**Matthias Berning**
Aachen

# Ethnologischer Blick und hermeneutische Skepsis: Ernst Grosse und Carl Einstein über ostasiatische bzw. japanische Kunst

**Abstract**: In 1922 and 1923 Ernst Grosse and Carl Einstein published illustrated art books about Asian drawings and woodcuts. Both try to bring a foreign culture closer to the German readers and both have doubts whether this can succeed. With the help of ethnology, they believe to be able to explain the Asian ink drawings and woodcuts in their historical contexts. Nevertheless, they state a loss of the tradition context and are sceptical whether the Asian culture can be translated into the European one. Both authors are placed by research in the context of primitivism, at the same time criticizing an imperial Western policy. Both are influenced by the scientific worldview but formulate a critique of scientific rationality. Ernst Grosse developed a definition of literary science (*Literaturwissenschaft*) in contrast to literary history (*Literaturgeschichte*) as well as of art science (*Kunstwissenschaft*) versus art history (*Kunstgeschichte*).
**Keywords**: primitivism, exotism, ethnology, Asian art, ink drawings, woodcuts, idealism, critique of rationality, otherness, history of science, colonialism, imperialism, primitivism, exotism, ethnology, Asian art, ink drawings, woodcuts, idealism, critique of rationality, otherness, history of science, colonialism, imperialism.

Im Jahr 1922 und 1923 erschienen zwei mit einem kunstkritischen Essay versehene Bildbände, die beide europäischen bzw. deutschen Leserinnen und Lesern eine besondere Form älterer japanischer Kunst näherbringen wollten: die Tuschmalerei und den Holzschnitt. Die beiden Bücher stammten vom in Freiburg lehrenden Völkerkundler Ernst Grosse (1862 – 1927) und von Carl Einstein (1885 –1940), der als Schriftsteller und Kunstkritiker publizierte und seit Beginn des Ersten Weltkriegs als ein Spezialist für „primitive“ afrikanische Kunst in Erscheinung getreten war. Das Attribut des Primitiven gehörte damals zum üblichen Vokabular der Kunstkritik, so verwendete es auch Einstein. Zugleich wird zu sehen sein, dass weder Grosse noch Einstein es überwiegend pejorativ verwendeten, sondern – wie es in der historischen Strömung des modernen Primitivismus üblich schien – in einem hervorhebenden, dabei vermeintlich romantisierenden, idealisierenden Sinn. Wie und ob sie die von ihnen vorgestellte japanische Kunst in der Form primitivistischer Vorstellungs-



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

schemata bewerten, will der vorliegende Beitrag untersuchen. Dabei lassen sich mindestens zwei Weisen der Definition von Primitivismus und/ oder Exotismus beobachten: Eine ideen- oder problemgeschichtliche und eine ideologiekritische, die vom Poststrukturalismus und von postkolonialen Studien geprägt ist. Hier seien beispielhaft zwei Definitionen unterschiedlichen Typs herangezogen, um am Ende der Untersuchung zu erwägen, welche für die untersuchten Texte hilfreicher ist. Im **Sachwörterbuch der Literatur** wird Primitivismus als „die aus Unbehagen an der Zivilisation gespeiste Vorstellung von der Unverdorbenheit und moralischen, sozialen und künstlerischen Überlegenheit naturnaher, vorzivilisierter Menschen und Naturvölker“ (von Wilpert 2001: 635) bezeichnet, die ihre Inspiration in der Bibel und der Antike gefunden und mit Rousseau und der Romantik in Bildender Kunst und Literatur zu Ausdrucksformen geführt hat, die sich durch eine „Überschätzung ungebildeter Naturdichter, in rückwärtsgerichteten Utopien und in der Verherrlichung des Primitiven als Regenerationspotential“ (ebd.) auszeichnen. Primitivismus nach dieser Definition lässt sich als Lösungsversuch eines Problems verstehen: Es muss eine Lücke im ehemals geschlossenen Weltbild gefüllt werden, das die Säkularisierung seit dem Beginn der Aufklärung gerissen hat. Man könnte von einem gewissen Leidensdruck sprechen, der hier zur Beschwörung des (vermeintlich) Primitiven führt. Die andere Definition rekurriert hingegen auf einen Macht- bzw. Gewaltaspekt: Exotismus wird als „eurozentrische Sonderform des von Europa ausgehenden epistemologischen Imperialismus[‘]“ aufgefasst, „der sich v.a. auf Kulturen in Afrika, Asien und Südamerika bezieht und als Wegbereiter oder ideologische Legitimationsinstanz von politisch-ökonomischen Dominanzansprüchen fungiert“ (Horatschek 2008: 185). Auch hier wird auf die Aufwertung des kulturell Fremden gegenüber der als krisenhaft empfundenen eigenen Zivilisation eingegangen, diese positive Darstellung sei jedoch eine „imaginäre […] Überschreibung einer fremden Kultur“ und der Übergang von Exotismus zu Xenophobie sei fließend (ebd.). Im Rahmen der postkolonialen Studien werden Primitivismus und Exotismus als Spielformen des Kolonialismus aufgefasst. Es soll somit erörtert werden, ob der bei Grosse und Einstein vorzufindende Primitivismus als eine Form kolonialen Denkens zu kategorisieren ist, der trotz seiner Idealisierung der fremdartigen Artefakte sie im Rahmen eines eurozentristischen Blicks instrumentalisiert, oder ob die Dinge nicht ein wenig komplizierter sind, weil beiden Autoren die koloniale Frage durchaus bekannt war und von ihnen in ihren Schriften reflektiert wurde. Denn Grosse und Einstein ist bei



