

Fremde Welten und vertraute Methoden: die deutsche Weltkunstforschung des frühen 20. Jahrhunderts¹

Eine ausgeprägte deutsche Weltkunstforschung hat es am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht gegeben. Die Forschung spaltete sich auf in verschiedene Forschungsgebiete: Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, Sprachforschung, Ethnographie, Geographie und Kunstkritik. In diesem Aufsatz werde ich versuchen, den Stand der damaligen Forschung zu beschreiben. Am Ende stelle ich zwei Kunsthistoriker vor: Stella Kramrisch aus Österreich und Paul Germann aus Deutschland.

Als Fazit der deutschen kunsthistorischen Auffassungen über die nicht-europäische Kunst um 1900 kann Karl Woermanns *Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker* (Leipzig 1900–1911 und nochmals aufgelegt 1915–1922) angesehen werden, dessen zweiter Band der Ausgabe 1915 der Kunst der Naturvölker und der übrigen nichtchristlichen Kulturvölker, einschliesslich der Kunst des Islams, gewidmet wurde. Woermann geht aus von einem klaren Schema, in dem ein Kulturvolk eine pluriforme, in verschiedenen Disziplinen und Techniken vorkommende und naturalistische Kunst aufweist, ein Naturvolk oder ›Halbkulturvolk‹ dagegen nicht. Woermann vertritt die Auffassung, daß die Naturvölker auf einer primitiveren Stufe der allgemeinen menschlichen Kultur stehen; sie seien nicht so weit entwickelt wie die Europäer. Die Kunst Asiens, wie auch die der islamischen Welt, nimmt in dieser hierarchisierenden Wertung eine Zwischenstellung ein.

Genau genommen sei die Kunst der Naturvölker kaum als Kunst zu betrachten, weil sie sich nur durch einfachste Formen, wie beispielsweise das Ornament, auszeichnet. Hinzu kommt, daß diese Kunst nicht an und für sich da ist, sondern religiösen Zwecken dient und anonym ist. Primitive Kunst ist für Woermann eine niedrige, weniger entwickelte Kunstform, beschränkter als die freie Kunst individueller Künstler, wie man sie in der abendländischen Kunst antrifft.

Das Interesse an der Kunst der nicht-europäischen Völker war stark von dem Interesse an der Geschichte und Entwicklung des Ornaments geleitet, ›primitiv‹ wurde mehr oder weniger gleichgesetzt mit ›ornamental‹.² Im 19. Jahrhundert galt das Ornament als die ›gute Seite‹ der primitiven Kunst. Weniger Sympathie wurde den dreidimensionalen Objekten entgegen gebracht, die als Idole, als Götzen gesehen wurden. Sowohl von der Form wie auch vom Ausdruck her wurden sie als weniger entwickelt betrachtet. Sie wurden gesehen als Karikaturen, nicht als ernsthafte Kunst.³

Die Avantgarde des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts benutzte jedoch Ornament und Idol gleichermaßen als Alternative zur akademischen Kunst, denn das Ornament galt ihnen als das Unverbrauchte, Unverdorbene, Unabgenutzte. Es versprach der neuen Kunst einen Neuanfang aus den Quellen der Naturvölker, indem das Erschrecken auslösende Idol dazu diente, an einer genußvollen, leeren und nichtssagenden Salonkunst Kritik zu üben.

Der Kunstkritiker Carl Einstein, der 1915 das Büchlein *Negerplastik* herausbrachte, hatte kein Auge für das Ornament. Ihm bedeuteten die Beziehungen zwischen der Kunst und den Kulturstufen der Menschheit wenig. Er betrachtete die afrikanischen Plastiken als Kunstwerke, unabhängig von den Bedingungen, unter denen

sie gemacht wurden. «Man wird das Gegenständliche, respektive die Gegenstände der Umgebungsassoziationen ausschalten und diese Bildungen als *Gebilde* analysieren. Man wird versuchen, ob sich aus dem Formalen der Skulpturen die Gesamtvorstellung einer Form ergibt, die gegenüber Kunstformen homogen ist.»⁴ Einstein sah die Parallelen zwischen moderner Kunst und afrikanischer Plastik als zufällig: erst nachdem die moderne Malerei (der Kubismus) die grundlegenden Elemente der Raumschauung entdeckt hatte, erkannte man die gleichen Qualitäten in der afrikanischen Plastik.

