

KURT BADT †

Am 22. November 1973 ist Kurt Badt in seinem Überlinger Heim im Alter von 83 Jahren aus dem Leben geschieden. Sein Tod bedeutet für die internationale, insbesondere für die deutsche Kunstwissenschaft einen großen Verlust. Leidenschaftliches Fragen nach dem Geheimnis der Kunst in ihren vielfachen Verflechtungen zeichnet sein gesamtes wissenschaftliches Werk aus. Historische und systematische Arbeiten, Bücher, Aufsätze, Essays, kritische Auseinandersetzungen mit gegenteiligen Auffassungen: es gibt keine Arbeit von Badt, die nicht den Stempel persönlichster und unverwechselbarer Eigenart trüge.

Kurt Badt hat nicht die übliche Laufbahn des Kunsthistorikers als Universitätslehrer, Museumsmann oder Denkmalpfleger eingeschlagen. Von früh an ohne berufliche Verpflichtungen, später zur Emigration gezwungen (er war von 1939 bis 1950 in England), nach seiner Rückkehr in die alte Heimat erneut ohne Bindung an einen Beruf, hat er im Grunde ein einsames Leben geführt. Seine Arbeiten, aus innerstem Antrieb entsprungen, muten oft wie Monologe an. Die Atmosphäre von Einsamkeit ist unverkennbar. Er selbst hat einmal Einsamkeit die „Bedingung der Entfaltung von Geist und Seele“ genannt. Seine Darstellung von Poussins Lebenslauf beginnt: „Von Einsamkeit durch Einsamkeit zur Einsamkeit“. Freilich hat es Badt später nicht an verehrenden Freunden gefehlt, die zu ihm (nach Martin Gosebruchs Wort) als „bedeutender Autorität und zu einer die Geister scheidenden Gestalt“ aufsahen. 1960 heißt es in der Festschrift zu seinem 70. Geburtstag: „Auch ohne akademisches Lehramt ist Badts Autorität fest gegründet und nimmt an Umfang zu“. Nach seinem Tode heißt es noch betonter: „1950 an den Bodensee zurückgekehrt, war er der ernste Wahrheitssucher achtungsgebietender Statur geworden, zu dem mancher Kleinmütige unsicher, mancher mit Kleinem Betriebsame unmutig, mancher Suchende aber staunend hinaufblickte“. Es konnte nicht ausbleiben, daß solche emphatische Rühmung seiner Verehrer kritische Gegenstimmen hervorrufen mußte.

Kurt Badt begann als Schüler Wilhelm Vöges, dem er zeitlebens nahe verbunden blieb. Vöge war ihm Lehrer, Erzieher und — wie Erwin Panofsky es in Bezug auf sich selbst und Badt formuliert hat — „Erwecker“. Durch ihn wurde er mit der Methode strenger historischer Kunstforschung vertraut. Hier lernte er aber auch (nach Vöges eigenen Worten) „in die geistige Werkstatt des Schöpferischen hineinzusehen“ und „den unmittelbaren Zusammenhang zwischen den Großen über die Köpfe kleinerer Generationen hinweg mit Händen zu tasten“. „Der Stil“ — so lautet ein anderes Wort Vöges — „ist niemals eine Folgeerscheinung äußerer Einflüsse, sondern das Geschöpf des künstlerischen Geistes. Einerlei, welches seine Quellen sind, unter welchen Einwirkungen und Anstößen er zustande kommt, er entspringt sozusagen in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers.“

Für Badt war beides wesentlich: die Strenge sachgebundener Forschung und das Wissen um die Unerschöpflichkeit der Kunst als geistig-metaphysischer Aussage.

Dazu kam bei ihm das Gnadengeschenk musischer Begabung, die es ihm möglich machte, über Fragen künstlerischer Formgebung aus dem Erfahrungsschatz eigenen Gestaltens zu urteilen. Seine schöpferische Natur führte ihn auch zu einem besonderen Gegenwartsverständnis. Es ist gewiß kein Zufall, daß ein großer Teil seiner kunsthistorischen Schriften Gestalten und Problemen der für die Gegenwart so entscheidenden Epoche des 19. Jhdts. gewidmet sind. Die Möglichkeiten und Gefahren dieses Jahrhunderts, seine Abgründe und Aufschwünge mußte er als ihm existentiell unmittelbar angehend empfinden. Von hier aus ist auch sein Bemühen um künstlerische Wertmaßstäbe zu verstehen, von hier aus auch der Anspruch des Erzieherischen, der das Wirken seiner letzten Jahre in so hohem Maße bestimmte.