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

ihrem Versuch, japanische Kunst einem deutschen Publikum zu vermitteln, gemeinsam, dass sie mit einer ethnologischen Perspektive auf diese Kunst schauen: Ernst Grosse als Privatdozent für Völkerkunde der Universität Freiburg mit akademischer Fundierung, Carl Einstein als Autodidakt mit abgebrochenem Studium der Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin. Beide versuchen mithilfe der Kenntnis der Kulturgeschichte Japans die auf den Bildtafeln abgebildete Kunst einzuordnen und – so weit das ihnen möglich schien – zu erklären. Wie sie dies machen und wo sie die Grenzen einer derartigen Kulturvermittlung sahen, soll im Folgenden nachvollzogen werden. Auffällig ist, dass beide Autoren nicht aufeinander Bezug nehmen, obwohl sie in ähnlichen Kontexten publizierten. So ist Grosses Buch **Die ostasiatische Tuschmalerei** 1922 im Verlag von Bruno Cassirer erschienen, neun Jahre zuvor Einsteins Buch **Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk** bei Brunos Cousin und späterem Konkurrenten Paul Cassirer; beide führten zusammen bis 1901 eine Galerie (vgl. Bauschinger 2015: 74 – 126).

Nicht nur Einstein ist als Schriftsteller für die Philologie von Interesse, auch Grosses Wirken geht über die Disziplin der Kunstgeschichte bzw. Völkerkunde hinaus: Sein Name fällt hin und wieder in Texten zur Fachgeschichte der neueren deutschen Literaturwissenschaft – Klaus Weimar hat die nicht zu unterschätzende Rolle von Grosses Dissertation **Die Literaturwissenschaft, ihr Ziel und ihr Weg** (1887) für die Fachgeschichte herausgearbeitet: In ihr hat sein Verfasser den Begriff *Literaturwissenschaft* „klar und selbstbewußt als den einer neuen, genauer: überhaupt erst einer Wissenschaft gegen die herkömmliche Bezeichnung ‚Literaturgeschichte' abgesetzt" (Weimar 2000: 139). Grosse habe demnach zur Etablierung eines neuen „Wissenschaftstyps" beigetragen, der zwar ältere Konzepte wie die Literaturgeschichte oder Philologie nicht abgelöst, aber die methodologische Selbstreflektion „institutionalisiert" habe (ebd.: 149). Bemerkenswert ist, dass Grosse dort am Beginn der Moderne eine Literaturwissenschaft entwirft, die in ihren Analyseinstrumenten nach den empirischen Methoden der Naturwissenschaften ausgerichtet ist, darum steht bei ihm der Begriff des *Findens* und vor allem *Erklärens* von Gesetzen im Zentrum wissenschaftlicher Arbeit (vgl. Grosse 1887: 2). Er entwirft zum einen eine anthropologische Anschauungsweise, der beim Interpretieren den Charakter, aber auch die mentale und körperliche Konstitution der Kunstschaffenden berücksichtigen soll. Dort und an späteren Stellen beruft er sich auf Hippolyte Taine als Wegbereiter einer ethnologisch fundierten Ästhetik (ebd.: 19, 24 – 35), Herbert Spencer (ebd.:



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

35–39, 53–57), über den er seine Habilitationsschrift vorgelegt hat (Grosse 1890), und Herder, „dem die Literarhistorik ihren nächsten und grössten Fortschritt verdankt“ (Grosse 1887: 15). Wichtig für seinen die Literaturwissenschaft mit den Naturwissenschaften in ihrer Leistungsfähigkeit gleichstellenden Ansatz (ebd.: 71) ist die Analyse einfacher Formen: Die „besonderen Gesetze des dichterischen Schaffens“ findet man bei Shakespeare ebenso wie „in dem Gesange eines Negers, in welchem die gleichen zwei Sätze unaufhörlich miteinander abwechseln“; je „primitiver“ die Ausdrucksformen dabei sind, umso leichter lassen sich die Gesetzmäßigkeiten von Poesie finden (ebd.: 58). Der Bevorzugung einfacher Formen wird hier somit ein hermeneutisch-epistemologischer Wert beigemessen.

