

Abstraktion und Einfühlung.

Von Peter Gerlach

Rudi Schönwald zum 60. Geburtstag

Eine verständliche Anziehungskraft übt der Titel eines Buches¹ heute wieder aus, das bereits zu Anfang des Jahrhunderts erschienen ist und mehrfach neue Auflagen erlebte. Die eingängige Alternative von „Abstraktion“ und „Einfühlung“ läßt eine einleuchtende Gegenüberstellung von Problemen der Künstler, also der Herstellung von Kunst, und der einer kontemplativen Rolle des Betrachters hinsichtlich der Wirkung von Kunst assoziieren. Ebenso naheliegend ist es, hinter dem Titel eine Gegenüberstellung zu vermuten, die zwei scheinbar klar unterscheidbare, gegensätzliche Kunstrichtungen, nämlich eine rationale Konzeption von Kunst auf der einen Seite und eine mehr dem Gefühl verpflichtete, auf emotionale Wirkung bedachte Kunst auf der anderen Seite in einer klaren und leicht einsichtigen Weise miteinander konfrontiert. Vergessen erscheint in beiden Fällen die ältere Vorstellung von einer dreiteiligen Funktion von Kunst, die sich aus der Forderung nach dem *docere*, dem *movere* und dem *delectare* zusammensetzte: Belehren, Einstimmen und Genuß bereiten. Belehren steht davon heute am niedrigsten in der Kunst. Es trägt den unfreundlichen Geruch von „Kopflastigkeit“ und den von fachwissenschaftlicher Unverständlichkeit an sich. Einstimmen, Gefühle hervorrufen wird umso höher eingeschätzt: Hierin vermutet jeder für sich eine unkontrollierte und unkontrollierbare Teilnahme an der Mühelosigkeit, die Kunst zum Gegenstand des einverständigen Gesprächs werden lassen kann, das jederzeit den Rückzug auf die Unverbindlichkeit des subjektiven Geschmacksurteils zuließe. „Genuß bereiten“ bestimmt realer noch die Erwartungen gegenüber Kunst. Das aber bleibt ein Moment, welches in der öffentlichen Debatte allenfalls verhalten, in der privaten

Äußerung desto nachhaltiger das Reden über Kunst bestimmt. Zu selten nur sieht mancher diese Forderung angesichts neuester Kunst eingelöst. Negativ nur, als Ärgernis, kann sie als „Gedankenkunst“ Genußerwartungen zufrieden stellen und diese bleibt dann leicht dem Verdacht des Hangs zum Trivialen ausgesetzt oder gilt bestenfalls tendenziell Erotischem in ihr.

Erfüllt der Inhalt des Buches nun aber solche mit dem Titel verbundenen Erwartungen?

Als einen Beitrag zur Erhellung von Ursprung und Entwicklung bildnerischer Kreativität in der Geschichte der Menschheit verstand und erläuterte der 1881 in Aachen geborene Wilhelm Worringer seine 1908 veröffentlichten Überlegungen. Damit stellte er sich in die Tradition einer kunstgeschichtlichen Debatte, die der jüngere Plinius noch mit dem lapidaren Satz beantworten konnte, daß der Ursprung der Malerei in Dunkel gehüllt sei.² In den zentralen Thesen seines Buches „Abstraktion und Einfühlung“ übertrug Worringer zur Aufhellung dieses Dunkels traditionelle Argumente der Kunsttheorie auf die kulturgeschichtliche Menschheitsentwicklung. Die für die Beschreibung individueller schöpferischer Fähigkeit in Anspruch genommenen, synchron wirkenden Momente der inneren Verarbeitung von Seherlebnissen wurden von ihm zu zwei diachron auftretenden psychischen Dispositionen umgedeutet. Jede dieser einander ausschließenden Grundhaltungen hätten zu unterschiedlichen Zeiten Blick und Tun völlig beherrscht und folglich auch zu charakteristischen Ausdrucksweisen in der bildenden Kunst geführt, die sich vorzüglich an deren Formen jenseits aller Inhaltlichkeit ablesen ließen.

So sei die höchste Stufe der Abstraktion in der menschheitsgeschichtlichen Frühzeit anzu treffen. „Dabei finden wir“, schrieb er, „daß das Kunstwollen der Naturvölker, soweit ein solches überhaupt bei ihnen vorhanden ist, dann das Kunstwollen gewisser entwickelter orientalischer Kulturvölker diese abstrakte Tendenz zeigen.“³

Als Voraussetzung und Bedingung für diesen „Drang zur Abstraktion“ stellte er ein nachgerade neurotisches Realitätsverhältnis heraus, wenn er vermutete: „der in seiner Gesetzmäßigkeit vollkommenste Stil, der Stil der höchsten Abstraktion, der strengsten Lebensausschließung ist den Völkern auf ihrer primitivsten Kulturstufe zu eigen. Es muß also,“ so folgerte er, „ein kausaler Zusammenhang bestehen zwischen primitiver Kultur und höchster, reinster gesetzmäßiger Kunstform. Und es läßt sich weiter der Satz aufstellen: Je weniger sich die Menschheit kraft ihres geistigen Erkennens mit der Erscheinung der Außenwelt befreundete und zu ihr ein Vertrauensverhältnis gewonnen hat, desto gewaltiger ist die Dynamik, aus der heraus jene höchste abstrakte Schönheit erstrebt wird.“⁴ Als materiellen Beweis für seine entwicklungsgeschichtliche Spekulation führte er frühgeschichtliche Keramikdekoration, also Ornament an, ohne indes auf die materiellen Träger dieser Schmuckform auch nur hinzuweisen: „Der Prozess ist also der, daß ein reines (sic!) Ornament, d. h. ein abstraktes Gebilde, nachträglich stilisiert wird.“ Die für ihn zwingende entwicklungsgeschichtliche Folgerung sei, „... daß das Primäre nicht das Naturvorbild, sondern das von ihm abstrahierte Gesetz ist. Die künstlerische Projektion der Gesetzmäßigkeit der organischen Struktur war es, die infolge des innigen organischen Zusammenhangs aller Lebens-Dinge die Basis gab für das ästhetische Erleben der Betrachter, nicht aber die Übereinstimmung mit dem Naturvorbild.“⁵