Die Notwendigkeit, über die Einzelforschung hinaus die Grundlagen der eigenen Wissenschaft zu bedenken und auf ihren Sinn hin zu befragen, wird in allen Schriften Badts spürbar. „Die Grundlagenforschung“ — so hat er einmal gesagt — „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, ob das Gewissen es noch vertreten kann, daß weiter geforscht werde, wie es bisher geschehen ist.“

Badt begann seine wissenschaftliche Produktion mit einer Arbeit über Andrea Solario „Grundlagen zu einer kritischen Biographie“: eine gründliche, in Quellen- und Stilkritik methodisch sichere Erstlingsarbeit. Der italienischen Kunst blieb auch weiterhin — wie seine Abhandlungen über „Drei plastische Arbeiten von Leon Battista Alberti“ und „Raffaels Incendio del Borgo“ zeigen — sein Interesse zugewandt.

Früh finden wir Badt auch mit zeitgenössischer Kunst beschäftigt. Von Arbeiten dieses Problemkreises sei an seinen Aufsatz von 1920 „Die Plastik Wilhelm Lehmbrucks“ erinnert, „die ernsthafteste Deutung des Lehmbruckschen Werkes“, die aus jenen Jahren vorliegt.

Badts fruchtbarste Zeit begann nach seiner Rückkehr aus der Emigration. In staunenswerter Arbeitskraft und schöpferischer Initiative folgte Buch auf Buch, Abhandlung auf Abhandlung. In den Mittelpunkt seines Forschens rückte nunmehr die französische Kunst. Seine Bücher über Delacroix, Cézanne und Poussin zeigen, daß ihm das Ganze der französischen Kunst — ihr Wesen, ihre widerstreitenden Tendenzen, ihre Entwicklung — lebendig vor Augen stand, und daß es ihm darum ging, die einzelnen Künstlerpersönlichkeiten in ihrem historischen Zusammenhang zu erfassen. Sie zeigen aber ebenso — dieses Doppelte ist charakteristisch —, wie Badt es verstand, die künstlerischen Probleme jeweils vom Künstler selbst her als dessen besondere Gestaltungsaufgaben zu sehen. Er belauscht gleichsam den Künstler bei seiner Arbeit und läßt uns unmittelbar an dieser Arbeit teilnehmen. Das gilt für

alle Fragen der Technik (die er mit dem Verständnis des Kenners und Künstlers behandelt), für die Probleme der Komposition, der Raum-Flächenbezüge, der Farbe in ihrer sinnlich-sittlichen Wirkung, des Entwurfes, des Grades der inneren und äußeren Vollendbarkeit. Immer aber soll im individuellen Schaffen des einzelnen Künstlers etwas vom Wesen der Kunst überhaupt aufleuchten. „Die Essentia der Kunst verwirklicht sich im Einzelnen, Einzigem, im schöpferischen Individuum, in der Konkretheit des einzelnen Werkes.“

In seinem Buch über Delacroix' Zeichnungen begleitet Badt den Gestaltungsprozeß von der „première pensée“ über die verschiedenen Stadien des dessin, des croquis und der étude. Er verfolgt die Entwicklung von Delacroix' Zeichenstil „auf das freieste Spiel der Linien“ hin. Auch hier geht sein Blick über den einzelnen Künstler hinaus, sucht er sich das Wesen der Zeichenkunst im ganzen klarzumachen. Erst von diesem Ganzen her wird die Individualität des Künstlers, die sein eigentliches Thema ist, durchsichtig. „In der Zeichenkunst, die man eine Zauberei genannt hat, werden zwei Arten Zauberstäbe benutzt, die beide über das Leben der Dinge Macht haben. Mittels des ersten, der ornamentalen Linie, beherrscht ein Künstler das Leben, indem er es sänftigt, reinigt und in eine fest bestimmte Ordnung bringt. Mittels des zweiten Zauberstabes, der plastischen Linie, herrscht ein Künstler über das Leben, indem er dessen Kraft und Reichtum heraustreibt. . . . Dies sind die zwei Wege, die der Kunst der Linien offenstehen. Einen dritten gibt es nicht, es sei denn, einem gelänge die Synthese aus jenen beiden. Solche Synthese, die Stille und Reinheit des Lebens mit Kraft und Fülle vereinigt, ist selten vorgenommen.“