In einer späteren Arbeit Einsteins, in dem Werk *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, erschienen 1926, werden die Beziehungen zwischen moderner und afrikanischer Kunst verneint beziehungsweise heruntergespielt: Picasso sei nicht von der afrikanischen Plastik beeinflusst als er seine *Demoiselles d'Avignon* schuf, und Kirchner fand «1904 im Dresdner Museum Exoten» und zeigte seinen Freunden «indische Wandmalereien in einem englischen Werk» – das sei alles.⁵

Einsteins Strategie des Nicht-Kausalen ist zu verstehen als eine von ihm bewußt eingenommene Distanz zu jeder Form des Exotischen: die moderne Kunst ist nicht eine modische Nachfolgung des schon Dagewesenen, sondern etwas völlig Neues.

Der amerikanische deutschstämmige Ethnologe Franz Boas nimmt in seinem Buch *Primitive Art* (Oslo 1927) nicht an, daß es eine bestimmte Aufeinanderfolge in den Wandlungen der Formsprache und/oder der Materialanwendung gibt – das hängt ab von dem jeweiligen spezifischen historischen Kontext. Primitive Kunst ist für Boas keine frühe Stufe des Kunstschaffens, wie auch das rein Ornamentale keine erste Kunstform ist, wie Riegl schon nachgewiesen hatte.⁶

Boas unterscheidet drei Kunstarten, die wir heute als ›formats‹ definieren: Abstrakt-formelle Kunst, darstellende Kunst und symbolische Kunst. Diese drei Arten werden von ihm beschrieben und analysiert unter dem Gesichtspunkt des Stils, und wie die Artefakte je nach historischen, geographischen Gegebenheiten (Material, Funktion) und individuellen Bedingungen ihre eigene Form finden.

Gegenüber dem feinsinnigen, genau und knapp formulierenden Boas wirkt der self-made Ethnologe Leo Frobenius altmodisch. Frobenius' Stellung inmitten der damaligen Gelehrtenwelt beruhte auf seinen Beziehungen zu den Machthabern der Kaiserzeit, er war Werkzeug der deutschen Kolonialpolitik.⁷ Hinzu kamen seine genauen Kenntnisse von der Materie, die er sich auf mehreren Reisen angeeignet hatte. Kein Deutscher war so vertraut mit Afrika und kannte sich auf dem Kontinent so gut aus wie Frobenius.⁸ Er beeinflusste die Debatte über afrikanische Kunst und Kultur bis weit in die Dreißiger Jahre, und das nicht nur in Deutschland.

Frobenius war Nachfolger Spenglers. Er betrachtete die afrikanische Kultur seiner Zeit als eine sterbende Kultur, die sich nicht erneuern konnte. Frobenius entwarf in mehreren Büchern eine organische Kulturphilosophie, von ihm ›Kulturmorphologie‹ genannt, in der er angibt, wie die Menschheit ihren Weg von der Jugend bis ins Alter beschreitet. Frobenius Kulturauffassung ist dynamisch; jede Kultur steht als Teil eines Kulturkreises mit anderen Kulturen in Beziehung, verliert aber nie seine Eigenart. Frobenius ist davon überzeugt, daß die afrikanische Kultur, als älteste Kultur der Menschheit – als dessen Jugend – nicht im Stande war, auf technischen Gebieten wie Architektur oder Bronzeuß aus eigener Kraft Großes zu leisten. Diese Errungenschaften mußten nach Frobenius von außerhalb Afrikas gekom-

