Paul Klees. Jahresring 64/65. Stuttgart 1964. S. 123—136. Zitat auf S. 124. — Vgl. auch P. 277, 412, 423, 457, 462 und ausführlich in der „Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte").

<sup>20</sup> Vgl. dazu neuerdings auch: Martin Heidegger: Die Kunst und der Raum — l'art et l'espace. St. Gallen 1969.



an seine Stelle die konkrete Mannigfaltigkeit dessen trete, was sich in den Werken an Darstellungen des Nah und Fern, Oben und Unten und so weiter von Dingen (Körpern) auf der Erde, unter dem Himmel, in Licht und Luft zeigt, insofern es das eine Welt konstituierende In-der-Welt-Sein jener Körper zur Anschauung und zum Ausdruck bringt" (R.102). Auch an dieser wichtigen, die tragende Absicht des Buches „Raumphantasien und Raumillusionen" zusammenfassenden Stelle erscheint der Begriff „Welt". Im Ort gewinnt der Raum seine künstlerische Konkretion; der Begriff des Ortes bringt die Besonderheit, die „Auszeichnung" (R. 92), die je und je neue Einmaligkeit der künstlerischen Darstellungen zur Sprache: „Die Vorstellung des körperbedingten und durch die Körper hervorgebrachten Ortes [die den künstlerischen Darstellungen zugrundeliegt] führt zum Verständnis des Örtlichen als des immer und immer Besonderen, und — in der Abhängigkeit von Körpern, vorzüglich menschlichen Gestalten, aber auch im Zusammenhang mit Dingen, die für den Menschen in der alltäglichen Lebenserfahrung einen stimmungshaften oder symbolischen Wert haben (Stilleben, Symbolen) — zur Enthüllung des seelenhaft gestimmten oder geistig erfüllten Raumes (Kircheninneres und dgl.)" (R. 96).

Wie die Begriffe „Welt", „Ort", „Zusammenhang" sinnvoll einander zugeordnet sind, sei nochmals durch ein Zitat aus dem Raumbuch beleuchtet: „Indem das künstlerische Gebilde als eine Darstellung von Welt aus dem einen Ort konstituierenden Zusammenhang der Dinge verstanden wird, ergibt sich, daß nicht eine Form der sinnlichen Wahrnehmung das Urthema (und damit der allgemeinste Bezugsbegriff) der Kunst ist, sondern ein Verständnis von Welt und des In-der-Welt-Seins der Dinge, mithin nicht eine geistige Leistung der tieferen Stufe (wie Wahrnehmung des sinnlich Gegebenen als Raum), sondern der höheren, ja der höchsten, welche die Totalität aller Erfahrung als ein Eines und Ganzes zusammenfaßt. Denn im Begriff der *Welt* ist künstlerisch die Natur als Ganzheit und gleichzeitig Natur in der Einheit mit dem schaffenden Geiste verstanden" (R.100).

Damit ist nicht nur gegen den abstrakten Raumbegriff Stellung genommen, sondern gegen alle Theorien, die Kunst als Produkt der sinnlichen Wahrnehmung auffassen, etwa gegen die Theorien des „reinen Sehens"<sup>21</sup> oder die Gestaltpsychologie. Auch wo in Anwendung solcher Theorien richtige Ergebnisse gewonnen werden, verfehlen sie den Rang der Kunst; sie haben

<sup>21</sup> Vgl. dazu auch Benedetto Croce: Die Theorie der Kunst als reiner Sichtbarkeit; Kleine Schriften zur Ästhetik, ausgewählt und übertragen von Julius von Schlosser. II. Tübingen 1929. S. 191—205.

den Horizont nicht gefaßt, innerhalb dessen angemessen von Kunst gesprochen werden kann.

Aus dem Gedanken des künstlerischen Zusammenhanges entwickelte Badt das Theorem der Interpretation nach dem *folgerichtigen Bildaufbau*. Dieser wohl neuartigste, scharf angegriffene<sup>22</sup> oder bislang fast unbekannt<sup>23</sup> und unwirksam gebliebene Teil der Kunsttheorie Badts ist also nichts anderes als eine Besonderung der fundamentalen These vom Kunstwerk als Kosmos, als „gegliederter Ordnung“. Im Begriff des künstlerischen Zusammenhanges ist das Verhältnis von Einheit und Mannigfaltigkeit gedacht. Mannigfaltigkeit bedarf der Sukzession. Diese Sukzession kann im künstlerischen Zusammenhang nicht zufällig sein. Sie zeigt sich im Aufbau des Kunstwerks als gestaltete Folgeordnung. Badt stellte seine Theorie dar in dem Buche: „Modell und Maler von Vermeer — Probleme der Interpretation“ (1961). Hier heißt es: „Eine richtige Interpretation wäre diejenige, welche ein Kunstwerk, ohne irgendwelche der seine Ganzheit konstituierenden Teile auslassen zu müssen, als Darstellung eines inneren, folgerichtigen *Zusammenhanges* begreift und verständlich macht. Denn: dessen Ordnungsprinzip allein ist die Wahrheit, weil er ein Weltzusammenhang aus und in dem Geiste und nur als wahrer zu *sein* imstande ist. Unwahrheit aus Unwahrhaftigkeit höbe selbst das Zusammenhängen und Zusammenbestehen von Welt (Kosmos sinnvoller Ordnung und Schönheit) auf“ (V.54). Dieser „optische Sinnzusammenhang“, der den „*Sinn* seiner sichtbaren Gestalten und Gestaltungen erkennen läßt, nicht bloß ihre Bedeutung und Auffassung in Hinsicht auf die dargestellte Wirklichkeit“ (V.63), muß nun aber gleichwohl, wie das künstlerische Schaffen insgesamt, auf den Voraussetzungen der Wirklichkeit aufbauen. Diese Voraussetzungen sind die Verschiedenheiten des Oben und Unten, des Links und Rechts,<sup>24</sup> und die Tatsache, daß das Auge ein Bild, entgegen oftmals ausgesprochener gegenteiliger Meinung, nicht simultan, sondern sukzessive auffaßt.<sup>25</sup> Den erstgenannten Sachverhalt formulierte Badt folgendermaßen: „So sehr die Kunst von der Wirklichkeitswahrnehmung durch die besondere Art ihrer Darstellungsprozesse abgehoben ist, so unver-

