

Lorenz Dittmann

## Kurt Badt: »Modell und Maler« von Vermeer

### Die wissenschaftsgeschichtliche Situation

Kurt Badt, 1890 in Berlin geboren, 1973 in Überlingen verstorben, wurde 1913 in Freiburg/Br. bei Wilhelm Vöge mit einer Arbeit über Andrea Solario promoviert. Erwin Panofsky, dessen Dissertation *Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers* zwei Jahre später erschien, schrieb über Vöge als Lehrer: »Vöge war nicht der Mann, seinen Studenten Themen zu ›geben‹, geschweige denn sie auf bestimmte Gebiete oder Methoden festzulegen. Stets bereit, sie auf interessante Probleme hinzuweisen und ihnen mit Rat und Kritik zur Seite zu stehen, war er nicht minder bereit, sie ihre eigenen Wege gehen zu lassen und sich das Urteil über ihre Arbeit bis zu deren Abschluß zu versparen. Es hat daher nie in demselben Sinne eine ›Vögeschule‹ gegeben wie es eine Goldschmidtschule, eine Wölfflinschule, eine Clemenschule oder eine Wiener Schule gab. Es gab nur Vöge den Lehrer und – ohne daß er selbst dies gewollt oder auch nur gewußt hätte – Vöge den Erzieher und Vöge den Erwecker.« Und in einer Anmerkung fügte Panofsky hinzu: »Das weiß niemand besser als der Schreiber dieses, der, in seinem ersten Semester als *studiosus juris* immatrikuliert, von einem älteren, schon initiierten Freunde – Kurt Badt, dem dieser Liebesdienst unvergessen geblieben ist – zu einer Vorlesung Vöges über Dürers *Rosenkranzfest* und die damit zusammenhängenden Zeichnungen ›mitgenommen‹ wurde; ›et confestim ceciderunt ab oculis ejus tamquam squamae‹.«<sup>1</sup>

Kurt Badt wollte sich nicht in eine rein kunsthistorische Laufbahn einbinden lassen. »Im selbsterrichteten Hause zu Bodman am Ufer des Bodensees führt er die Existenz eines modernen Humanisten, bildhauert, malt und spielt Mozart, beschneidet im Garten die Bäume, und vertieft sich stets von Neuem in das Nachdenken über das Wesen des Schöpferischen.«<sup>2</sup>

Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten mußte er dies Haus verlassen. Er zog nach München und ging dann ins Exil

nach England. Von 1939 bis 1952 lebte er in London. Dort wurde das Warburg-Institut seine Arbeitsstätte.

1952 kehrte er nach Deutschland zurück und nahm sein Leben als ›Privatgelehrter‹ am Bodensee, in einem kleinen Haus in Überlingen, wieder auf.

Bis dahin hatte Badt nur wenig publiziert. In England waren schmale Bände über *Delacroix Drawings* (1946) und *Constable's Clouds* (1950) erschienen, dazu, wie schon zuvor, einige Aufsätze.<sup>3</sup>

1956 trat er mit seinem Buch *Die Kunst Cézannes* hervor, einem Werk ungewöhnlichen Ranges, dem Ergebnis eines lange währenden, in Grundfragen eindringenden Denkens über Kunst, gespeist von genauesten Beobachtungen und Erfahrungen an Werken Cézannes und der französischen Malerei des 19. Jh.s im ganzen.

Einleitend bestimmte Badt als Aufgabe seiner Untersuchung: »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? ... 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; und seine fünf Kapitel sollten derart verstanden werden, daß in jedem von ihnen von einem anderen Orte des Kreises ein Zugang zu der Mitte gesucht wird.«<sup>4</sup>

Derart machte Badt das Problem des ›hermeneutischen Zirkels‹ zum Kompositionsprinzip seines Buches.

1959 erschien, noch im *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Badts Aufsatz über *Raphael's ›Incendio del Borgo‹*. Hier erörterte Badt erstmals das Problem, das dann zum zentralen seines Buches ›*Modell und Maler*‹ von Vermeer werden sollte, das Problem eines ›folgerichtigen Bildaufbaus‹. Er gliederte die Komposition des Borgo-Brandes in drei mehrphasige ›Akte‹ auf: »The three acts are developed in multiple phases, each of which should be interpreted as a separate scene. For example, the bare escape, with the loss of all belongings, is shown on the left three times and always at

a different stage. ... On the right (second act) the attempt to put out the fire is also shown in three stages, which, though separate in time, are meant to appear as a continuous process: the water is brought, passed from hand to hand, and poured on the flames. ... [The] third act is represented by the central groups, consisting solely of women and children. ... These characters transform, by their different reactions, the tremendous and uncontrollable natural disaster, that is, a fire of such magnitude (producing, in reality, nothing but limitless confusion and chaos) into a clearly constructed three-act drama, a continuous succession of scenes, a series of episodes representing a wholly comprehensible process.«

Zur Begründung seiner Interpretation verwies Badt auf die *Poetik* von Aristoteles: »the three acts which we have shown to be present in the picture are intended in their construction to represent a totality as prescribed by Aristotle, according to whom an action is complete only when it has a beginning, middle and end. The beginning (left) unfolds the initial situation of the drama, the middle (in time, i. e. the right side) portrays the vain efforts of the victims. The centre of the picture shows the turning-point, but with it also the »satisfying« conclusion, which may not only be the end of the events but their completion, the meaning and object of the whole: the miracle performed by the Pope, which alone justified the existence of the picture and its presence in that particular place.

The artistic process is complete in itself and is carried to a conclusion by way of a climax, whereby the dominating emotions, all related to terror and pity, are purified. Thus the painting fulfils the principal demands of tragedy according to Aristotle.«<sup>5</sup>

Die Folgeordnung des Bildaufbaus steht hier also im Dienste einer Gliederung der Komposition in artikulierte Handlungseinheiten und damit im Dienst der Bildthematik, der »Katharsis« durch die Tragödie.