men sein. Er konnte sich kein modernes Afrika oder eine afrikanische Zukunft vorstellen - die Zeit Afrikas sei vorbei. Der Lauf der Geschichte sei nicht aufzuhalten. Aufgabe des Forschers ist es jedoch, laut Frobenius, die ›Dokumente‹ der Menschheitsgeschichte aufzuheben und zu sichten, bevor diese erloschen sind. Und ›Dokumente‹ hat Frobenius gesammelt. Vor allem alles, was mit Mythen zu tun hatte, wie Märchen, Felsbilder und Skulpturen, die von Frobenius immer religiös gedeutet wurden. Afrika stellte ja die Jugend der Menschheit dar, wo das Irrationale, Unbeußte und Ungeformte seinen Ausdruck vor allem in Mythen fand.

Frobenius Betonung des Irrationalen und Intuitiven als Merkmal der afrikanischen Kultur war die Vorwegnahme der Auffassungen der damaligen afrikanischen intellektuellen Avantgarde der Dreißiger Jahre, die – über die französischen Surrealisten - auf die Vorarbeiten von Frobenius aufmerksam gemacht wurde. Frobenius' *Kulturgeschichte Afrikas* (1933) wurde schon 1936 ins Französische übersetzt. 1930 wurde er zu Vorlesungen nach Paris eingeladen, wo er seine Aufnahmen afrikanischer Felsmalereien zeigte. Aus diesen Begegnungen entstand die Négritude-Bewegung des jungen Afrikas (Léopold Senghor), die sich ausdrücklich zu Frobenius bekannte. So entdeckten junge Afrikaner außerhalb Afrikas ihre Kultur, die ihnen vermittelt wurde von der europäischen Moderne und auch von Frobenius.⁹

Nachdem die moderne Kunst den Weg geebnet hatte, wurde ab etwa 1920 die Weltkunst in der Kunstgeschichte ein geläufigeres Thema.¹⁰ Dieses Gebiet wurde jedoch meist den Kunsthistorikern an Völkerkundemuseen überlassen, obwohl man in den Zwanziger Jahren versuchte, an verschiedenen deutschen Universitäten eine Art Weltkunstgeschichte einzuführen.¹¹

Wer sich immer dafür eingesetzt hat, die europäische Kunstgeschichte und die Kunst anderer Erdteile als ein Ganzes zu behandeln, war Josef Strzygowski, der schon 1912 am ersten kunsthistorischen Institut in Wien eine ostasiatische Abteilung gründete.¹² Strzygowski teilte die Kunst in zwei, einander antagonistisch gegenüberstehende Gruppen. Die Kunst des Ostens steht nach seiner Auffassung der des Westens gegenüber. Die orientalische, ornamentale, abstrahierende Kunst sei die ältere, die im Laufe der Geschichte von der naturalistischen, städtischen, ›semitischen‹ Kunst unterdrückt worden sei. So skurril und völlig unhaltbar seine Thesen sind, ist dennoch festzuhalten, daß für Strzygowski die Kunst des Westens nicht den End- und Höhepunkt der Kunst darstellt, sondern seine Sichtweise eher eine umgekehrte Perspektive begründet: Die Kunst des Westens ist Verfallskunst. Strzygowski stand der Forschung nicht-europäischer Kunst offen gegenüber und in seinem Institut sind mehrere Kunsthistoriker auf dem Gebiete der ost-asiatischen Kunst ausgebildet worden.¹³

Voraussetzung des Handbuchs *Die außereuropäische Kunst*, 1929 herausgegeben von Curt Glaser, ist, daß die außereuropäische Kunst mit der gleichen Methode wie die europäische Kunst untersucht werden sollte.¹⁴ Glaser schreibt im Vorwort: »In steigendem Maße ist im Laufe der letzten Jahrzehnten die Kunst der außereuropäischen Völker in den Mittelpunkt des allgemeinen Interesses gerückt. [...] Hatte man früher nur das fremdartige Feindselige in den Götzenbildern und Gerätschaften ferner Erdteile empfunden, so erkannte man nun die ihnen eigenen ästhetischen Werte. Künstler gingen voran, Liebhaber und Sammler folgten ihnen, und endlich mußte auch die Wissenschaft sich zu einer neuen Einschätzung des in ethnographischen Museen zusammengetragenen Materials bekennen. Hatten solche Sammlun-

