

- Olpin, Robert S.: *Alexander Helwig Wyant (1836 – 1892) American landscape painter. An investigation of his life and fame and a critical analysis of his work with a catalogue raisonné of Wyant paintings*. Boston Univ. Graduate School. Diss. 1971.
- Pierson, William H.: *Industrial Architecture in the Berkshires*. Yale Univ. Diss. 1949.
- Ream, Frederick R.: *An Analysis and critique of the critical methodologies of a selected group of art historians*. Univ. of Georgia, Diss. 1971.
- Sparks, Esther: *A biographical Dictionary of painters and sculptors in Illinois 1808 – 1945*. Northwestern Univ., Diss. 1971.
- Tatham, David F.: *Winslow Homer in Boston: 1854 – 1859*. Syracuse Univ., Diss. 1970.
- Witlock, John J.: *The educational Function of the Art Museum*. Indiana Univ., Diss. 1971.
- Widdowson, William C.: *Architecture as art. A phenomenological theory of architectural esthetics*. Univ. of Pennsylvania. Diss. 1971.
- Wong, Roberta W.: *Will Bradley, exponent of American decorative illustration at the end of the nineteenth century*. John Hopkins Univ., Diss. 1971.

REZENSIONEN

KURT BADT, *Eine Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte*, Verlag M. Du Mont Schauberg, Köln 1971, 199 S., DM 15.80.

Seit hundertsechzig Jahren ist in der akademischen Disziplin Kunstgeschichte daran gearbeitet worden, die unermeßliche Menge von Kunstwerken aus allen Orten und Zeiten zu reproduzieren und historisch zu erklären. Heute kann diese Wissenschaft infolge ihrer eigenen Expansion dem Bewußtsein eines Einzelnen keine grundsätzlichen Erkenntnisse über Kunst mehr vermitteln. Kunstverständnis erscheint nur noch als extensives Wissen möglich, und dieses Wissen ist, statt in fernen und unbekanntem Objekten, hinter den endlosen Bücherwänden der Bibliotheken dem einzelnen Denken entzogen. Die objektivierte Erfahrung wird wieder unbekannt. Wie allgemein in der gegenwärtigen Zivilisation, zu der die Kunstgeschichte gehört, ist auch hier eine ursprüngliche rationale Zweckbestimmung, den Menschen Realität zu vermitteln, in Institutionen und Produkten verwirklicht worden, deren Perfektion jene Zweckbestimmung bis zur völligen Entfremdung transzendiert. Eine Wissenschaftstheorie der Kunstgeschichte müßte dieser Situation, wie immer man sie auch beurteilt, dadurch Rechnung tragen, daß sie von einer historischen und gesellschaftlichen Kritik der Institutionen ausgeht, in denen Kunstgeschichte betrieben wird. Erst von hier aus kann der einzelne Kunsthistoriker auf seine Erfahrungs- und Denkprozesse reflektieren. Und erst eine solche Reflexion auf Praxis ließe sich wissenschaftlich auf den gegenwärtigen Stand der Philosophie und Soziologie beziehen, das heißt zur Theorie erheben.

In Badts *Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte* geht es um die Erkenntnisproblematik eines Forschers, der Kunstwerken unmittelbar gegenüber zu stehen und über die notwendige Literatur zu verfügen glaubt. Vielleicht ist das die Lage, in der Badt

selbst arbeitet. Aber er bezeichnet seine Überlegungen als „Enzyklopädie und Grundriß der *Kunstgeschichte*“, als Lehrbuch, mit dem er „auf die heranwachsenden Kunst-historikergenerationen zu wirken“ vorhat (11). Daher ist das Buch in seiner Gliederung einer Universitätsvorlesung nachgebildet, die der Historiker Johann Gustav Droysen (1808 – 1884) seit 1857 in fünfundzwanzig Jahren achtzehnmal hielt und deren druck-reif ausgeschriebener Text 1937 aus dem Nachlaß veröffentlicht wurde (*Historik*, ed. R. Hübner, München und Berlin 1937; im folgenden zitiert „D.“). Badt adaptiert den Habitus der Lehre als literarisches Schema. Aber er folgt Droysens Text nicht, um Kunstgeschichte in Analogie zur Geschichtswissenschaft zu begründen, sondern im Gegenteil, „um die *Methode der Kunstgeschichte* als von Grund auf verschieden *von Verfahren der pragmatischen Geschichte*, ... Schritt für Schritt, aufzuzeigen“ (9).