Badts Cézannebuch stellt die Frage: „Wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt“? Es lenkt, indem es diese Frage von seiten der Technik (im Sinne von Poetik), der Inspiration, des geistigen Gehaltes und der Gestaltung zu beantworten sucht, den Blick vor allem auf die Tatsache, daß Kunst mehr ist als ein Spiegel der jeweiligen historischen Situation, daß sie darüber hinaus eine metaphysische Aufgabe hat, die zu meistern umso dringlicher wird, je weniger die Zeit, der sie angehört, noch metaphysische Maßstäbe und Wertvorstellungen hat — das Problem des „Verlustes der Mitte“, aber aus einer anderen Perspektive gesehen.

Badt schildert Cézanne als Künstler „einer zertrümmerten Welt, in der das Individuum die Freiheit in der Bindung verloren hatte“. Umso nachdrücklicher wuchs dem Künstler die gestalterische Aufgabe zu, durch „die geordnete Tiefe seiner Bilder, die undurchdringliche Substantialität der Dinge seiner Welt, die Festigkeit seiner Kompositionen und die geistige Erfassung der Formen der konkret vorhandenen Wirklichkeit“ in dem engen Felde seiner Kunst das Verlorene wiederzugewinnen.

In seinem Konstanzer Vortrag über das Spätwerk Cézannes ist Badt Cézannes Entwicklung noch einmal nachgegangen und hat mit Recht (stärker als in seinem Buch) die „Tendenz auf gefährliche Abgründe hin“ hervorgehoben — ein Signum aller modernen Kunst. Wenn er freilich von einer Umkehr des Künstlers, der Rückkehr „zu der Kirche, in der er geboren war“, spricht, so gilt das nur für den Menschen,

nicht für den Künstler Cézanne, wie das von Alfred Neumeyer in seiner Besprechung von Badts Vortrag formuliert worden ist: „In seiner Kunst gibt es bei Cézanne keinen Hauch des Katholischen“. Auch die von der Psychologie C. G. Jungs beeinflusste Deutung der „Kartenspieler“ als „Cézannes Sieg über seinen Vater durch das in langsamer Arbeit herangereifte Werk“ kann nicht überzeugen.

Cézanne hatte einst von „refaire“ oder „vivifier Poussin sur nature“ als seiner künstlerischen Aufgabe gesprochen. So war es nur natürlich, daß Badt nach seinem Cézannebuch sich Poussin zuwandte, in dessen Kunst er „jene göttliche Ordnung, aus welcher jedes Ding sein wesenhaftes Sein empfangen hatte“, als vorgegeben noch vorfand, die „bis zum Erscheinen Cézannes außer Sicht gekommen“ war.

So dankbar auch hier die Bemühung aufgenommen werden muß, Poussin, anstatt ihn zum „Prototyp eines allgemeinen Stilbegriffes zu machen“, „aus den durchgehenden Eigentümlichkeiten seiner Werke selbst zu verstehen und darzustellen“, in diesem Buch ist Badt zu einer Stilisierung des Künstlers gekommen, gegen die Bedenken nicht verschwiegen werden können. Von der Grundvorstellung ausgehend, daß Poussin „wie Rembrandt, Velasquez, Franz Hals und Rubens ein Darsteller gegenwärtigen, lebendigen Lebens“ gewesen ist, sieht Badt, den Spuren Walter F. Ottos folgend, in Poussins Kunst „die volle Existenz des antiken Glaubens und die Existenzialität der griechisch-römischen Glaubensinhalte, vor allem das Sein der Götter“ dargestellt. Dieses „Sein der Götter“ sei freilich nur „für auserwählte Naturen später Jahrhunderte aufs neue ansichtig und in seiner Göttlichkeit darstellbar geworden“. „Poussin gehörte zu ihnen.“