<sup>22</sup> Von Hans *Sedlmayr*: Interpretationen. Hefte des kunsthistorischen Seminars der Universität München, 7—8. München 1962.

<sup>23</sup> Eine Ausnahme bildet z. B. die Besprechung von L. *Beke*: Zwei Bücher von Kurt Badt [Modell und Maler von Jan Vermeer, Raumphantasien und Raumillusionen]. In: *Acta historiae artium Academiae Scientiarum Hungaricae*. Bd. 14. Budapest 1968. S. 99—102.

<sup>24</sup> Vgl. dazu neuerdings: Vilma *Fritsch*: Links und Rechts in Wissenschaft und Leben. Stuttgart 1964 (Urban-Bücher 80).

<sup>25</sup> Vgl. Alfred L. *Yarbus*: Eye Movements and Vision. In: *Science*. Bd. 160. No. 3828 (1968). (Freundlicher Hinweis von Herrn Prof. Dr. Kurt Badt.).



wechselbar Kunst und Realität getrennt sind, sie bedürfen doch auch einer Verbindung, um der Kunst ihre Zugehörigkeit zur Realität des gelebten Lebens zu sichern. . . . Solche Verwandtschaft, und zwar tieferer Art als die äußere Ähnlichkeit durch Mimesis, liegt in der Art, wie die bildende Kunst ihre Werke *orientiert*. So nämlich, wie sich der Mensch in der Wirklichkeit seines Alltags auf der Erde zu orientieren pflegt . . . Wir fassen die sichtbaren Erscheinungen (Objekte) der umgebenden Wirklichkeit unter zwei Bedingungen auf, die in unserer psycho-physischen Natur begründet sind. Wir ermessen sie im Bezug auf unser Stehen auf der Erde unter dem Himmel (nach unten und oben) und auf unsere eigene Bedingtheit im Handeln, das zwischen rechts und links unterscheidet" (V. 32 f.).

Das Phänomen des folgerichtigen Bildaufbaus ist umfassender als das Phänomen der Zeitdarstellung im Bilde und konkreter als das des Bildrhythmus, Gegebenheiten, die des öfteren Gegenstand kunstwissenschaftlicher Untersuchungen waren.<sup>26</sup> Zeitdarstellung und Rhythmik erfahren in der Folgeordnung des Bildaufbaus erst ihre figurale und formale Bestimmtheit. Die Phasen einer Bildzeit beschrieb Badt ausführlich in seiner Interpretation von Domenichinos „Caccia di Diana“ in der Galleria Borghese (Rom). Wie folgerichtiger Bildaufbau und Bildrhythmus zusammengehören, erläutert eine Stelle des Poussin-Buches: „Wenn auch in einem für die Augen bestimmten Kunstwerk die Zeit keine konstitutive Funktion hat, so nehmen wir doch die künstlerisch bestimmenden Darstellungsweisen der Dinge im Raume, in Analogie zur Zeit in einer Folge, einer bestimmten, unumkehrbaren Anordnung wahr. Diese Folge gehört zum Verständnis eines optischen Kunstwerkes, sie liegt seinem Aufbau zugrunde. Der Aufbau ist als Ganzheit geteilt, weil die Auffassung eines Ganzen an das Mitauffassen von Teilen gebunden ist. Werden die Teile derart gegliedert, daß eine Wiederkehr des Gleichen im Wechsel eintritt, so entsteht Rhythmus. Wie dort Ganzes und Teile korrespondieren, so hier Wechsel und Gleiches" (P. 234, vgl. auch P. 455 und R. 64, 143/144). Nur als gegliederte Ordnung also kann die Zeit für ein Kunstwerk bedeutsam werden, nicht aber — genauso wenig wie der Raum — als allgemeine Kategorie. Diese Allgemeinheiten betreffen nicht das Wesen der Kunst, „die Gegensätze von Zeit und Raum reichen bestimmend nicht bis in die Gesetzmäßigkeiten künstlerischer Komposition hinein, die jene