Seit seiner Dissertation gilt für seine folgenden Schriften und Forschungen: Er versucht die Eigenschaften der Kunst einer Epoche und eines Volkes ethnologisch zu begründen, etwa wenn der schwache Einfluss der Wissenschaft und vor allem der Technik in Japan zu einem individuellen, nicht nachahmenden Kunsthandwerk geführt habe. Ethnologie bedeutet für Grosse vor allem einen interkulturellen Vergleich von Menschen und Nationen in räumlichen und zeitlichen, darüber hinaus geographischen, ökonomischen und soziokulturellen Kontexten (vgl. van Damme 2010: 304). Ästhetik bekommt also ein empirisches (und komparatistisches) Fundament. Dabei geht er von einer anthropologischen Konstante aus, nämlich dass jeder Mensch eine ästhetische Sensibilität, also Aufgeschlossenheit für Kunst mitbringt (vgl. van Damme 2012: 502) – hier nähert sich sein Denken dem Adolf Bastians (1826–1905) an (vgl. Pfisterer 2008: 74). Grosse bemängelt an früheren Kunstgeschichten mit interkulturellem Ansatz, dass die ästhetischen Gefühle und Ausdrucksweisen weniger entwickelter Kulturen kaum betrachtet worden sind. Drei Fragestellungen könnten nur mit einer ethnologischen, komparatistischen Methode erörtert werden: Die Frage nach den Ursprüngen der Kunst, der Universalismus in der Kunst und der von Raum und Zeit abhängige Relativismus. Sein 1894 erschienenes und in den Folgejahren ins Englische, Französische, Spanische und Japanische übersetzte Buch (vgl. van Damme 2012: 500) **Die Anfänge der Kunst** bezeichnet Susanne Leeb etwa als „the first German language treatment of what was then called ‚primitive art‘“ (Leeb 2015: 8). Ähnlich wie in seiner Dissertation geht es ihm darum, die Kunstwissenschaft von der Kunstgeschichte zu unterscheiden und Erstere wie eine Naturwissenschaft zu fundieren, die von Darwins Evolutionstheorie geprägt wurde (Pfisterer 2008: 79). Schon vor Beginn des 20.



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

Jahrhunderts interessierte sich Grosse für japanische Kunst, die er mit einer Mäzenatin sammelte, später begleitete er Wilhelm von Bode nach Japan zwecks Ankäufe von Kunst für Berliner Museen. Er war mehrfach dort, verstand die Sprache jedoch nicht. Im Folgenden wird auf das Buch **Die ostasiatische Tuschmalerei** und zur Erörterung seiner dort mehrfach angedeuteten Rationalitätskritik zudem auf einen Aufsatz eines älteren, kunsttheoretischen Buchs eingegangen, bevor dann Einsteins Erläuterungen über den **Früheren japanischen Holzschnitt** (auf dem Schutzumschlag steht abweichend: **Der primitive japanische Holzschnitt**) zum Vergleich herangezogen werden.

## Japanische Kunst kann zwar erklärt, muss aber erfahren werden, um sie verstehen zu können – Grosse über die asiatischen Tuschzeichnungen

Was bei Grosses Kommentar zu den Tuschmalereien in den Vordergrund gestellt werden soll, um den Quervergleich mit Einstein zu ermöglichen, ist die Betonung der Probleme in der Rezeption der außereuropäischen Kunst – hermeneutische Probleme, die erörtert, aber allenfalls im Ansatz gelöst werden könnten. Bereits in der Einleitung bemerkt Grosse, dass die im Buch präsentierte Tuschmalerei selbst in den Ursprungsländern nicht die zugänglichste unter den Kunstformen ist, woraus sich natürlich erst recht die Schwierigkeit ergibt, sie westlichen Betrachtern näher zu bringen. Der Verlauf der Geschichte mache diese Kunst in produktions- wie rezeptionsästhetischer Hinsicht prekär:

> Schon der nüchterne, realistische und utilitaristische Konfuzianismus, der unter den Mandschu-Kaisern das chinesische und den Tokugawa-Shogunen das japanische Geistesleben beherrschte, ist der mystischen Stimmung, welche die Lebensluft der alten Tuschmalerei war, nicht günstig gewesen, und vollends seitdem der Einstrom europäischer Wissenschaft und Industrie das ostasiatische Leben in eine andere Bahn und in ein anderes Tempo gerissen hat, finden nur noch wenige die Muße und die Lust, sich in die stille Tiefe dieser Kunst zu versenken (Grosse 1922: 5).

