

Zeitschrift: Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich

Band: 9-10 (2002-2003)

Artikel: "Abstraktion und Einfühlung" und "Formprobleme der Gotik" : Wilhelm Worringers frühe Schriften

Autor: Claussen, Peter Cornelius / Lengwiler, Urs

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-720141>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

»Abstraktion und Einfühlung« und »Formprobleme der Gotik«:

Wilhelm Worringers frühe Schriften

»Auf einer Pariser Studienreise führt den jungen Studenten der Kunstgeschichte, der noch zu keiner Themenwahl für seine Doktorarbeit herangereift war, ein pflichtmässiger Besuch ins Trocadero-Museum. Ein stimmunglos grauer Vormittag. Das Museum völlig menschenleer. Das einzige Geräusch: meine hallenden Schritte in den weiten Sälen, in denen sonst alles Leben erstorben ist. Auch von den Monumenten, den gipsernkalten Nachbildungen mittelalterlicher Kathedralplastik, geht keine stimulierende Kraft aus [...].

Da ... eine Unterbrechung! Im Hintergrund öffnet sich eine Tür und lässt zwei weitere Besucher ein. Beim Nähertreten welche Überraschung: ich kenne sogar den einen von ihnen! Es ist der Berliner Philosoph Georg Simmel [...].

Also, nun hallen ausser meinen Schritten auch die Simmels und seines Begleiters an den Monumenten vorbei. Von ihren Gesprächen fange ich nur ein unverständliches Echo auf.

Warum erzähle ich diese Situation so ausführlich? Was ist an ihr so besonders bemerkens- und erinnerungswert? Dieses: dass sich in den Stunden, die ich in einer bloss gegenwartsatmosphärischen Verbindung mit Simmel nun noch in den Trocaderoräumen zugebracht habe, der sturzartig plötzliche Geburtsakt jener Gedankenwelt in mir vollzogen hat, die dann in meine Doktorarbeit eingegangen ist und die zuerst meinen Namen bekanntgemacht hat.«¹

Der junge Student war Wilhelm Worringer. Aus vierzigjähriger Distanz berichtet er in autobiographisch verklärter Form über jenes Erlebnis, das seinem weiteren akademischen Leben die Bahn gab. Die Inspiration sei mit dem Katalysator Simmel vor den wenig stimulierenden Gipsabgüssen der Gotik einer »Sturzgeburt« gleich über ihn eingebrochen.

Was Worringer 1907 unter dem Titel »Abstraktion und Einfühlung« als Dissertation abschloss, ist aus heutiger Sicht einer der letzten Versuche, der Kunst ein einheitliches und wertendes System zu unterlegen. »Abstraktion« und »Einfühlung«, die Titelstichworte, markieren die gegensätzlichen Pole, nach denen sich alle Erscheinungen ordnen.

Mit Einfühlung ist Naturalismus assoziiert, sinnliche Schönheit, das organische Sein; in der Kunst: Klassik und Renaissance. Abstraktion ist dagegen »Stil«, Schönheit des Anorganischen (Gesetzmässigkeit der kristallinisch organisierten Materie)², Unnatürlichkeit, Linienkunst, gesteigerter Ausdruck. Durch Abstraktion geprägt sind neben den altorientalischen Kulturen der nordische Tierstil und die Gotik, der aber auch Einfühlung beigemischt ist. Mit letzterer »sank der letzte Stil dahin«.³ Hoch geschätzt wird dagegen im Gefolge von Alois Riegl der Abstraktionsdrang, der »am Anfang jeder Kunst« stehe. Dahinter steht ein kulturpsychologisches Argument: In der Beunruhigung und Angst der frühen Völker gebe die Abstraktion Halt. »Die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmässigkeit musste für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die grösste Beglückungsmöglichkeit darbieten. [...] hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht.«⁴ Es bestehe ein »kausaler Zusammenhang [...] zwischen primitiver Kultur und höchster, reinsten gesetzmässiger Kunstform«.⁵ Ausgeschlossen von diesem Kunstsystem bleibt die Höhlenmalerei (Worringer nannte ihre Schöpfer »aquitanische Troglodyten«)⁶, die Produktionen der Naturvölker und Kinderkritzeleien. Diese sind keine »eigentliche Kunst«.