Droysen ging von der Einsicht aus, daß das „historische Material“ dem jeweils gegenwärtigen Bewußtsein keine direkte Aussage über die Vergangenheit vermittelt, sondern in einer „Interpretation“ allen erdenklichen Zweifeln und Vorsichtsmaß-regeln unterworfen werden muß, bevor die Forschung vergangene Realität daraus rekonstruiert (D., 37ff.). „Geschichte“ existiert nicht im Material, sondern ist das Resultat von dessen gegenwärtiger Verarbeitung, daher bedingt von gegenwärtiger Sub-jektivität. Folgerichtige Reflexion objektiviert den Vorbehalt gegen diese Subjektivität zu einer kritischen Methode. So erarbeitet der Historiker eine subjektiv begrenzte, frag-mentarische, aber in ihrer Reichweite gesicherte Erfahrung der Vergangenheit. Wer vor den Werken vergangener Menschen, die heute in den Museen ausgestellt sind, empfunden hat, wie fremdartig verschieden alles war, was jene Menschen gesehen, gefühlt, vorgestellt, gedacht, geglaubt haben müssen, wird Droysens Ansatz für ein-sichtig halten und von der problematischen Geschichtstheorie, die er im zweiten, systematischen Teil seiner *Historik* vorträgt, trennen können. Badt dagegen glaubt, Kunstwerke ließen historischen Gehalt unmittelbar verständlich werden und seien darin allen anderen historischen Quellen grundsätzlich überlegen (39, 45, 56). So beginnt für ihn der Gegensatz zwischen Kunst und Geschichte bereits bei Droysens methodischem Ansatz, der Quellenkritik. „Innerhalb des künstlerischen Bereiches findet eine solche nicht statt“ (93). Badt mißversteht Droysens Begriff, wenn er ihn auf das Verhältnis von Kunstwerken zu ihren „Quellen“ (Traditionen, Vorbildern) bezieht, anstatt auf das Verhältnis der Wissenschaft zu Kunstwerken als Zeugnissen der Vergangenheit (92ff.; vgl. 64ff., 80). Dieses Verhältnis bedarf für ihn keiner Kritik. Nur gerät ihm dabei Kunstgeschichte als Begriff zur „Paradoxie“, da sie „*Geschichte*, worunter allgemein die Geschichte des *Vergangenen* verstanden wird, mit der *Kunst* verbindet, die doch ... zum größten Teil nicht der Vergangenheit angehört, sondern fortbesteht und uns *gegenwärtig* ist.“ (13). Das erkenntnistheoretische Grundverhältnis gegenwärtig existierender „Überreste“ zu der Vergangenheit, der sie entstammen, das für Droysen Geschichte als kritische Wissenschaft motiviert, wird für Badt zu einer ontologischen Paradoxie. Als Erkenntnisproblem sieht er es nicht.

In einer ausführlichen Einleitung (11 – 38), dem einzigen Teil des Buches, der ohne Parallele zu Droysens Text geschrieben ist, sucht Badt Kunst philosophisch-spekulativ

zu definieren. Die nach Droysen kopierte „Methodik“, die dann folgt, konstituiert daher nicht, wie bei Droysen, den Gegenstand der Wissenschaft aus der Erfahrung. „Da es um Kunstgeschichte geht, scheint es erforderlich, sich zuerst vom Wesen der Kunst eine... Vorstellung zu machen...“ (17). Demnach wäre historisch zu untersuchen, was zu verschiedenen Zeiten unter Kunst verstanden wurde. Badt dagegen will eine Wesensbestimmung von Kunst aus der philosophischen Ästhetik ableiten, deren Trennung von der Kunstgeschichte er beklagt (19) und in seiner eigenen Arbeit offenbar für überwunden hält (157). Aber er bezieht sich keineswegs auf Ästhetik als systematisch gearbeitete Teildisziplin der Philosophie, sondern zitiert und kommentiert ein paar disparate Kunstdefinitionen aus Schriften Hegels, Schellings und vor allem Heideggers, um selber sentenzenhafte Bestimmungen „des Kunstwerks“ zu gewinnen. Hat man, nach Badt, „das Kunstwerk in seinem ‚Wesen‘ bedacht“, so hat man es auch „verstanden und mit ihm, das stets Prototyp der Kunst als ganzer ist, die Kunst selbst“ (25). Bloßes Bedenken eines Wesens, vor dessen Vermittlung mit Erfahrung, soll also durch Verallgemeinerung jenes Verstehen ermöglichen, das für Droysen erst aus der spezifisch wissenschaftlichen, das heißt extensiven Erfahrung des ‚Materials‘ resultierte. Die inhaltlich festgelegten Wesensbestimmungen, die Badt damit zu gewinnen glaubt, sind grundverschieden von Kategorien, wie sie für den Erfahrungsprozeß in der Tat unentbehrlich sind. Seine „Begründung der Kunstgeschichte aus dem Wesen der Kunst“ (18; vgl. 121, 164) ist eine Projektion vorgeprägter Ideen auf das historische Material. Der Unterschied zu Droysen wird deutlich an einer der zahlreichen Stellen, wo Badt dessen Text für die Kunstgeschichte adaptiert:

Droysen:	Badt:
<p>noch vorliegenden Materialien</p> <p>um aus deren Erläuterung und eingehendem Verständnis zu</p> <p>noch über die Tatsachen, von denen sie Zeugnis geben, zu erkennen ist“ (D. 152).</p>	<p>„... wir interpretieren die uns vorliegenden Werke Deutung, aus deren möglichst erforschen, was in ihnen</p> <p>selbst durch ihre Darstellungen ausgesagt und welches das gründende Prinzip ihrer Aussagen ist, durch das es ihnen gelungen ist, das Daseinsverständnis des Menschen in der Welt zu bereichern“ (105).</p>