<sup>26</sup> Zum ganzen Fragenkomplex vgl. Wilhelm *Perpeet*: Von der Zeitlosigkeit der Kunst. In: Jahrbuch für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. I (1951). S. 1—28. Ferner vom *Verfasser*: Raum und Zeit als Darstellungsformen bildender Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunsthistorischen Raum- und Zeitbegriffes. In: Stadt und Landschaft — Raum und Zeit. Festschrift für Erich Kühn. Köln 1969. S. 43—55.

ja nicht abbildet, sondern, sie als Material benutzend, darstellt und sie sich damit unterwirft" (V. 40). So ist dem Einwand begegnet, es handle sich bei der Interpretation des folgerichtigen Bildaufbaus um eine falsche Orientierung an den Werken der Literatur oder Musik.<sup>27</sup>

Erst in der Erfassung der Folgeordnung erschließt sich die Mannigfaltigkeit, der Reichtum einer künstlerischen „Form“, einer „Komposition“ und der Sinn ihrer „Figuren“. Die Dreiteilung des Ganzen in Anhebung, Thema und Schluß (V. 39) kann weiter jeden der drei Teile untergliedern. Auch stellt sich das „Problem der Zäsuren, Übergänge und Verbindungen“ (V. 39). Um nur einige Momente noch zu nennen: Steigerungen, Verzögerungen, Pausen in der Folgeordnung werden erkennbar, Verschiebungen von Form und Inhalt wie: Vorwegnahmen des Inhaltlichen im Formalen, Kontraste des Höhepunkts der Handlung zur Klimax der Darstellung zeigen sich (vgl. P. 205, 218, 315, 319, 357—360, 516). Gegenüber der üblichen Kompositionsanalyse, die Raum-Flächen-Relationen beschreibt, Proportionen, Grundformen untersucht und ähnliches, oder, die „Form“ scheinbar übergreifend, „anschauliche Charaktere“ benennt, kommt die Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau im Aufweis der je individuellen Synthese aus Figuren und Form dem Einmaligen des Werkes ungleich näher. Sie hat darüber hinaus den unschätzbaren Vorteil, mit der rhythmisch-kompositionellen Ordnung zugleich auch die „*Bedeutungssprache des sinnlich Anschaulichen, des Leibhaften*“ (V.113) und damit den genauen Sinn der Darstellung zu verstehen. Alles Lebendige, Leibhafte ist bewegt und damit gestisch gerichtet. Die geometrischen Grundrichtungen und Grundfiguren, die Proportionen haben nur die Funktion eines „Gerüsts“ (vgl. R. 63) und eines „Metrum“ (P. 235), das der Rhythmik der Folgeordnung einen Halt gibt, sind aber nicht selbst als künstlerische Form bedeutsam. Wiederum wird somit das Körperliche, Konkrete betont, wie vorher schon in der Abweisung des abstrakten Raumbegriffs, so nun im Ernstnehmen des Leibhaften als eines Lebendig-Bewegten, das auch in der Darstellung nicht erstarrt. Nur aus dem Zusammenhang, der Komposition, des Gestalten der Wirklichkeit figurierenden Leibhaften wird Welt-darstellung.

Mit dem Begriff des welthaften Kunstwerks ist etwas Fundamentales benannt, das, gültig für die Kunst als ganzer, aller Scheidung in Einzelkünste vorausliegt. Immer wird ja in Badts Theorie bildende Kunst in ihrem Bezug zur *Kunst als ganzer* (D.7), zur Musik und vor allem zur Dichtung gedacht (vgl. K. 131, R. 136, 143, P. 25 ff.). Es war deshalb nur konsequent,

<sup>27</sup> Vgl. *Sedlmayr*: Interpretation. S. 40.



Kunst nicht in die Gegensätze der Raum- und Zeitform aufzuspalten, sondern eine zeitanaloge Folgeordnung auch den Werken bildender Kunst zuzusprechen. Ein weiterer Schritt auf diesem Denkweg war die Anwendung der auf dem Gebiete der Dichtungstheorie gewonnenen Gattungen des *Epischen*, *Dramatischen* und *Lyrischen* auf die bildende Kunst, vornehmlich die Malerei. Dieses Theorem hängt sachlich aufs engste mit der Interpretation nach dem richtigen Bildaufbau zusammen, geht ihr aber chronologisch voran. Schon in dem frühen Aufsatz über Waldemar Rösler<sup>28</sup> formulierte Kurt Badt: „In den bildenden Künsten fehlen noch immer jene Klassifikationen, deren sich die Literatur in so erleuchtender Weise bedient, ich meine die große Dreiteilung in: Epos, Tragödie und Lyrik. Und doch hat auch die Malerei analoge Sphären des Anschauens, jene Disposition der Seele des Künstlers, deren Zeichen alles trägt, was er berührt . . . Die Schöpfer innerhalb der bildenden Künste, jene, die die Natur in neuen Formen anschauen, . . . sind wie in allen Künsten . . . getrennt nach ihrer Eigenart in epische, lyrische und tragische . . .“

