

Worringer über zeitgenössische Kunst und Künstler

Endprophet

Am 8. Februar 1918 schrieb Max Beckmann an den Verleger Reinhard Piper in München über einen Vortrag von Wilhelm Worringer in Frankfurt: „Ganz interessant ist auch, daß der Worringer hier in Frankfurt zum Entsetzen des versammelten Publikums in einem Vortrag erklärt hat, der Expressionismus wäre in eine Sackgasse geraten und verlief aussichtslos. Hier in einem Verein, der extra zur Pflege des Express.[ionismus] gegründet ist.“ Beckmann, der keineswegs zu den Entsetzten gehörte, nahm Worringers Vortrag zum Anlass, dem Verleger zu versichern, dass er schon einer ganzen Anzahl von Leuten in Frankfurt durch seine Bilder habe zeigen können, „daß die expressionistische Angelegenheit doch nur eine dekorativ litterarische ist, die mit einem lebendigen Kunstgefühl nichts zu tun hat.“ Jetzt könne er, meinte Beckmann, durch seine Bilder und Graphiken beweisen, dass man neu sein könne, „ohne Expressionismus oder Impressionismus zu machen“.¹ Beckmann frohlockte, weil er meinte, Worringer sei angetreten, um seine Gegner in München, Dresden und Berlin abzustrafen.

In Berlin nahm Herwarth Walden den Frankfurter Vortrag Worringers zum Anlass für eine Polemik in seiner Zeitschrift *Der Sturm*. Unter der Überschrift „Die Ängstlichen“ bezog sich Walden auf den Bericht in der *Frankfurter Zeitung* und zitierte wörtlich deren Behauptung: „Dürfte man doch darauf gespannt sein, wie Worringer, dessen Schrift *Abstraktion und Einfühlung* gewissermaßen die theoretische Einleitung der neusten Kunstbestrebungen ja mehr als das: der fruchtbare Ansporn für das Schaffen zahlreicher junger Künstler geworden war, heute nach zehn Jahren zu den praktischen Resultaten steht.“ Für Walden war es „der Größenwahn der Kunstwissenschaft zu glauben, daß sie Kunst einleitet, fördert oder gar schafft.“ Walden mokierte sich über Worringers Klage über die Unverständlichkeit des Kubismus und die Forderung nach Allgemeinverständlichkeit und behauptete:

„Wenn diese neue Kunst jetzt Angelegenheit aller ist, und sie ist es, so müßten vor allem die Herren Kunstwissenschaftler sich nicht abstrakt einfühlen, sie müßten sich vor allem einmal Bilder ansehen, was den meisten Herren Kunstwissenschaftlern erlässlich erscheint. Herr Worringer hat zum Beispiel in seinem Leben noch nie ein Bild von Marc Chagall gesehen. Herr Worringer ist zum Beispiel noch niemals in der Sammlung Walden gewesen. Seine tatsächlichen Kenntnisse, und Theorie ist Kenntnis der Tatsachen, sind so gering, daß er nicht einmal für seine Individualität feststel-

1 Reinhard Piper, *Briefwechsel mit Autoren und Künstlern 1903-1953*, München, Zürich, 1979, S. 161-162.

len kann, ob nicht vielleicht die neuste Kunst viel allgemeinverständlicher ist, als es bisher selber glaubt.“²

Unkenntnis, Mangel an Information, Naivität, und fehlende Bereitschaft zu visueller Erfahrung waren die schwerwiegenden Vorwürfe und die gezielten Beleidigungen von Seiten Waldens.

Dabei hatte Herwarth Walden 1911 Worringers Aufsatz „Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst“ unter einem leicht veränderten Titel in seiner Zeitschrift *Der Sturm* nachgedruckt.³ Es handelte sich um Worringers Beitrag für die Streitschrift, die Alfred Walter Heymel mit Unterstützung von Reinhard Piper gegen das Buch *Ein Protest deutscher Künstler* organisierte, das Carl Vinnen im April 1911 bei Diederichs in Jena publiziert hatte.⁴ Unter dem ironisch-martialischen Titel *Die Invasion französischer Kunst* hatte die „Neue Künstlervereinigung München“ um Wassily Kandinsky, Gabriele Münter und Alexej Jawlensky im Juni 1911 eine Entgegnung in den *Süddeutschen Monatsheften* gebracht. Einen Monat später, im Juli 1911, erschien in Reinhard Pipers Verlag die Streitschrift *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“* mit Beiträgen von Künstlern, Kunsthistorikern, Sammlern und Museumsdirektoren.⁵

In seinem eloquenten Beitrag stellte sich Worringer dem geläufigen Urteil über die moderne Kunst („Ausgeburten subjektiver Willkür und blöder Sensationsmache“) entgegen mit der Behauptung des „Entwicklungsgeschichtlich-Notwendigen“ einer einheitlichen und elementaren Bewegung: „Ja ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich die tiefste Wurzel dieses neuen künstlerischen Wollens gerade in der Überwindung des Subjektiv-Willkürlichen und nur Individuell-Bedingten sehe. Mit diesem unverkennbaren Drang zum Objektiven, zur zwingenden Vereinfachung der Form, zu einer elementaren Vorurteilslosigkeit der künstlerischen Wiedergabe, hängt jener Grundcharakter der neuen Kunst zusammen, den man als sinnlose Primitivitäts- und Kindlichkeitskomödie vor dem erwachsenen Europa lächerlich machen zu können glaubt.“ Worringer propagierte ein nicht durch Wissen und Erfahrung gebrochenes Sehen, das er „primitiv“ – im Sinn von ursprüng-

2 Herwarth Walden, „Bemerkungen zu Worringer“, in: *Der Sturm*, 8, 1917/18, S. 178-179.

3 Wilhelm Worringer, „Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei“, in: *Der Sturm*, 2, 1911, S. 597-598.

4 *Ein Protest deutscher Künstler. Mit Einleitung von Carl Vinnen*, Jena, 1911; Wulf Herzogenrath, „Ein Schaukelpferd von einem Berserker geritten.“ Gustav Pauli, Carl Vinnen und der ‚Protest deutscher Künstler‘“, in: *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*. hg. v. Joh. Georg Prinz von Hohenzollern u. Peter-Klaus Schuster, Ausst.-Kat. Berlin und München 1996/97, München u. a., 1996, S. 264-273; *Van Gogh: Felder. Das Mohnfeld und der Künstlerstreit*. Ausst.-Kat. Kunsthalle Bremen 2002/03, hg. v. Wulf Herzogenrath u. Dorothee Hansen, Bremen, 2002; *Französische Kunst – Deutsche Perspektiven 1870-1945. Quellen und Kommentare zur Kunstkritik*, hg. v. Andreas Holleczek u. Andrea Meyer, Berlin, 2004 (Passagen/Passages. Deutsches Forum für Kunstgeschichte, Bd. 7), S. 55-65.