Und weiter betont er, dass diese Kunst, ausgestellt in europäischen Räumen, ihre Schönheit nicht voll entfalten kann. Dem Europäer fehle „die Erziehung des Auges“, zumeist die „seelische Verfassung und Stimmung“ (ebd.: 6), um sich die Formen dieser Kunst zu erschließen. Um nun annäherungsweise trotzdem etwas von der Tuschmalerei erfassen zu



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

können, braucht es eine Art von Übersetzung – Grosse verwendet die Analogie zu einer Gedicht-Übersetzung, für die mithilfe der Ethnologie erworbene Kenntnisse hilfreich sind; man muss die Geschichte und Philosophie der Kultur kennen und berücksichtigen, um annähernd zu einem Verstehen der im Buch abgebildeten Kunstwerke zu gelangen. Dies versucht Grosse im Textteil des Buches, der weniger als ein Viertel der Seitenzahl ausmacht; im Fokus stehen die versammelten Bildtafeln. Oft sind auf einer Doppelseite einmal die vollständige Zeichnung und dann gegenüber ein vergrößerter Ausschnitt abgebildet (vgl. ebd.: Abb. 8–9), auf den Grosse die Aufmerksamkeit der Betrachter lenken will. Grosse selbst zieht seine Kenntnis dabei aus der entsprechenden, u.a. von Japanern verfassten Fachliteratur, um etwa das Motiv des Drachens zu erklären, das in Asien nicht mit Gefahr, sondern mit Güte verknüpft wird. Der Wasserfall stehe sodann für eine spezifisch philosophische Denkfigur (vgl. ebd.: 7–8). Aber kaum hat er Werkzeuge zur hermeneutischen Erschließung der Bilder den Lesenden vor Augen geführt, legt er sie sogleich wieder fort und beschwört stattdessen eine charakteristisch moderne Sprachkritik, die mit der Beschwörung des Mystischen verknüpft wird. Um diese Deutung nachvollziehen zu können, sei ein längeres Zitat gegeben:

> Das wahre Geheimnis dieser Kunst liegt in einer Tiefe, in die keine Gelehrsamkeit hinabreicht, – in der mystischen Stimmung und Anschauung ihrer Schöpfer. Die alte Tuschmalerei ist in der Tat der künstlerische Ausdruck der ostasiatischen Mystik, besonders des Zenismus, der aus einer Verschmelzung taoistischer und buddhistischer Elemente hervorgegangen ist, und ihr wirkliches Verständnis ist darum nur für den möglich, der zu diesem ihrem Lebensquelle gedrungen ist und selbst aus ihm getrunken hat. Den Pfad zu den heiligen Brunnen aber lehrt keine Schrift. Die Zenmänner selbst haben Worte für unzulänglich gehalten, ihre „Wahrheit“ zu fassen und eben deshalb haben sie versucht, sie in Bildern auszudrücken. Man hat mit Recht gesagt, daß diese Bilder das Wesen des Zenismus besser erklären als die Lehre des Zenismus die Bilder. – Es scheint also, daß es das klügste wäre, zu schweigen und die Bilder allein reden zu lassen. Wirklich wird man auch das Tiefste und Beste, das sie zu sagen haben, nur von ihnen selbst erfahren. Alle Erklärungen vermögen nicht mehr als die Richtung zu zeigen, in welcher der Standpunkt liegt, den jeder nur mit eigener Kraft erreichen kann (ebd.: 8).

Und auch wenn es hier allein um ein hermeneutisches Problem der Erfassung von kultureller, ästhetischer Alterität geht, so lässt sich der Quervergleich mit der Beschwörung des Schweigens mit Verweis auf Meister Eckhart durch Fritz Mauthners **Kritik der Sprache**, besonders im ersten Band, anstellen (vgl. Mauthner 1901: 78–79). Die fremden Artefakte



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

künden von einer Mystik, die es, frei nach Max Weber, in einer *entzauberten* westlichen Welt nicht mehr in dieser Form gibt. Man kann sicherlich Grosses eben zitierte Worte zugleich als eine *captatio benevolentiae*, eine Bescheidenheitsgeste gegenüber den Lesern auffassen, denn schließlich versucht er in der Folge durchaus, mithilfe von Völkerkunde und Philosophiegeschichte den Zugang zu den Tuschzeichnungen zu erleichtern. Im Gegensatz zu den meisten Texten Carl Einsteins gibt es zum Teil eine ausführliche Ekphrasis der Bildtafeln. Grosses erklärende Ausführungen seien hier jedoch nur grob zusammengefasst und sodann ein Beispiel herausgestellt, wie er eine Tuschzeichnung kommentiert. Es erscheint notwendig, im Anschluss seine Wissenschaftskritik aus einer früher publizierten Vorlesung zu thematisieren, die im vorliegenden Buch über die Tuschzeichnung nur in einzelnen, kürzeren Formulierungen anklingt.