Die Dreiteilung der Dichtung in die Gattungen des Epischen, Dramatischen und Lyrischen erhielt diese ihre systematische Form erst um 1800.<sup>29</sup> In der spekulativen Kunstphilosophie des Deutschen Idealismus wurde sie prinzipiell gefaßt und aus dem Subjekt-Objekt-Verhältnis begründet. Nach dem Schema der Gattungstheorien Hegels, Schellings, August Wilhelm Schlegels und Friedrich Theodor Vischers ist Lyrik Gestaltung aus der Tiefe des Subjekts, Epik Darstellung des Objektiven, Dramatik Synthesis beider. In der modernen Literaturwissenschaft brachte das Buch von Emil Staiger „Grundbegriffe der Poetik“ (erstmalig 1946 erschienen) das gattungstheoretische Problem zu neuer Aktualität. Eine Übertragung auf die bildende Kunst vollzog in konsequenter Weise zuerst Friedrich Theodor Vischer.<sup>30</sup> Erhellende Vergleiche finden sich in Nietzsches Aphorismen.<sup>31</sup>

Badts Kunsttheorie sagt über die Fundierung der Gattungen nichts aus. Sie gibt keine spekulative Begründung; die wenigen prinzipiellen Formulierungen lassen vermuten, daß in der Dreiteilung Grundhaltungen menschlichen Welt- und Selbstverständnisses gefunden werden, ähnlich der Auffassung Emil Staiigers, ohne aber deren Systematisierungsversuch nachzuvollziehen. Das ganze

<sup>28</sup> Zeitschrift für Bildende Kunst. N. F. 32 (1921). S. 47—54. Zitate auf S. 52 f.

<sup>29</sup> Vgl. Irene Behrens: Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen. Halle/Saale 1940 (Beihfte zur Zeitschrift für romanische Philologie. XCII. Heft).

<sup>30</sup> Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, Dritter Theil, Zweiter Abschnitt: Die Künste. Stuttgart 1854. Z. B. S. 465 f., 603, 647 ff., 661 ff., 679 ff.

<sup>31</sup> Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. München 1954. Z. B. I, S. 37 f., 120, 129; II, 997.

Gewicht liegt bei der Durchführung der 1921 aufgestellten Forderung. Diese Durchführung aber gelangt zu einem Grad von Evidenz, der es nötig machen wird, nun auch den früher gegebenen Begründungen erneute Aufmerksamkeit zuzuwenden. Aus einer Fülle von Einzelbeobachtungen, die sich zu Gesamtdeutungen fügen, werden Cézanne und Poussin als Epiker interpretiert (C. 232—235, P. 27—30 u. öfter), der reife Raffael tritt als Dramatiker vor unseren Blick<sup>32</sup>, Delacroix als lyrischer Dramatiker (D. 17, 52 ff., C. 232). — Es leuchtet ein, daß erst mittels einer Interpretation nach dem folgerichtigen Bildaufbau die Eigenart dieser „dichterischen“ Grundmöglichkeiten auch in Werken der bildenden Kunst wirklich erkennbar wird.

Die Abhandlung „Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst“ schließt mit dem Aufriß einer „Lehre von den künstlerischen Werten“. Der erste der darin angezeigten Problembereiche trägt den Titel: „Das Selbst in der künstlerischen Darstellung: Ethos und Pathos“ (K. 37). *Ethos* und *Pathos* sind zwei Weisen des Selbst-Seins, das zugleich mit der Darstellung einer Welt im Kunstwerk sich offenbart. Die Unterschiede beider Lebenshaltungen charakterisierte Badt in seinem Aufsatz über das „Wesen der Plastik“: „Das Pathos ist die Sprache, die Ausdrucksform des Affektes, jenes Zustandes, in den ein Mensch gerät, wenn ihm etwas irgendwie Überwältigendes angetan wird . . . Pathos bringt Lebenserfüllung, ja Lebenssteigerung, hat aber auch eine Tendenz zur Auflösung. Gegen das Pathos steht als Ethos das zum bleibenden Sein sich gestaltende Leben“. Ethos bedeutet: „Charakter, Sinnesart, geistiges Wesen, Gesinnung, ja Sittlichkeit, kurz: das Bleibende im Wesen eines lebendigen Menschen, was seinem Verhalten eine durchgehende Stimmung verleiht, was sich in der sanften Gelassenheit einer starken Seele zeigt“ (R.163). Darstellung des Ethos ist das für die Plastik grundlegende Verfahren; „je mehr Pathos aber herrscht, desto mehr, desto freier und reicher tritt die Lebendigkeit des gewagtesten Augenblickes in die Erscheinung; desto mehr aber ist auch das rein Plastische verschleiert, überdeckt, überspielt durch Formen, die aus linearer oder farbiger Verarbeitung von Wirklichkeitsdaten hervorgegangen sind“ (R.164).

Die Gliederung in Ethos und Pathos entspricht weithin der Abgrenzung des Epischen vom Dramatischen (vgl. P. 30 ff., 37. Ethisches bei Cézanne: C.134). Eine weitere Typologie des künstlerischen Selbst, die Entgegensetzung von „*artifex vates*“ und „*artifex rhetor*“, der Badt eine tiefdringende Untersuchung widmete, liegt dagegen auf einer anderen Ebene. Der *vates* ver-

<sup>32</sup> Raphaels ‚Incendio del Borgo‘. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. XXII, 1—2 (1959). S. 35—59, Hinweis auf S. 48.