gen bisher im wesentlichen völkerkundlichen Untersuchungen gedient, so begann man nun, sich für die Bedeutung, die Herkunft und die Entwicklung der Formen außereuropäischer Kunst zu interessieren. Es setzte die viel umkämpfte Neuorientierung der Völkerkundemuseen ein, die Studiensammlungen zur Sittengeschichte und Religionswissenschaft zu großen Teilen in Museen für außereuropäische Kunst verwandelte. Große neue Gebiete sind so der Kunstgeschichte erschlossen worden, deren allgemeine Grundlagen ebenso verbreitet, wie ihr Gesichtskreis in ungeahnter Weise erweitert wurde [...]. Weltgeschichtliches Denken, das allgemein kennzeichnend ist für die historische Wissenschaft unserer Zeit, wird eine Forderung auch im Bereiche der Kunstgeschichte. [...] Man muß sich freimachen von dem alteingewurzelten Glauben an die Alleingültigkeit der aus der klassischen Kunst des Mittelmeerkreises in Altertum und Renaissance abgeleiteten ästhetischen Gesetze. Nicht minder wichtig aber als die Erkenntnis des Unterscheidenden ist die Erforschung der die Völker verbindenden Fäden gegenseitiger Beeinflussung und Befruchtung.«¹⁵

So weit, so gut. Man könnte fast glauben, das Ziel, eine integrale Weltkunstgeschichte zu schreiben, werde hier greifbar. Die Beiträge, die dann aber folgen, zeigen bei aller unabstreitbaren Qualität doch etwas anderes. Woermanns Stufenmodell von 1900, wo jede Kunstform, unbeachtet der Herkunft, auf eine Stufe der Kulturgeschichte der Menschheit verweist, wird hier nicht mehr verwendet. Doch kommen die Kunsthistoriker des Glaser-Bandes letzten Endes nicht ohne Fragestellungen aus die die Kunst aller Völker miteinander verknüpfen, es geht doch um »die Erforschung der die Völker verbindenden Fäden gegenseitiger Beeinflussung und Befruchtung.« Fragen zum Ursprung der Kunst und den Ursachen der Stilabfolgen sind typische Fragestellungen der europäischen Kunstgeschichte: Woher nimmt unsere Kunst ihren Anfang? Können die verschiedenen Stilepochen der europäischen Kunstgeschichte erklärt werden aus Anstößen und Begegnungen mit der Kunst anderer Völker?

Die Kunst *muß* einen Ursprung haben in einer anderen Kunst, wie auch Veränderungen oder Innovationen herzuleiten sind aus äußeren Wirkungen: »Das schwerste Problem allerdings ist das des Ursprungs der altamerikanischen Hochkulturen.«¹⁶ »Sicher ist nur, daß von den phantastisch stilisierten Ungeheuern der drei frühen Dynastien zu den unmittelbar beobachteten und frei bewegten Tierdarstellungen der Han-Zeit kein Weg führt, und man wird darum nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß ein frischer und starker Impuls zu jener Zeit die Kunst der Chinesen in neue Bahnen getrieben habe.«¹⁷

Ein weiteres Merkmal dieser Art Kunstgeschichte ist die Auffassung des großen Weltkunststerbens im 19. Jahrhundert. Kein Kapitel hat etwas zu melden über die nicht-europäische Kunst nach 1850, es ist dann die Rede vom Erlöschen der »eigenschöpferischen Kraft der Nation«.¹⁸ »Was aber heute noch in der alten Technik an den Höfen der Häuptlinge im Kameruner Grasland und auch in Joruba in der Stadt Ilorin gegossen wird, trägt, ebenso wie die modernen Erzeugnisse von Benin selbst, den Charakter des Verfalles in Stil und Technik,« schreibt Paul Germann über die afrikanische Kunst.¹⁹