Mit dieser These trug Worringer zugleich zu jener traditionellen, seit Leon Battista Alberti in kunsttheoretischer Literatur vertretenen Ursprungsargumentation aus veränderter Warte eine neue Variante bei. Hieß es dort – zwar nicht für den mythischen und auch nicht für den historischen Ursprung der bildenden Kunst, sondern für den ontischen, natur-inspirierten Anfang jeder bildkünstlerischen Tätigkeit –, daß die geometrische Elementarisierung der erste notwendige lehrbare und damit lernbare Schritt zur Erkenntnis von Naturgesetzmäßigkeiten auch für den Künstler sei, so wurde von Worringer der traditionelle

Begriff von der Elementarisierung in den Kunstlehren durch den der Abstraktion ersetzt. Grundet indes Elementarisierung dem älteren Verständnis nach als Produkt des rationalen Denkens in einem höchst einfühlsamen Einlassen des Menschen auf Gestalten und Rhythmen der Natur und des Naturgeschehens, so glaubte Worringer Abstraktion in seinem Sinne als das instinktgesteuerte Ergebnis kollektiv erlebter, schreckbedingter Naturfremde aufweisen zu können: „Gerade weil der Intellekt den Instinkt noch nicht getrübt hatte, konnte die schließlich schon in der Keimzelle enthaltene Disposition zur Gesetzmäßigkeit den abstrakten Ausdruck dafür finden ... Diese abstrakten gesetzmäßigen Formen sind also die einzigen und die höchsten, in denen der Mensch angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann.“⁶

Sieht man einmal von der ferner Absicht Worringers ab, mit den Thesen seines Buches „einen Beitrag zur Stilpsychologie“⁷ bieten zu wollen, dann könnte man gleichwohl diesen Untertitel als Hinweis auf das Problem kreativer Dispositionen bei gänzlich verschiedenen historisch-kulturellen Bedingungen auffassen und insofern den Inhalt des Buches auf seinen Gehalt an beschreibenden Modellen menschlicher Kreativität hin befragen. Erinnert man sich ferner, daß diese Arbeit 1906 als kunstgeschichtliche Dissertation verfaßt wurde, erscheint es hinreichend legitim, sie in die Tradition kunsttheoretischer Schriften einzureihen, die produktionstheoretische Fragestellungen und rezeptionsästhetische Fragen perspektivisch auf der Suche nach einer beide Aspekte berücksichtigenden Lösungsmöglichkeit zusammenbringen möchten.⁸ Entstanden ist sein Text zugleich mit der kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung am Ende des neubarocken Akademismus und dem Aufbruch der abstrakten Moderne zu Beginn des 20. Jahrhunderts, bereits am Ende des Impressionismus, aber mitten in der Reaktion auf diesen.

Worringers Text ist durch seinen kulturgeschichtlichen Pessimismus gekennzeichnet. Sieht man von dem für Worringer offenkundig unvermeidlichen Topos vom „glücklichen Wilden“ ab, könnte – entgegen seiner Intention – die Charakteristik der urtümlichen Abstraktion als durchaus polemisch gemeinte Beschreibung einer geläuterten kunstkritischen Position innerhalb seiner eigenen Zeit gelesen werden.⁹ Die vielfach eingestreuten Psychopathie-Epiteta geben diesem Verdacht hinreichend Nahrung. Als

topischer Gestus von „Wissenschaftlichkeit“ ist diese gleichsam rückwärtsgewandte Utopie in der zeittypischen Sprache auch in einer Dissertation durchaus begreiflich, denn bei näherem Hinsehen kommt das titelbestimmende Gegenteil von Abstraktion – die Einfühlung – nun keineswegs besser davon.

Unter Bezug auf die theoretischen Schriften von Theodor Lipps schrieb Worringer: „Die einfachste Formel, die diese Art des ästhetischen Erlebens [die Einfühlung] kennzeichnet, heißt: Ästhetischer Genuß ist objektiver Selbstgenuß. Ästhetisch genießen heißt, mich selbst in einem von mir verschiedenen sinnlichen Gegenstand genießen, mich in ihn einzufühlen... Was ich in ihn einfühle, ist ganz allgemein Leben. Und Leben ist Kraft, inneres Arbeiten, Streben und Vollbringen.“¹⁰ In der Antike und in der Renaissance, fährt er fort, sei diese Stufe verwirklicht worden. Die psychische Bedingung war „... nicht die spielerisch banale Freude an der Übereinstimmung der künstlerischen Darstellung mit dem Objekt derselben, sondern das Bedürfnis Beglückung zu erfahren durch die geheimnisvolle Macht organischer Form, in der man seinen eigenen Organismus gesteigert genießen konnte, Kunst war eben objektivierter Selbstgenuß.“¹¹

Sieht man sich in der älteren Kunsttheorie um, dann stellt sich heraus, daß Worringer mit diesem als oppositionell konzipierten Begriffspaar an das älteste Schema überhaupt anknüpft, das seit der ersten gedruckten, als kunstpädagogische Anleitung verfaßten Schrift überliefert ist. Dieses ist in Leon Battista Albertis *De Pictura* und *De Statua*, verfaßt nach 1435, zu finden.¹²

In diesen beiden, nach dem rhetorischen Modell Quintilians (*Ars-Artifex-Opus*)¹³ aufgebauten Werken, führte Alberti die ihm unterscheidbaren Bedingungen für künstlerisches Schaffen auf. Er kannte wesentlich zwei einander ergänzende: Erstens die *Invention*, die *Inspiration*, die er indes nicht so benennt, sondern umschreibt. Er verwies auf Beispiele, wie der Mensch die von der Natur in der Natur als plastische Gebilde hergestellten Kunstwerke erkennt. Z. B. wie in einem verfallenden Baumstumpf menschliche Gesichter oder in geschliffenen Steinen ganze Landschaften zu entdecken seien. Für die entwerfende Tätigkeit des Künstlers führte er nunmehr als zweites die Notwendigkeit vor Augen, in der Zeichnung das vorgesehene Bild mit dem Punkt zu beginnen, durch dessen Anein-

anderreihung die Linie entstehe und schließlich aus dem planvollen Summieren derartiger Linien die den Körper umschließenden Flächen gebildet werden. Dieser zweite, zweifellos am argumentativen Aufbau der Geometrielehre des Euklid¹⁴ orientierte Teil von Albertis Modell hat darüberhinaus eine zweite Art der Bilderfindung zum Inhalt, die von der *Invention* deutlich zu unterscheiden ist. Das ist die allmähliche, mit dem Fortschreiten der Entstehung des Bildes sich erst recht verfestigende, aber immer korrigierende Vorstellung vom schließlich vollendeten Kunstwerk.