kündet eine seherische Wahrheit, die gegründet ist „auf Werturteile, die sich ihrerseits herleiten von einem Wissen um den Willen der Gottheit und seine Forderungen an den Menschen in der Welt“ (K. 42). An dieser Wahrheit hat auch der artifex vates teil. Der Seher „als Verkünder sittlicher Notwendigkeit“ überragt zwar den Seher-Künstler; hat er doch „die recta ratio agibilium, die richtige Einsicht in das zu Tuende“, dieser nur die „recta ratio factibilium, die richtige Einsicht in das . . . zu Machende“. Gleichwohl bringt „die Gemeinsamkeit, innere Gesichte zu haben, . . . zwischen dem Seher und gewissen Künstlern eine solche strukturelle Verwandtschaft in der Existenz hervor, daß es gerechtfertigt ist, diese unter dem Namen artifex vates zusammenzufassen“ (K. 44). Der Schauspieler und Rhetor dagegen „tritt vor sein Publikum mit der Absicht, es zu erschüttern, es zu überwältigen, es zu blenden und außer sich zu bringen . . . Wirkung und Erfolg bedeuten ihm alles“ (K. 45). So bringt auch der Schauspieler in der Kunst seine Werke hervor, „als wäre er zugleich ihr Darsteller; es geht ihm zugleich darum, daß die Dinge sich den Beschauern eindrucksvoll darstellen und daß er in ihnen zur Wirkung kommt“ (K. 46). Aber auch er ist nicht ohne Verbindung mit dem Göttlichen. Es zeigt sich ihm als „Dämonisches“, d. h., als „das göttliche Prinzip, auftretend und sich verwirklichend in der Individuation, in der menschlichen Vereinzelung“ (K. 82).

Versucht man, beide Typologien<sup>33</sup> zusammenzufassen, so zeigt sich die Dreigliederung Epiker, Dramatiker und Lyriker am reinsten in den Seher-Künstlern verwirklicht. Seher-Künstler sind die Epiker Poussin (P. 465) und Cézanne (K. 45), aber auch der Dramatiker Rubens (K. 59 ff.) und der Lyriker Corot (K. 45). Im Reiche des artifex rhetor, in dem Künstler wie Frans Hals, Bruegel, Grünewald, Ghiberti, Van Dyck, der frühere Rembrandt (K. 49, 51 ff., 59 ff., 66 ff.) herrschen, werden Elemente dieser drei Eigenarten aufgenommen und charakteristisch umgeformt. Dem Epischen, Dramatischen und Lyrischen steht mithin das Rhetorische als eigene Möglichkeit gegenüber. Diese Gliederung läßt sich vergleichen mit einer neuen literaturwissenschaftlichen Aufstellung zur Gattungstheorie, dem Buch von Wolfgang Victor Ruttkowski, „Die literarischen Gattungen, Reflexionen über eine modifizierte Fundamentalpoetik“, Bern und München 1968, wo die Grundhaltungen des Lyrischen, Epischen, Dramatischen und Artistischen (oder Publikumsbezogenen) unterschieden werden.

<sup>33</sup> Zum Problem der Typologie in offenen und geschlossenen Deutungssystemen vgl. Frithjof Rodi: Morphologie und Hermeneutik. Zur Methode von Diltheys Ästhetik. Stuttgart 1969. Vor allem S. 123 ff.

Die Verschiedenheit von artifex vates und artifex rhetor hat ihren letzten Grund in einem verschiedenen Gottesbezug. Damit kommt jenes Thema der Kunsttheorie Badts zur Sprache, worin alle anderen erst ihr Fundament und Prinzip finden, das Thema: *der Gott und der Künstler*. Badt stellte in seinem gleichnamigen Aufsatz (K. 85—101, zuerst erschienen im Philosophischen Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, 64. Jg. München 1956) diesen Bezug in weitausgreifendem historischem Überblick dar. Die geschichtliche Betrachtung schließt Badt mit einer prinzipiellen Erwägung: es gibt zwei Arten von Menschen, „die in einer besonderen Beziehung zum Göttlichen stehen. Da sind zuerst die großen Frommen, die Heiligen. Der Gott, zu dem sie beten, dem sie sich anzunähern versuchen, steht vor ihnen; er wendet ihnen sein Antlitz zu. Dann gibt es die begnadeten Künstler, von deren Frömmigkeit ~~Gott steht hinter ihnen. Unsichtbar treibt er sie zu ihrem Werk und über-~~ Gott steht hinter ihnen. „Unsichtbar treibt er sie zu ihrem Werk und überschattet sie mit seinem Geiste“ (K. 101). Mit großem Ernst wird hier noch einmal das Künstler-Sein, die Kunst im ganzen und das einzelne Kunstwerk von Gott her verstanden: Badt spricht vom „göttlichen Grunde in der Kunst Poussins“ (P. 382, vgl. auch P. 451); er begreift die Kunst Cézannes als „neue Art religiöser Malerei“ (C. 20); zu Delacroix' Kunst trifft er folgende prinzipielle Feststellung: „Die Kunst teilt das Streben nach dem Vollkommenen, das sie (nicht faktisch, sondern) in der Darstellung verwirklicht, mit der Ethik, das Streben nach Unendlichkeit mit dem Ewigkeitsverlangen der Religion. Was diese durch Erlösererwartung und Erlösergewißheit erreicht, vergegenwärtigt sie ebenfalls durch Darstellung. Anders gesagt: selbst weder vollkommen noch unendlich, da beides in dem Bereich der gemachten Dinge unmöglich, bringt die Kunst diese beiden Ideen in die ‚Offenheit‘, so daß sie gleichnishaft erblickt und erfaßt werden. — Darin, daß ihr die Möglichkeit zu solcher Darstellung gegeben ist, liegt der Adelstitel ihres metaphysischen Ursprungs und ihrer metaphysischen Gründung“ (D. 81).