5 *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“*. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München, 1911. Im gleichen Jahr folgte eine zweite Auflage unter dem weniger martialischen Titel: *Deutsche und französische Kunst. Eine Auseinandersetzung deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller*.

lich – nannte und als „das schlichte Geheimnis primitiver Kunst“ bezeichnete. Dieses ursprüngliche Sehen stellte für ihn das Mittel dar, sich „den letzten elementaren Wirkungsmöglichkeiten der Kunst“ anzunähern. Das wird mit großem Pathos versehen: „So wie Faust zu den Müttern, so wagen wir es, in das Reich der noch unartikulierten Formung hinabzusteigen, um mit einer neuen, mit elementaren Wirkungskräften gesättigten Form wieder an die Oberfläche zu kommen.“ Worringer bezeichnete eine solche Orientierung an der Vergangenheit als „die Wiederholung einer fast gesetzmässigen Entwicklungserscheinung“ und schloss daran seine Kritik an der europäischen Kultur an: „Und es ist nur das beste Zeichen für die Stärke und Sehnsucht unserer Zeit, dass der Pendelschlag nun so weit ausholt und dass er zurückgeht auf das Letzte und Elementarste, von dem uns bisher der Hochmut unserer europäisch-klassischen Befangenheit und die Kurzsichtigkeit unseres Erwachsenenstandpunkts trennten. Man geht auf elementarere Entwicklungsstufen zurück, weil man hofft, damit der Natur wieder näher zu kommen.“ Daraus ergebe sich, meinte Worringer, „das Bewusstsein der entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit der neuen Bewegung, die uns zu so entschlossener prinzipieller Parteinahme drängt“ und eine entschiedene Hoffnung für die Zukunft, da die Primitivität nur ein Übergang sein soll zur Zukunftskunst, „die nach der Verarbeitung der elementarsten und mächtigsten Formensprache sich wieder zur engeren Tradition und damit wieder zu sich selbst zurückfindet.“⁶

Worringers Beitrag zur Streitschrift des Verlags Reinhard Piper von 1911 diene der Apologie einer „neuen Bewegung“. Die Behauptung von ihrer „entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit“ lässt auf das Pathos der Stellungnahme und auf den Determinismus des Verfassers schließen, der zudem eine Prognose, eine Zukunftshoffnung, vorlegte. Trotzdem: wovon sprach Worringer, welches war die neue Bewegung unter den vielen zeitgenössischen Bewegungen, für die er Partei nehmen wollte, oder waren es alle? Waren es die von Carl Vinnen angegriffenen so genannten „Jungpariser“, die von Cézanne, van Gogh und Matisse ausgehen – also vielleicht die Fauves oder möglicherweise die Kubisten – oder waren es Kandinsky und Marc oder war es die Dresdner *Brücke*, jetzt Berlin – aber die Namen der Dresdner Expressionisten tauchen bei Worringer so wenig auf wie die Namen Kandinsky oder Marc, wobei wir voraussetzen, das Register der zweibändigen Ausgabe der *Schriften* von 2004 sei einigermaßen verlässlich.⁷

6 Wilhelm Worringer, „Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst“, in: *Im Kampf um die Kunst* (wie Anm. 5), S. 92-99, S. 97.

7 Wilhelm Worringer, *Schriften*, hg. v. Hannes Böhringer, Helga Grebing u. Beate Söntgen, 2 Bde., München, 2004, Bd. 2, S. 1493-1500.

Phantom Fama

Greifen wir den Satz in der *Frankfurter Zeitung* heraus, der von Walden heftig kritisiert wurde, Worringers *Abstraktion und Einfühlung* sei „die theoretische Einleitung der neusten Kunstbestrebungen ja mehr als das: der fruchtbare Ansporn für das Schaffen zahlreicher junger Künstler geworden.“ Worringers Dissertation wurde zu einem unglaublichen Verkaufs- und Auflagenschlager, was auch vom genialen Titel verursacht wurde, der eine aktuelle Problematik suggerierte. Ob Worringers Buch viele Leser gehabt habe, wage ich zu bezweifeln, jedenfalls hatte es kaum kritische Leser oder Lektoren, sonst wäre vielleicht nicht von der ersten bis zur jüngsten Auflage von 2007 immer der gleiche peinliche Fehler stehen geblieben: gegen Schluss zitierte Worringer nach einer nicht eruierten Quelle eine Passage aus einem *Essai sur l'architecture* von 1752 eines gewissen Langier – kein Druckfehler, der Name kommt zwei Mal so vor –, und das französische Zitat ist nicht nur arg verkürzt sondern enthält noch zwei Schreibfehler. Peinlich ist, dass auch die jüngste Ausgabe von 2007 weder den Namen zu Marc-Antoine Laugier noch das Erscheinungsdatum auf 1753 korrigiert noch die Orthographie richtig stellt, so dass Worringer noch immer als präventöser und flüchtiger Abschreiber dasteht.⁸ Nach wie vor wird behauptet, dass Worringers Schrift hoch geschätzt wurde, was Künstler- und Kunsthistoriker-Witwen gerne bestätigen. Z.B. schrieb Elisabeth Erdmann-Macke, die Witwe von August Macke, 1962 in ihren *Erinnerungen* von der Begeisterung eines Kreises von jungen Künstlern für die beiden ersten Bücher von Worringer.⁹ Carola Giedion-Welcker notierte in einem Rückblick von 1974, *Abstraktion und Einfühlung* sei für sie „Wendepunkt der historischen und aktuellen Kunstbetrachtung“ geworden.¹⁰ Doch weder in ihrem Buch *Moderne Plastik* von 1937 noch in der Neuauflage *Plastik des XX. Jahrhunderts* von 1955 erwähnt sie irgendeine Schrift Worringers.¹¹ Im Gegensatz zu diesen freien Erfindungen eines Bezugs auf Worringer steht, dass die mehrseitige Aufnahme von Worringers Ursprungspositionierung des Ornaments von Sigfried Giedion in seinen Mellon-Lec-

8 Worringer, *Schriften* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. 135; Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München, 1908, S. 150; Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neuauflage, München, 1959, S. 158; Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, hg. v. Helga Grebing, München, 2007, S. 157.

9 Kitty Zijlmans, Jos Hoogeveen, *Kommunikation über Kunst. Eine Fallstudie zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des ‚Blauen Reiters‘ und von Wilhelm Worringers ‚Abstraktion und Einfühlung‘*, Leiden, 1988.

10 Iris Bruderer-Oswald, *Das neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern, 2007, S. 39, Zitat nach einem Ms. vom Juni 1974.