Ernst Kühnel vermerkt über den osmanischen Stil: »Das Verhängnis bildete auch hier die engere Berührung mit dem Westen, die dem Eindringen fremder Elemente den Weg ebnete und in der Architektur nach einer hilflosen Erstarrung zur

völligen Kapitulation vor den neuzeitlichen Baustilen Europas führte, im Kunsthandwerk zur seelenlosen Massenfabrikation von Bazarware für den abendländischen Markt.«²⁰

Glaser's Autoren präsentieren sich als frühe Anti-Globalisten: Wo der Westen kommt, verschwindet die einheimische Kultur auf Nimmerwiedersehen. Ganz konsequent argumentieren die Autoren der *Außereuropäischen Kunst* nicht: Warum konnte die außereuropäische Kunst sich nach 1850 nicht weiter entfalten? Kulturen entwickeln sich doch immer aus Kontakten mit anderen Kulturen, das war doch die Voraussetzung? Wie kam es, daß um 1900 die moderne europäische Kunst sich schöpferisch neu orientieren konnte, eben weil sie sich der nicht-europäischen Kunst zuwandte? Warum war die außereuropäische Kunst nicht im Stande sich weiterzuentwickeln vis-à-vis der abendländischen Kunst? Oder kann nur die europäische Kunst modern sein?

Ich beende diesen Aufsatz mit der Vorstellung zweier Kunsthistoriker, die mit Aufsätzen in dem Band von Glaser vertreten sind: Stella Kramrisch (sie schrieb den Beitrag über indische Kunst) und Paul Germann, den Leipziger Afrikanist.

Stella Kramrisch (1898–1993) wurde als Tochter einer gutbürgerlichen jüdischen Familie in Nikolsburg geboren²¹ (Abb. 1). Sie wuchs in Wien auf, studierte Kunstgeschichte bei Strzygowski und Max Dvorak. Sie promovierte 1919 bei Strzygowski mit *Untersuchungen zum Wesen der frühbuddhistischen Bildnerei Indiens*. Ih-



1 Stella Kramrisch, 1981

re Kenntnisse über indische Kunst hatte sie aus Büchern, weil damals in Wien indische Skulptur nicht im Original zu sehen war.

Schon in ihrer Gymnasialzeit war sie von Indien fasziniert. Über die Theosophische Gesellschaft in Wien machte sie die persönliche Bekanntschaft Rudolf Steiners. In ihrer Jugend war sie eine begabte Tänzerin, 1912 sah sie Djalilevs *Ballet Russe* mit Nijinski. Hinzu kam eine große Begeisterung für die moderne Kunst, schon 1912 besuchte sie die erste Ausstellung der Futuristen in Wien. Sie bewunderte Klimt und Schiele und las Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*.

Im Rahmen eines akademischen Austauschprogramms kam die noch ganz junge Kunsthistorikerin 1919 nach Oxford, wo sie den damals sehr bewunderten indischen Dichter Rabindranath Tagore kennenlernte. Erst in England konnte sie die Kunst der indischen Tempel am Objekt studieren. 1922 reist sie nach Indien, 1923 wird sie Fakultätsmitglied der Universität von Kalkutta, wo sie als Dozentin für indische Kunst arbeitet. Sie war damals an dieser Universität die einzige Frau und die einzige europäische Ausländerin.

In Indien lebte Kramrisch in einem Vakuum – sie bekam kaum ein Gehalt und lebte isoliert in einem kleinen Haus im botanischen Garten der Universität. Sie hatte wenig Kontakte mit anderen Indern, noch ehesten mit dem Kreis um Tagore. Sie versuchte über einen indischen Wandermönch, tief in die indische Götterwelt einzudringen, was zu absurden Ritualen führte.