Abstraktion und Einfühlung trifft man also in dieser Kunstlehre des 15. Jh. schon angelegt, wenn auch begrifflich nicht so festgelegt wie schließlich im 19. Jahrhundert. Besser wäre es, die Reihenfolge dieses Wortpaares umzukehren: Der Schritt der Einfühlung ist das – auch im Sinne Worringers –, was Alberti an die erste Stelle setzte und der der Abstraktion, was er an zweiter Stelle folgen ließ. Bei Alberti indes sind dieses zwei unerlässlich notwendige, getrennt beschriebene Momente. Sie sind als ineinandergreifende Teile des kreativen Prozesses ausgewiesen. Die „Ursprungsfrage“ verknüpfte Alberti damit nicht.

Zugleich kann für uns eine weitere, zeitlich wesentlich spätere, nach Worringer verfaßte Vorstellung lebendig werden, die ebenfalls als Lehrbuch für künstlerische Anfänger mit pädagogischen Absichten konzipiert worden war, nämlich der Titel der von Wassily Kandinsky 1926 veröffentlichten „*Inspirationstheorie*“, die er unter dem Titel „*Punkt, Linie zu Fläche*“ erscheinen ließ. Bereits 1912 hatte er das Prinzipielle des Inhalts dieses Buches in einem Essay mit dem Titel „*Über die Formfrage*“ schon ausformuliert, aus dem ich hier diejenige entscheidende Passage zitiere, in der es ihm auf die Erläuterung seiner Vorstellung vom inneren Klang ankam:

„Das zum Minimum gebrachte 'Gegenständliche' muß in der Abstraktheit als das am stärksten wirkende Reale erkannt werden. Einige Beispiele werden uns aus dem Gebiet der Reflexion in das Gebiet des Greifbaren versetzen. Wenn der Leser irgendeinen Buchstaben dieser Zeilen mit ungewohnten Augen anschaut, das heißt nicht als ein gewohntes Zeichen eines Teiles eines Wortes, sondern erst als Ding, so sieht er in diesem Buchstaben außer der praktisch-zweckmäßigen vom Menschen geschaffenen abstrakten Form, die eine ständige Form, die ganz selbstständig einen

bestimmten äußeren und inneren Eindruck macht, das heißt unabhängig von der eben erwähnten abstrakten Form. In diesem Sinne besteht der Buchstabe 1. aus der Hauptform = Gesamterscheinung, die, sehr grob bezeichnet, lustig, traurig, strebend, sinkend, trotzig, protzig usw. erscheint. 2. besteht der Buchstabe aus einzelnen, so oder anders gebogenen Linien, die auch jedesmal einen bestimmten inneren Eindruck machen, das heißt ebenso lustig, traurig usw. sind. Wenn der Leser diese zwei Elemente des Buchstabens gefühlt hat, so entsteht in ihm sofort das Gefühl, welches dieser Buchstabe als Wesen mit innerem Leben verursacht ... Der Schluß, den wir daraus ziehen, ist der, daß die äußere Wirkung eine andere sein kann, als die innere, die durch den inneren Klang verursacht wird, was eines der mächtigsten und tiefsten Ausdrucksmittel in jeder Komposition ist.¹⁵

Es dürfte einleuchtend sein, wenn ich diese Erläuterung der Vorstellung Kandinsky vom „inneren Klang“ als eine Anthropomorphisierung der abstrakten linearen Konfiguration umschreibe. Er appelliert mit seiner beispielhaften Umschreibung an jene Erfahrung, die jeder von uns bereits als Kind angesichts unterschiedlicher Autofronten machen konnte oder je nach Situation allen möglichen Gegenständen eine derartige verlebendigte Physiognomie angesehen haben mag.

Alle drei der in den angeführten Textpassagen beschriebenen Modelle können unzweifelhaft als je unterschiedliche Umschreibungen des kreativen Prozesses gelesen werden. Die Unterschiede, die ebenso deutlich zu verzeichnen sind, sollen nun aber keineswegs übergangen werden, von ihnen wird noch zu reden sein.

Alle drei beschreibenden Modelle genügen in entscheidenden Bestandteilen und deren Verknüpfungen denjenigen Prozessen, die Charles Sanders Peirce in seiner Zeichentheorie für diejenige Instanz erschlossen hat, die er in seiner Terminologie als den „Interpretanten“ bezeichnet.¹⁶ Danach basiert jeder „letzte logische Interpretant“, alles, was den Menschen an Erfahrungen oder Einsichten beim Handeln leitet, auf intellektuellen Zeichen. Durch sie wird die Art und Weise bezeichnet, wie ein Zeichen sich in seinem Bezug zum Objekt darstellt. Das sind letztlich allgemeine Regeln und Konzepte, mit denen der Mensch – aus Erfahrung und aus Erlerntem – sein Verhalten in der Welt reguliert. Diese „intellektuellen Zeichen“ resultieren ihrerseits auf

emotional und energetisch interpretierten Zeichen. Der letzte Interpretant einer vollständigen Semiose aber ist eine Handlungstendenz, also die allgemeine Richtung, in der die Handlung eines Menschen, der diesen Zeichenprozeß von der emotionalen Anrührung bis zum Entschluß zum Handeln durchlaufen hat, schließlich sein angestrebtes Werk in Gang setzt. Und diese Handlungstendenz, Bilder zu verfertigen, wird nun in den drei bereits vorgestellten Textpassagen von Worringer, Alberti und Kandinsky durchaus deutlich greifbar: das Geschehene wird nämlich jeweils auf „Gestalten“ hin zunehmend ausgedeutet, die sich mit bildnerischen Mitteln erfassen und mit bestimmten, je unterschiedlichen Strategien, umsetzen lassen. Bevor aber die Differenzen in drei unterschiedlichen Kreativitätsmodellen bei Alberti, Kandinsky und Worringer dargestellt werden können, bedarf es noch einiger Hinweise auf Details der Überlegungen aus der Peirce'schen Zeichentheorie. Der kreative Prozeß ist immer nur als ein Zusammenwirken von drei Stufen des semiotischen, zeicheninterpretierenden Prozesses zu begreifen (wobei ich mich hier auf die Relationen beschränken will, die den Interpretanten betreffen). Der emotionale Interpretant resultiert aus Empfindungen. Alle darüberhinausgehenden Anstrengungen aktueller Art sind als energetische Interpretanten zu bestimmen, die sich als unmittelbare Reaktion, als Besinnung auf die Innenwirkung beim Zeichenbenutzer, dem Künstler, in einem singulären Akt verstehen lassen. Modallogisch bezeichnet dieser eine „Zweithheit“, ein einmaliges, reales Ereignis. Vom energetischen ist wiederum der logische Interpretant zu unterscheiden, dem ein allgemeiner Begriff zugrunde liegt. Dieser entspricht einem theoretischen Konzept, dem also, was man als eine allgemeine Regel zu bezeichnen pflegt.