Abstraktion und Einfühlung mischen sich in den verschiedenen Kulturen und können wie bei den Griechen (Einfühlung gibt hier den Ton an) zu Schönheit und Harmonie führen. Und trotzdem liegen Worringers Hoffnungen ausgerechnet in der Psyche des nordischen Menschen, die er als defizitär beschreibt, durch komplizierte Individualität zerrissen und mit wenig Talent zur Sinnlichkeit. Der Norden – gemeint ist das Germanische und im Besonderen das Deutsche – hat gegenüber allen anderen Menschentypen und Kulturen eine Sonderstellung, die immer wieder mit dem Wort Steigerung bezeichnet wird.

Worringers Schrift, die Gültigkeit für alle Völker und Kunststile beansprucht, steckt trotz und wegen mancher Differenzierungs-

versuche voller Ungereimheiten. Altorientalische (-semitische) Kulturen und Religionen, Ägypten, byzantinische und frühmittelalterliche Kultur werden einem »orientalischen Geist der Abstraktion« untergeordnet. Nordischer Tierstil und geometrischer Stil der Griechen und der Gotik sind auf andere, aber undefinierbare Weise ebenfalls überwiegend abstrakt. Diese bergen bereits zarte Ansätze von Einfühlung und Naturalismus, die in der griechischen Klassik zur Blüte kommen und positiv, in der Renaissance jedoch eher negativ konnotiert sind. Das neue Wertesystem erschloss sich wohl schon den Zeitgenossen nicht leicht.

In »Formprobleme der Gotik« (1911), seiner Habilitationsschrift, setzte Worringer ein zweites Mal an. Er entwickelte sein Kunstsystem weiter, indem er seinen Begriff von Gotik ins Zentrum der Betrachtungen stellte. Worringer scheidet in dieser Arbeit zwischen einem primitiven, einem klassischen, einem orientalischen und einem gotischen oder nordischen Menschentyp.

Den primitiven Menschen sieht Worringer, wie schon in »Abstraktion und Einfühlung«, als hilfloses Wesen, das einer bedrohlichen Aussenwelt gegenübersteht, sein ganzes Tun und Handeln mit religiösen Beziehungen überlädt und sich in seiner Kunst Symbole des Notwendigen in geometrischen Gebilden schafft.⁷ Der klassische Mensch steht an einem Punkt des Gleichgewichts zwischen Instinkt und Verstand. Der absolute Dualismus von Mensch und Aussenwelt erlischt. Das Göttliche wird seiner Jenseitigkeit entkleidet, verweltlicht und ins Diesseits einbezogen.⁸ Der orientalische Mensch hingegen steht durch die Erkenntnis des Instinkts dem primitiven Menschen wieder nahe. Doch die Weltfurcht verwirrt und quält ihn nicht mehr. Er empfindet den Dualismus zwischen Mensch und Aussenwelt als erhabenes Schicksal und beugt sich vor dem grossen Geheimnis des Seins.⁹ Schliesslich der gotische Mensch. Worringer charakterisiert ihn mit folgenden Worten: »Zwischen der aus Rationalismus und naiver Sinnlichkeit organisch emporgewachsenen Weltfrömmigkeit des Griechen und der ins Religiöse geläuterten Weltverneinung des Orientalen steht er mit seiner glücklosen Weltfurcht, ein Produkt irdischer Friedlosigkeit und metaphysischer Verängstigung. Und da ihm Ruhe und Klarheit vorenthalten sind, bleibt ihm nichts anderes übrig, als seine Unruhe und Unklarheit bis zu dem Punkte zu steigern, wo sie ihm Betäubung, wo sie ihm Erlösung bringen kann.«¹⁰