Daß die großen Werke der Kunst auf einem göttlichen Grunde ruhen, ist die letzte Begründung dafür, daß sie wahrhaft *Werke* sind, nicht bloße Schnittpunkte von „Einflüssen“. Badt schreibt im Poussin-Buch: „Und wie auf ihrer höchsten Stufe Musik, die die Dichtung einschließt, und die bildenden Künste in den Werken der maniera grande auf der Schau der Götter gegründet sind, so verkünden die größten schöpferischen Geister auch wiederum die vergöttlichte Welt. Und immer wieder stehen sie damit an einem Anfang und setzen einen neuen Anfang.“

Grundsätzlich und unerbittlich sind daher ihre Werke den Erklärungen aus ‚Einflüssen‘ entzogen, die sowieso dem Wesen der Kunst (als einer schöpferischen Tätigkeit widersprechen“ (P. 438).



Es kann nicht die Aufgabe einer speziellen Kunsttheorie sein, den „göttlichen Grund“ der Kunst spekulativ aufzuweisen. Die Philosophie der Kunst hat dies in mannigfacher Weise schon getan; sie wird vorausgesetzt. Im Theorem eines „göttlichen Grundes“ der Kunst, einer „Gottesabkunft“ des Künstlers, in dem die Kunsttheorie Badts ihre Mitte findet, zeigt sich ihr untrennbarer Zusammenhang mit den Gedanken der Metaphysik.<sup>34</sup> Die Rechtfertigung der metaphysischen Gedanken steht hier nicht zur Debatte — zur Interpretation von Kunstwerken aber darf gesagt werden, daß kein anderes Gedankensystem in gleichem Maße den Rang, die Größe der Kunst verständlich zu machen imstande ist wie das metaphysische. — Ametaphysische Systeme, psychologisch, soziologisch oder nach anderen Hinsichten orientierte, verfehlen diesen Rang, ohne doch einen höheren Grad an Evidenz gewinnen zu können.<sup>35</sup>

Im „göttlichen Grunde“ der Kunst gründet ihr Wesen als „*Feiern durch Rühmung*“ (K. 133—140, 86; vgl. auch V. 123, D. 86, P. 35, 437). Der Ort der Kunst ist die Feier.<sup>36</sup> In ihr verwirklicht sich die Kunst als Rühmung. „Wenn alle übrigen Möglichkeiten des Feierns weggefallen sind und die Rühmung in die gerühmten Eigenschaften des Materials der Rühmung aufgefangen ist, die als das, als was sie gerühmt sind, schön scheinen (lucent), stehen wir vor dem Kunstwerk, das nun als Zeugnis der Tätigkeit des Künstlers sich eröffnet, befinden wir uns vor den spezifischen Schöpfungen von Dichtkunst, Architektur, Musik und den bildenden Künsten. Jedes ihrer Werke ist eine Feier, die für die Mitfeiernden gefeiert und auf sie hin entworfen und angelegt ist“ (K.137).

In der Definition des Wesens der Kunst als „Feiern durch Rühmung“ ist sowohl die Bedeutung der „ontologischen Affirmation“<sup>37</sup> wie der welthaft-werkhafte Charakter der Kunst umschrieben. Beides steht auf dem gleichen Grunde. Der Gottesbezug der Kunst macht sie zur freudigen Bejahung, zur Rühmung des Gefeierten fähig; erst ihr Gottesbezug ermöglicht, um zur Ausgangsthese der Badtschen Kunsttheorie zurückzukehren, die Verwirklichung einer Weltidee im Kunst-Werk.

<sup>34</sup> Der Begriff „Metaphysik“ ist hier so weit gefaßt, daß auch noch die „Überwindung der Metaphysik“ in der Seinsphilosophie Heideggers darin begriffen wird. „Philosophie ist Metaphysik. Diese denkt das Seiende im Ganzen — die Welt, den Menschen, Gott — hinsichtlich des Seins, hinsichtlich der Zusammengehörigkeit des Seienden im Sein“ (Martin Heidegger: Zur Sache des Denkens. Tübingen 1969. S. 61.). Badts Kunsttheorie ist nicht abhängig von einer bestimmten philosophischen Position.

<sup>35</sup> Zum Evidenzproblem vgl. Wolfgang Stegmüller: Metaphysik, Wissenschaft, Skepsis. Frankfurt/M. und Wien 1954. S. 96—151.

<sup>36</sup> In ähnlicher Weise begreift Helmut Kuhn das Fest als Ort der Kunst. Vgl.: Wesen und Wirken des Kunstwerks. München 1960. — Schriften zur Ästhetik. München 1966. S. 224 ff. u. ö.

<sup>37</sup> Vgl. Kuhn: Schriften zur Ästhetik (Anm. 36). S. 252 ff.