11 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich, 1937; dies., *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumbgestaltung*, Stuttgart, 1955. Zu den Beziehungen Worringer-Giedion vgl. Helga Grebing, *Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebensinn – Wilhelm und Marta Worringer (1881-1965)*, Berlin, 2004.

tures von 1957, publiziert 1962 unter dem Titel *The Eternal Present: The Beginnings of Art*, stets ignoriert wurde, auch von den Verehrern Worringers.¹²

Man muss sich statt auf Erfindungen auf Daten, Fakten und belegbare Vorgänge stützen, wie es Kitty Zijlmans und Jos Hoogeveen 1988 initiiert haben.¹³ 1908 hat Reinhard Piper die Schrift Worringers in seinen Verlag übernommen. 1909 begann Franz Marc für Piper zu arbeiten, zunächst für die kleine Cézanne-Monographie von Julius Meier-Graefe, dann für die Streitschrift gegen Vinnen von 1911, worauf Marc sich einsetzte für Kandinskys Erstlingschrift, die von Reinhard Piper zuerst abgelehnt wurde, und für den Almanach „Der Blaue Reiter“. Marc hatte Worringers Dissertation vor dem Juli 1911 nicht wahrgenommen, denn es war August Macke, der ihn von Bonn aus am 19. Juli 1911 darauf aufmerksam machte.¹⁴ Ein halbes Jahr später, am 25. Februar 1912, schrieb Marc an Kandinsky: „Ich lese eben Worringers ‚Abstraktion und Einfühlung‘; ein feiner Kopf, den wir sehr brauchen können. Ein fabelhaft geschultes Denken, straff und kühl; sehr kühl sogar.“¹⁵ 1912 publizierte Franz Marc seinen Aufsatz „Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei“ in der Zeitschrift *Pan*. Franz Marc verkündete das Ende der nachahmenden Kunst auch der jüngsten Art, des Impressionismus, durch die Photographie: „Die Kunst des Volkes und der Künstler wurde in einem kleinen Sarge zu Grabe getragen: der Kamera.“ Dagegen machte Marc in der Kulturwelt eine ganz neue „universale Bewegung“ aus, deren Ideen um die Gesetzmäßigkeit der Wirkungen von Kunstwerken kreisen. Marc widertritt der Auffassung, das Verwerfen der naturalistischen Form entspringe der Originalitätssucht, und stellte diese vielmehr als Begleiterscheinung eines „viel tieferen Wollens“ dar, als „Drang nach Erforschung der metaphysischen Gesetze, den bisher fast nur die Philosophie praktisch kannte.“¹⁶ Nur die Bücher von Worringer und Kandinsky würdigte Marc als Versuche für die Bereitstellung solcher Gesetze.

Wie steht es mit Kandinsky und Worringer? Claudia Öhlschläger schrieb dazu: „Die herausragenden Repräsentanten des *Blauen Reiter*, Wassily Kandinsky und Franz Marc, versuchten sich in die von Worringer vorgezeichnete Entwicklungsgeschichte des Geistigen in der Kunst einzugliedern. Sie sahen in ihrer Kunst die Vollendungsmöglichkeit eines Prozesses, der Worringer zufolge von den Primitiven ausgegangen und in der Gotik zu einem ersten Höhepunkt gelangt war.“¹⁷ Das

12 Sigfried Giedion, *The Eternal Present: The Beginnings of Art. A Contribution on Constancy and Change*, New York, 1962 (The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1957, Bollingen Series 35-6-1), S. 40-44. Siehe auch Ulrich Pfisterer, „Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 10, Berlin, 2007, S. 33-50, 59-64.

13 Zijlmans/Hoogeveen (wie Anm. 9).

14 Brief an Marc vom 19. Juli 1911, in: August Macke, Franz Marc, *Briefwechsel*, 1964, S. 59-60: „Franz, kennst Du eigentlich das Buch von Worringer ‚Abstraktion und Einfühlung‘? Ich las es und fand es teilweise recht fein. Sehr viele Dinge für uns.“

15 Wassily Kandinsky, Franz Marc, *Briefwechsel*, hg. v. Klaus Lankheit, München, Zürich, 1983, S. 135-136.

16 Franz Marc, „Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei“, in: *Pan*, 2, 1911/12, S. 527-529.

17 Claudia Öhlschläger, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München, 2005, S. 34.

dürfte kaum zu belegen sein, und vielleicht versuchen wir auch hier, uns an Tatsachen und Daten zu halten. Kandinsky hat Worringers Dissertation in *Über das Geistige in der Kunst* nicht zitiert, Kandinsky und Marc erwähnen Worringer im *Blauen Reiter* mit keinem Wort. Es kann füglich bezweifelt werden, dass Kandinsky den Berner Privatdozenten anders denn als publizistische Potenz – eben als Multiplikator – wahrgenommen hat.

Am 14. April 1911 schrieb Kandinsky an Franz Marc, beunruhigt von der angekündigten Publikation Vinnens, dass dagegen etwas unternommen werden müsse: „Darauf bald war bei mir Dr. Worringer. Ich habe mit ihm über die Sache gesprochen und er erklärte sich sehr gerne bereit, energisch in einer Art „Gegenprotest“ sich zu beteiligen. Er hat sogar einen Verlag in Aussicht.“¹⁸ Am 14. Mai 1911 wollte sich Kandinsky bei Reinhard Piper erkundigen, ob Worringer eingeladen sei, sich an der Streitschrift gegen Vinnen zu beteiligen.¹⁹ Die Kontakte für diese Streitschrift führten dazu, dass Kandinsky sein im Dezember 1911 erschienenes Buch *Über das Geistige in der Kunst* an Worringer nach Bern schickte. Den Dankesbrief nutzte Worringer zu einer ironischen Abgrenzung: „Verehrter Herr Kandinsky, jetzt erst fand ich Zeit, mich in Ihre Schrift einzulesen. Ich nahm sie nicht als ein theoretisches Programm in mir auf, sondern als ein Kunstwerk, als ein Persönlichkeitsdokument, das mich überzeugte, weil es aus innerer Notwendigkeit entstanden ist. Und doch war es mir mehr als nur Persönlichkeitsdokument. Denn ich glaube an der Basis des obersten Dreiecks zu sitzen, dessen Spitze Sie bilden und drum kann ich nicht nur die problematischen ‚Worte‘ verstehen, die Sie schreiben, sondern auch den ‚Klang‘, auf den es ankommt. Dieser Klang trifft mich psychisch in voller Stärke und unruhiger denn je wälze ich mich nun auf meiner Dreiecksbasis umher. Das ist kurz formuliert meine Stellung zu ihrem Buch: ich stehe nicht auf demselben Punkte wie Sie, aber ich befinde mich im selben Dreieck wie Sie. Drum war mir das Buch eine große Freude, über die ich mit voller Dankbarkeit und großer reiner Achtung vor Ihnen quittire. In diesem Sinne drücke ich Ihnen herzlichst die Hand. Ihr ergebener W. Worringer.“²⁰ Diese ironische, gewundene und hochmütige Antwort will sich zwischen Einverständnis und Distanzierung in der Schwebelage halten. Trotzdem war Kandinsky erfreut, vielleicht weil ihm Worringer den Platz an der Spitze des Dreiecks zugestand. Zum Erscheinen des Almanachs *Der Blaue Reiter* schrieb Kandinsky an Franz Marc: „Von meinen Exemplaren des B.R. möchte [ich] nur an Dr. Worringer selbst schicken: er hat mir ganz besonders herzlich über mein Buch geschrieben.“²¹ Eine Reaktion von Worringer auf die Zusendung des Almanachs ist nicht bekannt.