Grosse unterscheidet die Artefakte in eine subjektive und eine objektive Kunstmalerei (Grosse 1922: 8); subjektiv ist sie, wenn Gefühle und Gedanken darin zum Ausdruck kommen, während er sie objektiv nennt, wenn das Hauptziel in der Darstellung äußerer Objekte zu erkennen ist. Sie soll im Feld der zeichnerischen Gestaltung mit Tusche seltener vorkommen, aber eine längere Tradition haben, während die subjektive Form die eigentliche Darstellungsform der ostasiatischen Tuschmalerei sei. Sie sei erfüllt vom Zenismus, den Grosse nun näher erläutert, um ein Verständnis der Zeichnungen zu ermöglichen. Mehrfach betont er, dass Erkenntnis nur erlebt werden kann, aber nicht sprachlich vermittelt. Dieses Motiv finden sich auch in den von einer Rezeption asiatischer Kulturtraditionen geprägten **Kalender-** bzw. **Keunergeschichten** bei Brecht. Dort ist der Lehrer gut, wenn er die Lehre verkörpert und lebt, beim klassischen europäischen Professor findet sich hingegen eine Diskrepanz zwischen Lehre und Lebensweise (vgl. Brecht 1995: 439–440). Interessant ist in diesem Zusammenhang Grosses Hinweis, dass der vom Zen-Buddhismus geprägte Künstler nicht nach Originalität, nach dem unerhört Neuen strebt. Es handelt sich bei dieser Kunstpraxis somit eher um *imitatio* statt *aemulatio*, wenn man den Vergleich mit europäischer Tradition heranziehen möchte. Die objektive Kunst bilde als Hauptgegenstand gerne den Menschen ab, während die subjektive, durch Zen und Taoismus geprägte, Natur, Tier und Mensch als gleichwertiges Motiv auffasse (vgl. Grosse 1922: 14 – 15). Objektiv sei die Darstellung von z.B. sozialen Alltagsszenen, subjektiv transzendiere sich der gezeichnete Gegenstand ins Religiöse oder Philosophische. Er nennt exemplarisch eine Szene mit zwei Hirtenknaben,



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

der eine bändigt einen Büffel, der andere spielt Flöte. Der Kampf mit dem Tier sei ein Kampf mit den tierischen Leidenschaften des Körpers, das Flötenspiel wäre demnach als Moment der Harmonie mit dem All zu deuten (ebd.: 15). So wie das Büffel-Motiv erklärt Grosse die Bedeutung verschiedenster abgebildeter Tiere, die in der subjektiven Tuschmalerei stets als Sinnbild aufzufassen seien. Ebenso sieht er sich in der Lage, die Darstellung von Natur in dieser Weise zu deuten und verknüpft sie an einigen Stellen mit Zitaten des Tao-te-king. Mithilfe der Kenntnis der entsprechenden Kultur- und Ideengeschichte scheint es ihm entgegen den einleitenden Worten also doch möglich, die Bilder kontextualisierend zu interpretieren. Womöglich nicht zufällig schleicht sich schließlich ein Begriff ein, der eindeutig aus dem Kontext der europäischen Ideengeschichte stammt: Grosse spricht von „subjektive[r] und idealistische[r] Kunst“, die auch nicht auf Nachahmung aus sei (auch nicht die objektive), sondern auf „Charakterisierung der Gegenstände“ (ebd.: 20–21), um mit sparsamen malerischen Mitteln möglichst viel zu sagen. Trotz dieser Erklärungen macht sich Grosse noch die Mühe, dem deutschsprachigen Leser zu erklären, dass eine nicht naturgetreue Darstellung von Gegenständen nicht aus einem Mangel an Kunstfertigkeit entsteht, diese Kunst also nicht technisch defizitär ist, sondern frei der Natur gegenüber agiert:

> Der Zenmann wahrt und betätigt seine Freiheit auch der Natur gegenüber: er bildet ihre Formen soweit nach und soweit um, wie er es für seine künstlerischen Zwecke braucht, ohne sich dabei wie der wissenschaftlich wohlerzogene Europäer von dem „Gesetze der Wahrheit“ imponieren zu lassen (ebd.: 22–23).

Auf tendenziell redundante Weise wird der Grund erklärt, warum auf farbliche Darstellung verzichtet wurde, und ebenso die Verwandtschaft zwischen der Zeichenkunst und der kalligraphischen Schreibkunst in Asien betont (vgl. ebd.: 25). Der Weg der Kunst lässt sich in dieser Logik vielleicht wie folgt beschreiben: Vom Schreiben, von der asiatischen Kalligrafie kommt der Tuschzeichner ins malerische Schweigen und kann im Kunstwerk seine Seele darin zum Ausdruck bringen:

> „Die Handschrift ist ein Porträt des Geistes“, sagt ein alter Chinese. Auch dem Europäer ist diese Anschauung nicht fremd. Wir wissen und glauben, daß sich in der Handschrift Seelenstimmungen und Charakterzüge spiegeln; es gibt sogar eine Wissenschaft, die Graphologie, welche die Beziehungen zwischen dem Wesen des Menschen und der Form seiner Handschrift zu erfassen und zu erklären versucht (ebd.: 27).