Auf dieser Basis entwirft Worringer eine Kulturgeschichte des nordischen Menschen. Die erste Station seiner Entwicklung ist die nordeuropäische Ornamentik, insbesondere der germanische Tierstil. Hier sieht Worringer eine Kraft wirken, die er als »gotischen Formwillen« umschreibt. Dieser Formwille sei auch da gleichsam unterirdisch tätig, als eine Art »geheime Gotik«, wo er durch mächtigere äussere Umstände gehemmt und an freier Entfaltung gehindert eine fremde Verkleidung annehme.¹¹ Die Bewegtheit und Phantastik der Linie im germanischen Tierstil erlaubten Worringer einen Blick in die Seele des nordischen Menschen: »Das Aufgeregte, Zuckende, Fiebernde des nordischen Lineaments [wirft] auch unzweideutig ein Schlaglicht auf das unter einem

starken Druck stehende Innenleben der nordischen Menschheit. [...] Es ist [...] das Verlangen, aufzugehen in einer unnatürlichen gesteigerten Bewegtheit unsinnlicher geistiger Art [...], um in dieser Steigerung loszukommen vom unmittelbaren Gefühl der Wirklichkeitsgebundenheit und [...] dieses Verlangen nach einer über alle Sinne erhabenen unsinnlichen oder, um das rechte Wort zu nennen, übersinnlichen Bewegtheit, das diese bis zum äussersten Ausdruck aufgepeitschte Ornamentik schuf, war es auch, das das brünstige Exzelsior der gotischen Kathedrale, diesen versteinerten Transzendentalismus, entstehen liess.«¹²

Schon im Begriff, den Bogen zur eigentlichen Gotik zu schlagen, wendet sich Worringer zunächst der Romanik zu. Auch hier sieht er gotische Kräfte wirken, doch sie befinden sich im Widerstreit zu klassischen Formen. Für Worringer stehen die beiden Kunstwelten spröde nebeneinander, und er sieht in der Romanik »den Versuch einer Gotik [...] mit untauglichen Mitteln«.¹³

Erst in der eigentlichen Gotik kann der nordische Geist sich befreien und zum Höhenflug ansetzen. Die gotische Kathedrale zeige in reinster Form alle Charakterzüge des nordischen Menschen: seine innere Zerrissenheit, die nur betäubt werden kann, die in Rauschsucht Erlösung sucht und die ihn in eine »erhabene Hysterie« treibt.¹⁴ Und weil dem Gotiker der sinnliche Selbstgenuss des klassischen Menschen¹⁵ fremd ist, weil ihm die ihm eigene Sphäre des Unsinnlichen versperrt ist, muss er, so Worringer, zum Übersinnlichen streben.¹⁶

Dies alles liest Worringer aus der Form der gotischen Kathedrale, aus den Steinmassen, die er als »entmaterialisiert« und »vergeistigt« empfindet, aus den Gewölben, die für ihn nicht horizontale und vertikale Kräfte, sondern einzig künstlerischen Ausdruck tragen, und aus den Pfeilern, die er – im Gegensatz zu Säulen – als unsinnliche, objektiv-konstruktive Gebilde beschreibt.¹⁷ Die Renaissance setzt der gotischen Bewegungswucht ein jähes Ende – für Worringer eine Katastrophe.¹⁸ Erst im Barock findet gotisches Kunstwollen wieder ein Gefäss, sich auszudrücken.