Man muss sich das in aller Konkretheit vor Augen halten: Worringer, der die Gelegenheit hätte, dem fundiertesten Unternehmen der deutschen Moderne nahe

18 Kandinsky/Marc (wie Anm. 15), S. 29 (Brief vom 14. April 1911).

19 Kandinsky/Marc (wie Anm. 15), S. 34 (Brief vom 14. Mai 1911).

20 Wilhelm Worringer an Wassily Kandinsky, 7. Januar 1912, München, Gabriele Münter und Johannes Eichner-Stiftung.

21 Reinhard Zimmermann, *Die Kunsttheorie von Wassily Kandinsky*, 2 Bde., Berlin, 2002, Bd. 2, S. 139.



Abb. 4: Lyonel Feininger, Rathaus, 1919, Holzschnitt, Frontispiz in: *Ja! Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin*, Berlin, 1919.

zu kommen, distanzierte sich umgehend von Kandinsky und antwortete vermutlich gar nicht auf den Almanach. Damit brachen die Kontakte ab. Kandinsky hat außer in dem erwähnten Brief in keiner seiner Schriften bis 1916 Worringer erwähnt, gemäß den *Gesammelten Schriften*, erschienen 2007 bei Prestel.²²

Es ist befremdlich, dass sich der Vorgang der Distanzierung 1918 wiederholte gegenüber dem Berliner *Arbeitsrat für Kunst*. Unter dem Manifest „Ein neues künstlerisches Programm“, das am 18. Dezember 1918 erstmals veröffentlicht wurde, steht unter den zahlreichen Unterzeichnern auch Wilhelm Worringer. Im folgenden Flugblatt vom März 1919 mit dem gleichen Programm und der Konstitution des Arbeitsrats fehlt der Name Worringer (übrigens auch der Name des 2. Berner Doktoranden: Otto Grautoff), und ebenso fehlt natürlich Worringer auch in der Publikation der Umfrage des Arbeitsrates, die im November 1919 publiziert wurde. Worringers Rückzug – falls die Unterzeichnung vom 18.12.1918 zu

²² Wassily Kandinsky, *Gesammelte Schriften 1889-1916*, hg. v. Helmut Friedel, München u.a., 2007.

Recht erfolgte – dürfte politische Gründe gehabt haben – das Syndrom der Kalten Füße –, aber es war das Verpassen der zweiten gewaltigen Chance: den Vorsitz des Arbeitsrates hatte Walter Gropius übernommen, und das Programm des Arbeitsrats ging bekanntlich in das Gründungsmanifest des Weimarer Bauhauses ein. Für dieses berühmte Programm des Bauhauses lieferte Lyonel Feininger einen Holzschnitt einer gotischen Kathedrale als Titelblatt, was den Gotikfanatiker Worringer hätte ansprechen müssen (Abb. 4). Stattdessen bemühte sich Worringer, seine Bankrotterklärung des Expressionismus überall vorzutragen und schließlich 1921 zu publizieren unter dem Titel „Künstlerische Zeitfragen“.

Wie steht es aber mit Paul Klee, unserer beinahe letzten Hoffnung eines Begeisterten oder zumindest eines Lobredners? Weder im Tagebuch noch in seinen Schriften erwähnt Klee den Namen Worringer oder irgend eine seiner Publikationen, und die einzige Bemerkung, die in die Nähe von Worringer führt, findet sich in der Abschrift eines Briefes von Alfred Kubin, wo es heißt: „Und wir gingen ja beide von abstrakteren Dingen aus, um heute bei tieferer Einfühlung zu stehn.“²³ Wohl schrieb Klee am 30. Juli 1911 an seine Frau von einer wissenschaftlichen Bestätigung seiner Ideen durch Worringer, wobei es aber nicht um die eigene Lektüre geht, sondern um eine kurze Erwähnung durch Prof. Lotmar.²⁴ In Klees Bibliothek ist die fünfte Auflage von 1918 enthalten, das Erwerbungsdatum ist ungeklärt.²⁵

1916 war Hans Arp ein kritischer Leser der Schrift *Abstraktion und Einfühlung*, auf die ihn offenbar Daniel-Henry Kahnweiler aufmerksam gemacht hatte. Arp hat allerdings ein zentrales Anliegen von Worringer, die Überwindung des Subjektivismus, völlig missverstanden.²⁶ Ralph Ubl hat 2002 einen interessanten Aufsatz über Max Ernsts Parodie auf Worringer von 1920 veröffentlicht. Der Anlass war Worringers Vortrag im März 1919 seiner „Kritischen Gedanken zur Neuen Kunst“ im Kölnischen Kunstverein – das ist etwa der Frankfurter Vortrag – und Max Ernst verspottet den „privatprofeten“ mit dem „einfühlungsfinger“ als eine echte Dada-Figur.

23 Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918. Textkritische Neuedition*, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart, Teufen, 1988.

24 Paul Klee, *Briefe an die Familie 1893-1940*, 2 Bde., hg. v. Felix Klee, Köln: 1979, Bd. 2, S. 768. Klee berichtet von einem Besuch bei Prof. Lotmar: „Er findet auch den Privatdozenten Worringer hier, den mir Michel schon erwähnt hat, sehr beachtenswert. Der ist für die Distanz von Natur und Kunst, betrachtet Kunst als eine Welt für sich, ist nicht der Meinung, daß die Primitiven zu wenig gekonnt haben usw. Alles für mich längst Errungenschaft, aber als wissenschaftliche Äußerung hochehrföhrlich.“

25 Freundliche Mitteilung von Eva Wiederkehr Sladeczek, Zentrum Paul Klee.

26 Ralph Ubl, „Wilhelm Worringer, Hans Arp und Max Ernst bei den Müttern. Überlegungen zum Primitivismus der deutschen Avantgarde“, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, hg. v. Hannes Böhringer u. Beate Söntgen, München, 2002, S. 119-140.

Kunstschriftsteller

Worringer war, worauf Hannes Böhringer 2004 mit Recht hinwies, Kunstschriftsteller, Essayist.²⁷ Aber was ist oder war ein Kunstschriftsteller? In der Streitschrift gegen Vinnen hat Dr. Wilhelm Niemeyer, Hamburg, einen Beitrag „Die Kunst und der Kunstschriftsteller“ veröffentlicht. Nach Niemeyer zeichnen sich die jüngeren Kunstschriftsteller durch „ein persönliches Verhältnis zur Kunst der Gegenwart“ und durch die Hochschätzung „des künstlerischen Schaffens“, wodurch sie sich von den Kritikern abgrenzen.²⁸ Die Wirkung der Kunstschriftsteller wie Julius Meier-Graefe, Wilhelm Hausenstein, Karl Scheffler, Hermann Bahr und vieler anderer ist nicht zu unterschätzen. Viele entfalteten eine außerordentliche Produktivität, waren außerordentlich präsent in den Kunstzeitschriften, verzeichneten enorme Publikationserfolge und hatten enge Verbindungen mit dem Kunsthandel.²⁹ Die erfolgreiche, zuerst 1904 erschienene *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von Julius Meier-Graefe hat die Sicht auf das 19. Jahrhundert vollständig verändert, einen neuen Kanon aufgestellt und eine neue Vorstellung von „moderner“ Kunst eingeführt in mehreren Auflagen, mit Auswirkungen auf das ganze 20. Jahrhundert.³⁰

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts waren die Grenzen zwischen den wissenschaftlich ausgerichteten Kunsthistorikern und den Kunstschriftstellern fließend und ich glaube nicht, dass sich die beiden Tätigkeiten oder Berufsfelder scharf trennen lassen, denn viele haben sich in beiden Gebieten betätigt und die Übergänge zwischen journalistischen Arbeiten und wissenschaftlichen Publikationen waren fließend. Ich zeige ein nahe liegendes Beispiel auf.