Aus Droysens kritisch-empirischer Rekonstruktion der Bedingungen, unter denen Teile des Vergangenen in der Gegenwart „noch“ zu erkennen sind, macht Badt die deduktive Hermeneutik eines im Material selbst gründenden aktiven Prinzips, dessen gelungene Aussagen feststehen, bevor die Interpretation überhaupt beginnt. So streicht er zweimal das „noch“, das die historische Distanz markiert. Die Änderung von Droysens Text ist nicht, wie Badt meint, begründet durch den Wechsel des Gegenstandes von Geschichte zu Kunst, sondern durch den Wechsel der Methode von Erfahrungswissenschaft zu Begriffsexplikation, die Badt als Selbstexplikation des Gegenstands verkennt.

„Wahrheit“, scheinbar das Ziel der wissenschaftlichen Erkenntnis, wird zu deren Voraussetzung. „Die Kunstgeschichte kann als Einzelwissenschaft nicht auf das Wesen der Wahrheit eingehen, es sich nicht als Problem stellen. Sie muß Wahrheit voraussetzen und kann nur fragen, wie sie sich zur Kunst verhalte“ (157). Der Satz steht im Gegensatz zu dem von Droysen: „Das Wesen der Wissenschaft ist, daß sie Wahrheit sucht und gewinnt“ (D., 27). Aber er ist nicht als Verzicht gemeint, sondern im Gegenteil als metaphysischer Erkenntnisanspruch. Nur der kann Kunstgeschichte betreiben, der Wahrheit bereits hat. Daher liest man in den Schriften Badts und seiner Anhänger das Wort „Wahrheit“ in hundertfacher, beschwörender Wiederholung. Aber eine Wissenschaft, in der man sich Wahrheit nicht als Problem stellen, sondern nur die Anweisung befolgen kann, daß man sie voraussetzen „muß“, hat keine primäre Erkenntnisfunktion. Sie wird zur bloßen Anwendung einer vorgeordneten Metaphysik. In einer tautologischen Zirkeldefinition soll der Grundbegriff des „Kunstwerks“ (20ff.) Kunst definieren, aber sein erster Wortbestandteil fordert wie in unendlicher Spiegelfolge zu immer neuer Definition heraus. „Auch Heidegger sieht die Kunst im Kunstwerk verwirklicht und befragt, um das Wesen der Kunst zu finden, ‚das Werk, was und wie es sei‘“ (23). Der triviale Satz, daß Kunst im Kunstwerk verwirklicht sei, erklärt sich wohl nur aus einem unreflektierten Vertrauen in Philosophie als bloße Sprachexplication, das, an Heidegger orientiert, in Deutschland früher einmal weit verbreitet war. Badts *Wissenschaftslehre* ist noch immer grobenteils im „Jargon der Eigentlichkeit“ geschrieben, wie ihn Adorno analysiert hat. (*Jargon der Eigentlichkeit*, Frankfurt 1964). Nach Heideggers Vorbild sind entscheidende Begriffe durch Bindestriche pseudoetymologisch aufgebrochen („Dar-stellung“, „Gegen-stand“), um jeden der Wortbestandteile mit einer metaphysischen Bedeutung anzureichern, die der Begriff selbst nicht enthält. Die immanente Manipulation von dessen Schriftbild ersetzt die rationale Analyse, die über ihn hinauszuführen hätte.

Badt setzt sich in der Tat ausdrücklich hinweg über „jenes Gesetz der Logik: je umfassender ein Begriff . . . ist, desto unbestimmter und leerer ist er. Das gilt, dies sei ausdrücklich vermerkt, nicht für die Grund- und Urbestimmung der Kunst selber, nach der sich die Kunstgeschichte im ganzen zu orientieren hat. Kunst ist die aus sich selbst offene Einheit, die aus ihrem uns erkennbaren Wesen bestimmt ist . . . ; sie steht in unmittelbarer Evidenz in jedem einzelnen Kunstwerk“ (152). Die Proklamation unmittelbarer Evidenz enthebt Badt einer rationalen Begründung des Verhältnisses von Begriff und Gegenstand, sowohl der Philosophie wie der historischen Wissenschaft. Und das Dekret, daß diese sich an seinem Urbegriff zu orientieren habe, ist „pure Tautologie, die den Begriff propagiert, indem sie sich weigert, ihn zu bestimmen, und ihn stattdessen starr wiederholt“ (Adorno, *Jargon*, 111). Wie Kunst „sich keiner Richtigkeit des analytischen Verständnisses unterwirft, so verkündet sie auch nicht die Wahrheiten anderer Bereiche, sondern ihre eigenen“ (91). Die Wahrheit der Kunst, das letzte Erkenntnisziel von Badts Kunsttheorie, kann an nichts als an sich selbst gemessen werden. Sie resultiert nicht aus Urteilen, sondern wiederholt sich als ihre eigene Voraussetzung in einem endlosen Zirkelschluß, der Kunst als Kunst bestimmt. „Jedes

große Kunstwerk ist seiner im höchsten Maße gewiß und sicher aus seiner Wahrheit" (91). So wird am Ende das dem Denken entzogene Kunstwerk animistisch mit eigenem Bewußtsein ausgestattet. Die verlebendigte Tautologie erkennt sich selbst.