Trotz aller Kraft der nordischen Kultur beschreibt Worringer sie auch als äusserst zerbrechlich. Ihr wird die Basilika aufgedrängt, sie steht widerstandslos dem römischen Recht gegenüber, sie wird vom Christentum überrumpelt und schliesslich bricht die Renaissance über sie herein.¹⁹

Warum entwarf Worringer diese Kulturgeschichte, die, wenn sie auch einem Zeitstrang folgt, letztlich ahistorisch gedacht ist? »Gotik« wird nicht mehr als Epochen- oder Stilbegriff verstanden, sondern als zeitlose, universal wirkende Kraft. Dennoch ist das zentrale Anliegen von »Formprobleme der Gotik« ein nationales. Indem Worringer den Stilbegriff der Gotik zu einer universalen Kraft weitet, wertet er die Gotik gegenüber anderen Stilen und Epochen auf. Und wenn Worringer die deutsche Gotik von der französischen bzw. englischen abzugrenzen sucht, wird deutlich, dass er den gotischen Stil letztlich für Deutschland reklamiert.²⁰

»[...] Trotzdem kann man Frankreich nicht das eigentliche Heimatland der Gotik nennen: nicht die Gotik entstand in Frankreich, nur das gotische System. [...]

So kann man sagen, dass Frankreich die schönsten lebendigsten gotischen Bauten geschaffen hat, aber nicht die reinsten. Das Land der gotischen Reinkultur ist der germanische Norden. [...]

Die englische Gotik ist reservierter, fast möchte man sagen phlegmatischer und läuft deshalb leicht Gefahr, frostig und steril zu erscheinen. Vor allem ist sie äusserlicher, spielerischer als die deutsche Gotik. Was bei dieser als innere Notwendigkeit wirkt, wirkt bei der englischen Gotik wie mehr oder weniger willkürliche Dekoration.²¹

Worringer hatte im ganzen Buch den Rassebegriff vermieden, doch am Schluss, auf den letzten beiden Seiten, greift er den Rasediskurs seiner Zeit auf: »[...] Gotik nannten wir die grosse unvereinbare Gegensatzerscheinung zur Klassik, die nicht an eine einzelne Stilperiode gebunden ist, sondern durch all die Jahrhunderte hindurchgehend in immer neuen Verkleidungen sich offenbart und nicht nur eine Zeiterscheinung, sondern im tiefsten Grunde eine Rassenerscheinung ist, die in der innersten Konstitution [sic!] der nordischen Menschheit verwurzelt ist und deshalb auch durch die nivellierende europäische Renaissance nicht entwurzelt werden konnte.

Allerdings dürfen wir Rasse nicht im engeren Sinne verstehen; vielmehr muss das Wort Rasse hier all die Völker zusammenfassen, in deren Rassenmischung die Germanen die entscheidende Rolle mitgespielt haben. Und das trifft für den grössten Teil Europas zu. Soweit er mit germanischen Bestandteilen durchsetzt ist, zeigt er einen Rassenzusammenhang im grösseren Sinne, der trotz des Rassenunterschiedes im gemeinen Sinne sich unverkennbar wirksam macht und der in historischen Erscheinungen wie der Gotik gleichsam für alle Zeiten festgelegt und dokumentiert worden ist. Denn die Germanen [...] sind die *conditio sine qua non* der Gotik. Sie tragen in selbstsichere Völker den Keim sinnlicher Unsicherheit und seelischen Zwiespalts hinein, aus dem das transzendente Pathos der Gotik dann so mächtig emporschiesst.«²²

Man kann diesen Abschnitt lesen als einfaches Andienen an völkische Kreise. Man kann ihn aber auch lesen als Versuch, die sich widersprechenden Thesen einer Gotik als deutsch-nationalem Stil und einer Gotik als universaler Kraft in Einklang zu bringen. Indem Worringer in den Germanen das bestimmende Element für die meisten europäischen Kulturen sieht und sie gleichzeitig zur »*conditio sine qua non*« der Gotik erklärt, bleibt die Gotik trotz ihres übernationalen Charakters eine germanische, das heisst deutsche Kulturleistung.