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

Ludwig Klages Buch **Handschrift und Charakter** erschien zuerst 1917, möglicherweise wird Grosse an dieses Werk aus dem George-Kreis gedacht haben. Man kann seine Bemerkungen wiederum als Brückenschlag zwischen asiatischer Kunst und europäischer Kultur auffassen, wie dies in Einsteins noch zu erörterndem Essay explizit getan wird. Grosse rückt auf seine eigene Weise die Tuschzeichnungen in den Kontext europäischer Moderne, ohne dabei etwa auf die Begeisterung für japanische Zeichnungen und Holzschnitte im französischen Impressionismus einzugehen, wie sie sich etwa in der Motivik in Éduard Manets Gemälden niedergeschlagen hat, z.B. im **Bildnis des Zacharie Astruc** von 1866. Doch der ostasiatischen Kunst kann man sich nicht allein mithilfe von Erklärungen annähern, Prämisse bleibt weiterhin die Betonung ihrer Alterität, wie sich auch in Forschungs- bzw. Wissenslücken zeigt, denn Grosse konstatiert, dass der Forschung überlieferte Quellen fehlen, um über die technische Entwicklung der ostasiatischen Tuschmalerei etwas sagen zu können. Zum Abschluss seiner Ausführungen skizziert er grob die Geschichte der Tuschmalerei, bevor er dann etwa die Hälfte der Bildtafeln mit Erklärungen versieht. Der Kommentar zu Bildtafel 25 sei hier stellvertretend wiedergegeben:

> Pu-tai, japanisch Hotei – ein Bettelmönch des 10. Jahrhunderts aus dem Kloster Yo-lin-ssu in der Provinz Ming-chou, der bedürfnislos und frohgemut durch das Land wanderte und von seinen Zeitgenossen für eine Verkörperung des kommenden Buddha Maitreya gehalten wurde. Die Zen-Kunst stellt in seiner wohlbeleibten lächelnden Figur die Heiterkeit des freien Zen-Geistes dar, der dem geschäftlichen Ernste des Lebens in das Gesicht lacht. In Japan ist der kinderfreundliche, vergnügte Priester mit seinem dicken Rucksacke später einer der sieben Glücksgenien geworden (Grosse 1922: 47).

Die meisten Bildkommentare fallen jedoch kürzer aus. Vielleicht kann man Grosses Vorgehensweise mit seinen eigenen Worten so zusammenfassen: Mithilfe der Völkerkunde, der Ethnologie seiner Zeit, kann er den *objektiven* Charakter einer Bildtafel *erklären*, den *subjektiv* ins Religiöse oder Philosophische transzendierenden muss man durch ein Sehenlernen, das die europäische Rationalität zu überwinden vermag, *erfahren*.



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

Zu dieser epistemologischen Unterscheidung passt auch seine Wissenschaftskritik, die kurz erläutert werden muss – schließlich fundiert er seine Auffassung von ethnologischer Kunstforschung auf einem von Charles Darwin und Auguste Comte geprägten wissenschaftlichen Weltbild. Hierfür sei ein Artikel mit dem Titel **Wissenschaft und Kunst** aus den **Kunstwissenschaftliche(n) Studien** herausgegriffen, einer Sammlung von Vorlesungen, die 1900 erschienen sind. Dort betont Grosse, dass das Zeitalter der Wissenschaft angebrochen ist und liefert sodann eine gemeinsame Definition von Kunst und Wissenschaft, nämlich beide betrachteten „die Dinge wesentlich um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf weitere praktische Zwecke“ (Grosse 1900: 217–218). Kunst ist genießende Anschauung, Wissenschaft will begreifen und muss die Dinge naturalistisch wiedergeben, denn ihr Prinzip ist „kein anderes als die Wahrheit“ (ebd.: 218) – und an dieser Diktion sieht man, dass sich über die Jahrzehnte seine Auffassung nicht wesentlich verändert hat. Er sieht diesen Auftrag durch die hegemoniale Stellung der Wissenschaft an die Kunst und die Dichtung, nicht jedoch an Architektur und Musik weitergegeben. Die neue Kunst, die er im Folgenden der Kritik unterzieht – er meint in erster Linie den literarischen Naturalismus –, habe zwar Naturwahrheit, halte aber eigentlich nichts von der Natur. Unklar bleibt, welchen Naturbegriff er zugrunde legt, wenn er zwischen Naturwahrheit der wissenschaftlichen Nachbildung und tatsächlicher Natur unterscheidet, die sich im Kunstwerk eben nicht vermittels Nachahmung zeige, sondern durch die Einbildungskraft. Um seine Auffassungen zu veranschaulichen, greift er schon vor 1900 auf Beispiele aus der japanischen Kunst zurück. Diese könne demnach ihre ästhetische Wirkung voll entfalten, ohne realistisch zu sein im Sinne von Richtigkeit der Zentralperspektive oder psychologischer Darstellung von Physiognomien oder der Einhaltung von Proportionen. Es gelte, zitiert Grosse Shiu-zan, die Gesetze der Kunst und des Geschmacks zu befolgen und sich nicht im Vollzug der Nachahmung in allzu vielen Details zu verlieren. Charakteristisch ist hierbei, dass Grosse ein kulturell unverdorbenes, natürliches Japan etwa des 18. Jahrhundert beschwört, „als Japan noch Japan war“ (ebd.: 221) und die europäischen rationalistischen, technokratischen, wissenschaftlichen Einflüsse die eigene Kultur noch nicht korrumpiert hätten. Dieser Verlust an Ursprungsgeschichte und Tradition wird auch in Carl Einsteins Schriften der 1920er Jahre thematisiert –