Während nach Droysen das historische Material von sich aus keine sinnvolle Ordnung hat, sondern erst durch die Rekonstruktion der Geschichtswissenschaft in eine solche Ordnung gebracht wird, „bietet“ nach Badt „die Kunst . . . einen Kosmos, dessen vielfältige Erscheinungen alle aus einem Urphänomen stammen und auf dieses zurückgeführt werden können, das Kunstwerk mit seiner eigenen Gesetzmäßigkeit“ (158). Wieder ist der Gegensatz, den Badt aus den Gegenständen Geschichte und Kunst begründen will, tatsächlich ein Gegensatz der Verfahrensweisen: der zwischen rationaler Erfahrungswissenschaft und doktrinärer Metaphysik. Es ist bezeichnend, daß Badts Begriff des Kunstwerks nicht nur der Geschichte enthoben ist, sondern zugleich den Grundkategorien der Erfahrung, Raum und Zeit. Das Kunstwerk sei „durchaus ungeschichtlich, weder auf die Zeit als Vergänglichkeit noch auf den Raum als die beschränkte Befindlichkeit bezogen . . .“ (21). Daher bleibt es nicht nur der Geschichtswissenschaft unzugänglich, sondern jeder Erfahrungswissenschaft. Seine „Geschichtlichkeit“ (25 ff.) ist nicht mehr als eine sekundäre philosophische Bestimmung. Es ist nicht aus seinem Geschichtszusammenhang verständlich, weil nicht von ihm bedingt. „ . . . der Parthenon, . . . die Kaiserfora in Rom . . . bezeugten . . . nichts anderes als sich selbst, den Rang ihrer eigenen Aussagen, der in ihnen selbst . . . erst hervorgebracht war. Für die Zustände in Politik, Wirtschaft, Ethik, Religiosität . . . bezeugten sie nichts“ (44). Die Feststellung, daß der Parthenon nichts über Religion, die Kaiserfora nichts über Politik bezeugen sollten, ist historisch ebenso absurd wie philosophisch die Tautologie der Selbstbezeugung als Alternative für historischen Gehalt. Droysen hatte umgekehrt große Kunstwerke zu den „historischen Denkmälern“ gezählt: „ . . . das Kunstwerk ist erst in seiner geschichtlichen Beziehung ganz zu fassen . . .“ (D. 54). Seine Beispiele: das Alexanderschlachtmosaik, die Trajanssäule, die Kaisermosaik in San Vitale sind so evident, daß auch Badt ihnen den historischen Charakter nicht absprechen kann. Dafür spricht er ihnen den höchsten Kunstwert ab: „Diese Werke sind wohl alle große Beispiele der Kunst, viel größer aber sind doch die antiken Götterfiguren in Olympia, der Parthenongiebel, der Parthenonfries“ (62). Historisch inkommensurable Monumente werden gleichgeschaltet in einer ästhetischen Hierarchie, deren höchster Wert, wie in der Konzeption der Klassik, Geschichtslosigkeit einschließt. Der Urbegriff des Kunstwerks dient darin als Maßstab, um historische Bestimmung als ästhetischen Makel zu kritisieren. Der Gegensatz zwischen Kunst und Geschichte, den die Theorie doch erst erweisen sollte, wird umgekehrt zum Kriterium dessen, was Kunst sei, eine für Badt typische *petito principii*. Sowohl der „größere“ Parthenon als auch das geringere San Vitale sind zudem „religiöser Natur, sind keine historischen Denkmäler im Sinne von Zeugnissen für die Geschichte“ (62). Der Satz beinhaltet, daß Denkmäler der Religion nicht historisch seien. Die Trajanssäule, die Badt nun nicht mehr erwähnt, mit ihrer Abfolge von Opferzeremonien und siegreichen Schlachten, und San Vitale selbst, mit der Darstellung der an der Liturgie beteiligten zeitgenössischen Herrscher hinter dem

Altar, demonstrieren das Gegenteil. Badt assoziiert offenbar Kunst mit dem Ewigkeitsanspruch der Religion. „Aus der Erfüllung des Seins erklärt sich die Neigung der Kunst zu Mythos und Sage und ihrer ‚vollen Idealität‘ (D. 118), welche die Geschichte auflöst...“ (88). Dabei verwechselt er den religiösen Gehalt von Kunstwerken mit ihrer Wesensbestimmung, so als machte die Darstellung von Mythologie ein Bild zu einem mythischen Phänomen.