Hans Sedlmayr wurde 1896 in Hornstein im Burgenland, an der österreichisch-ungarischen Grenze, geboren und starb 1984 in Salzburg. Nach einem Architekturstudium an der Technischen Hochschule in Wien wechselte er 1920, unter dem Eindruck der Vorlesungen und der Persönlichkeit Max Dvořáks zur Kunstgeschichte über. 1921 starb Dvořák, und Sedlmayr erwarb 1923 sein Doktorat unter Julius von Schlosser. Es folgten zehn Jahre

freier wissenschaftlicher Tätigkeit und Reisen. 1933 habilitierte sich Sedlmayr an der Technischen Hochschule, 1934 an der Universität Wien. Im selben Jahr, 1934, wurde er Schlossers Assistent, und 1936, nach dessen Emeritierung, sein Nachfolger auf der Wiener Lehrkanzel. Die Zeit von 1945 bis 1951 verbrachte er als Privatgelehrter. 1951 folgte Sedlmayr einem Ruf auf das Ordinariat für Kunstgeschichte der Universität München.<sup>6</sup>

1931 veröffentlichte Sedlmayr seinen programmatischen Aufsatz *Zu einer strengen Kunstwissenschaft* in Band 1 der *Kunstwissenschaftlichen Forschungen*, dem Publikationsorgan der ›Zweiten Wiener Schule‹. Hier unterschied Sedlmayr »zwei Kunstwissenschaften«: »Wo die primitive, vorwissenschaftliche Stufe der Kunstwissenschaft überwunden ist, auf der die logisch-begriffliche Tätigkeit diffus in andersartige Interessen übergeht, vollenden sich heute neben- und durcheinander zwei verschiedene Kunstwissenschaften. Ich füge sofort hinzu, daß es theoretisch falsch und nur als Fiktion erlaubt ist, von zwei Kunstwissenschaften zu sprechen: in Wirklichkeit sind es zwei isolierbare Bestandteile *einer* idealen Kunstwissenschaft. Auch sind sie in der Forschungspraxis nicht scharf getrennt, sondern verfließen ineinander. Trotzdem hat es einen guten Sinn, sie in fiktiver Isolierung zu betrachten; die sehr verworrene Situation kann dadurch weitgehend geklärt werden.«

Die fingierte »erste« Kunstwissenschaft« charakterisierte Sedlmayr als »Kunstwissenschaft vor dem Verstehen«. Sie »könnte zum Beispiel Kunstwerke durch Urkunden datieren, lokalisieren, historischen Personen als Urheber zuweisen, die objektive Form der Werke rekonstruieren usw. ... Sie könnte über solche Feststellungen hinaus – die bloß Zuordnungen von Daten zu Dingen geben – auf einer *zweiten* Stufe Eigenschaften der Gebilde feststellen, sie könnte Gebilde nach ihren Eigenschaften miteinander vergleichen und klassifizieren, aus der Gleichheit von Eigenschaften genetische Beziehungen erschließen (Beziehungen des auseinander Hervorgegangenseins, Abstammung), die Veränderungen der Gebilde von einem historischen Zeitpunkt und -ort zum anderen konstatieren usw.« Das heißt: eine »(äußere) Stilwissenschaft« wird möglich. Ebenso ermöglicht die »erste« Kunstwissenschaft« auch eine »äußere« Ikonographie«. Denn »Bestandteile, die man verstehen kann, ohne die Kunstwerke als solche zu verstehen, sind [auch] die *Bildthemen*, naiv ausgedrückt ›das, was ein Bild darstellt‹. Auch

wenn niemand mehr imstande wäre, ein spezifisch ›künstlerisches‹ Verhalten zu Bildwerken einzunehmen, könnte man doch – bis zu einer gewissen Grenze – feststellen, was ein vorliegendes Bild darstellt oder bedeutet, daß dieses Thema anderen Themen ähnlich oder aus anderen hervorgegangen ist u. a. m.«

Der »›ersten‹ Kunstwissenschaft« stellte Sedlmayr »eine andere gegenüber, die Zugänge zum Verstehen der Gebilde besitzt«. Dies ist die »›zweite‹ Kunstwissenschaft«. Sie »kann – prinzipiell – die Eigenschaften der Gebilde, ihren inneren Zusammenhang und Bau erforschen, sie kann richtig in natürliche Gruppen ordnen, kann aus den Eigenschaften die genetischen Beziehungen ermitteln, kann zum Verständnis des Geschehens kommen, dessen Produkte sie untersucht, und der Kräfte, die in diesem Geschehen am Werk waren«<sup>7</sup> usf.

Dem Ausbau dieser »›zweiten‹ Kunstwissenschaft« galt Sedlmayrs kunstgeschichtstheoretisches Interesse. Das Instrument der »›zweiten‹ Kunstwissenschaft« ist die »Strukturanalyse«. Die Kriterien der Sedlmayrschen Strukturanalyse blieben nicht konstant.<sup>8</sup> In seinem Aufsatz *Zum Begriff der ›Strukturanalyse‹*<sup>9</sup> bezeichnete er als das Wesentliche dieses Analyse-Verfahrens, »aus der anschaulich erfaßten Grundkonzeption (und den hierarchisch hinzutretenden Konzeptionen zweiter und weiterer Ordnung) die konkrete Gestalt des Kunstwerks Schritt für Schritt bis in alle Einzelheiten hinab in einem anschaulichen Prozeß entstehen zu lassen«.