Während bei Alberti scheinbar nur zwei Aspekte des kreativen Aktes benannt wurden, nämlich der energetische Interpretant, als Akt der deutenden Reaktion auf einen Seheindruck, und der emotionale Interpretant gleichsam stillschweigend vorausgesetzt blieb – oder auch nicht bedacht werden konnte, weil er über keinen angemessenen Begriff dafür verfügte? –, legte Worringer diese beiden Aspekte als ‚instinkthafte‘, vollständig isolierte Reaktionsweisen auf Umwelt zeitlich in entfernte kulturgeschichtliche Phasen der Menschheitsgeschichte auseinander. Er trennt sie als mechanisch-deterministisch wirksame Disposition, die monokausal das Verhalten des künst-

lerisch Tätigen unwiderruflich bestimmen und die Entstehung jedes Kunstwerks aus reduzierten Reflexhandlungen („instinkthaft“) bedingt erscheinen lassen soll. Damit unterliegt aber aufs Ganze gesehen sein „Entwicklungsmodell“ von der Abstraktion zur Dominanz der Einfühlung jenen Argumentationslücken, die sprachlich aus purer Not nur mit dem beliebten „allmählich“ ausgefüllt sind¹⁷, um von dem Anfangsstadium den Leser bis zum Endstadium zu führen.

Nicht mehr diesem mechanistisch-psychologischen Modell verfiel Kandinsky. Er erkannte – und darin steht er mit seiner Einsicht dem Ansatz von Peirce viel näher als dem von Worringer – die Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit eines dynamischen Prozesses an, an dem mehrere Momente zwar analytisch trennbar und beschreibbar gemacht werden können, die aber in erfahrener Realität kaum unterscheidbar ineinander wirken. Kandinsky insistierte daher nun gerade auf dem Recht des subjektiven alogischen, naiven Spontaneindrucks (des emotionalen Interpretanten) und seiner Notwendigkeit als Teil der kreativen Kraft eines Künstlers. Einfühlung als erstes Moment der Inspiration ist für ihn eben dieses provozierte Vexieren des Künstlers von einer elementaren Bildersprache (dem logischen Interpretanten) auf derartige scheinbar natürliche, subjektive Anmutungsqualitäten (den emotionalen Interpretanten) von Objekten.

Was bei Worringer, als dem einzigen Nicht-Künstler, bezeichnenderweise die Überlegungen zwar leitete, aber in seinen Ausführungen nicht als notwendiger Bestandteil reflektiert wurde, verschwindet sozusagen in seiner wissenschaftlichen rhetorischen Geste (seinem logischen Interpretanten), nämlich der finale oder intellektuelle Interpretant, über den jeder bildnerisch – und letztlich auch jeder denkend Tätige notwendigerweise, wenn auch in unterschiedlicher Ausformung, verfügen muß: Eine Regel, der seine Gedanken als Ordnungshilfe unterzogen werden, dem sein Denken gehorcht, z. B. ein kausales Geschichtsverständnis. Und dieses ist in Worringers Modell als maßgebendes vorhanden: Es verbirgt sich in seiner Vorstellung vom linear-kausalen Ablauf der Geschichte, die er als „Entwicklung“, und zwar objektiver Art, versteht. Er begreift dieses aber nicht als Modell, das von Wissenschaftlern vor ihm konzipiert wurde, um geschichtliches Bewußtsein (eben jene linear-kausalen Abläufe) nun auch noch mitteilbar, verständlich beschreibbar zu machen.

Bei den beiden Künstler-Autoren, Alberti und Kandinsky, trifft man auf vergleichbare Modelle. Der finale Interpretant, der allgemeine Begriff, ist hier wie dort das Regelwerk der euklidischen Geometrie, die Vorstellung also, der Körper bestünde aus Flächen, die ein gedachtes Produkt aus eng beieinanderliegenden Linien seien, die ihrerseits wiederum ein Produkt einer großen Anzahl von aneinander gereihten Punkten seien.

Zuvor hatte ich bereits angemerkt, daß für Alberti die quintiliansche Rhetoriklehre ein literarisch tradiertes Gliederungsmodell für seine Konzeption einer Kunstlehre abgab, die er aus der mittelalterlichen Rezepturenschrift in ein an aristotelischer Erkenntnistheorie orientiertes neuartiges Gerüst überführte.¹⁸

Damit bleibt nun noch die Frage zu beantworten, welchen logischen Interpretanten Kandinsky heranzuziehen in der Lage war, um sein Verfahren der Anthropologisierung physiognomischer Qualitäten von abstrakten figuralen Elementen ausdrücken zu können. War dies wiederum ein emotional-energetischer Interpretant oder aber ein finaler? Mit anderen Worten: Hat Kandinsky – bei allen Anleihen (oder besser Analogien), die unübersehbar der topischen Tradition der Kunsttheorie seit Alberti verpflichtet sind – insofern eine neue Qualität in die Inspirations-Debatte eingeführt, als er sich für diese Vorstellung auf keinen geläufigen finalen Interpretanten beziehen konnte, sondern diesen erst herstellen mußte, um seine Kritiker, über deren mißbilligende Kritik an seiner abstrakten Kunst er sich befremdet zeigte, zu belehren, wie Thürlemann nachzuweisen versuchte?¹⁹

Scheinbar verbirgt sich in der Betonung der potentiellen physiognomischen Qualitäten nur der Topos vom „image made by chance“ Jansons,²⁰ Bildern also, die zufällig in Naturobjekten assoziativ sichtbar zu werden scheinen. Besieht man sich aber deren Bestimmung genauer, so sind dort immer komplexe naturnachahmende Bilder, nicht aber emotionale geladene Abstrakta mit physiognomischen Termen umschrieben worden.