Aus dieser Sicht werden nicht nur Poussins mythologische Bilder, sondern auch die Bilder christlicher Thematik, die Marien- und Heiligendarstellungen, selbst die Folge der „Sakramente“ gedeutet. „Die Macht Christi, nach kirchlicher Auffassung sich zeigend in der Einheit von Gott und Mensch, aber im ständigen Bezug auf die Transzendenz des ‚Vaters‘, hat Poussin ganz ins Diesseitige hineingezogen.“ In den Heiligenbildern (Darstellung von Wundern, Martyrien, Ekstasen, Visionen) ist „das Wunderbare weitgehend unterdrückt und als etwas Natürliches verständlich zu machen gesucht“. In der Folge der „Sakramente“ sind „anstelle der Mysterien Mythen gesetzt, indem einmalige, nun aber mit großen, eine Welt-Auffassung begründenden Personen verbundene Vorgänge gezeigt wurden“.

Sind hier nicht aber die historischen Bezüge allzu leicht genommen worden? Hat Badt in seiner Bemühung, seine Kunstdeutung über das Geschichtliche hinauszuheben, um die Kunst Poussins in ihrem Wesen zu verstehen, nicht allzusehr das Wunder aller Kunst übersehen, nach Henri Focillons Worten „gleichzeitig außerhalb der Zeit zu stehen und doch der Zeit untertan zu sein“ („cette merveille à la fois hors du temps et soumise au temps“)? Das Übergeschichtliche kann allein im Rahmen des Geschichtlichen erkannt werden.

Poussins Kunst ist in vollem Sinne Barockkunst. Zur Kunst des Barock aber gehört ganz allgemein ein Gestaltdenken, das die Götterwelt und Mythologie der Antike in die Gestaltwelt des Christentums einbezieht. Hier einen Gegensatz zwischen

Christentum und Antike konstruieren zu wollen, heißt die Voraussetzungen auch der Poussinschen Kunst mißzuverstehen. Der barocke Klassizismus Poussins unterscheidet sich gerade hierin grundsätzlich von dem späteren Klassizismus des 18. und 19. Jhdts., in dem die innere Verbindung von christlicher und antiker Gestaltwelt nicht mehr vorgegeben war.

Trotz dieser grundsätzlichen Bedenken wird Badts Buch als Künstlerbiographie mit dem Anspruch, Poussins Kunst „in ihrer Originalität zu verstehen“, ihren Rang behalten.

Neben Badts historischen Arbeiten stehen systematische Arbeiten, von denen hier nur der „Kunsttheoretischen Versuche“ und der „Wissenschaftlehre der Kunstgeschichte“ gedacht werden soll. Man ist versucht, sie Selbstgespräche eines Einsamen zu nennen. Sie legen von der Sicherheit, aber auch der Mühsal des eigenen Weges Zeugnis ab.

Die „Kunsttheoretischen Versuche“, von Lorenz Dittmann herausgegeben, enthalten Aufsätze der Jahre 1925–1967. Sie sollen „einige allgemeine Begriffe, Anschauungen, künstlerische Erfahrungen und historische Einsichten“ übermitteln und erklären, die der Kunsthistoriker und Kunstfreund „für die verschiedensten Arten kunstgeschichtlicher Betrachtung mannigfacher Gegenstände und unterschiedlicher Epochen verwenden könnte“. Die Aufsätze zeigen, wie sehr Badts Denken vom Grundsätzlichen ausgeht und zu Grundsätzlichem anregen will. Wichtig ist vor allem die Bemühung um Wertmaßstäbe. Die Schwierigkeit des Historikers der Kunst, des zeitlos Übergeschichtlichen im Raum der Geschichte selbst habhaft zu werden, die uns in Badts historischen Schriften begegnet, wird freilich auch hier überdeutlich.