Später trat neben die in der »Gestalt« faßbare »ganzheitliche Struktur«, und zunehmend an Bedeutung gewinnend, als einheitsstiftendes Element, als Träger der Ganzheit, der »anschauliche Charakter«. Ein Hauptbeispiel dieser Interpretationsmethode liegt vor in Sedlmayrs Schrift *Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst* von 1940. Im Nachwort dieser Schrift heißt es: »Als Ursprung des Kunstwerks wird selbst bei sehr bedeutenden Theoretikern der Kunst, wie bei Croce, das ›Gefühl‹ angegeben. Aber diese Auffassung ist irreführend; ja sie ist eigentlich das Hindernis, das einer guten Theorie des Kunstschaffens heute noch entgegensteht. Das erste Ungeschiedene, das da sein muß, damit ein Kunstwerk entstehe, ist nicht etwas, das in dem Künstler sich so vorfindet wie seine Gefühle, sondern etwas, das außer ihm selbst, von ihm abgehoben, ihm wie ein Gegenständliches, allerdings noch ganz Ungeschiedenes ›vorschwebt‹. Gewiß muß dieses Vorschwebende sich aus einem noch früheren Gesamtzustand herausgeboren haben, in dem Gefühl

und Gegenstand, Innen und Außen noch überhaupt nicht zu sondern waren. Wo es aber zu dieser Abhebung nicht kommt, fehlt die Voraussetzung für die künstlerische Gestaltung. Das aber, was da im Schaffen zunächst vorschwebt, sind gewisse »anschauliche Charaktere«, die ihre Erfüllung und Konkretisierung sowohl in gewissen Werkstoffen wie durch gewisse Formen und Formgefüge und in gewissen Dastellungsgegenständen und gegenständlichen Sphären finden. Man nennt diese anschaulichen Charaktere wohl auch Ausdruckswerte oder schlechthin »Ausdruck«.<sup>10</sup>

1951 erschien Sedlmayrs Interpretation *Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst* als Beitrag zur Festschrift Hans Jantzen, also zur Festschrift des Kunsthistorikers, dessen Nachfolge Sedlmayr im selben Jahre antrat. Der Text wurde übernommen in Sedlmayrs Buch *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, das als Band 71 der damals weitverbreiteten Reihe *rowohlt's deutsche enzyklopädie* 1958 erschien. Er bildete zusammen mit dem Text *Johann Bernhard Fischer von Erlach: Die Schauseite der Karlskirche in Wien* Sedlmayrs »zwei Beispiele zur Interpretation«, besaß also ausdrücklich exemplarischen Charakter.

In welchem Sinne ist Sedlmayrs Vermeer-Interpretation noch als Strukturanalyse anzusprechen? Von einer Gestaltanalyse ist nicht mehr die Rede, wohl aber von den »anschaulichen Charakteren«, und zwar von »anschaulichen Charakteren« einer besonderen Tiefendimension. Insofern gehört nun eine »Interpretation nach dem mehrfachen Bildsinn« konstitutiv zur »Strukturanalyse«. Zum »wörtlichen Bildsinn« schrieb Sedlmayr: »Vordergründig betrachtet ist das Bild ein »Genrebild«: ein Maler malt ein zur Allegorie der *Fama* ausgestaffiertes Modell. Auf dieser Ebene der Betrachtung zeigt sich zwischen dem »Inhalt« des Bildes und seiner Gestalt kein notwendiger Zusammenhang: die schönen Farben, das angenehme Licht, die wohlthuende Abgewogenheit wären selbst sozusagen nur ein »Aufputz«, mit dem der Schöpfer des Bildes den belanglosen Vorgang ausgestaffiert hätte. Sie wären nur subjektiver »Geschmack« des Malers, gehörten aber nicht notwendig und objektiv zu diesem Thema.« Über die »anschaulichen Charaktere« aber heißt es nun: »Diese »anschaulichen Charaktere«, die wir bei der Betrachtung des Bildes ohne Reflexion erfassen: das Hermetische, das Ruhige und Stille, das Lichte, sie umschreiben eine ursprünglich »mystische Erfahrung eigener Art.«<sup>11</sup>

## »Probleme der Interpretation« in Badts Vermeer-Buch

Badt hatte, ehe er bei Vöge sein Studium weiterführte und abschloß, Heinrich Wölfflin in Berlin gehört, der ihn sehr beeindruckte. In einem Rückblick auf seine Studienjahre, unter den Titel *Geistige Strömungen meiner Zeit* gestellt, charakterisierte Badt seine beiden Lehrer folgendermaßen: Wölfflin »hat zwar ein begriffliches System künstlerischer Gestaltungszusammenhänge entwickelt, aber er hat nicht vermocht, darin die Beziehungen auf das Leben aufzudecken. Sein System, wenn es in der von ihm angegebenen Weise zutraf, stand als ein rätselvolles Schema der Entwicklung des in den darstellenden Künsten schöpferischen Geistes da, gerade *ohne* Verbindung mit dessen sonstigen Manifestationen.

Vöge dagegen, der in seinen Voraussetzungen unsystematisch war, fand das Lebendige in den Kunstwerken, ihre jeweils spezifische Haltung zum Leben, von Fall zu Fall durch intuitive Beobachtung. Und damit ihren Sinn, ihre Bedeutung.

Dies war nun ein für mich ganz besonders wesentlicher Zug. Die Frage nach dem *Wesen* der Kunst, dem *Sinn* in ihren Erscheinungen, nach ihrer Bedeutung für die Menschheit, für den Geist, hatte mehr und mehr begonnen, mich zu beunruhigen ...<sup>12</sup>

Badts in seinem Vermeer-Buch – und nicht nur in diesem – aufgeworfene »Probleme der Interpretation« gründen in diesem Fragenkomplex: Systematik des Gedankenzusammenhangs, Lebendigkeit des Kunstwerks, Wesen der Kunst.

Voraussetzung seiner Schrift ist die Überzeugung von der Notwendigkeit einer allgemeingültigen kunsthistorischen Methode. Diese Überzeugung teilte er mit Sedlmayr, der, wie erwähnt, seine kunsthistorische Laufbahn begonnen hatte mit der Forderung nach einer »strengen«, d. h. einer begrifflich strukturierten und ihre Grundlagen reflektierenden Kunstwissenschaft. Und Sedlmayr war der einzige in der damaligen bundesrepublikanischen Kunstgeschichtswissenschaft, der diese Forderung durchgehalten hatte, was immer man von ihrer Erfüllung auch halten mag.

So ist der Streit um »Probleme der Interpretation« verankert in der gemeinsamen Überzeugung der beiden Kontrahenten, eine allgemein verbindliche Prinzipien- und Methodenlehre der Kunstgeschichte sei notwendig.