Artur Weese, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Bern seit 1905 und Worringers Doktorvater, publizierte 1909 einen großen Band über die Bildnisse von Albrecht von Haller, mit einem Katalog von 180 Nummern, der fast vollständig war – nämlich bis auf drei Nummern – und die zugehörigen schriftlichen Quellen zitierte und nachwies. Ein Jahr später publizierte Weese ein schmales Buch über Ferdinand Hodler, den er in Genf aufgesucht hatte.³¹

Weese berichtete am 8. Januar 1909 seinem Schüler Wilhelm Worringer in München von seinem kürzlichen Besuch bei Hodler in Genf: „Ich war erstaunt, was der Mann für ein exakter Kopf ist. Er trägt seine Sachen vor wie ein Theoretiker, etwas grau und etwas rau, aber vorzüglich. Er spielte alles auf Einheit, Paralle-

27 Worringer, *Schriften* (wie Anm. 7), Bd. 2, S. 1366-1371.

28 Wilhelm Niemeyer, „Die Kunst und der Kunstschriftsteller“, in: *Im Kampf um die Kunst*, 1911 (wie Anm. 5), S. 99-100.

29 Bahr verweist in seiner Schrift über den Expressionismus auf Worringer: Hermann Bahr, *Expressionismus*, München, 1916, S. 75.

30 Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst: vergleichende Betrachtung der bildenden Künste, als Beitrag zu einer neuen Ästhetik*, 3 Bde., Stuttgart, 1904; die weiteren Auflagen 1913, 1920, 1924 usw. erschienen bei Reinhard Piper in München.

31 Artur Weese, *Die Bildnisse Albrecht von Hallers*, Bern, 1909; Artur Weese, *Ferdinand Hodler*, Bern, 1910.

lismus, Permanenz und Symmetrie aus.“³² Zugleich kündigte Weese den Vortrag an, den er am kommenden Montag über Cuno Amiet, Claude Monet, Vincent van Gogh und Ferdinand Hodler in Zürich unter dem Titel „Impressionismus und Eurhythmie“ halten werde.

Angeregt vom Gemälde *Eurhythmie* von 1895 und der Namensbildung „Impressionismus“ nach Claude Monets *Impression, soleil levant*, schlug der Berner Professor dem Maler vor, sein Prinzip „Eurhythmie“ zu nennen (Abb. 5). Hodler lehnte dies ab und wollte bei dem von ihm gewählten Begriff „Parallelismus“ bleiben. Dies ist ein Beispiel für die Verbindung von wissenschaftlicher Arbeit und Interesse für einen Künstler, das in eine eher publizistische Arbeit umgesetzt wurde.

Zwischen den Auffassungen Worringers und jenen, die Kandinsky, Marc und Macke im *Blauen Reiter* vertraten, gibt es Parallelen. Ich meine nicht die schon lange bemerkten wie die Ausweitung des Kunstbereichs, die Prominenz der so genannten primitiven Kunst – längst Inhalt des *Nouveau Larousse illustré*, erschienen 1897 bis 1904 –, die Globalisierung des Kunstbegriffs – längst ein Anliegen der Allgemeinen Kunstwissenschaft – oder die Beseitigung der griechisch-römischen Hegemonie usw. Ich greife nur ein Problem heraus: Wie sollen die Kunst der Gegenwart und die der Vergangenheit aufeinander bezogen werden? Die Münchner wollten mit einer Konfrontation, mit einer Entdeckung der inneren Verwandtschaft über die Jahrhunderte hinweg die Vorstellung einer historischen Kontinuität beseitigen. Das findet sich auch bei Worringer, wie übrigens auch außerhalb von Deutschland.³³

1919 publizierte Wilhelm Worringer im *Kestnerbuch*, das von Paul Erich Küppers in Hannover herausgegeben wurde, einen Aufsatz unter dem Titel „Bemerkungen zum Kubismus“. Darin nahm der Verfasser eine ungewöhnliche Parallelisierung vor:

„Picassos Bilder sind Multiplikationen ins Unendliche gleich gotischen Kathedralen, haben die tiefsinnige logische Spintisiererei scholastischer Denksucht. Nicht mehr aus Steinen werden diese gotischen Kathedralen aufgebaut, sondern aus zitternden Valeurschwüngen, die im Geiste einer kontrapunktisch gebundenen Musik von der Mathematik des Räumlichen reden und die wie alle höchste Mathematik – auch die gotischen Kathedralen sind nichts anderes als höchste sublimale Mathematik – sich zum Transzendenten vergeistigen.“³⁴

Diese Gegenüberstellung von Picassos kubistischen Bildern und gotischer Kathedralen für die Präsentation von überraschenden Vergleichen ist charakteristisch für

32 Artur Weese, *Ausgewählte Briefe 1905-1934* (Jahresgabe der Bernischen Kunstgesellschaft für 1935) [Bern, 1935], unpaginiert, Brief IV; Weese publizierte 1910 eine Analyse einiger Werke und Prinzipien Hodlers, besonders der Wiederholung und der Eurhythmie, vgl. Artur Weese, *Ferdinand Hodler*, Bern, 1910.

33 Pfisterer (wie Anm. 12), S. 20-32; Philippe Junod, „Dans l'œil du rétroviseur. Pour une histoire relativiste“, in: *Artibus et historiae*, 23, 2002, Nr. 45, S. 205-221.

34 Wilhelm Worringer, „Bemerkungen zum Kubismus“, in: *Das Kestnerbuch*, hg. v. Paul Erich Küppers, Hannover, 1919, S. 145-152.



Abb. 5: Ferdinand Hodler, Eurythmie, 1894-95, Öl auf Leinwand, Bern, Kunstmuseum.

Worringer. Es ist ein apologetisches und ahistorisches Verfahren, das in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts häufig angewandt wurde.

Initiiert wurde die Konfrontation von Artefakten aus unterschiedlichen Zeiten und Kulturen im Almanach *Der Blaue Reiter*, den Wassily Kandinsky und Franz Marc im Verlag Reinhard Piper 1912 herausgaben. Franz Marc behauptete im einleitenden Aufsatz die abenteuerliche Verknüpfung von Cézanne über drei Jahrhunderte mit dem griechisch-spanischen Maler El Greco: „Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhunderte hinweg. Zu dem ‚Vater Cézanne‘ holten Meier-Graefe und Tschudi im Triumphe den alten Mystiker Greco; beider Werke stehen heute am Eingang einer neuen Epoche der Malerei. Beide fühlten im Weltbilde die *mystisch-innerliche Konstruktion*, die das große Problem der heutigen Generation ist.“³⁵ Kandinsky und Marc konnten im Almanach *Der Blaue Reiter*, der dem Andenken Hugo von Tschudis gewidmet ist, die „innere Verwandtschaft“ von Cézanne und El Greco nicht aufzeigen. Stattdessen wurde ein dynamisierter „Eiffelturm“ von Robert Delaunay konfrontiert mit El Grecos *St. Johannes*, die sich beide in der Sammlung des Berliner Industriellen und Förderers

35 Franz Marc, „Geistige Güter“, in: *Der Blaue Reiter*, hg. v. Wassily Kandinsky u. Franz Marc, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, München, 1965, S. 21-23, S. 23.

des *Blauen Reiter* Bernhard Koehler befanden (Abb. 6).³⁶ Die Verknüpfung von Cézanne mit El Greco war seit 1907 mit Maurice Denis und Julius Meier-Graefe gängig geworden.³⁷