„Einfachheit in der Malerei“: „Die echte Einfachheit im Gemälde entsteht nur, wenn es zugleich reich ist, es muß die Fülle zeigen, welche einfach wirkt.“

„Die Idee der Welt und das Selbst als fundamentale Wesenheiten bildender Kunst“ (1933 für die ungedruckte Festschrift für Walter Friedländer geschrieben): unter „Welt“ versteht Badt: „eine Synthese zwischen der Wirklichkeit und dem Ich, zwischen den Erlebnissen des Äußeren und des Inneren“, unter „Selbst“ das „Seinsverständnis des Ich, die Sinnggebung der ganzen Ich-Erscheinung als Wesen einer in ihm selbst ausgedrückten Ordnung“. Dieser Aufsatz weist, indem er das Verhältnis von Künstler und Welt zu bestimmen und auf diese Weise über die Subjektivität des Urteils zu objektiven Wertmaßstäben vorzudringen sucht, auf die Fragestellung des späteren Cézannebuches voraus: „wie weit reicht die Kunst Cézannes ins Innere der Welt?“

„Artifex vates und Artifex rhetor“: „Der Artifex vates schafft Bilder, in denen geistige Lebenswerte aus der Vergänglichkeit, Unvollendbarkeit und Unsicherheit der Wirklichkeit herausgehoben und zu etwas Vollkommenem, Sicherem, Machtvoll-Klarem, Befriedetem gemacht sind“, der Artifex rhetor dagegen „ist legitimiert durch den Einsatz, die Hingabe seiner Persönlichkeit als sichtbarer Verkörperung von Leben-gestaltender Energie“. Badt versucht hier über bloße Künstlerpsychologie

zu einer Typologie des Künstlerischen zu kommen. Auch hier wird die Grenze seines Geschichtsverständnisses spürbar, wenn er etwa Grünewald als Artifex rhetor und Michelangelo als Artifex vates anspricht. Trifft es auf Michelangelos „Jüngstes Gericht“ zu, daß der Künstler-Seher auch das Schrecklichste „in Bilder ruhender Harmonien“ verwandelt? Wohl mag Badt Recht haben, wenn er Rembrandts künstlerische Entwicklung als eine Wandlung vom Artifex rhetor zu Artifex vates auffaßt.

„Der Gott und der Künstler“: ein Versuch über das Wesen der künstlerischen Existenz in der Darstellung der einzelnen Stadien, die die Vorstellung der Gottbegabtheit der Künstler durchlaufen hat. Kann man aber sagen, daß sich in Rom an den Persönlichkeiten Michelangelos und Raffaels „die vollständige Säkularisation des Gottesbegriffes ins Künstlerische vollzogen hat“? Michelangelos religiöses Ringen, wie es seine Gedichte widerspiegeln, ebenso seine letzten bildnerischen Werke verbieten uns, bei Michelangelo in irgendeiner Form von Säkularisation zu sprechen. „Le favole del mondo m'anno tolto / Il tempo dato a contemplare Idio.“ Auch die Bildgeschichte von Raffaels „Transfiguration“ beweist eher das Gegenteil.

„Feiern durch Rühmung“: Die Frage nach dem Wesen der Kunst führt Badt hier zu der gültigen Erkenntnis, daß die Tätigkeit des Künstlers eine „Verklärung seiner Gegenstände“ ist. Selbst „im Falle von Objekten, deren realer Inhalt ergreifend wirkt: niemals geht seine Kunst im Gefühl der Anteilnahme an der Wirklichkeit, die er feiert, unter, weder bei einer Kreuzigung noch bei einer Marterszene oder einem Kampf, sondern er ergreift diese Vorgänge mitsamt den von ihnen ausgehenden Gefühlsimpulsen dadurch, daß er sie als ein einzelner, ganz allein verantwortlich, zur ausdrücklichen Gestaltung durch Hervorhebung, feierliches Ins-Licht-Setzen, rühmendes Zeugnisablegen für die Sache selbst herausstellt.“ Schon bei Jacob Burckhardt lesen wir: „selbst das Tragische ist dann tröstlich“.