Wie aber soll Kunstgeschichte als *Wissenschaft* möglich sein ohne eine allgemein gültige theoretische Grundlage? Darin legitimiert sich dieser Streit, und er müßte sich ähnlich immer wieder erneuern, solange Kunstgeschichte als Wissenschaft verstanden wird.

Badt tritt also *deshalb* mit Sedlmayr, weil dieser als einziger in *dem* Lande, in das Badt zurückgekehrt war, um dort zu wirken, eine Allgemeingültigkeit beanspruchende Interpretationsmethode vorgelegt hatte.

In diesem Sinne begründet Badt die besondere Form seiner Untersuchung einleitend folgendermaßen: »Ich hätte meinen Beitrag zu den *Problemen der Interpretation* von Gemälden gefahrloser als Prolegomenon zu einer allgemeinen Theorie vorlegen können. Doch habe ich mich entschieden, die zu entwickelnde Methode an einem konkreten Beispiel, das wiederum durch andere Beispiele erhellt wird, aufzuweisen ... Ferner glaube ich, meine Ansichten nicht in künstlicher Isolierung vorbringen zu dürfen, sondern zugleich auch zu jener Theorie Stellung nehmen zu müssen, die als letzte über diesen Gegenstand verfaßt worden ist. Daß die Kunstgeschichte sie bisher, soviel ich weiß, nicht diskutiert hat, erscheint mir als großer Mangel, der eine Schädigung der Erkenntnis zur Folge haben muß. Die Grundlagenforschung gehört zu den dringlichsten Aufgaben *jeder* Wissenschaft, weil sie diese fördert und zugleich über sie hinausgeht. Denn die Erforschung der Grundlagen einer Wissenschaft kann sich nicht darauf beschränken zu fragen, ob die in ihr angewandten Methoden zureichend und genügend begründet sind; sie ist immer auch eine Erprobung des forschenden Gewissens, ein moralisches Anliegen, in dem gefragt wird, ob das, was mit diesen Methoden erforschbar wird, auch des Wissens wert ist ...« (S. 8). Der letzte Satz mag manchem fremd klingen. Was hat kunstgeschichtliche Arbeit mit einem »forschenden Gewissen« zu tun? Er gründet in einer heutzutage weithin vergangenen Auffassung von der Bedeutung der Kunstgeschichte als einer »Geisteswissenschaft«. Auch darin stimmte Badt mit Sedlmayr überein. Und beide stimmten überein im Ernstnehmen der Kunstwerke. Für keinen waren Kunstwerke Gegenstände der Freizeitunterhaltung, und, in kunsthistorischer Hinsicht, Objekte unmethodischer, beliebiger Aussagen.

Ich werde im folgenden nicht mehr eingehen auf Badts Äußerungen zu Sedlmays Interpretation (wie ich auch nicht eingehen



werde auf Sedlmayrs Entgegnung zu Badts Buch in den *Heften des Kunsthistorischen Seminars der Universität München*, München 1962, S. 34–65), sondern werde mich konzentrieren auf den Kern der hier vorgelegten Badtschen Interpretationsmethode und diese in einen weiteren Horizont kunstwissenschaftlicher Grundlagenforschung einstellen.

Im Abschnitt »Die Ordnung des Bildaufbaus« kommt Badt am ausführlichsten auf das Fundament seiner Interpretationsmethode zu sprechen. Hier heißt es: »Und diese Ordnung des Bildaufbaus ist deshalb von größter Wichtigkeit, weil damit die Kunst, auch abgesehen von ihren Inhalten, ihren Themen, mit der Wirklichkeit des Lebens zusammenhängt. Sosehr die Kunst von der Wirklichkeitswahrnehmung durch die besondere Art ihrer Darstellungsprozesse abgehoben ist, so unverwechselbar Kunst und Realität getrennt sind, sie bedürfen doch auch einer Verbindung, um der Kunst ihre Zugehörigkeit zur Realität des gelebten Lebens zu sichern. ...

Wir fassen die sichtbaren Erscheinungen (Objekte) der uns umgebenden Wirklichkeit unter zwei Bedingungen auf, die in unserer psycho-physischen Natur begründet sind. Wir ermessen sie in 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. Das ist altbekannt [und hier verweist Badt auf eine Passage aus Ernst Cassirers Buch *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*] und auch für das Verständlichmachen von Kunstwerken benutzt worden. Jedoch nur im psychologischen Sinne. Darum handelt es sich nicht. Es geht nicht um die derart bedingten verschiedenen Wirkungen von rechts, links, oben und unten der Teile einer Bildfläche auf uns, sondern um deren Begründung aus der Realität der alltäglichen Lebenserfahrungen, in der der Mensch sich findet und in der er handelt.

Auf der Erde ist das Nahe mir vertraut, es ist »dicht« bei mir. ... Unter Fernem aber verstehen wir nicht nur das durch weite Zwischenräume von uns Getrennte, sondern auch sowohl das Unerreichbare wie das Verlockende. Das Obere ist das Himmlische, Leichte, das Untere die ruhende, lastende und tragende, die fest gegründete Erde. Im Vertrauen auf diese Tatbestände unserer Alltagserfahrung hat die europäische Malerei Entscheidungen getroffen, die für ihre Struktur wesentlich geworden sind« (S. 31, 32).

Badts Interpretationsmethode bezieht sich also auf Unterscheidungen von »oben« und »unten«, »Nähe« und »Ferne«, »rechts« und »links«. Innerhalb dieser Unterscheidungen stellt bildende Kunst ihre Kompositionen in einer »Bedeutungssprache des Leibhaften« dar (S. 93).

Die Aufgliederung in »Nähe« und »Ferne« wird Badt in einer späteren Untersuchung genauer verfolgen. Diese Gliederung gehört dem Begriff des »Ortes« zu, den Badt in seinem Buch *Raumphantasien und Raumillusionen. Wesen der Plastik* (Köln 1963) dem »abstrakten« kunsthistorischen »Raumbegriff« entgegenstellen wird.