Hugo von Tschudi glaubte, die Wiederentdeckung von El Greco in Deutschland, für die vor allem Meier-Graefes Buch *Spanische Reise* von 1910 gesorgt hatte, sei von der Bewunderung für Cézanne bewirkt und geleitet worden. Von Tschudi, der 1909 von Berlin nach München als Direktor der Staatlichen Galerien gekommen war, stellte 1911 in der Alten Pinakothek eine Auswahl der Sammlung von Marzell von Nemes aus Budapest aus.³⁸ Im Vorwort zum Katalog behauptete von Tschudi, es sei leichter und natürlicher, von den zeitgenössischen Werken aus den Zugang zur älteren Malerei zu gewinnen als von den älteren Werken zum Verständnis der neueren zu gelangen. Denn die neuere künstlerische Produktion eröffne „unerwartete Perspektiven“ auf die ältere Kunst: „Von Manet aus fiel ein neues Licht auf Velasquez und Goya. Mit der Bewunderung für Cézanne erwachte das Verständnis für Greco.“ Nach der Auffassung Hugo von Tschudis vermitteln die größten modernen Meister Einsichten in „lang verborgene Entwicklungsmöglichkeiten“, indem sie „heimliche Tendenzen“ der älteren Kunst beleuchten, wie etwa „das Ausschalten des gegenständlichen Interesses“ bei El Greco und Velázquez.³⁹ Hugo von Tschudi bewertete die punktuelle Ausleuchtung der Geschichte der Kunst durch die Künstler höher als die chronologische Darstellung durch die Historiker.⁴⁰

Worringer nahm derartige Verknüpfungen bei Epochen und im Einzelnen vor. In seinem Buch *Die altdeutsche Buchillustration* von 1912 schrieb er: „Es ist lebendige Erkenntnis, wenn uns Hodler heute Dürer besser verstehen lehrt, und wir brauchen uns dessen nicht zu schämen.“ Dann folgt wieder eine große Behauptung

36 Beide Gemälde sind seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen. Zur Sammlung Bernhard Koehler vgl. den Beitrag von Silvia Schmidt-Bauer, „Die Sammlung Bernhard Koehler“, in: *Die Moderne und ihre Sammler. Französische Kunst in deutschem Privatbesitz vom Kaiserreich zur Weimarer Republik*, hg. v. Andrea Pophanken u. Felix Billeter, Berlin, 2001, S. 267-286. – Zur Abbildungsregie: Felix Thürlemann, „Famose Gegenklänge. Der Diskurs der Abbildungen im Almanach ‚Der Blaue Reiter‘“, in: *Der Blaue Reiter*. Ausst.-Kat. Kunstmuseum Bern, 1986/87, Bern, 1986, S. 210-222.

37 Maurice Denis, „Cézanne [L'Occident, septembre 1907]“, in: *Théories du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique 1890-1910*, 4. Aufl., Paris, 1920, S. 249, 261. Die deutsche Übersetzung erschien in *Kunst und Künstler*, 12, 1914, S. 208-217 und 277-284. *Cézanne & Poussin. A Symposium*, hg. v. Richard Kendall, Sheffield, 1993; Julius Meier-Graefe, *Impressionisten. Guys – Manet – van Gogh – Pissarro – Cézanne*, München, Leipzig, 1907, S. 189.

38 Zu Hugo von Tschudi: Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz, 1993 (Berliner Schriften zur Kunst, Bd. 4). *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*. Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin und Neue Pinakothek, München, 1996/1997, hg. v. Johann Georg Prinz von Hohenzollern, München, 1997.

39 Hugo von Tschudi, „Vorwort zum Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marzell von Nemes-Budapest in der Kgl. Alten Pinakothek zu München 1911 ausgestellten Gemälde“, in: *Gesammelte Schriften von Hugo von Tschudi*, hg. v. E. Schwedeler-Meyer, München, 1912, S. 226-231.

40 Kandinsky/Marc (wie Anm. 15), Brief vom 27. Juli 1911, S. 47-48.

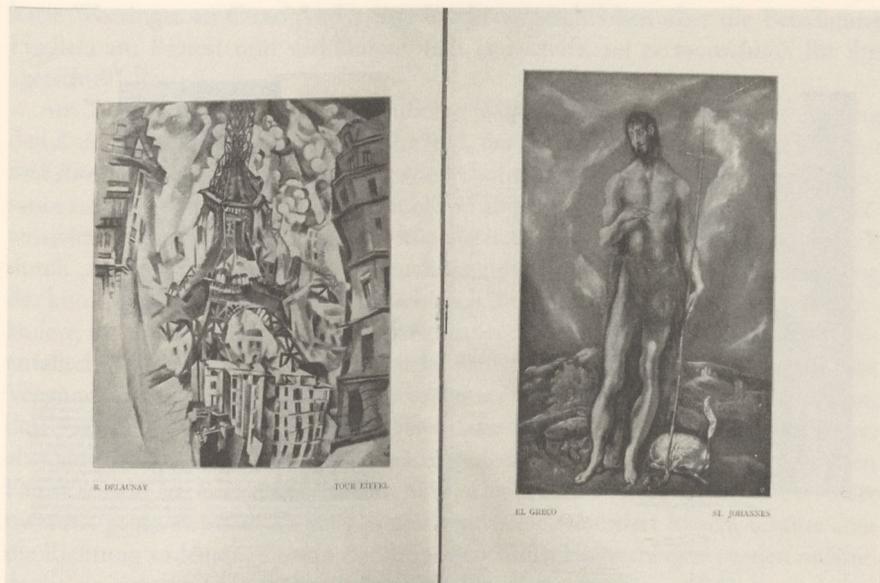


Abb. 6: Doppelseite mit Abbildungen von Delaunay und El Greco, in:
Der Blaue Reiter, 1912, nach S. 32.

tung. Denn nach Worringer gibt es nur zwei entgegengesetzte Möglichkeiten: Ausdruckskünstler und Darstellungskünstler, Deutsche und Italiener. Das vereinfacht die Geschichte der Kunst enorm, sie wird klein, wie Worringer beteuert: „Die Kunstgeschichte ist ja unendlich groß, wenn wir sie von den Tatsachen und Persönlichkeiten aus überblicken wollen; wenn wir sie aber von ihren elementarsten Problemen aus überschauen, dann wird sie klein. Dann erkennen wir, dass der ganze kunstgeschichtliche Verlauf eigentlich immer nur zwei Themen in unzähligen Tonarten variiert: Ausdruckskunst und Darstellungskunst.“⁴¹

Kritik am Expressionismus

Worringer schrieb im Juli 1918 an Carl Georg Heise, Herausgeber des künstlerischen Teils der Halbjahresschrift *Genius* des Kurt Wolff Verlags: „Nach dem Krieg wird's für mich ein ganz neues und schweres Wiederaanfangen geben.“⁴²

Zu Beginn des Krieges hatte Worringer unter dem Druck von Nationalismus und strammer Vaterlandsverteidigung jede Besinnung eingebüßt. 1915 publizierte

⁴¹ Wilhelm Worringer, *Die altdeutsche Buchillustration*, München, Leipzig, 1912, S. 8.