Stella Kramrisch wurde in den Zwanziger und Dreißiger Jahren die Spezialistin für indische Kunst, vor allem für die Tempelskulptur.²² Den idealtypischen Auffassungen der Wiener Schule treu, meinte sie, daß die indische Kunst eine bewußte und eine unbewußte Kunstdarstellung aufwies, etwa Max Dvoráks Naturalismus und Idealismus. Ihre Kenntnisse als Tänzerin benutzte sie in der Interpretation der indischen ästhetischen Texten der Veda: Kunst hat mit Atem, Haltung und Bewegung zu tun. Ihr Interesse an indischer Philosophie ist eine Reaktion auf die Bestrebungen der damaligen Ikonologen, deren Schriften (Panofsky) sie kannte.

Das Leben als Ausländerin in Indien wurde für sie immer schwieriger, vor allem nachdem ihr Mann – sie heiratete einen Ungarn – nach 1947 Pakistan als Wohnsitz wählte, während sie in Indien blieb. Nach der Ermordung ihres Gatten in Karachi 1950, zog sie um nach Philadelphia, erst als Dozentin an der University of Pennsylvania, ab 1954 auch als Kustos für indische Kunst am Philadelphia Museum (bis 1974). 1964 wurde sie an der gleichen Universität Professorin für indische Kunst, einen Lehrstuhl, den sie bis 1982 bekleidete. Im Philadelphia Museum veranstaltete sie mehrere große Ausstellungen; außerdem vermachtete sie dem Museum ihre Sammlung indischer Kunst. Stella Kramrisch ist 1919 aus Wien weggegangen und ist mehr oder weniger nie angekommen: sie bleibt eine Außenseiterin, die das expressionistische Wien ihrer Jugend mit sich durch die Welt trug. Sie interessierte sich nur für die alte indische Kunst, die sie mit geisteswissenschaftlichen und ikonologischen Methoden zu erklären suchte.

Paul Germann (1884–1966) ist dagegen weggegangen, um immer wieder zurückkehren zu können. Er wurde in Sargstedt bei Halberstadt geboren, wo er letztendlich auch verstarb. Sein Studium führte ihn nach Leipzig (Anthropologie bei Weule und Kunstgeschichte bei Schmarsow), anschließend wirkte er von 1909 bis 1945 als Kustos für die afrikanische Abteilung am Leipziger Museum für Völkerkunde.²³



2 Paul Germann mit einer Landai-Maske der Bandi, Nord-Liberia, 1928/29, Fotoarchiv Museum für Völkerkunde Leipzig

Paul Germann unternahm zwei Forschungsreisen nach Afrika: 1914 mit Leo Frobenius nach Algerien, 1928–1929 nach Nord-Liberia. Germann hatte kein Auge für das moderne Afrika – eben weil Nord-Liberia so isoliert war, und deshalb unbeeinflusst bliebe, interessierte ihn dieses Land besonders.²⁴ Von Paul Germann wurde während dieser Reise in relativ kurzer Zeit, in nur drei Monaten, eine ziemlich komplette Sammlung von Artefakten (600 Stück) zusammengetragen. Germann gibt in seinem Buch eine Gesamtbeschreibung des Landes, des Volkes, der Kultur und der Kunst. Das reichlich illustrierte Buch – mit Fotos und Zeichnungen des Autors – ist sachlich gehalten: eine genaue und knappe Beschreibung Nord-Liberias.

Ab Ende der Zwanziger Jahren, bis weit in die Dreißiger, war Germann beschäftigt mit der Neuordnung der Sammlungen im neuen Gebäude (Umzug des Grassi-Museums, 1927); dazu kamen mehrere Ausstellungen wie auch Vorlesungen an der Leipziger Universität. Im Winter 1943 wurde das Grassi-Museum von Bomben getroffen, die im Afrikasaal befindlichen Exponate wurden dabei zerstört. Nach 1945 verblieb Germann nicht mehr in seinem Amt, obwohl er dem Nazi-Regime gegenüber, soweit wir wissen, Distanz zeigte. Seine politischen Auffassungen, wenn wir diese überhaupt rekonstruieren können, waren mehr oder wenig deutschnational ausgerichtet. Er war Stahlhelm-Mitglied und als solches ab 1934 in der SA aufgenommen, bis er 1939 austrat. Seine engen Beziehungen zu Frobenius wie auch sein Auftreten 1924 auf dem 4. Deutschen Kolonialkongress in Berlin lassen darauf schließen, daß er der deutschen Kolonialpolitik nicht kritisch gegenüberstand.