Das verabsolutierte »Kunstwollen« Alois Riegls war für Worringer der Hebel, um die überkommene Wertigkeit der Kunststile und künstlerisch begabten Völker aufzubrechen und unter dem Vorzeichen der Abstraktion neu zugunsten deutscher Kunst zu ordnen. Sein System, so universell es erscheinen mag, ist ganz und gar deutsch. Was aus heutiger Sicht verblüfft, ist die unreflektierte Selbstver-

ständlichkeit, mit der Worringer sein System als quasi naturwissenschaftliche Gesetzmässigkeit darstellt. Da Worringer, bewusst oder unbewusst, eine deutsche Kunsthegemonie vorbereitet, endet sein Erfolg, gegen seine Intentionen eines universalen Systems und trotz vieler Übersetzungen, folgerichtig an den deutschen Grenzen.

Worringers Ansatz, germanischen Tierstil und mittelalterliche Gotik aufzuwerten, zu enthistorisieren und der Moderne als Verwandtschaft zu präsentieren, könnte man als deutsche Spielart eines in der Moderne allgemein verbreiteten »Hangs zu den Ursprüngen« ansehen. Die zeitliche Koinzidenz mit den »Primitivismen« der Fauves, des frühen Kubismus, des Blauen Reiters und des Brücke-Kreises ist deutlich. Offensichtlich haben Worringers Schriften in den Jahren, in denen sich die Moderne auch in Deutschland von der Wirklichkeitsdarstellung zu lösen begann und in denen sie zugleich reinere und geistige Räume und vielfach Rückhalt in der idealisierten nationalen Vergangenheit suchte, die begleitenden Stichworte geliefert.

So sehr sich Worringer selbst als analytischer Wissenschaftler und Kunsthistoriker verstand, die Quintessenz seiner Arbeit ist als Manifest für die Künstler »unserer vom Kunstinstitut verlassenen Zeit«²³ aufzufassen, vielleicht zeitweise auch als Begleitung und Ermutigung der suchenden frühen Moderne, jedenfalls als Aufruf zu und Anspruch an eine zukünftige Kunst in Deutschland. In seinen Schriften »Abstraktion und Einfühlung« und »Formprobleme der Gotik« ist die Sehnsucht nach einem neuen Nationalstil fühlbar, der zunächst nicht als konservativ verstanden wurde, sondern eher als gegen den konservativen Wilhelminismus gerichtet. Diese Sehnsucht beflügelte den Erfolg des Expressionismus in Deutschland und viele seiner Vertreter. Spätestens mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs wurde die nationale Komponente jedoch dominant und isolierte die deutsche Avantgarde von der übrigen Moderne.²⁴

Wilhelm Worringer (1881–1965)

Mitten im Krieg, 1943, erschien die Festschrift zu Wilhelm Worringers 60. Geburtstag.²⁵ Worringers Name tritt in dieser Schrift nur ein einziges Mal in Erscheinung: auf dem Titelblatt. Das Vorwort – man würde hier eine Laudatio auf den Widmungsträger erwarten – erzählt nur von Pflicht und vom Krieg, der die Stimmen der Freunde und Schüler fehlen lasse. Wo die Vorrede eigentlich persönlich werden sollte, dort wird Wilhelm Worringer zur »Person«: »Hier steht die Person, hier findet sie sich, hier erfährt sie ihre Rettung und Wirklichkeit, hier liegt die Weltweite ihrer Lebensspanne, die Erfüllung, das Schicksal, Ihr Mysterium. Möge die Widmung in diesem Horizont die Person treffen und aus ihm die gute Herkunft deutlich zeigen.«²⁶

Der Jubilar wird in seiner Festschrift totgeschwiegen. Worringer war ein Aussenseiter in der kunstgeschichtlichen Forschung, trotz seines Erfolgs beim breiten Publikum.²⁷ Die Anonymität seiner Festschrift dürfte Worringer entgegengekommen sein, denn in

jener Zeit sass er auf seinem Königsberger Lehrstuhl und schwieg. Zwischen 1933 und 1945 veröffentlichte er keine Zeile.²⁸ Es war wohl das, was man in der Rückschau als »inneres Exil« bezeichnet.²⁹