In Badts metaphysisch deduziertem Idealbegriff von Kunst koinzidierten die Bestimmungen ‚schön‘, ‚wahr‘ und ‚gut‘. Nach diesem Begriff lassen sich Kunstwerke nicht als historisch abgegolten denken. Sie „sind immer gegenwärtig, weil wahr ...“ (26). Der heutige Betrachter, ohne historische Distanz, darf auch in keine kritische Distanz zu ihnen treten. „Was von allem je Gewesenen die Kunst ergreift, hat die Gültigkeit und den Wert seiner Existenz erwiesen“ (115). Badt kann nicht zulassen, daß Kunst, von einzelnen Menschen gemacht, deren subjektive Aussage ist und deren freies oder falsches Urteil sein kann. Kunst ist Akklamation, weil „nur das Vollbringen der feiernden Rühmung die Kraft zur Formung gewährt, welche das Wesen ... der Kunst ... ausmacht“ (28). Damit erklärt Badt, ohne es zu merken, die historische Ideologiefunktion der Kunst für ihre metaphysische Bestimmung. In der Tat haben die gesellschaftlichen Instanzen, die ihre Religion, Moral oder Macht mit Kunst verklärten, den Künstlern dafür die wirtschaftlichen Arbeitsbedingungen gewährt. Aber als bloß historische, nicht wesensnotwendige Determination würde eine solche Funktion Badts Idee des autonomen Kunstwerks widersprechen. So übersetzt er sie in scheinbare Selbstbestimmung durch einen begriffsdramatischen Zirkelschluß: „Indem die Form rühmt und feiert ... , urteilt sie nicht mit dem Verstand, sondern *billigt* mit der *Vernunft*, die ... *rühmen muß*“ (28). Die zum vernunftbegabten Wesen hypostasierte „Form“, die „*muß*“, reproduziert unbewußt die historische Determination als unausweichlichen Zwang. In einem vermeintlich forcierten Beweis zitiert Badt seine eigene Widerlegung: „... sogar in den politischen Anklagen Goyas ... ist ... das Grauenhafte ... in besonderer Weise erst einmal ganz positiv genommen und in neuen Formen über die alltägliche Wirklichkeit hinaus hin-gestellt ...“ (28). Der „positive“ Kennerblick fixiert sich kurzzeitig auf die Oberfläche von Goyas Helldunkelkomposition, um die abgehackten Glieder der blutüberströmten Opfer nur noch als „neue Formen“ wahrzunehmen. Ein vages Substantiv, „das Grauenhafte“, neutralisiert die namenlosen Menschen, deren Tod in Goyas Radierungen historisch überliefert ist; die Formel des ‚Jargons‘, „erst einmal ganz positiv genommen und ... hin-gestellt“, verdeckt als bloße Metapher die künstlerische Arbeit, die darin bestand, das visuelle Gedächtnis ihres Leidens konzessionslos zu bezeugen. Badt, der Kunstwerke denkt, als seien sie autonome Existenzen statt Produkte lebendiger Menschen, vergißt, daß Kunst wahr sein könnte, weil sie human sein kann, weil sie das, was schlecht ist, als solches darstellt, ohne deshalb selber häßlich zu sein. Aber die, „die ihren [sc. der Kunst] Ursprung in die ‚Enttäuschung von irgendeiner Wirklichkeit‘ verlegen, sagen über sie nichts aus, sondern enthüllen nur ihr eigenes Banausentum, wie denn große Kunstwerke die Kraft besitzen, diejenigen, die sie kritisieren, aus ihrer eigenen Geistesmächtigkeit zu beurteilen und ... in ihrer

Nichtigkeit zu enthüllen" (123). So enthält die „feiernde Rühmung“ auch gleich die Drohung mit einem Prozeß wegen Kritik, in dem die mythisch verlebendigten Kunstwerke als übermächtige Richter auf den nichtkonformen Betrachter losfahren.