„Feiern durch Rühmung“ und „Weltdarstellung“ in sinnvollen „Zusammenhängen“ sind nun aber nichts anderes als verschiedene Fassungen dessen, was als *Wahrheit der Kunst* gedacht werden kann. „Wie der Denker leidet der Künstler an jenem Schein der Wirklichkeit, in dem die Dinge nur erscheinen und nicht hervorscheinen, wie sie wirklich sind. Und wie der Denker sucht der Künstler jenen Schein zu durchstoßen und zum wahren Wesen der Dinge vorzudringen, das ein scheinendes, erleuchtendes Licht aussendet. Allerdings nicht, indem er ihre Formen auf Begriffe bringt, sie durch deren Allgemeinheit als einzelne überwältigt und sie in ihren Strukturbeziehungen erkennt, sondern indem er ihre Wirklichkeitsformen im erotischen Ansturm vernichtet und aus seiner eigenen Natur neu in den von ihm voll erschaubaren und nun für ‚alle‘ anderen (d. h. jene, die fähig sind, an einem ‚Feiern durch Rühmung‘ teilzunehmen) voll durchschaubar gemachten Formenzusammenhängen erstehen läßt“ (K.139).

„Die vom Künstler auf diese Weise hervorgebrachte Wahrheit erweist sich damit nicht als Übereinstimmung von dargestellter Erkenntnis und sonst bekanntem Gegenstand, sondern als Enthüllung von etwas bisher Verborgenen, die so viel von Übereinstimmung mit ihrem Gegenstand aufbewahrt, daß sicher gemacht ist, sie betreffe eben diesen und keinen anderen“ (K. 140; vgl. auch C. 172 f.).

Dieser Wahrheitsbegriff verdeutlicht erneut die Verbindung der Kunsttheorie Badts mit der metaphysischen Kunstphilosophie. Eine wahre Welt steht hinter den Gegebenheiten der Wirklichkeit; Kunst macht diese Wahrheit des Wirklichen sichtbar, aus dem Selbst des Künstlers, in der Hingabe seiner Persönlichkeit (C. 13 f.). Nicht wie andere Theoretiker der Kunstgeschichtswissenschaft versuchte Badt, Kunsttheorie als ein in sich geschlossenes, selbstgenügsames Gebilde zu errichten;<sup>38</sup> sie ist vielmehr Vermittlung zwischen der metaphysischen Kunstphilosophie und der konkreten Interpretation des einzelnen Kunstwerks, in der sie ihre Erfüllung findet. Sie begreift Kunst mit einem Worte Nietzsches (aber ohne ihm in seiner Umwertung zu folgen) als „metaphysische Tätigkeit“ des Menschen.

Ein anderes Wort Nietzsches lautet: Gott ist tot. Badts Denken vollzieht nach, was dieser Satz zu nennen sucht. Steht Kunst auf „göttlichem Grunde“, so wird sie grundlos, wenn sich Gott entzieht. Bildet sich „die Legitimierung des Künstlers als schaffenden Subjektes aus dem absoluten Subjektsein der Gottheit“, so muß die Kunst versagen, „wenn der Gott sich ihr versagt“, wie

<sup>38</sup> Vgl. Badts Absetzung gegen Panofsky: K. 30.



es in unserer Zeit geschieht. So formulierte Badt in seiner großen Besprechung des Buches von Wolfgang Schöne, Johannes Kollwitz und Hans Freiherr von Campenhausen „Das Gottesbild im Abendland“.<sup>39</sup>

In der Tiefe und dem Ernst der Auffassung ist diese These nur zu vergleichen mit Sedlmayrs „Verlust der Mitte“. Wahrheit im eigentlichen Sinne kann der Künstler wie jeder und damit auch der Kunsthistoriker, nach Sedlmayr, nur erlangen, indem er einem bestimmten (religiösen) Wertsystem anhängt. Deshalb unterschied Sedlmayr zwischen „Rang“ und „Wert“ eines Kunstwerkes. „Der Wert eines Kunstwerks kann immer nur ‚gesetzt‘ werden und wird eine fest bestimmbare Größe nur von dem Standpunkt eines ganz bestimmten Wertsystems aus, wodurch eine eindeutige Wertperspektive festgelegt wird.“ „Den ‚objektiven‘ Wert . . . könnte nur feststellen, wer das ‚richtige‘ Wertsystem herausfinden könnte.“ Sedlmayr hält dies für möglich, „aber nicht im Rahmen einer Wissenschaft.“ „Anders die Rangfragen. Der Rang eines Kunstwerks kann genauso festgestellt werden wie seine Eigenschaften . . .“<sup>40</sup>

Für Badt wäre solche Unterscheidung hinfällig; denn nach ihm ist keine große künstlerische Leistung ohne göttliche Hilfe möglich, getreu Goethes Wort, das Badt zitiert (K. 90): „Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Raffael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse. Ich weiß recht wohl, daß diese drei Edlen keineswegs die einzigen sind, und daß in allen Gebieten der Kunst eine Unzahl trefflicher Geister gewirkt hat, die vollkommen so Gutes hervorgebracht als jene Genannten. Allein, waren sie so groß als jene, so überragten sie die gewöhnliche Menschennatur in eben dem Verhältnis und waren ebenso gottbegabt als jene . . . So ist Gott nun fortwährend in höheren Naturen wirksam, um die geringeren heranzuziehen.“ Im Versagen der Kunst unserer Zeit sieht Badt das Sichversagen des Gottes.