Kandinsky bezeichnete damit nun vielmehr energetische Interpretanten, die dem Künstler als Handlungsanweisungen für seine nicht naturnachahmenden Kompositionen als poetische Elemente dienlich gemacht werden sollen, die er sich nutzbar machen muß, um aus seiner inneren

Erlebnisfähigkeit heraus derartige Kompositionen sprechend werden zu lassen. Bleiben wir in der Sprache der Zeichentheorie, so hieße das aber nichts anderes als finale Interpretanten – die Elemente der euklidischen Geometrie – zum Ausgangspunkt einer erneuten vollständigen Semiose zu machen, d. h. sie als emotionale Zeichen gegen ihre landläufige, gewohnte Verwendung zu interpretieren, die im Bilde als Aussagen mit Behauptungscharakter erscheinen können. Behauptungen insofern, als das einzelne Zeichen in einem Bilde eben nicht als einer bekannten Regel folgend verwendet wird, also keiner bereits bekannten Gesetzmäßigkeit unterliegt, sondern erstmals, einmalig und real vorkommt, oder – wie man umgangssprachlich zu sagen pflegt – nurmehr subjektiver Intention entspringt. Das aber ist zeichentheoretisch ein energetisches Zeichen, das immer auf einem emotionalen Interpretanten beruhen muß, also um seiner – hier optischen – Anmutungsqualität willen vom Künstler für diese oder jene Stelle seiner Komposition ausgewählt wurde. Zumindest müssen wir Kandinsky zubilligen, daß er in seiner Beschreibung dieses Vorgangs einen neuen finalen Interpretanten auf den Begriff bringen wollte. Von heute aus können wir dieses Vorhaben jeglicher Mystifikation, die in der Sprache Kandinsky immer wieder anklingt, entkleiden, wenn wir es als denjenigen Einsichten vergleichbar charakterisieren, die der Verhaltensforschung gelungen sind. Gemeint sind jene handlungsleitenden Zeichensysteme, die gerade in der Tierwelt als farbgraphische Zeichnung jene instinkthaften und damit emotionalen und notwendig energetischen Deutungsakte innerhalb der Umwelt des Tieres auszulösen vermögen, die ihr Überleben sichern helfen. Von derartigen Konfigurationen und ihren Wirkungen sprach Kandinsky – auf seine Kunst-Welt bezogen – immer wieder. In seinen Texten bekommen diese Interpretanten durch die Art seines Formulierens jene anthropozentrisch-psychologische Wendung, die nicht von ungefähr den um 1920 entwickelten psychodiagnostischen Verfahren von Rorschach (1921) zumindest sehr nahe steht.

Deutlich läßt sich nunmehr folgern, daß sowohl die Distanz zu Alberti und dessen Folgen in der Kunsttheorie als auch zu Worringers vereinfachender Historisierung des Arguments wesentlich darin besteht, daß alle Kreativitätsüberlegungen sich genau, wie bei Kandinsky entwickelt, von der äußeren Natur als Inspirationsquelle ab und der Verknüpfung dieser mit der inneren

Natur des Menschen als Zentrum des Ereignisses „Inspiration“ zuwenden.

Wenn wir Worringer richtig gelesen und auch angemessen verstanden haben, bezeichnet er mit seinem Begriff von Abstraktion das, was seit Günther Mühle²¹ als Konkretion zu bezeichnen sich als sinnvoll erwiesen hat. Konkretion aber ist nicht ein sprachloser Rückzug von und vor der Welt, sondern eine höchst lebendige und auch lustvolle Auseinandersetzung mit der Außenwelt. Denn um das Essentielle von jeglichem Akzidentiellen trennen zu können – wodurch die Abstraktion gekennzeichnet ist – muß eine komplexe Wahrnehmung, deren emotionale und ebenso intellektuelle Verarbeitung von relevanten Teilen der Welt vorausgesetzt werden. Die aber muß man als Fähigkeit auch jeder außereuropäischen Kultur, gleichgültig auf welcher tatsächlich angetroffenen oder nur rekonstruierten „Entwicklungsstufe“ die Forschung sie noch hat antreffen mögen, im Gegensatz zu Worringer, zubilligen.

Daß aber bei der Konkretion nun nicht das Essentielle von jeglichem Akzidentiellen entblößt wird, sondern Akzidentielles und Essentielles, wie immer gemischt, zur Grundlage der künstlerischen Gestaltung im Prozeß der Bildfindung eine gleich gewichtige Rolle einnehmen, veranlaßt mich nunmehr zu der Folgerung, daß der Inhalt dessen, was Worringer mit seinem Begriff von der Abstraktion beschrieb, dem Inhalt nach völlig im Gegenteil von uns ein Prozeß der Einfühlung genannt werden muß.

Wer je sich mit bildenden Künstlern unterhalten hat, sie bei ihrer Arbeit hat begleiten und beobachten können, wird erfahren haben, daß außer Rauschmitteln jeglicher Art z. B. ebenso das abtastende Jonglieren mit verbalen Umschreibungen in freier Assoziation als ein wichtiges Instrumentarium der Selbstprovokation besonders der emotionalen Aspekte der Inspiration dienlich gemacht wird. Die Absicht dabei ist, dem bildlichen Vorwurf das abzugewinnen, was Adorno das Neue als das „intendierte Nichtintendierte“ bezeichnete.²²

Wenn denn Einfühlung nach dem Gebrauch bei Worringer als Teil des Prozesses von Kreativität angesichts der bildenden Kunst überhaupt einen Sinn machen soll, ist sie schließlich auch hier dem Inhalte nach das Gegenteil dessen, für das Worringer sie ausgab. Hilfreich erweist sich

an dieser Stelle der von Rumohr 1827 geprägte und in seiner Kunsttheorie explizierte Begriff vom „anschaulichen Denken“, als der geistigen Tätigkeit, aus welcher Kunst hervorgeht.²³ Folgt man dessen stringenter Argumentation in Hinsicht auf den Anteil des „Poetischen“ im Bilde – demjenigen, was zwar noch Anteil am Begriff hat, aber am weitesten vom begrifflichen Denken entfernt ist –, dann ist das Ausblenden jener für die Verbildlichung des gestalterischen Anliegens akzidentuellen Aspekte – wie auch immer unterschiedlich im einzelnen Falle rekonstruierbar –, also Abstraktion hinsichtlich des gewählten Bildvorwurfs geleistet. Es bleibt die Mißlichkeit, daß Worringer bei der Verwendung seiner Termini ungeklärt ließ, ob er den Akzent auf die Vorgänge bei der Konzeption einer Bildidee legte oder ob er das Verhältnis von inspirativem Vorbild zu dem im Bilde davon Ausgeführten bestimmen wollte. Er kann nur das erstere gemeint haben, denn eine Aussage über mögliche Naturvorbilder angesichts frühgeschichtlicher Ornamentik setzte bereits voraus, daß diese „Abbildungscharakter“ habe.