Droysen hatte lange das Problem erörtert, daß entscheidende Vorgänge der Geschichte sich nicht auf einzelne Menschen zurückführen lassen, sondern nur auf überindividuelle, abstrakt faßbare Bedingungen (D. 96ff.). Badt sieht hierin wieder einen Gegensatz zur Kunst. „Da zählt *im Grunde* nur der Einzelne und das einzelne Werk.“ (79). Um Kunst von anonymen historischen Determinanten zu befreien, löst Badt auch die Person des Künstlers von ihrem gesellschaftlichen oder geschichtlichen Zusammenhang. „Nicht der Familie, noch seinem Stamme oder Volke gehört ein Künstler an. [...] Und er ist ethnologisch [!] aus ihnen hervorgegangen, so schreitet er durch seine Kunst ihnen voraus, indem er zu denen gehört, die in geistiger Hinsicht einen Stamm oder ein Volk erst bilden“ (141). Die Verklärung des von der Gesellschaft isolierten Künstlers zu deren Führer und schließlich Schöpfer, wie sie Stefan George proklamierte, wird hier scheinbar zum Grundprinzip, in Wirklichkeit zur Negation der Kunstgeschichte. Denn diese soll keine Erkenntnis von „Kontinuität“ als Wirkungsfolge vermitteln, wie Droysen (D. 27) das von der Geschichtswissenschaft erwartet hatte, „sondern die der geheimnisvoll charakteristischen Außergewöhnlichkeit, der einsamen Gipfelhaftigkeit ihrer größten Erscheinungen“ (48). So ist für Badt die Renaissance eine „auf unerklärliche Weise hervorbrechende Fülle künstlerischer Begabungen“, „die Leistung Einzelner, die unerwartet und unvorausehbar ... erschienen“ (109; vgl. 115, 138, 144). Badt hat Recht, wenn er die historische Initiative außergewöhnlicher künstlerischer Personen betont. Aber seine negativen Epitheta weisen von vornherein die Frage ab, wie Individualität im Geschichtszusammenhang sich bildet und umgekehrt sich auswirkt. Der abstrakte Begriff des künstlerischen Genies ohne geschichtliche Determination wird ebenso abstrakt als aktiv determinierende Gewalt auf die Geschichte zurückbezogen. So „bricht der große Künstler dem Strom der Kunst-Geschichte je und je eine neue Bahn, gibt ihm eine neue unvorhersehbare Wendung, eine neue Art des Strömens, die sich eine Zeitlang erhält, bis ein neuer Genius alles verwandelt“ (125; vgl. 144). Die Auseinandersetzung zwischen der spontanen Individualität und den objektiven Bedingungen ihrer geschichtlichen Existenz, in der Droysen das Grundproblem der Geschichtswissenschaft sah, wird mit Metaphern von Gewalt und Magie zugunsten der Individualität vorentschieden. Sie ist legitimiert durch „Inspiration“; wie sie auftritt, bleibt „Geheimnis“ (138). Man muß folgern, daß nach Badt der Kunsthistoriker aus Quellen jenseits der historischen Wissenschaft um Inspiration und Geheimnis in der Geschichte weiß.

Droysens zweifelnde Frage, ob Geschichte das „Persönlichste und Eigenste“ der vergangenen Menschen noch erkennen kann (D. 265), ist Badt zufolge „durch die Kunstgeschichte überholt; seit langem deduziert sie das Wesen der einzelnen Künstler aus ihren Werken ...“ (169). „Beim Künstler ... enthüllt das Werk alles, was er an künstlerischen Kräften hat, die von seinem Innersten bewegt werden, und damit auch sein Innerstes selbst ...“ (124). Der Begriff des Künstlers, eingeschränkt auf die bedeu-

tungslose Abstraktion der „künstlerischen Kräfte“, ist nichts als eine tautologische Rückprojektion des Begriffs des Kunstwerks auf dessen Urheber. Jede andere Erfahrung über die Person des Künstlers, insbesondere die Biographie, erklärt Badt mit polemischem Nachdruck für unwesentlich (68, 103f., 119), ja für „verboten“ (192). Künstler sind die, „die aus einem uns verborgenen Antrieb, nicht aus freiem Willen, ihre Werke hervorbringen und mit ihnen, bahnbrechend, Sein und Wesen der Kunst in eine zukünftige Freiheit der Menschen weitertragen“ (133). Wenn Kunst ausschließlich Leistung von Individuen, zugleich aber ihr Gehalt metaphysisch allgemeingültig sein soll, muß Subjektivität unterdrückt werden. Dieser Widerspruch kommt zum Ausdruck in den unvereinbaren Metaphern von passiver Unfreiheit und aktiver Gewalt (vgl. auch 166). Das Individuum, das nicht aus freiem Willen arbeitet, wird auf eine zukünftige Freiheit vertröstet, um die Selbstbestimmung, die in seinem Begriff liegt, wenigstens in utopischer Projektion aufrechtzuerhalten. Badts „verborgener Antrieb“ aber unterscheidet sich nur in einem von Droysens anonymen Determinanten der Geschichte: daß er der Wissenschaft entzogen ist. So wird die scheinbare historische Autonomie seiner Genies zu blind akzeptierter mythischer Heteronomie. Künstlerische Arbeit ist „das Erleiden eines Schicksals, . . . von dessen Zwang der es Annehmende sich durch sein Schaffen befreit“ (164), „die reine Bewährung von Gehorsam und Treue gegenüber den Weisungen des eigenen Ich“ (165). Die scheinbar autonome Individualität wird in Herr und Knecht gespalten, damit sie Gesetze geben (94) kann, die sie dadurch legitimiert, daß sie ihnen gleich selbst gehorcht. („Kein Ende der Kontrollen wird ersehnt, sondern die Kontrollen noch ins Sein des Daseins hineingetragen, nach der alten Sitte des deutschen Idealismus, die Freiheit nicht in den Mund zu nehmen ohne den Zusatz, sie sei eins mit dem Gehorsam“, heißt es bei Adorno, *Jargon*, 108). In der Definition des „künstlerischen Wesens, dessen Freiheit *Gehorsam* ist“ (165) sind Termini, die sich ausschließen, mit einer dekretierten Kopula zusammengezwungen; in vollendeter Tautologie „erscheint das vernünftige Ungewollte, das Gemußte, Echte in einem Kunstwerk als vernünftig“ (165). „Außer der Tautologie schaut bloß noch der Imperativ heraus: nimm dich zusammen.“ (Adorno, *Jargon*, 107). Die Selbstaufgabe der Individualität wird schließlich mit dem Terminus Opfer religiös geweiht: „... im Werke opfert der Künstler die Begrenztheit seiner Eigenart und übersteigt . . . ‚seinen Willen und seine Leidenschaften‘“ (108). Badts künstlerisches Genie ist das absolut konforme Subjekt, ohne Willen, ohne Leidenschaften, ohne Eigenart.