Die Überlegenheit der abendländischen Kultur war für ihn selbstverständlich, schloß aber Bewunderung und Interesse für die afrikanische Kultur nicht aus. Er liebte diese Kultur, etwa wie man die Kunst des Mittelalters bewundern kann, ohne katholisch zu sein. Germann nahm die Sachen wie sie waren, und fühlte sich sowohl in Afrika als auch in Sargstedt zu Hause. «*Bien étonnés de se trouver ensemble*», könnte man meinen, wenn man das Foto betrachtet, auf dem Paul Germann eine Landai-Maske der Bandi in Nord-Liberia eng umschlungen hält, aber die Umarmung ist liebevoll, nicht herrisch. Kustos und Maske sind einander gewachsen und beharren in ihrer Eigenart. Nur den Schnurrbart haben sie gemeinsam (Abb. 2).

Anmerkungen

- 1 Dieser Text ist eine gekürzte Fassung meines Vortrages auf dem Kolloquium ›Global Players? Kunstgeschichte und die Gegenwartskunst der Welt‹, Leipzig am 26. April 2002, veranstaltet vom Arbeitskreis Weltkunst am Institut für Kunstgeschichte der Universität Leipzig (Frau Prof. Dr. Barbara Lange).
- 2 E. H. Gombrich: *The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art.* Oxford 1979; M.J.F. Simon Thomas: *De Leer van het Ornament. Versieren volgens voorschrift 1850-1930.* Amsterdam 1996.
- 3 Frances Conolly: *The Sleep of Reason. Primitivism in Modern European Art and Aesthetics, 1725-1907.* University Park 1995.
- 4 Carl Einstein: *Negerplastik.* München 1916; ich zitiere hier aus der 2. Auflage, München 1920, S. vii.
- 5 Carl Einstein: *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (Bd. 5 von Einsteins gesammelten Werken, hg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaethgens). Berlin 1996, S. 212. Kirchner gab später zu, von melanesischer Kunst beeinflusst zu sein, die er 1904 in dem Dresdener Anthropologischen-Ethno-