Einfühlung und Abstraktion sind beides ständig aufeinander vexierende Momente. Dies gilt sowohl im Laufe der unterschiedlichsten Stadien der Konzeption einer Bildidee²⁴ – gleichgültig, ob diese noch vor jedem ersten Pinselstrich zu einem vollständigen, nur erst imaginierten Bild sich fügte oder sukzessiv sich während der Arbeit am Bild herausbildet –, als auch ständig in Hinsicht auf die Quelle der Inspiration, sei diese nun „Natur“ oder sei sie Teil der kulturellen Überlieferung in Form von Literatur, Sprache, Bild udgl. Jeder Eindruck ist notwendigerweise vielgestaltig. Jedes Besinnen auf einen Eindruck muß notwendigerweise von dessen Vielfältigkeit diejenigen Momente ausscheiden, die nicht dazu beitragen, die Bildidee zu verwirklichen. Dieses Ausscheiden aber ist Abstraktion, die der vorausgehenden Einfühlung bedarf, gleichgültig, auf welchem kulturgeschichtlichen Niveau dieser Prozeß stattfindet oder stattgefunden haben mag.

Fand das 19. Jahrhundert sowohl in der Kunsttheorie, in der öffentlichen Debatte, als auch in der philosophischen Ästhetik eine Sicht auf das Problem der zeitgenössischen Kunst in der Kontroverse zwischen den Begriffen „Idealismus“ und „Naturalismus“ angesiedelt, so erscheint es nicht verwunderlich, daß Worringer letztlich diese Kontroverse in sein neues Begriffspaar übertrug. Dieses erlaubte es, die Übertragung zu leisten, zu der die überkommenen Begriffe für das Reden über Kunst nicht mehr tauglich erschienen. Nicht mehr der Inbegriff des „Ideals“, die Wirklichkeit in ihren höchsten, weltgeschichtlich bedeutsamen Ereignissen einerseits gegen die Bedürfnisse nach verklärter Sicht der täglich erträumten Umwelt darzustellen, und andererseits dem gestärkten Recht auf Subjektivität, das sich im Naturalismus geltend machen sollte, halfen die bildkünstlerische Moderne nach 1900 begrifflich einzuholen. Die Verankerung einer allenthalben ins Wanken geratenen Orientierung an den durch Alter gesicherten Systemen zur Welterklärung mußte einer neuen Orientierung Platz machen, für die auch die Geschichte der Kunst als Zeugnis erhalten mußte. Und je weniger noch im Detail über die entlegendsten Entdeckungen bekannt war, desto willfähriger konnten diese Bereiche der Kunst für Projektionen von Ursprünglichem u. a. erhalten, in denen Vorurteile gegenüber Unbehaglichem ebenso bedenkenlos plaziert werden konnten, wie positive Ansprüche scheinbar dort bereits ihre vollständige Einlösung gefunden zu haben schienen.²⁵ Das, was Künstler an „irdischem Paradies“ in den exotischen Welten ihrer Phantasie zu finden geglaubt haben, glaubte Worringer in seinen rationalistischen Konstrukten klarer Alternativen gefunden zu haben und viele seiner heutigen Leser hoffen es bei ihm wieder auffinden zu können. Die Lektüre seines Textes wird sie indes wohl immer in ihren Erwartungen nur enttäuschen können. Längst war – schon vor dem Erscheinen von Worringers Buch – von ihm kaum bemerkt, die immer noch aktuelle Sehnsucht nach „Ursprünglichkeit“ neben die eher akademische Frage nach dem Ursprung getreten.