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

Kolonialismuskritik als Kritik am Imperialismus findet sich dort wiederholt. In diesem Zusammenhang kann Grosse wiederum die Entwicklung zu einer nachahmenden, naturalistischen Kunst in Japan, die er beobachtet, mit dem Einfluss der Niederlande dort und dem wachsenden Interesse an der Wissenschaft begründen. Eine derartige Geschichte erzählt er auch von Europa, von der Kunst als Magd der Religion im Mittelalter, die in der Renaissance zur Königin wurde bis zu ihrer Blütezeit im 16. Jahrhundert. Und hier blitzt nun so etwas wie eine theoretische Vorannahme in seinem Vortrag auf, die zumeist nicht explizit gemacht wird, nämlich dass das Ziel der Kunst nicht die Nachahmung sei, sondern, „der Weisung des Platon folgend, in der Darstellung der idealen Schönheit“ (ebd.: 224). Platon-Anspielungen finden sich noch einige weitere im Text. Grosse definiert, dass Kunst Wohlgefallen auslösen solle und weniger praktischen oder ethischen Zwecken zu dienen habe. Wenn Kunst nur in der Kraft der Nachahmung und Beobachtung liege, dann wäre sie nichts anderes als Technik, welche er ablehnt. Den Technik-Begriff scheidet er an späterer Stelle von dem der Wissenschaft ab (ebd.: 243 – 256). Im zweiten und dritten Teil seines Vortrags lenkt er den Blick wieder auf die Unterscheidung von Wissenschaft und Kunst, wobei es ihm nun um das Besondere und Allgemeine, um Konkretion und Abstraktion, um Nichtpropositionalität und Begriffsdenken, um Erkenntnis und Anschauung geht. Man kann diese Ausführungen damit zusammenfassen, dass der Einfluss der Wissenschaft auf die Kunst dieser ein Ablaufdatum wie der wissenschaftlichen Forschung verleiht, diese Kunst sei nicht ewig wirksam, weil sie durch die Eigenheiten der Wissenschaft beeinflusst sei. Auf den gegenteiligen Zusammenhang hat später Max Weber in seinem berühmten Vortrag **Wissenschaft als Beruf** hingewiesen: Während die Kunst in der Lage sei, Werke zu schaffen, die nicht „überboten“ werden könnten, seien wissenschaftliche Erkenntnisse „in 10, 20, 50 Jahren veraltet“ (Weber 1919: 14). Dieser Makel des Veraltens treffe Grosse zufolge natürlich auch die neuen Kunstrichtungen in der Malerei wie Symbolisten und Impressionisten, die ebenso „ein Product rationaler wissenschaftlicher Cultur“ (Grosse 1900: 233) seien. Die entsprechenden Gemälde gerieten allenfalls einmal aus Zufall zu Kunst, aber als Ausweg aus diesem Irrweg sei eine „neuidealistische Schule“ entstanden, die keine maltechnischen Probleme lösten, sondern Gefühle und Stimmungen durch Formen und Farben symbolisch ausdrücken wolle (ebd.: 234). Er folgt in seiner Darstellung der Kunstgeschichte Richard Muthers, welcher zum „Neuidealismus“ Künstler wie Dante Gabriel Rosetti (oder dessen Bruder),



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

die „Neupraeraphaeliten und [James McNeill] Whistler“ (Muther 1893: 183) zählt. Grosse konstruiert einen Gegensatz aus „Anschauung der klaren Schönheit“ und der Aufgabe, der sich Rezipienten moderner Kunst – „moderne Bastarde von Kunst und Wissenschaft“ (Grosse 1900: 235) – stellen müssen, nämlich mittels Deutung sich dem Kunstwerk zu nähern. In einem Rekurs auf Hippolyte Taine hebt er sodann zur Unterscheidung von Anschauung und Begriff an – zu Ungunsten des Begriffs. Habe die Wissenschaft denn nicht, so fragt Grosse darauf rhetorisch, wenn sie so viel Schaden beim Menschen und seiner Kunstproduktion angerichtet habe, nicht auch viel Gewinn gebracht, indem sie uns das Leben erleichtere? Das habe sie nicht, ist seine Antwort, den Gewinn hätten die Menschen durch die Technik, die er von der Wissenschaft unterscheidet, erlangt. Baukunst oder die Fähigkeit, Metalle zu legieren, existierte bereits in wenig entwickelten Gesellschaften, er nennt auch die Bronzen und Reliefs aus dem Benin, auf die auch Carl Einstein eingegangen ist. Technik sei demnach älter als die Wissenschaft. Wie diese sei die Technik für die Kunst nicht förderlich, weil der Künstler sich auch hier zu ihrem Sklaven machen könne: „Der Geist kann nur ein beschränktes Maß von Mitteln beherrschen; darüber hinaus beherrschen die Mittel den Geist“ (ebd.: 247). So sei technische Virtuosität noch kein Ausdruck von Kunstvermögen, vielmehr könne Armut und Einfachheit der Mittel der Kunst förderlich sein. Daraufhin folgt eine kenntnisreiche Beschreibung der japanischen Töpferkunst, die damit die Theorie bestätigen soll. Im Textteil über die Tuschmalerei agiert Grosse deutlich zurückhaltender in seiner Rationalitätskritik. Abschließend fasst Grosse noch einmal zusammen, dass die Wirkung der Wissenschaft auf die Kunst schädlich ist, sich die Kunst aber der Übermacht der Wissenschaft nicht entziehen kann. Er hält es für eine falsche Vorstellung, dass Kunst und Wissenschaft in einer Kultur zur gleichen Zeit in Blüte stehen können, und daher hält er alle Versuche, für eine Renaissance der Kunst einzutreten, in einem Zeitalter der Wissenschaft für vergebens. Den Glauben an die Wissenschaft relativiert er durch den Vergleich, dass „wir noch an unsere Wissenschaft wie die Neger an ihren Fetisch“ (ebd.: 258) glauben. Allerdings stellt er die These auf, dass die Vormacht der Wissenschaft nicht von endloser Dauer sein und dann auch Raum für eine neue Entfaltung der Kunst kommen wird: „[D]ie Seele, die sich müde gesucht hat, sehnt sich nach Ruhe, nach der Ruhe von der Qual des Wollens und Wähnens, welche die Kunst spendet“ (ebd.: 259).