In seinem Vermeer-Buch konzentriert sich Badt auf die »Folgeordnung des Bildaufbaus«, auf dessen »folgerichtigen Zusammenhang«. Dabei spielt das Problem der Unterscheidung von »rechts« und »links« eine besondere Rolle. Diese Unterscheidung ist, verglichen mit den erwähnten von »oben – unten«, »Nähe – Ferne«, prekärer und bedarf der Klärung.

Und neben der psychologischen und kulturbedingten Unterscheidung von »rechts« und »links« steht mit der Frage einer »Folgeordnung« – gleichgültig nach welcher Richtung – das Problem der »Simultaneität« oder »Sukzessivität« des Bildes, und damit die Aufgliederung in »Raum«- und »Zeit«-Künste zur Diskussion.

Bezogen auf die »rechts-links«-Unterscheidung ist Badts Argumentation uneinheitlich, ja stellenweise in sich widersprüchlich.

Zum einen wird nicht deutlich, worauf es in erster Hinsicht ankommt: auf die »Folgeordnung des Bildaufbaus« als solche oder die »Folgeordnung von links nach rechts«.

In seinem Hinweis auf Heinrich Wölfflins Aufsatz *Über das Rechts und Links im Bilde* bemerkt Badt (S. 141, Anm. 16): Diese und ähnliche Arbeiten »beschäftigen sich mit psychologischen Wirkungen verschiedener Teile von Bildflächen auf den Betrachter und ihren Veränderungen, wenn ganze Kompositionen seitenverkehrt erscheinen. Dafür lassen sich allgemeine Regeln aufstellen, die aus den psychologischen Bedingungen menschlicher Wahrnehmung hervorgehen. Doch haben sich große Künstler gerade ihnen gegenüber recht gleichgültig erwiesen, z. B. Rubens und Rembrandt, indem sie zuließen, daß auf Stichen oder Radierungen nach ihren Gemälden und Entwürfen die ursprünglich intendierten Bildfakten in den Einzelheiten im Spiegelbild, seitenverkehrt, erschienen, so daß etwa Leute das Schwert mit der linken Hand

führten und dergl. Es kam den Meistern offenbar nur darauf an, daß der Zusammenhang der Komposition im ganzen in der von ihnen angelegten Reihenfolge gewahrt blieb ... Ob er faktisch von rechts statt links orientiert erschien oder umgekehrt, das bedeutete ihnen wenig, da er für sie in seiner Gerichtetheit evident blieb ... Solche Indifferenz gegen das Rechts und Links im Bilde durch Umkehrung hat aber nichts zu tun mit jener Seitenbestimmtheit einer Komposition – im allgemeinen von links her, aber oft genug und absichtlich davon abweichend –, bei der Künstler ausdrücklich und als künstlerische Aussage innerhalb einer unter normalen Bedingungen anzusehenden Komposition von dieser Tatsache Gebrauch gemacht haben ...«

Badt aber erörtert bei seinen Bildbeispielen fast nur Folgeordnungen, die von links nach rechts führen, und den davon abweichenden Bildaufbau in Werken Leonardos handelt er unter dem Titel »Kompositionsaufbau bei linkshändigen Künstlern« ab. Badt untersucht also keine Werke, bei denen Künstler »absichtlich« von einem Aufbau von links her abwichen.<sup>13</sup>

Dies hängt zum anderen mit einer ungeklärten, ambivalenten Begründung des Bildaufbaus von links nach rechts zusammen. Bisweilen wird solcher Bildaufbau als der »im allgemeinen« übliche angesprochen, dann aber findet sich eine Begründung, und sie scheint die für Badt wichtigere, welche die Folgeordnung von links nach rechts mit einer moralischen Bewertung versieht. So heißt es etwa auf S. 35: »Daher zeigt die allgemeine Tendenz, ein Gemälde von links her zu beginnen, die Kunst der Malerei als ein auf die Darstellung von Freiheit gerichtetes Schaffen an. Für jedes Bild ist zwar auch Gesetz- und Regelmäßigkeit erfordert, die ihre besonderen Darstellungskategorien in der Orthogonalität und der »widerständlichen« Rechts-links-Bewegung haben. Diese jedoch dienen dem Künstler immer nur zu der Erstreitung der Freiheit.« Und auf S. 69 findet sich die Formulierung: »eine von links unten nach rechts oben orientierte Komposition« ist »bei Gemälden die Regel, da sie eine stetige Folge des frei geschaffenen und sich frei entfaltenden Bildaufbaus gewährleistet ...«

Badt begründet diese Bewertung kulturhistorisch: »... Gottes rechte Seite ist die der Erwählten, während zu seiner Linken die Verdammten Platz finden. Unsere rechte Hand ist die »gerechte«, aber auch lateinisch *dexter* bedeutet geschickt und sogar glück-

bringend ... im Deutschen, Englischen und Französischen [ist] das Wort »Recht« von der gerechten Rechten her sprachlich entwickelt ...« (S. 34). Aber schon die schlichte Überlegung, daß das ikonographisch »Rechte« meist auf der linken Bildhälfte dargestellt wird, daß etwa die Erwählten beim Jüngsten Gericht links, die Verdammten rechts im Bilde erscheinen, zeigt, daß solch unmittelbare Verknüpfung von Folgeordnung und moralischer Bewertung in die Irre geht. Und hat sich ein »linkshändiger Künstler« schwerer getan bei der Darstellung einer »Erstreitung der Freiheit«?

Diese Begründung Badts ist falsch und muß zurückgewiesen werden. Sie steht einer vorurteilslosen Prüfung und Erprobung seiner Interpretationsmethode im Wege.

Für die Klärung solcher Fragen seien einige Beiträge zu diesen Problemen kunsthistorischer Interpretation herangezogen.