- graphischen Museum entdeckte. Melanesische Exponate waren abgebildet in der 1900-Ausgabe von Woermanns Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Siehe dazu Donald E. Gordon: German Expressionism. In: William S. Rubin (Hg.): *Primitivism in 20th Century Art*. New York 1984 (2. Auflage), S. 368-403, S. 373.
- 6 Boas muss die Schriften Semper und Riegls ausgiebig studiert haben und zitiert sie mehrfach, vgl. Franz Boas: *Primitive Art*. Oslo 1927, S. 11, 15 und 16.
 - 7 Hans-Jürgen Heinrichs: *Die fremde Welt, das bin ich*. Leo Frobenius: Ethnologe, Forschungsreisender, Abenteurer. Wuppertal 1998. Frobenius wichtigsten Werke zur afrikanischen Kunst sind: *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen*. Berlin 1898, und *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*. Zürich 1933.
 - 8 Eine zwar nicht wissenschaftliche, doch sehr informative Quelle zur aktuellen afrikanischen Kunst findet man bei Johannes Emonts: *Die Schwarzen und die Kunst*. In: *Ins Steppen- und Bergland Innerkameruns. Aus dem Leben und Wirken deutscher Afrikamissionäre*. Aachen 1922, S. 168-175.
 - 9 Heinrichs 1998 (wie Anm. 7), S. 106, 108, 113 ff, 117 ff.
 - 10 Im Propyläen-Verlag Berlin erschien 1923 von Eckart von Sydow: *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*; 1925 von Heinrich Schäfer und Walter Andrae: *Die Kunst des alten Orients*, und 1928 von Otto Fischer: *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*. Diese Propyläen-Bände sind vor allem Bildbände, die Texte sind eher Einführungen.
 - 11 Siehe z.B. Roger Koepfen, Dieter Kuhn und Ulrich Wiesner (Hg.): *Zur Kunstgeschichte Asiens. 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität Köln*. Wiesbaden 1977.
 - 12 Zu Strzygowski siehe Eva Frodl-Kraft: *Eine Aporie und der Versuch ihrer Deutung*; Josef Strzygowski und Julius von Schlosser. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 42 (1989), S. 7-52; Jás Elsner: *The Birth of Late Antiquity: Riegl and Strzygowski in 1901*. In: *Art History* 25 (2002), S. 358-379; Josef Strzygowski: *Die Krisis der Geisteswissenschaften*. Wien 1923.
 - 13 Wie z.B. Alfred Salmony (1890-1958). Nach einer langjährigen Anstellung am Kölner Museum für asiatische Kunst bekleidete er ab 1933 den Lehrstuhl für asiatische Studien an der New York University; siehe Henry Trubner: Alfred Salmony. In: Koepfen u.a. 1977 (wie Anm. 10), S. 17-20.
 - 14 Die *Außereuropäische Kunst* erschien als Band 6 in der Reihe des von Anton Springer begründeten Handbuches für Kunstgeschichte, vgl. *Handbuch der Kunstgeschichte*. Hg. von Adolph Michaelis, begr. von Anton Springer, Bd. 6, Leipzig 1929.
 - 15 Curt Glaser: *Die außereuropäische Kunst*. In: *Handbuch der Kunstgeschichte* 6, 1929 (wie Anm. 14), S. vii.
 - 16 Heinrich Ubbelohde-Doering: *Die indianische Kunst Amerikas*. In: *Handbuch der Kunstgeschichte* 6, 1929 (wie Anm. 14), S. 592-659, S. 650.
 - 17 Curt Glaser: *Die ostasiatische Kunst*. In: *Handbuch der Kunstgeschichte* 6, 1929 (wie Anm. 14), S. 3-230, S. 18.
 - 18 Curt Glaser: *Die außereuropäische Kunst*. In: *Handbuch der Kunstgeschichte* 6, 1929 (wie Anm. 14), S. 121.
 - 19 Paul Germann: *Die afrikanische Kunst*. In: *Handbuch der Kunstgeschichte* 6, 1929 (wie Anm. 14), S. 549-591, S. 573.
 - 20 Ernst Kühnel: *Die islamische Kunst*. In: *Handbuch der Kunstgeschichte* 6, 1929 (wie Anm. 14), S. 373-548, S. 525.
 - 21 Barbara Stoler Miller: *Stella Kramrisch: A Biographical Essay*. In: Barbara Stoler Miller (Hg.): *Exploring India's Art. Selected Writings of Stella Kramrisch*. Philadelphia 1983, S. 3-34.
 - 22 Zu ihren Hauptwerken zählen *Grundzüge der indischen Kunst*. Dresden 1924; *Indian Sculpture*. Calcutta und New York 1933 und *The Hindu Temple*. Calcutta 1946.
 - 23 Christine Seige: Paul Germann (1884-1966). In *Memoriam*. In: *Jahrbuch des Museums für Völkerkunde zu Leipzig* 41 (1996), S. 47-79.
 - 24 Die Völkerstämme im Norden von Liberia. Ergebnisse einer Forschungsreise im Auftrage des Staatlich-Sächsischen Forschungs-Instituts für Völkerkunde in Leipzig in den Jahren 1928-1929. Leipzig 1933. Auch weil heutzutage wegen der anhaltenden Bürgerkriegen von dieser Kultur kaum etwas übrig geblieben ist, gilt Germanns Arbeit über die Nord-Liberianische Kultur als ein Standardwerk.