Sein Schweigen, Zeichen stiller Opposition, verhalf ihm zu einer Professur in der sowjetischen Besatzungszone und der jungen DDR. Von 1946 bis 1950 lehrte er in Halle. Aus dieser Zeit stammt das schmale Bändchen »Problematik der Gegenwartskunst«. Worringer brachte darin sein Unbehagen gegenüber der nationalsozialistischen Kunstpolitik zum Ausdruck, und auch für das neue Ostberliner Regime fand er deutliche Worte: »Das grosse Publikum! Die Leute, die entsetzt die modernen Kunstaustellungen verlassen und die für jeden Bildersturm auf *diese* Bilder zu haben wären.

Es sind zum grössten Teil dieselben Leute, die in den vergangenen Jahren andächtig zum Haus der Deutschen Kunst pilgerten und die dort alle Bestätigung ihres Kunstgeschmacks fanden. Dieser Riesenerfolg, er war kein blosses Ergebnis von Propagandarummel. Er war herzlich überzeugte Zustimmung zu Hitlers Kunstdiktatur. Denn diese Kunstdiktatur hatte den Nagel des Publikumsgeschmacks auf den Kopf getroffen. Jede heutige Volksabstimmung würde ihr wieder recht geben. Oder ist der Begriff ›Entartete Kunst‹ heute tot? Er ist lebendiger denn je. Nicht dem Namen nach, wohl aber der inneren Meinung nach. Und je antifaschistischer und demokratischer man ist, um so ahnungsloser tutet man in Hitlers Horn. Unter der Parole: die Kunst dem Volke! Hört man nicht schon Stimmen, die mit diktatorischen Massregeln dem Unfug der modernen, das Volk herausfordernden Kunst entgegenzutreten wollen? Der demokratischen Weisheit letzter Schluss! Die Kunst dem Volke! An den Pranger: l'art pour l'artiste!«³⁰

Worringer, der in der Kaiserzeit sein Gedankengebäude entworfen hatte und sich einer bürgerlichen Bildungselite zugehörig fühlte,³¹ konnte nach seinem langen Schweigen während der Nazizeit wohl nicht mehr anders, als gegen die von neuem wachsende Ignoranz und Unterdrückung Stellung zu beziehen: Sein angeborener Platz sei auf der Seite der Künstlerkunst.³² Als Verfechter einer elitären »l'art pour l'artiste« musste Worringer beim neuen Regime anecken. Tatsächlich: Seine Schrift sei, wie Ingrid Schulze in einer ostdeutschen Fachzeitschrift vieldeutig bemerkt, lebhaft diskutiert worden.³³ Worringer entzog sich dem staatlichen Kampf gegen den »Formalismus«, indem er 1950 nach München übersiedelte.³⁴

Wilhelm Worringer wurde 1881 in Aachen geboren und starb 1965 in München. Er wuchs im Kaiserreich auf, lebte in der Weimarer Republik, überdauerte im »Dritten Reich«, dann folgten Nachkriegswirren, ein kurzes Intermezzo in der DDR und schliesslich das Ende in der Bundesrepublik. Es ist eine Biographie in einer Zeit der Brüche. Worringers Leben erscheint so widersprüchlich wie seine Schriften, doch im gesellschaftlichen Kontext betrachtet wird das Krumme plötzlich gerade und manche Widersprüche lösen sich auf. Wilhelm Worringer mag erst spät den Mut gefunden haben, öffentlich Position zu beziehen, auf seine Art jedoch war er konsequent.