Heinrich Wölfflin hatte in seinem von Badt kurz erwähnten Aufsatz *Über das Rechts und Links im Bilde* zu Raffaels *Sixtinischer Madonna* geschrieben (ausgehend von der Seitenverkehrung bei falsch eingestellten Diapositiven): »In der richtigen Ansicht steigen wir mit dem emporgewendeten Blick des Sixtus von links nach der Höhe der Madonna hinauf, und die heilige Barbara, die Kopf und Auge senkt, führt uns auf der andern Seite wieder nach unten. Ich sage nicht, daß man *nur* diese Bewegung ausführt, aber man hat entschieden die Neigung, im Sinn der Darstellung von links nach rechts emporzugehen und auf der entgegengesetzten Schräglinie niederzugleiten. Sobald das Bild im Gegensinn gesehen wird und also die Richtungen sich umkehren, verzerrt sich die Erscheinung: die Motive wirken zusammenhanglos und laufen »gegen den Strich«. Statt des schwungvollen Aufstiegs bei Sixtus, wenn er links kniet, empfinden wir jetzt nur ein schweres Einsinken, und jene Wolkenbreitung unterhalb der Barbara, die ursprünglich beruhigend, festigend, schließend wirkte, wird zu einer unverständlichen Leere im Bild, wenn sie rechts zu liegen kommt. Und im gleichen Sinne wird die begleitende Bewegung der Vorhänge, wenn die natürliche Blickbahn zerstört ist, nicht nur unverständlich, sondern widrig.

Das ist sicher nicht nur eine Gewöhnung des Sehens diesem einen Bild gegenüber: es ist eine Art, die Formen anzuordnen, die sich im Norden so gut findet wie im Süden. ...

Im weiteren Verlauf solcher Beobachtungen ergibt sich dann, daß wir durchweg von steigenden und fallenden Schräglinien zu reden Anlaß haben. Was im Sinn der Links-Rechts-Diagonale läuft, wird als steigend, das Entgegengesetzte als fallend empfunden. Dort sagen wir (wenn sonst nichts dagegen spricht!): die Treppe führt hinauf, hier: die Treppe führt hinab. Die gleiche Berglinie wird sich emporziehen, wenn die Höhe rechts liegt und wird sich senken, wenn die Höhe links liegt (daher auf Abendlandschaften so häufig die Abdachung des Berges von links nach rechts hin).

Ich wiederhole: »wenn sonst nichts dagegen spricht«. Es gibt Kombinationen, die diese elementare Wirkung modifizieren können, zum Beispiel, wenn die objektive Bewegung der Figuren gegensätzlich läuft. Aber auch die Lichtführung kann als Gegenkraft wirken, und die leichter faßbare Form wird unter allen Umständen auf das Auge eine unmittelbarere Anziehung ausüben als die schwerer faßbare und dadurch (von einer anderen Seite her) einen bestimmten Gang der Betrachtung erzwingen. Meist handelt es sich um kombinierte Farb-, Licht- und Formwirkungen, der Variationsmöglichkeiten sind unendliche, und zeitweilig scheint man einen besonderen Reiz in der widersprechenden Führung der Stimmen gefunden zu haben.

Man könnte meinen, daß unsere Kunst – im Sinne unserer Schrift – immer die Neigung haben müßte, einen objektiven Bewegungszug ... von links nach rechts sich entwickeln zu lassen. So ist es nicht. Aber das ist sicher, daß die rechte Bildseite einen anderen Stimmungswert hat als die linke. Es entscheidet über die Stimmung des Bildes, wie es nach rechts ausgeht. Gewissermaßen wird dort das letzte Wort gesprochen.«

Und Wölfflins Aufsatz schließt mit den Sätzen: »Mit allen zeitlichen und landschaftlichen Eingrenzungen aber ist noch nichts geleistet zur Erklärung des Phänomens. Es hat offenbar tiefe Wurzeln, Wurzeln, die in die untersten Gründe unserer sinnlichen Natur hinabreichen.«<sup>14</sup>

Dem Wölfflinschen Aufsatz folgten eine Reihe ähnlicher Beobachtungen zu diesem Thema, zuletzt eine Studie von Wilfried Ennenbach, die auf den Zusammenhang von Bildorientierung mit Bewegungsausführung, Bewegungswahrnehmung und Raumumgang hinweist.<sup>15</sup>

Neben Untersuchungen zur »Blickführung«, die der Bildaufbau nahelegt, treten Forschungen zur »objektiven Bewegung der Figuren« (in Wölfflins Terminologie formuliert). Hier ist vor allem Hans Kauffmanns Buch *Albrecht Dürers rhythmische Kunst* (Leipzig 1924) zu nennen, in dem sich der Autor Dürers »Kunst der Gruppenbildung und der Darstellung der Bewegung«, den »Erfindungen seiner Zeitphantasie« widmet. »Diese beiden Motive der Bildgestaltung sind bei Dürer«, so Kauffmann, »organisch miteinander verschmolzen: Menschengruppen, die Dürer gezeichnet oder gemalt hat, sind von einer durchgehenden Bewegung beherrscht, und wenn er Bewegung im Bilde sichtbar machen wollte, so ließ er sie in Menschengruppen sich abspielen. Denn das Problem, das Lessing der bildenden Kunst vorenthalten zu müssen glaubte, weil diese allein imstande sei, jeweils einen Ruhezustand abzubilden, hat Dürer sein ganzes Leben hindurch unausgesetzt beschäftigt. Die Lösung, die er fand, ist aber nicht nur geeignet, Lessings Beschränkung des malerischen Stoffkreises zu widerlegen, sondern hat bis auf den heutigen Tag auch in der bildenden Kunst ihre allgemeine Gültigkeit behauptet« (a. a. O., S. 4).