„Der kunstgeschichtliche Zusammenhang“: Dieser letzte Aufsatz des Bandes stellt die Frage nach dem Verhältnis von Originalität und Tradition. Wie verhält sich die „Einmaligkeit des wahrhaft Schöpferischen“ zur Kontinuität des Geschichtlichen? Es ist die Frage, die auch Badts historische Schriften aufwerfen, und deren Beantwortung insbesondere im Poussinbuch zu Zweifeln Anlaß gibt. Auch hier gelingt es Badt nicht, eine voll befriedigende Lösung zu finden. Sein Satz „Das wesenhaft für sich allein Seiende, Unzusammenhängende stiftet den Zusammenhang, daher hat der Zusammenhang den Charakter des Sprunges!“ verdunkelt mehr, als daß er imstande wäre, das Rätsel der Übergeschichtlichkeit der Kunst im Strom der Geschichte zu erhellen.

Badts letztes Werk ist seine „Wissenschaftslehre der Kunstgeschichte“. Sie unternimmt es, den Gesamtbereich der Kunstwissenschaft zu überschauen und ihre Voraussetzungen und eigentümlichen Bedingungen zu klären. Sie ist in erster Linie pädagogisch gerichtet und möchte „auf die heranwachsenden Kunsthistorikergenerationen“ wirken, „wie es zu einer gedeihlichen Fortentwicklung der Kunstgeschichte notwendig wäre“. Als Vorlesung hätte man sich diese Lehre mit vielen nützlichen

Hinweisen aus den Erfahrungen eines reichen Forscherlebens gut denken können. Da aber „die Möglichkeit einer Vorlesung“ für Badt nicht bestand, hat er den Versuch gemacht, seine Gedanken „in gebotener Vereinfachung“ als Selbstreflexion der Kunstwissenschaft zusammenzufassen. Hier wird in fast tragischer Weise Badts Einsamkeit deutlich, dem der natürliche Gedankenaustausch des Lehrers mit seinen Schülern fehlte und der daher zu monologischem Selbstgespräch gezwungen war. Durch den engen Anschluß an Gustav Droysens „Grundriß der Historik“ von 1858 wird die Lektüre gerade für den Anfänger, dem die Schrift helfen sollte, sehr erschwert.

Im Mittelpunkt des Buches steht noch einmal die Frage nach Wesen und Wahrheit der Kunst. „Es muß eine Begründung der Kunstgeschichte aus dem Wesen der Kunst gesucht werden.“ Wieder wird die Unvergänglichkeit der Kunst im Gegensatz zur Vergänglichkeit der Geschichte betont. „Nicht die Tradition, so unabdinglich notwendig sie ist, sondern die Originalität ist das entscheidende Moment der Kunst und daher auch der Kunstwissenschaft.“ Was aber ist Tradition und was Originalität? Ihr Verhältnis oder (wie es das Thema des Internationalen Kunsthistorikerkongresses in Bonn 1964 gewesen ist) das Verhältnis von Stil und Überlieferung richtig zu bestimmen — eine Aufgabe, die immer wieder neu durchdacht werden muß —, ist auch hier zwar als Aufgabe gesehen, aber zu keiner befriedigenden Lösung geführt worden. So kann man vom Parthenon, der archaischen Plastik, den Kaiserforen nicht sagen: „Für die Zustände in Politik, Wirtschaft, Ethik, Religiosität, Wissenschaft, der Summe sonstiger damaliger Kultur, bezeugten sie nichts“. Erst wenn die geschichtlichen Bezüge in ihnen geklärt worden sind, tritt das Übergeschichtliche in sein wahres Licht.

Das Lebenswerk eines bedeutenden Gelehrten muß — nicht anders als das eines bedeutenden Künstlers — zunächst aus seinen eigenen existentiell bedingten Voraussetzungen verstanden werden. Tut man dies bei Kurt Badt, so ergibt sich ein Bild von überzeugender Einheitlichkeit. Seine historischen und systematischen Schriften kreisen um das immer gleiche Problem des künstlerischen Schöpfertums in der Vielfalt seiner geschichtlichen Erscheinungen. In einer Zeit, in der mehr und mehr die metaphysischen Werte in Frage gestellt werden und die Möglichkeit „grundsätzlicher Erkenntnisse über Kunst“ ausgeschlossen wird, hat Badts Festhalten an diesen Werten — nicht als einfaches Festhalten am Überkommenen in „bloßer Anwendung einer vorgeordneten Metaphysik“, sondern als selbständige Bemühung um Wiedergewinnung — besonderes Gewicht.