Badt mag die Künstler zu geschichtsmächtigen Genies verklären, aber er hat nicht viel Gutes zu sagen, wenn er von ihrem Leben spricht. Es ist „Abfall“, „etwas Minderes“, „ein unbrauchbar gewordener Rest“ (25f.); die „Charaktere und Leidenschaften der Künstler“ waren „oft minderwertig genug“ (119); „Charakterschwächen . . . hatten auch die Größten unter ihnen“ (170). Woher nimmt Badt, der nicht müde wird, vor der Beschäftigung mit der Biographie von Künstlern zu warnen, die Kriterien zu derartig summarisch negativen Charakterzeugnissen? Ist es ausgemacht, daß Caravaggios Kriminalität, Lautrecs Trunksucht, Gauguins sexueller Zynismus „minderwertig“ waren? Jedenfalls dürften sie für die Erfahrung ihrer Kunst aufschlußreicher sein als Badts

„Gemußtes, Echtes“. Der Metaphysiker der guten und wahren Kunst verrät eine kleinbürgerliche Moral, die durch den großmütigen Verzicht auf ihre Anwendung nicht humaner wird. Es ist die Lebensweisheit des Kunstfreundes, der den Künstlern um ihrer erfreulichen Leistungen willen ihre notorische Sittenlosigkeit nachsieht. Von Phidias „sagte König Philipp von Makedonien, seine Werke bewundere man wohl, aber als Freund mit ihm umgehen, das würde ein Edler nicht. Von dieser Auffassung her hat die europäische Kunstgeschichte die Lehre empfangen, daß bei Künstlern das Werk alles, die Person aber nichts zähle ...“ (142). So bringt die Kunstmetaphysik ein aristokratisches Sozialverhältnis zwischen Mäzenen und Lieferanten auf den zweideutigen, bürgerlichen Begriff.

Ohne von dem irrelevanten Leben vergangener Menschen abgelenkt oder abgestoßen zu werden, kann der heutige Betrachter mit ihren metaphysisch verselbständigten Werken kommunizieren. „Das Kunstwerk wirft den leuchtenden Schein seiner Wahrheit aus sich heraus. Damit rührt es mich an, erhellt mich. [...] Der nach außen scheinende Schein des Werkes schlägt auf dieses selbst *zurück* und erhellt mir ... *es selbst* ...“ (30). Derart mystische Kommunikation begründet Erkenntnis vor aller Wissenschaft, „Niemand, der diesen Schein, diese Erleuchtung, nicht erst einmal erlebt hat, kann je mit einer Interpretation eines Kunstwerks beginnen ...“ (105). Wenn Badt einen Sachverhalt als „nur durch Begriffe aussprechbar und demnach kunstfremd“ (79) bezeichnet, stellt er Kunstgeschichte als objektive Wissenschaft in Frage, denn Wissenschaft ist nicht anders aussprechbar als durch Begriffe, die zwischen Subjekt und Objekt der Erfahrung vermitteln. Die mystische Erleuchtung des Betrachters durch das Kunstwerk soll die Subjekt-Objekt-Distanz der rationalen Erfahrung überspringen, aber sie läßt sich ihrer Idee nach nicht in Wissenschaft übersetzen. „Ganz wahr ist nur das unmittelbare Wirken der Werke selber. Das heißt nicht, daß die Kunstgeschichte überflüssig ... wäre; im Gegenteil: sie allein bringt den Betrachter der Werke in jene geistige Verfassung der Offenheit, in der er die Botschaft der Werke zu vernehmen imstande ist“ (92). Der Widerspruch, der darin liegt, daß begriffslos mystische Erkenntnis einmal Voraussetzung der Wissenschaft sein soll, das andere Mal sie umgekehrt voraussetzt, wird im irrationalen Identitätsdenken nicht mehr wahrgenommen. Die subjektive Erkenntnisprätention kann nicht logisch begründet, sondern nur dekretiert werden, indem sich das Subjekt auf seinen bloßen Willen zur Objektivität beruft. „... es ist durchaus daran festzuhalten und zu erklären: die im Willen zur allseitigen Objektivität gehaltene, sich haltende Subjektivität ... ist ..., da sie immer etwas Wahres erkennt, das als solches mit sich übereinstimmt, echt und wahrhaftig ...“ (182f.). Dieser Zirkelschluß zitiert wahre Erkenntnis als ihren eigenen Grund.