Definitionen Kauffmanns aufgreifend, präzisierte Erwin Panofsky in seiner ausführlichen Besprechung dieses Buches den Rhythmusbegriff folgendermaßen: Rhythmus bedeutet »eine stetige Ordnung optischer oder akustischer Eindrücke in der Zeit. Insofern der Rhythmus eine *Ordnung* ist, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses einerseits eine relative Unterschiedenheit einzelner Elemente (Glieder des rhythmischen Ganzen), andererseits aber ihre Verwandtschaft (d. h. also entweder ihre Gleichheit oder ihre Ähnlichkeit) voraus. Insofern der Rhythmus eine *Ordnung in der Zeit* ist, setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses eine Sukzession dieser Elemente voraus – sei es nun, daß diese Sukzession, wie stets bei akustischen Eindrücken, objektiv stattfindet, sei es, daß sie, wie in der Regel bei optischen, durch »sukzessive Apperzeption« vom aufnehmenden Subjekt erzeugt wird. ... Insofern endlich der Rhythmus eine *stetige* Ordnung ist ..., setzt das Zustandekommen des rhythmischen Erlebnisses voraus, daß die Glieder des rhythmischen Ganzen stets miteinander verbunden bleiben, mit anderen Worten, daß in denselben eine ununterbrochene, von einheitlichem Schwunge getragene, sich immer wieder aus sich selbst erneuernde, kurzum »lebendige« Bewegung empfunden werde ...«

Den Rhythmus darstellender bildender Kunst bestimmte Panofsky als einen »zweigestaltigen«: »Auf der einen Seite bestätigt sich [der bildende Künstler] in der Erschaffung quasi ornamentaler *Form- und Farbsysteme*, die rhythmisch zu erleben dem Beschauer überlassen bleiben muß, auf der anderen Seite aber hat er die Möglichkeit zur Veranschaulichung einer *Dingwelt*, innerhalb derer rhythmische Erlebnisse zwar nur zum *fiktiven* Vollzuge, aber eben doch zum *Vollzuge* gelangen: das *motorische* Rhythmuserlebnis der dargestellten Figuren, indem z. B. der rhythmische Tanz einer Mänade oder das rhythmische Schreiten eines Priesterzuges zur Darstellung kommt, das *optische* Rhythmuserlebnis des darstellenden Künstlers, indem z. B. eine architektonische Räumlichkeit mit all den maßstäblichen und dynamischen Abwandlungen vorgeführt wird, durch die sich ihr subjektiv-rhythmisches Wahrnehmungsbild von ihrer objektiv-rhythmischen Struktur unterscheidet. Neben den gleichsam nur *strukturmäßig gegebenen*, erst vom Beschauer in Vollzug zu setzenden *Rhythmus der Architektur*, und neben den als *Einheit von Struktur und Funktion* gegebenen *Rhythmus der mimischen Künste* tritt also der *Rhythmus der bildenden Kunst* als ein gewissermaßen zweigestaltiger: insofern ihre Hervorbringung »formal« (als reine Linien- und Flächengebilde) betrachtet werden, ist er *realiter*, aber lediglich *strukturhaft* gegeben – insofern sie »gegenständlich« (als Veranschaulichung einer dar- und vorgestellten Dingwelt) betrachtet werden, ist er als *Einheit von Struktur und Funktion*, aber in einer *illusionären Sphäre* gegeben ...<sup>16</sup>

Der »folgerichtige Bildaufbau« hat Anteil an rhythmischen Phänomenen. Auch er ist »zweigestaltig«, besteht aus dem »Subjektiven« der verstehend auffassenden Wahrnehmung und dem »Objektiven« dargestellter Bewegungen und Bewegungsfolgen. Panofskys Ausführungen können helfen, Mißverständnisse von Badts Interpretationsmethode abzuwenden.

Auch Ernst Gombrichs Aufsatz *Moment and Movement in Art* von 1964 ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen. Er ging aus von Shaftesburys und Lessings Eingrenzung bildkünstlerischer Motive auf Situationen des »fruchtbaren Moments« und beider Autoren Gliederung in »Künste der Zeit« und »Künste des Raumes«.

Nach einem Blick auf Augustinus' Zeitreflexionen und moderne psychologische Forschungen stellte er fest: »Experiences of this

kind illustrate why the old distinction between the arts of time such as music and poetry, and the arts of space such as painting and architecture, is so barren and misleading.« (Bei Badt hieß es, S. 38 f.: »Die Gegensätze von Zeit und Raum reichen bestimmend nicht bis in die Gesetzmäßigkeiten künstlerischer Kompositionen hinein ...«) Gombrich fuhr fort: »In listening to music the moment is as it were spread out to a perceptual span in which immediate memory and anticipation are both phenomenally present ... The reading of a picture again happens in time, in fact it needs a very long time. There are examples in psychological literature of the weird descriptions given by people of identical paintings flashed on to a screen for as long as two seconds. It takes more time to sort a painting out. We do it, it seems, more or less as we read a page, by scanning it with our eyes ...« Schließlich kam Gombrich auf das »Prinzip der Priorität von Bedeutung« zu sprechen: »... one principle that applies to the reading of spatial relationships on flat canvas can easily be shown to apply no less to the reconstruction of temporal relationships. It may be called the principle of the primacy of meaning. We cannot judge the distance of an object in space before we have identified it and estimated its size. We cannot estimate the passage of time in a picture without interpreting the event represented.« Zur Erfassung der »Bedeutung« eines Bildes tragen entscheidend die Gesten der Figuren bei<sup>17</sup> und so kommen wir zurück zur »Bedeutungssprache des Leibhaften«, die Grundlage der Badtschen Interpretationsmethode ist.

In der kunstwissenschaftlichen Literatur finden sich also eine Reihe von Argumenten zur Stützung der Badtschen Interpretationsmethode.

Diese Methode berührt nicht alle Fragen, die an ein Kunstwerk gerichtet werden können. Aber dort, wo es um die »Lebendigkeit« des Kunstwerkes geht, um Bewegung, um Rhythmik, um Bildhandlung, Bilderzählung, Zeitgestalt, ist sie unverzichtbar. Dabei muß man bedenken, daß, wie Badt ausdrücklich vermerkte, »jenes Nacheinander von *Anfang*, *Thema* und *Schluß* auf unendlich verschiedene Weise ausgebildet werden kann und ausgebildet worden ist«, woraus folgt, »daß es nicht genügt, die allgemeine Methode mechanisch anzuwenden. Sie muß sich vielmehr in jedem einzelnen Falle von den Gegebenheiten des vorliegenden Bildes bestimm-



men lassen ...« (S. 37).<sup>18</sup> Von da aus kann man auch zu einer Erweiterung im Wölfflinschen Sinne fortschreiten: »... der Variationsmöglichkeiten sind unendliche, und zeitweilig scheint man einen besonderen Reiz in der widersprechenden Führung der Stimmen gefunden zu haben ...«<sup>19</sup>

Und wie steht es um die Interpretation des Bildes von Vermeer? Vom Streit zwischen Badt und Sedlmayr ist in der gegenwärtigen Vermeer-Forschung nichts mehr zu bemerken. Der Problembe-stand der Interpretationen hat sich jedoch kaum verändert.