⁴² Jenns E. Howoldt, „Krise des Expressionismus. Anmerkungen zu vier Briefen Wilhelm Worringers an Carl Georg Heise“, in: *Idea*, 8, 1989, S. 159-173, S. 164.

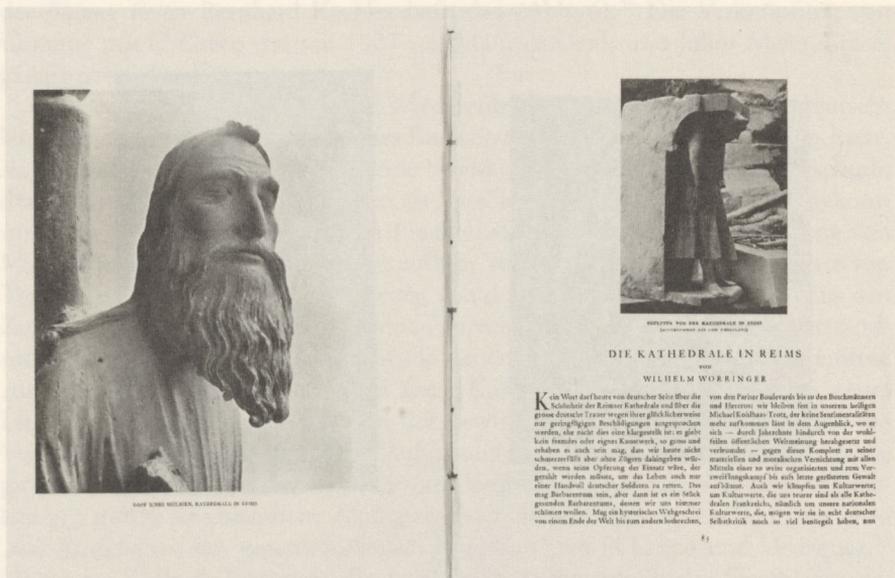


Abb. 7: Wilhelm Worringer, „Die Kathedrale in Reims“, in: *Kunst und Künstler*, 13, 1915, S. 84 und 85.

er in *Kunst und Künstler* einen Beitrag über die Kathedrale von Reims, die von der deutschen Artillerie beschossen worden war (Abb. 7). In einer Trotzhaltung, die sich auf „unseren heiligen Michael Kohlhaas“ berief, schrieb Worringer Ungeheuerlichkeiten über die Vernichtung von Kathedralen, beschuldigte Frankreich einer „widerwärtigen Agent-provocateur-Handlung“, die auf einen „unblutigen Pressesieg über die deutsche Barbarei“ angelegt gewesen sei und meinte, sich gegen „diese wahnwitzige und doch so systemvolle Verleumdung“ zur Wehr setzen zu müssen. Selbstverständlich schloss sich Worringer der Verurteilung von Ferdinand Hodler an, der den Protest von über hundert Genfer Intellektuellen mit unterzeichnet hatte. Eine Stelle sei hier zitiert: „Ja, schlimmer als die Verleumdung ist der Erfolg der Verleumdung. Dies gedankenlose, hysterische, bedingungslos gehässige Beifallsklatschen einer ganzen Welt zu solch durchsichtigem französischen Gebaren, so solch kolportagehaftem Advokatenkniff – wir unterstreichen es dreimal, dass auch ein Ferdinand Hodler sich zu den Applaudierenden gesellt hat –, daran leiden wir in der That stärker als wir an der Vernichtung sämtlicher französischer Kathedralen leiden würden, denn eine moralische Kathedrale ist damit zusammengestürzt, deren Trümmer uns noch im Wege liegen werden, wenn die Reimser Kathedrale längst wieder in ihrer alten Schönheit prangt.“⁴³ Am 9. Oktober 1914

⁴³ Wilhelm Worringer, „Die Kathedrale von Reims“, in: *Kunst und Künstler*, 13, 1915, S. 85-90.

hatte Worringer an Cuno Amiet eine Postkarte geschrieben über die Beteiligung Hodlers am Protest und verkündete, falls es zutreffe, sei er menschlich für ihn „gerichtet“.⁴⁴

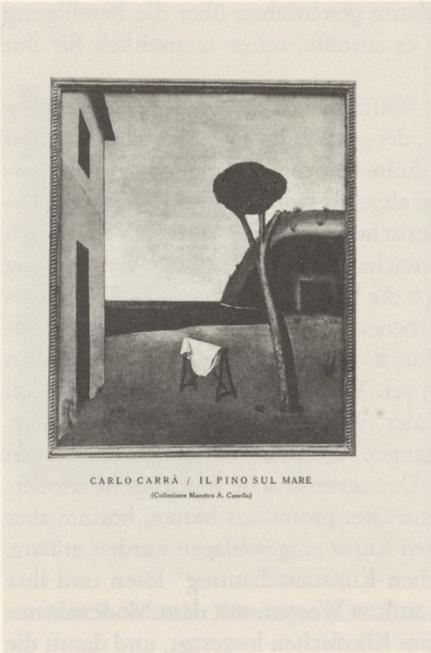
Am 25. Dezember 1915 veröffentlichte Worringer in der Frankfurter Zeitung den Aufsatz „Künstlerische Zukunftsfragen“, der gekürzt im folgenden Jahr in *Kunst und Künstler* abgedruckt wurde.⁴⁵ Er wiederholte hier die These, das in der Renaissance inaugurierte „Natürlichkeitsgefühl“ sei abgelöst worden durch eine „neue Extensivität und Monumentalität der künstlerischen Ausdruckssprache“ oder auch durch „mehr abstrakt geartete Ausdrucksbereiche“. Parallel zu dieser Veränderung der künstlerischen Produktion habe sich auch die Kunstgeschichte – das Fach – verändert, indem ein unabsehbar großer Kunstbereich – alle primitive, exotische, orientalische und europäisch-mittelalterliche Kunst – einer ersten ahnenden positiven Verständnismöglichkeit erschlossen worden sei. Worringer erkannte durchaus an, dass Frankreich in der Entwicklung jener „der Natur gegenüber selbstherrlichere, abstrakt gefärbte Ausdruckskunst“ vorangegangen sei und bei den jungen deutschen Künstlern ein starkes Echo gefunden habe. Der „exzentrische französische Modernismus“, gegen den die „Deutschtümler“ entrüstet protestiert hätten, könnte aber die Richtung andeuten, die von der deutschen Kunst eingeschlagen werden müsste, damit sie sich von der „romanisch-klassischen Kunstanschauung“ lösen und ihre eigne Bestimmung wahrnehmen kann. Mit andern Worten: mit dem Modernismus (der Ausdruckskunst) hat sich Frankreich vom Klassischen losgesagt, und damit die „künstlerische Vormachtstellung“ aufgegeben und an Deutschland überantwortet, das seit jeher „um einen sich rein sinnlicher Erfassung entziehenden, gesteigerten Ausdrucksgehalt der künstlerischen Form gekämpft hatte.“ Und dieser entwicklungsgeschichtliche Vorgang, den Worringer hier als kriegerischen entwirft, soll nur die kleine Wiederholung dessen sein, was sich „bei der Rezeption der Gotik“ abgespielt hatte: „Auch die Gotik, deren innerste Stilenergien von aller romanischen Kunstauffassung mit Notwendigkeit fortführen mussten, hatte ihre erste und wohl auch glänzendste Formulierung in Frankreich erfahren, fand dann aber die eigentliche Resonanz in Deutschland.“

1921 verkündete Worringer das Ende des Expressionismus im Hegelschen Hochmut, der in seinen Vorlesungen über die Ästhetik das Ende der Kunst als

Aus dem Vorlesungsbuch über die Ästhetik, Bd. 1, S. 100. Worringer, *Ästhetik*, S. 100.