Ausgangspunkt für Badts Denken sind die Grundanschauungen seines Lehrers Wilhelm Vöge. Dazu kommt später die Auseinandersetzung mit dem Existentialismus Martin Heideggers, von dessen Philosophie Badt stark beeindruckt worden ist, ferner im Rahmen der Kunstwissenschaft vor allem mit Hans Sedlmayr, zu dessen Werk sich nicht nur negative Beziehungen ergeben — spielt doch auch bei Sedlmayr das Problem „Kunst und Wahrheit“ eine beträchtliche Rolle.

Man tut Badts Andenken keinen Gefallen, wenn man seine Schriften dogmatisch

auffaßt und auslegt. Sie sollten vielmehr zu immer neuem Durchdenken der sich gleich bleibenden Probleme anregen, die unserer Wissenschaft aufgegeben worden sind.

Wenn einmal eine Geschichte der modernen Kunstwissenschaft geschrieben werden sollte, wird der Rang Kurt Badts unbestreitbar sein. Vor allem wird sein Cézannebuch als das wohl beste Buch über einen Künstler in der entscheidenden Zeitenwende des 19. Jhdts. bezeichnet werden müssen.

Das Bild des eigenwilligen, im Grunde gütigen Menschen wird allen, die ihm begegnet sind, unvergeßlich sein.

Herbert von Einem

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Elmar Jansen: Ernst Barlach. *Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche, Erinnerungen.* Frankfurt, Athenäum Verlag 1972. 462 S., 53 Abb. auf Taf., mit Abb. im Text. DM 32,—.

Dariusz Kaczmarzyk: *Rzeźba polska od XVI do początku XX wieku. (La sculpture polonaise du XVIe siècle au début du XXe siècle).* Warschau, Muzeum Narodowe 1973. 152 S., 108 S.Taf., 1 Taf.

Harald Keller: *Die Kunst des 18. Jahrhunderts.* Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 10. Mit Beiträgen von Jeannine Baticle, Oldřich J. Blažiček, Helmut Börsch-Supan, Ludwig Baron Döry, Peter Eikemeier, Julián Gállego, Michel Gallet, Elisabeth Herget, Alfred Neumeyer, Margret Stuffmann, Peter Volk, Rudolf Wittkower, Mieczyslaw Zlat. Berlin, Propyläen Verlag / Verlag Ulstein 1971. Leinenband DM 165,—; Halblederband DM 180,—.

Albrecht Kippenberger: *Die Kunst der Ofenplatten, dargestellt an der Sammlung des Vereins Deutscher Eisenhüttenleute in Düsseldorf.* 2 erw. Aufl. Düsseldorf, Verlag Stahl Eisen 1973. IV, 152 S. mit 107 Abb. auf Taf. u. 43 Abb. im Text. DM 78,—.

Brigitte Klesse / Gisela Reineking-von Bock: *Glas. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln.* Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Bd. 1. 2. erw. Aufl. Köln, J. P. Bachem Verlag 1973. 320 S., 6 Farbtaf., 32 S.Taf. u. Abb. im Text.

Friedrich Knaipp: *Hinterglasbilder aus Bauern- und Bergmannsstuben des 18. und 19. Jahrhunderts.* 2. erw. Aufl. Linz, Verlag J. Wimmer 1973. 214 S. mit 54 farb. Abb. auf 48 Taf. im Text. ö. S. 350.

Koichi Koshi: *Die Genesisminiaturen in der Wiener „Histoire Universelle“ (Cod. 2576).* Wiener Kunstgeschichtliche Forschungen I. Wien, Verlag Adolf Holzhausens Nfg. 1973. 56 S., 76 Abb. auf Taf.

Heinrich Kreisel / Georg Himmelheber: *Die Kunst des deutschen Möbels. Bd. III: Georg Himmelheber, Klassizismus / Historismus / Jugendstil.* München, Verlag C. H. Beck 1973. 417 S., 12 Farbtaf., 1161 Abb. auf Taf.