Im Katalog der großen Vermeer-Ausstellungen von Washington und Den Haag 1995/96 bevorzugt Arthur K. Wheelock Jr. eine mehr moralische Interpretation der Bilder Vermeers, Albert Blankert dagegen weist auf die »Mehrdeutigkeit« der Situationen und Bildhandlungen bei Vermeer hin, die dem »Betrachter ... Raum für eine eigene Lesart bietet«. Er schreibt: »Vermeer hatte unleugbar eine Vorliebe für die Darstellung von Beschäftigungen, die zum Frivolen tendieren«, aber auch: Bei einer Deutung der Gemälde »als Darstellung der sündigen irdischen Eitelkeit wurde vergessen, daß der Niederländer des 17. Jh.s die Welt um sich herum als Schöpfung Gottes sah, ja selbst als »zweite Bibel«, in der sich die Gegenwart Gottes ebenso offenbarte wie in der Heiligen Schrift« und fügte hinzu: »Es scheint mir evident, daß für Vermeer die Schönheit und der Reichtum der irdischen Welt transzendent waren, und daß er das in seinen Bildern bis ins kleinste Detail zum Ausdruck bringen wollte ...« Damit ist zu vergleichen, was Badt über die »Verklärte Enthüllung« bei Vermeer ausführte (S. 124 f.). Blankert betont die »Begebenheiten« in Vermeers Bildern.<sup>20</sup> Die »Begebenheit« in Vermeers *Ruhm der Malkunst* hat Badt, so scheint mir, sehr genau erläutert.

Badts Streitschrift, die auch Sedlmayrs Auffassung erkennen läßt, führt somit in das noch heute aktuelle Zentrum der Vermeer-Interpretationen.

1 Erwin Panofsky im Vorwort zu: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge, Berlin 1958, S. XXIV.

2 Martin Gosebruch und Werner Gross im Vorwort zur Festschrift Kurt Badt zum siebzigsten Geburtstage, Berlin 1961, S. V.

3 Vgl. die Bibliographie Badts in: Argo. Festschrift für Kurt Badt zu seinem 80. Geburtstag am 3. März 1970, hrsg. von Martin Gosebruch und Lorenz Dittmann, Köln 1970, S. 440, 441.

4 Kurt Badt: Die Kunst Cézannes, München 1956, S. 9.

5 Kurt Badt: Raphael's 'Incendio del Borgo'. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. XXII, Nos. 1-2, 1959, S. 35-59. Zitate auf den Seiten 46, 47, 48/49.

6 Stellenweise nach: Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte, Hamburg 1958, S. 202.

7 Zitiert nach: Kunstwissenschaftliche Forschungen. Erster Band. Berlin 1931, S. 8, 11. - Wiederabgedruckt in: Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit (wie Anm. 6), S. 35-70, Zitate hier: S. 35, 36, 40.

8 Vgl. dazu ausführlich: Lorenz Dittmann: Stil - Symbol - Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte, München 1967, S. 142-213.

9 Erschienen in: Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur, III/IV, 1931/32, S. 146-160.

10 Hans Sedlmayr: Michelangelo. Versuch über die Ursprünge seiner Kunst, München 1940, S. 39/40.

11 Zitiert nach: Sedlmayr: Kunst und Wahrheit (wie Anm. 6), S. 165, 168.

12 Kurt Badt: Geistige Strömungen meiner Zeit. Auszugsweise veröffentlicht in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXXV, 1990, S. 190-225. Zitat auf S. 211.

13 Und auch den Aufbau von links her vereinfacht er in seiner Lektüre des *Borgo-Brandes*. Hatte er im erwähnten Warburg-Journal-Aufsatz das Bild gegliedert in die linke Gruppe, die rechte Gruppe und die mittlere Gruppe, so versteht er jetzt die Folgeordnung durchgehend von links nach rechts (S. 54). M. E. ist der früheren Auffassung der Vorzug zu geben.

14 Der zuerst im Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge, V, 1928, S. 213-224, erschienene Aufsatz wurde wiederabgedruckt in: Heinrich Wölfflin: Gedanken zur Kunstgeschichte. Gedrucktes und Ungedrucktes. Basel 1941, S. 82-90. Zitate hier auf den Seiten 82, 83, 90.

15 Wilfried Ennenbach: Über das Rechts und Links im Bilde. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XLI/1, 1996, S. 5-57.

16 Erwin Panofsky: Albrecht Dürers rhythmische Kunst. In: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Leipzig 1926, S. 136-192. Zitate auf den Seiten 136/137 und 140. - Zum Thema auch: Rudolf Kuhn: Komposition und Rhythmus. Beiträge zur Neubegründung einer Historischen Kompositionslehre, Berlin, New York 1980. - Verf.: Probleme der Bildrhythmik. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXIX/2, 1984, S. 192-213.

17 E. H. Gombrich: Moment and Movement in Art. In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Vol. XXVII, 1964, S. 293-306, Zitate auf den Seiten 300, 301, 302, 303.

18 Vgl. dazu auch: Verf.: Überlegungen und Beobachtungen zur Zeitgestalt des Gemäldes. In: Neue Hefte für Philosophie, 18/19. Anschauung als ästhetische Kategorie, Göttingen 1980, S. 133-150.

19 Wölfflin: Über das Rechts und Links im Bilde (wie Anm. 14), S. 83.

20 Albert Blankert: Vermeers moderne Themen. In: Vermeer, hrsg. von Arthur K. Wheelock, Jr. Stuttgart, Zürich <sup>2</sup>1996, S. 31-43. Zitate auf den Seiten 38, 39, 41, 43.