Letzter Erkenntnisgrund für Kunstgeschichte ist die „Divination“, wie sie, nach Walter Rehms Charakteristik, Winkelmann besaß (155). Badt beansprucht sie auch für sich (157). Wer Kunstgeschichte lehrt, kann „die so seltene Gnade des erlösenden Blicks auf andere übertragen“ (155). Die parareligiöse Verklärung des Professors zum Magier ist das sozialpsychologische Gegenideal zu dem autoritätsfreien, dialogischen, gemeinsamen Denkvorgang, als der kunsthistorische wie jede andere akademische

Lehrtätigkeit heute nur noch möglich scheint. Jene Übertragung ist einem Kreis von Auserwählten reserviert. Das „sind . . . nicht viele; doch sind solche vorhanden, die zu wahrhaft ‚Bewahrenden‘ geworden sind . . . Das sind . . . die Wissenden, die wissen, was sie ‚in Mitten des Seienden . . . wollen‘ [Heidegger]. Das sind solche, die den Kunstwerken nicht bloß empfangend, sondern *selbstwirksam* gegenüberreten, indem sie sich zur eigenen Existenz entschlossen haben“ (26). Wie vorteilhaft nehmen sich diese willensstarken Wissenden im Vergleich mit den „charakterschwichen“ Künstlern aus! Ihre Selbstgewißheit ist in den tautologischen Sätzen der *Wissenschaftslehre* als Ethik der Erkenntnis kodifiziert. „Der zur eigenen Existenz entschlossene . . . Mensch ist selbst Objektivität des Geistes, und so sind seine Urteile objektiv gültig, die die Qualität der Werke feststellen und auch lehren, wie es notwendig sei, methodisch zu solchen Urteilen zu gelangen“ (26). Man braucht Objektivität nicht erst durch Wissenschaft zu erarbeiten, weil man immer schon objektiv zu sein glaubt.

Badts treuster Exeget hat denn auch auf jenen Erkenntnisgrund verwiesen, der alle Wissenschaft transzendiert. „Mit großem Ernst wird hier . . . die Kunst im ganzen . . . von Gott her verstanden.“ (L. Dittmann, „Die Kunsttheorie Kurt Badts“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVI, 1971, 56 – 78, cf. 73). „In der Teilhabe an der metaphysisch gegründeten Kunst . . . hat das Werk Badts auch teil an diesem ‚Wesen Gottes‘. Nur in solcher Teilhabe ist ein Sprechen vom ‚göttlichen Grund der Kunst‘ möglich“ (*ibid.*, 77). Badt wird zum Mystagogen, durch den Gott zu den „Bewahrenden“ spricht, die *Wissenschaftslehre* zum Katechismus eines Konventikels, das sich von der „Wahrheit“ der Kunstgeschichte religiöse Erbauung erhofft, ohne sich zu einer Religion bekennen zu müssen. Nach Droysens Vorbild will auch Badt seine Lehre auf die „Bedingungen unserer eigenen Situation“ begründen, „die auf einer (wie immer fragwürdigen) Ethik als politischer Praxis gegründet ist“. Unser „Fundament“ sei „die reale und aktive weltpolitische Aporie, also ebenfalls eine lebendige Grundeinstellung und -haltung“ (14). Hier wird die Ausweglosigkeit zur lebendigen Grundhaltung stilisiert, die private Abstinenz von der gegenwärtigen Geschichte zur politischen Praxis. Der „Genuß“ (32f.) der vom Makel ihrer historischen Abkunft gereinigten, metaphysisch aufgeladenen Kunst kompensiert diese Abkehr von der Welt. Je fester man vor Geschichte und Gegenwart die Augen schließt, desto greller wird der ästhetische Eindruck als göttliche Erleuchtung illuminiert. „Die Schönheit der Kunst . . . gewährt das Glück, sie ist das Glück selber“ (88). Für wen? Badt gibt Hegel recht, der meinte, individuelles Glück müßte „dem Allgemeinen ‚aufgeopfert‘ werden“, und der „dies nicht auf gesellschaftliche Mißstände (wie jetzt üblich) zurückführt, sondern – klüger – darin eine der ‚unerforschlichen‘, also nur religiös diskutierbaren Bedingungen menschlicher Existenz erblickt“ (194). Die Privilegierten, die sich von Kunst beglücken lassen können, dürfen voraussetzen, daß das Unglück der anderen, denen Kunst nichts hilft, nicht abzuändern, sondern nur religiös zu diskutieren ist. An dieser Stelle kommt die politisch konservative Funktion zum Vorschein, die Badts irrationale und antihistorische Konzeption von Kunstgeschichte erfüllen kann.

O. K. Werckmeister