ANMERKUNGEN

- ¹ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Phil. Diss. München 1906, München 1908; 3., um einen Anhang vermehrte Auflage, München 1911 (Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst, S. 135–150). 4. Aufl. München 1948; Neuausgabe 1959 – Sammlung Piper. Ergebnisse und Probleme moderner Wissenschaft. Bereits im Vorwort zur „Neuausgabe“ von 1948 schrieb Worringer: „Vierzig Jahre, in denen sie durch ununterbrochen notwendig gewordene Neuauflagen ihre fortgesetzte Lebenskraft bewiesen hat. Ich verschmähe es, bescheidene Unkenntnis darüber zu heucheln, wie ereignishaft diese Doktorarbeit eines jungen unbekanntem Studenten sich bei ihrer Veröffentlichung in manchem persönlichen Leben und im geistigen Leben einer ganzen Zeit ausgewirkt hat. Weit über fachliche und nationale Grenzen hinweg. Zu einem „Sesam öffne dich“ ist sie geworden für einen ganzen Umkreis zeitwichtiger Fragestellungen...“ Zit. n. Neuausgabe München 1959, S. 7. Vgl. Kitty Zijlmans, Jos Hoogeveen, *Kommunikation über Kunst*. – Kleine Alpha Reeks 1, Leiden 1988.
- ² Daß Worringer selber sein Buch als einen Beitrag zur Ursprungsdebatte begriff, geht aus dem Vorwort zur Neuausgabe 1959, S. 16 hervor: „Genesis menschlicher Kunsttätigkeit ...“; Plinius Secundus, *Historia naturalis*, – Kleine Schriften zur Kunst, Neudr. d. Frankfurter Kunstgewerblichen Bibliothek, hrsg. v. W. Schürmeyer, Bd. 5, Frankfurt a. M. 1925, S. 14–15; J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764), I,1,1 zit. n. der Ausgabe hrsg. v. J. Lessing, 2. Aufl., Leipzig 1881, S. 17: „Die ältesten Nachrichten lehren uns, daß die ersten Figuren vorgestellt, was ein Mensch ist, nicht wie er uns erscheint, dessen Umkreis, nicht dessen Ansicht.“; J. G. Herder, *Plastik* (1778), V, hrsg. v. Lambert A. Schneider, Köln 1969, S. 121–123; vgl. *Sämtliche Werke*, Stuttgart und Tübingen 1830, Bd. 19, S. 116–120; G. E. Lessing, *Laokoon oder: Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie*, I. Theil (1766), zit. n. Werke, hrsg. v. R. Gosche, Berlin 1875, Bd. 4, S. 52: „Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenen Künsten gemacht habe...“, vgl. *Handschriftliche Anmerkungen zu Winckelmann*, op. cit., S. 316 f. Zur Lit. um 1900 vgl. P. Gerlach, *Zeichenhafte Vermittlung von Innenwelt in konstruktivistischer Kunst*, in: H. Holländer-Chr. W. Thomsen (Hrsg.), *Besichtigung der Moderne*. Köln 1987, S. 187. Theodor W. Adorno, *Theorien über den Ursprung der Kunst*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1970, S. 480–490.
- ³ W. Worringer 1959, (wie Anm. 1) S. 48 dort der folgende Satz: „Der Abstraktionsdrang steht also am Anfang jeder Kunst...“
- ⁴ op.cit., S. 51–52. Zur Ursprünglichkeitsdebatte vor Worringer vgl. Leo Frobenius, *Die bildende Kunst der Afrikaner*, Wien 1897; Emil Stephan, *Südseekunst*, Berlin 1907; Max Verworn, *Zur Psychologie der primitiven Kunst*, Jena 1909. Aus der „Ursprungsdebatte“ der Kunsttheorie des 18. und 19. Jhds. (vgl. Anm. 2) war unversehends eine aktuelle Frage nach „Ursprünglichkeit“ geworden.
- ⁵ op.cit., S. 97.
- ⁶ op.cit., S. 53; auch mit dieser Vorstellung projizierte Worringer eine eher für die Jahre nach der Jahrhundertwende zutreffende Selbsteinschätzung in historisch ferne Phasen der Menschheitsgeschichte, vgl. S. J. Schmidt, *Liquidation oder Transformation der Moderne?*, in: Holländer–Thomsen (Hrsg.) 1987 (Anm. 2), S. 53–70.
- ⁷ so der Untertitel von op.cit.
- ⁸ Bezieht man die Überlegungen der Worringer vorausgegangenen Kontroverse zwischen Friedrich Theodor Vischer und Robert von Zimmermann zu Rate, wird deutlich, daß Worringer den von Vischer geprägten Begriff *Einfühlung* (vgl. Robert Vischer, *Über das optische Feingefühl*, Leipzig 1873, S. 3 ff.), anders als von diesem um einen produktionstheoretischen Aspekt erweitern wollte und ihn dabei aber nicht als Teil eines Prozesses begriff, sondern auf eine historisch vorgeblich nachrangig dominierende Intention verkürzte.
- ⁹ Daß sich hinter dem Topos vom „glücklichen Wilden“ (vgl. zur älteren Verwendung dieses Topos im 18./19. Jh. Sergio Moravia, *Beobachtende Vernunft*, Frankfurt 1977, S. 102 ff; Fritz Kramer, *Verkehrte Welten*, Frankfurt a. M., 1981, S. 92 ff) eine für Worringers Zeiten bezeichnende Aversion gegen den französischen Impressionismus verbarg, erhellt aus F. Novotny, *The Reaction against Impressionism from the Artistic Point of View*, in: *Studies in Western Art*, Princeton 1963, Bd. IV, S. 93 ff und R. Goldwater, *Symbolic Form; Symbolic Content*, in: a.a.O., S. 111 ff. Worringers Position zur zeitgenössischen Moderne: „Entwicklungsgeschichtliches zur modernen Kunst“, in: *Im Kampf um die Kunst*. Die Ant-

wort auf den „Protest deutscher Künstler“. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, München 1911, S. 92-99 und „Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei“, in: *Der Sturm*, Bd. 2, 1911/12, Hft. 75, S. 597-598.