- 1 Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Neudruck, München 1948 (Diss. 1907, Erstausg. 1908), S. 7.
- 2 Ebd., S. 47, S. 49.
- 3 Ebd., S. 131.
- 4 Ebd., S. 32.
- 5 Ebd., S. 29.
- 6 Ebd., S. 63f.
- 7 Worringer, Wilhelm, *Formprobleme der Gotik*, 8. bis 12. Aufl., München 1920 (Erstausg. 1911), S. 15f.
- 8 Ebd., S. 20.
- 9 Ebd., S. 24f.
- 10 Ebd., S. 53.
- 11 Ebd., S. 27.
- 12 Ebd., S. 34f.
- 13 Ebd., S. 86.
- 14 Ebd., z. B. S. 49f., S. 112.
- 15 Ebd., S. 23.
- 16 Ebd., S. 105.
- 17 Ebd., S. 35, S. 69, S. 89, S. 93.
- 18 Ebd., S. 47.
- 19 Ebd., S. 47, S. 58, S. 76.
- 20 An diesen Bestrebungen vermögen auch gewisse, relativierende Abschnitte nichts zu ändern: »Trotz der unbestreitbaren Tatsache, dass die Gotik in den germanisch gefärbten Ländern am festesten verankert war und sich dort am längsten gehalten hat, darf man Dehio wohl recht geben, wenn er sagt, dass die Gotik an keine nationale Bedingtheit gebunden, sondern eine übernationale Zeiterscheinung gewesen sei, die eben jenes hohe Mittelalter charakterisiert, in dem die nationalen Unterschiede unter der Glut eines die ganze europäische Menschheit erfassenden religiösen und kirchlichen Einheitsbewusstseins zusammenschmolzen.« Ebd., S. 97.
- 21 Ebd., S. 96f.
- 22 Ebd., S. 126f., Hervorhebung im Original.
- 23 Worringer 1948 (wie Anm. 1), S. 84.
- 24 Wie sehr eine solche nationale und retrospektive Ideologie den deutschen Expressionismus eingefärbt hat, ist schon von Magdalena Bushart mit dem Verweis auf Worringers Schriften überzeugend deutlich gemacht worden. Für eine vertiefte Auseinandersetzung ist immer auf ihre Pionierarbeit zu verweisen. Bushart, Magdalena, *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst. Kunstgeschichte und Kunsttheorie 1911–1925*, München 1990.
- 25 Die Publikation erschien mit zweijähriger Verspätung. Siehe dazu die Vorbemerkung in Otto Försters Beitrag: Förster, Otto, *Von Speyer bis Chartres*, in: *Neue Beiträge Deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Erich Fidder, Königsberg 1943, S. 106–142.
- 26 Fidder, Erich (Hrsg.), *Neue Beiträge Deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag*, Königsberg, 1943, Vorrede ohne Paginierung.
- 27 Worringers Dissertation beispielsweise erlebte viele Auflagen und wurde in über zwanzig Sprachen übersetzt. Siehe Feist, Peter H., *Wilhelm Worringer*, in: *Metzler Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten*, hrsg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart/Weimar 1999, S. 493–495.
- 28 Ebd., S. 495.
- 29 Siehe Schulze, Ingrid, *Wilhelm Worringer und die bürgerliche Opposition gegen den grossdeutschen Nationalismus auf dem Gebiet der Kunstgeschichtsschreibung*, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Halle-Wittenberg. (Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 18)*, 1969, S. 65–85, hier S. 79–80.
- 30 Worringer, Wilhelm, *Problematik der Gegenwarts-kunst*, München 1948, S. If., Hervorhebung im Original.
- 31 In »Problematik der Gegenwarts-kunst« erinnert sich Worringer an Kaffeehausgespräche mit Max Scheler. Inhaltlich belanglos, scheint Worringer nur signalisieren zu wollen, dass er vertrauten Umgang mit dem Philosophen gepflegt hat. Die Erwähnung Max Schelers muss für die neuen Machthaber in Berlin eine Provokation gewesen sein. Und als solche war die Passage wohl auch gedacht; ebd., S. 6f.
- 32 Ebd., S. 1.
- 33 Schulze 1959 (wie Anm. 27), S. 80.
- 34 Siehe Feist 1999 (wie Anm. 25), S. 495.