44 Bern, Nationalbibliothek, Schweizerisches Literaturarchiv, Postkarte von W. Worringer an Cuno Amiet vom 9. Oktober 1914: „Ist es wirklich wahr, dass Hodler den Protest gegen die deutsche Barbarei unterschrieben hat? Ich kann es nicht glauben, bis man es mir persönlich bestätigt hat. Dann ist er aber menschlich für mich gerichtet. Denn er, der die Deutschen kennt, musste es besser wissen, durfte sich nicht von dem elenden hysterischen Zeitungsgewäch der westschweizerischen Presse beeinflussen lassen. Das Einzige, was mir noch daran gefallen kann, ist, dass er seine geschäftlichen Rücksichten nicht achtete (übrigens das erste Mal dass man H. in der Rolle des schlechten Geschäftsmannes sieht)!“ Siehe auch die Publikation von Worringers Briefen an Amiet im vorliegenden Band, Nr. 11.

45 Wilhelm Worringer, „Künstlerische Zukunftsfragen“, in: *Kunst und Künstler*, 14, 1916, S. 259–264.



CARLO CARRÀ / IL PINO SUL MARE
(Collezione Maestro A. Casati)

Abb. 8: Carlo Carrà, Pinie am Meer, 1921, Öl auf Leinwand, 68 x 52.5 cm. Abgebildet bei: Wilhelm Worringer, „Carlo Carrà's ‚Pinie am Meer‘. Bemerkungen zu einem Bilde“, in: *Wissen und Leben. Neue Schweizer Rundschau*, 18, 1925, Nr. 1/2, Sonderheft *Tessiner Probleme*, vor S. 1165.

Trägerin der Wahrheit verkündet hatte.⁴⁶ Wie Hegel sagte Worringer, dass zwar weiter gepinselt und gemesselt werden könne, aber der Expressionismus vital ausgespielt habe und sein Fall deshalb hoffnungslos sei.

Eine Zukunft?

Zu den wenigen Beschäftigungen mit einem einzelnen Werk zählt die Analyse eines einfachen Gemäldes von Carlo Carrà, die Worringer 1925 publizierte (Abb. 8). Aus dem einfachsten, der Pinie, dem Haus, dem Wäscheständer, der Höhle und dem Himmel erschließt sich der Verfasser „eine verhaltene kosmische Hochspannung“ der modernen italienischen Art der heroischen Landschaft, und wieder als Gleichnis „wie wenn es zu den Müttern hinabginge“. Zur Echtheit trage bei, dass dieses Bild „bis ins Letzte italienisch“ sei, nämlich wegen seines „dunklen chthonischen Klangs“. Worringer beschreibt Carlo Carrà als „einen Neo-primitiven, der den Weg über ein bewusstes Archaisieren geht“ und zieht den Vergleich mit dem Fall Mussolini heran. Dem „pathetisch proklamierten Wiederaufgreifen des histo-

⁴⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13-15), 1. Bd., Frankfurt/Main, 1986, S. 23-26.

risch-lateinischen Stilideals politischer Führerhaltung“ billigte Worringer in Italien Echtheit zu, während der gleiche Auftritt in Deutschland lächerlich und „komödienhaft hohl“ klingen würde.⁴⁷ In dieser großen politischen Naivität kommt die unvorstellbare wissenschaftliche Naivität des stil- und völkerpsychologischen Ansatzes zum Ausdruck. Die gleichzeitige Collage *Roma* von Hannah Höch kann vielleicht dieser unglaublichen Naivität entgegnetreten: Sie propagiert die Wegweisung des italienischen Großsprech aus Rom, dessen Machtinsignien schon am Boden liegen. Ein Wunschenken in einem Bild.

Das Problem des neuen Kunstausdrucks
Carl Gustav Bruns, Die Kunst der Zukunft
in der Gegenwart

München, 1911

Am 30. Juli 1911 berichtete Paul Klee in einem Brief an seine Frau Lily über seinen Besuch bei Philipp Loewat, Professor für römisches Recht an der Universität Bern, mit dessen Schwestern Helene und Fritz er befreundet war:

„[Er] [Loewat] hat sich auf dem Gebiet der Kunst zu Studien nach München gegeben, das mit dem was Menschlich nicht auf dem richtigen Weg liegt, nicht weiter, sondern mehr durch Gelächern. Er handelt nach der Paradoxie der Wahrheit hier, den mit Michel Willemsen ähnlich schon erwähnt hat sehr beachtenswert. Das ist für die Deutung von Natur und Kunst, beschränkt Kunst als eine Welt für sich, ist nicht der Meinung, daß die Paradoxie so wenig gekannt haben wird. Aber für mich liegt die Fragestellung über die Menschlichkeit, die Änderung beachtenswert.“

Wilhelm Worringer, der 1907 mit der Dissertationsschrift *Abstraktion und Einfühlung* bei Arthur Weese an der Universität Bern promoviert hatte, war von 1909 bis 1914 als Privatdozent in der Schweizer Hauptstadt tätig und wohnte mit seiner Familie ab Dezember 1911 in einer Wohnung am Höhenweg 13 in Bern.⁴⁸ Von dort war zwei Häuser entfernt stand Klee Elternhaus, Obabergraben 5, in welchem der Maler, nach dem Umzug mit seiner Frau Lily nach München 1906, bis 1909 jeden Sommer verbrachte. Spätestens seit Anfang April 1911 warnte Klee dem Worringer Domizil sich in der nächsten Nachbarschaft befand, da sein Klassenfreund Wassily Kandinsky in einem Brief an ihn schrieb: „Ist aber Herr Klee / Beethoven Str.“

1. Paul Klee an Lily Klee, Bern, 30. Juli 1911, in Paul Klee, Briefe an die Familie, hg. v. Lily Klee, 2 Bde., Köln, 1975, Bd. 2, S. 758. Günther Kies Worringer, von Philipp Loewat von Loewat besetzt, am 2. Februar 1911 einen öffentlichen Vortrag über Kunstausdrucks in Bern. Vgl. Hans Christoph von Busch, „Der letzte Tag des Berner Malers, Peter Willems 1911-1920“, in: *Der letzte Tag des Berner Malers, Peter Willems 1911-1920*, Bern, Luzern, 1988, S. 421, 5-12. In Worringer Vortrag erwähnt man deutliche Beziehung in der Berner Zeitung *Der Bund*, vgl. O.S. „Kunstausdrucks (11. abendlicher Vortrag)“, in: *Der Bund* 49, in: *Der Bund*, Bern, 1911, S. 2.

47 Wilhelm Worringer, „Carlo Carrà's ‚Pinie am Meer‘. Bemerkungen zu einem Bilde“, in: *Wissen und Leben. Neue Schweizer Rundschau*, 18, 1925, S. 1165-1169.