- ¹⁰ Worringer 1908 (Anm. 2), S. 37. Der kulturtheoretische Begriff von der Einfühlung hatte eine genauere Bestimmung durch Friedrich Theodor Vischer erfahren, vgl. *Kritische Gänge*, Heft 5, 1877, S. 145; dazu Klaus-Peter Lange, Zum Begriff der Einfühlung (Theodor Lipps und Johannes Volkelt), in: H. Koopmann u. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), *Beiträge zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Bd. 12/1, Frankfurt a.M. 1971, S. 113–128. Daß man darin die nachromantische Ausfüllung des gebrochenen klassischen Kunstverständnisses der Einheit von Form und Inhalt erblicken muß, nachdem bereits zu Anfang des 19. Jh. die Inkongruenz von Bedeutung und Inhalt zugunsten einer nurmehr im Symbol erlebten Bedeutung die Kunst bestimmt hatte, wies Hans Georg Gadamer, *Symbol und Allegorie*, in: *Umanesimo e Simbolismo*, Padua 1958, S. 23–28 nach, vgl. B. Rupprecht, *Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft*, Bd. 1, Berlin 1963, S. 195–230.
- ¹¹ Worringer 1908 (Anm. 2), S. 63
- ¹² Zur Kontroverse um die Reihenfolge der beiden Werke Albertis und deren unterschiedliche Datierung vgl. Alessandro Parronchi, *Studia su la Dolce Prospettiva*, Mailand 1964, S. 387–388 und dagegen Cecil Grayson, *Leon Battista Alberti, On Painting and On Sculpture. The Latin Texts of De Pictura and De Statua edited with translations, introduction and notes*, London 1972, S. 5-7 u. S. 18-22
- ¹³ Markus Fabius Quintilianus, *De institutione oratoria* II, 14, dies gilt für *De Statua*; D. R. Edward Wright, *Alberti's De Pictura: its Literary Structure and Purpose*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 47, 1984, S. 56 ff ermittelte für *De Pictura* die ebenfalls auf Quintilian, *op.cit.* I, 22, basierende Ordnung von *Elementa – Ars – Artifex*.
- ¹⁴ vgl. D. R. E. Wright (Anm. 13), S. 58. Aus dem unterschiedlichen Aufbau von *De Pictura* und *De Statua* läßt sich der nach den Ergebnissen von Wright's Analyse naheliegende Schluß ziehen, daß *De Statua* nicht für heranzubildende Künstler, sondern für handwerklich bereits versierte Bildhauer geschrieben wurde.
- ¹⁵ Über die Formfrage (München 1912), zit.n. Wassily Kandinsky, *Essays über Kunst und Künstler*, hrsg. u. kommentiert v. Max Bill, Bern 1955, S. 30 f; als physiognomischen Ausdruck menschlichen Gefühls die Landschaftsmalerei zu verstehen, läßt sich im 19. Jh. z. B. bei Friedrich Theodor Vischer, *Zustand der jetzigen Malerei*, 1842 in: *Kritische Gänge* 1922, V., S. 45–46, belegen, der diese psychologisierende Ausdeutung später, 1887 in dem Aufsatz „Das Symbol“ noch allgemeiner für alle Kunst als geltend angenommen hat: „Es ist die unwillkürliche und dennoch freie, unbewußte und im gewissen Sinne doch bewußte Naturbeseelung, der leihende Akt, wodurch wir dem Unbeseelten unsere Seele und ihre Stimmungen unterlegen.“, in: *Kritische Gänge* IV, hrsg. v. R. Vischer, München 1922–1923, S. 431–432. Zu Worringers Kontakt mit Kandinsky 1911, vgl. Brief an Franz Marc, in: *Briefwechsel*, hrsg. v. K. Lankheit, München-Zürich 1983. Marc hielt Worringers Buch neben Kandinskys „Über das Geistige in der Kunst“ (1912) für „geistreich“: F. Marc, *Die konstruktiven Ideen der neuen Malerei* (1912), in: *Schriften*, Köln 1978, S. 107.
- ¹⁶ Charles Sanders Peirce, *Collected Papers*, hrsg. v. Ch. Hartshorne – P. Weiss, Cambridge (Mass.), zit. n. 3. Aufl. 1974, Interpretant als die signifikante Wirkung eines Zeichens 1.564; die Abhängigkeit des Interpretanten als Wahrnehmungsurteil vom Perzept 4.536; zu den drei Typen von Interpretanten und ihre Abhängigkeit vom Perzept 5.475; vgl. Karl-Otto Apel, *Der Denkweg von Charles S. Peirce. Eine Einführung in den amerikanischen Pragmatismus*, Frankfurt a.M. 1967, zit.n. suhrkamp taschenbuch wissenschaft 141, Frankfurt a.M. 1975, S. 226 f und 238 f.
- ¹⁷ Zur Funktion solcher Termini beim Überspringen von Lücken in historischer Argumentation: Reinhard Koselleck, *Der Zufall als Motivationsrest in der Geschichtsschreibung*, in: *Poetik und Hermeneutik*, Bd. III, *Die nicht mehr Schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen*, hrsg. v. H. R. Jauß, München 1968, S. 129–141.
- ¹⁸ vgl. Frank Balters – Peter Gerlach, *Zur Natur von Albertis De Statua*, in: *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, Bd. 23, 1987, S. 38-54.
- ¹⁹ Felix Thürlemann, *Kandinsky über Kandinsky. Der Künstler als Interpret eigener Werke*, Bern 1986.
- ²⁰ Horst W. Janson, *The „Image made by Chance“ in Renaissance Thought*, in: *De Artibus Opuscula. Essays in honor of E. Panofsky*, hrsg. v. M. Meiss, Bd. 1, New York 1961, S. 254–266.

²¹ Günther Mühle, *Entwicklungspsychologie des zeichnerischen Gestaltens*, München 1984, Kap. III, Grundzüge einer Theorie der zeichnerischen Gestaltung, S. 113 ff.

²² Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (Anm. 2), S. 41 f

²³ Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen* (1827), zit. n. der Ausgabe von Julius Schlosser, Frankfurt a.M. 1920, S. 10 f und S. 81: „... die geistige Thätigkeit aber, aus welcher die Kunst hervorgeht, hatte ich zwar dem abstracten Denken entgegengesetzt, doch vermieden, die zu zergliedern. Denn auch davon abgesehen, daß ich einer solchen Untersuchung mich keineswegs gewachsen fühle, dürfte das anschauliche Denken, oder die künstlerische Geistesart, dem Verstande mit seinen scharfen Begriffen, mit seinen trennenden Messern und Scheeren überhaupt minder zugänglich seyn. Gewiß gewährt die Sprache nicht einmal ein Wort, welches nur ihren allgemeinsten Begriff ganz abdeckt. Denn Imagination, Phantasie werden meist als regellose untergeordnete Kräfte und Thätigkeiten betrachtet; Contemplation und Beschauung haben einen einseitig ernsten Sinn und stehn überall unter der Obhut und Leitung des Begriffs. Das anschauliche Denken aber, wenn diese Begriffsverbindung mir zugestanden wird, vermag eben sowohl sich in die Tiefe versenken, als auf der Oberfläche zu verbreiten; ist eben sowohl der strengsten Folge, als eines munteren Ueberspringens fähig. Diese Gei-

stesart ist demnach gleichsam ein zweytes Bild, der Spiegel des gesammten Geisteslebens; wenn nicht gar das Ursprüngliche selbst, wie die älteste Philosophie und der Umstand anzudeuten scheint, daß alle sehr alte, oder durch den Verbrauch nicht gänzlich abgeschliffene Sprache dessen Ausdruck bewahrt haben.“

²⁴ vgl. die durchaus entsprechenden Formulierungen bei Paul Cézanne: „Ja, ich will wissen. Wissen, um richtiger zu fühlen, fühlen, um richtiger zu wissen ...“ Zit. nach: *Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet, Briefe ...* hrsg. v. Walter Hess, Mitteilwald 1980, S. 20; vgl. ebenda S. 14, 90.

²⁵ In seinem „Schlußwort nach fünfzig Jahren“ schrieb Worringer zur Neuauflage 1959 (wie Anm. 1), S. 16: „Denn wenn auch in den rein geschichtlich ausgerichteten Untersuchungen meiner Jugendschrift kein Wort von moderner Kunstproblematik steht, so ist doch ein innerer, nicht nur zeitlich äußerer Zusammenhang zwischen den beiden Tatsachenkomplexen deutlich zu spüren. Unbewußt und unbeabsichtigt sind meine Gedankengänge zu einer theoretischen Initialzündung für die grundlegende Wendung geworden, die in der Praxis unserer Gegenwartskunst vor sich gegangen ist.“ Diese kühne Behauptung, in der sich der Historiker Worringer zum Seismographen zukünftiger künstlerischer Innovationen stilisiert, bedürfte einer Überprüfung ihres historischen Wahrheitsgehaltes.