Meines Erachtens ist auch diese Auffassung unvollständig. Wie es nicht angeht, von einer als „Verlust der Mitte“ gedeuteten Kunst auf den Verlust Gottes<sup>41</sup> zu schließen, so geht es nicht an, vom Versagen der Kunst auf das Sichversagen Gottes zu schließen, derart, daß wir nun nur noch „die

<sup>39</sup> Kurt Badt: a.a.O. (Anm. 3). S. 252 f.

<sup>40</sup> Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg 1958 (rde 71). S. 100.

<sup>41</sup> Vgl. Sedlmayr: Verlust der Mitte. Eine Formel und ihr Sinn. In: Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien. 3 (1950). S. 75 ff.

Abwesenheit Gottes und unsere völlige Heillosigkeit" (Badt: Schöne-Rezension, a.a.O., S. 246) erkennen könnten.

Vielmehr muß jene von Badt getroffene Unterscheidung zwischen dem Gott, dem auch wir als Fromme uns nahen dürfen, und dem Gott, der „hinter“ den künstlerisch, geistig Gottbegabten steht (K. 101), auch für unsere Zeit gelten. Sie entspricht etwa Schellings später Gedankenwelt in seiner Unterscheidung einer negativen von der positiven Philosophie. In einem frühen Werk, der „Philosophie der Kunst“, stellte Schelling die These auf: „Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott“ (Sämtliche Werke, V, 386). Auch in seiner späten „Philosophie der Mythologie“ setzt er Kunst in ein Verhältnis zu Gott, sie, „die das Entzückende schafft, wenn der Geist Seele wird (in völlig selbstloser Production), — was nur den Künstlern höchster Art geschieht, nicht daß sie es wüßten, oder verstünden, sondern durch wahre Bestimmung ihrer Natur.“ Aber der späte Schelling spricht auch von der „ursprünglich weltlichen und heidnischen Natur“ der Kunst, und er erkennt die Schranke, die dem Gottesverhältnis der Kunst, als einem Reich der Kontemplation, gesetzt ist. In diesem Reich hat das Ich „nur ein *ideelles* Verhältniß . . . zu . . . Gott; es kann auch kein anderes zu ihm haben. Denn die contemplative Wissenschaft führt nur zu dem Gott, der *Ende*, daher nicht der wirkliche ist, nur zu dem, was seinem Wesen nach Gott ist, nicht zu dem actualen. Bei diesem bloß ideellen Gott vermöchte das Ich sich etwa dann zu beruhigen, wenn es beim beschaulichen Leben bleiben könnte. Aber eben dieß ist unmöglich. Das Aufgeben des Handelns läßt sich nicht durchsetzen; es *muß* gehandelt werden“ (XI, 557—560).<sup>42</sup> Das tätige Leben verlangt nach dem überwirklichen, dem aktuellen Gott, dem Gott, der „der Herr des Seyns“ ist. Dieser Gott bleibt anwesend, auch wenn der „ideelle“, der Kunst und Wissen begründende, sich verborgen hat. Ein anderer Gott hätte nie diesen Namen verdient.

Aber hat jener „ideelle“ Gott sich wirklich ganz verborgen? In der Teilhabe an der metaphysisch gegründeten Kunst und an den Gedanken der Metaphysik hat das Werk Badts auch teil an diesem „Wesen Gottes“. Nur in solcher Teilhabe ist ein Sprechen vom „göttlichen Grund der Kunst“ möglich.

Das Gegenteil ist leicht klarzumachen, indem man einige Sätze des konsequenten Positivismus sich zum Bewußtsein bringt. In Ludwig Wittgensteins „Tractatus logico — philosophicus“ finden sich folgende Sätze: „6. 41. Der

<sup>42</sup> Vgl. dazu *Verf.*: Schellings Philosophie der bildenden Kunst. In: Probleme der Kunstwissenschaft. I. Berlin 1963. S. 38—82, bes. S. 73 ff. Zur Kunstphilosophie Schellings ist vor allem die groß angelegte Darstellung von Dieter Jähnig: Schelling. Die Kunst in der Philosophie. Pfullingen, I (1966), II (1969), heranzuziehen.



Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert — und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert . . . 6.42 Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. Sätze können nichts Höheres ausdrücken. 6.421. Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt. Die Ethik ist transcendental. (Ethik und Aesthetik sind Eins.) . . . 6.522. Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“<sup>43</sup>

Diese redlichen Sätze weisen auf ihre Art darauf hin, daß nur aus überpositivistischen, metaphysischen Gedankenzusammenhängen von Kunst als „Wert“, als etwas „Höherem“ gesprochen werden kann. Sie weisen auch darauf hin, daß nur eine so verstandene Wissenschaft ethischen Anspruch stellen kann. Die Kunsttheorie Kurt Badts trägt dem Rechnung.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Vgl. dazu Walter Schulz: Wittgenstein. Die Negation der Philosophie. Pfullingen 1967. — Ferner: Stegmüller: a.a.O. (Anm. 35). S. 388.

<sup>44</sup> Vgl. hierzu auch Martin Gosebruch: Zur ‚Ordnung der Dinge‘ in der Kunstgeschichtswissenschaft. In: Festschrift für Werner Gross. München 1968. S. 363—389.