Man könnte fragen, ob zuerst der Wunsch nach einer derartigen Ruhe da war und dann der Blick auf asiatische Philosophie und Kunst fiel,



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

oder ob es andersherum war und die Beschäftigung mit ihr sich auf die Theoriebildung ausgewirkt hat. Denn man muss rekapitulieren: Grosse hat seine ursprüngliche Position aus einer an der Naturwissenschaft ausgerichteten Philosophie hergeleitet und gelangt mithilfe des ethnologisch-wissenschaftlichen Blicks auf Künste aus aller Welt und allen möglichen Zeiten zu einer grundlegenden Wissenschaftskritik, grundiert mit einer großen Skepsis gegenüber ihren Erkenntnisfähigkeiten von philosophischer Wahrheit. Deutlich zeigt sich ein Einfluss eines spätidealistischen bzw. dort dann hegelianischen Denkens, das um 1900 in den Institutionen der europäischen Philosophie, speziell auch der britischen (Warnock 1971: 10–11) etabliert war. Zugleich kritisiert er den politischen Zwang, den der Westen (Europa und Amerika) auf Japan ausgeübt hat, der zur wirtschaftlichen Öffnung und einem mittelbaren Verlust eigener Traditionen führte.

## Carl Einstein über Traditionsverlust, Verstehensprobleme und den Einfluss des japanischen Holzschnitts auf die moderne Kunst

Einstein unterscheidet sich insofern von Grosse, als dass er eine Genration jünger ist und zuallererst Literat war und überdies wie erwähnt keine vollständige akademische Ausbildung erfahren hatte, sondern weitgehend Autodidakt war. Aber in seiner Wissenschaftskritik und Skepsis finden sich Anknüpfungspunkte zu Grosse. Einerseits sind Einsteins Schriften, speziell auch sein **Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders** (1912) von antiakademisch, wissenschaftskritisch gestimmter Polemik geprägt, andererseits verfolgte er die Entwicklungen in der nichteuklidischen Geometrie für seine Theorie des Raums und befand, dass die wissenschaftlichen Fortschritte eine Herausforderung für eine sich als avantgardistisch verstehende Kunst bedeuteten: „Die Literaten hinken ja so jammerhaft mit ihrer Lyrik und den kleinen Kinosuggestionen hinter Malerei und Wissenschaft her“ (Kiefer / Meffre 2020: 225) schrieb er 1923 in einem Brief an Picassos Galeristen Daniel-Henry Kahnweiler. Zivilisationskritik soll hier jedoch nicht wie bei Grosse als Wissenschaftskritik, sondern als hermeneutisches Problem, als eine der verlorengegangenen Traditionen behandelt werden.

Carl Einstein hat für seine 1923 im Wasmuth-Verlag publizierte Edition von Bildtafeln des japanischen Holzschnitts, dem er einen Essay beifügte, nicht auf Texte von Grosse zurückgegriffen, und zwar entweder, weil er seine Schriften nicht kannte, oder weil sie nicht von der Kunst des



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

Holzschnitts handelten. Eine kleine Verbindung lässt sich trotzdem auffinden: Grosses Buch ist in einer von William Cohn herausgegebenen Reihe über **Die Kunst des Ostens** erschienen, dessen Name taucht auch in Einsteins Literaturverzeichnis zum Holzschnitt auf (vgl. Einstein 1923: 22). Einstein pointiert in seinem Essay direkt zu Beginn des Buches das Problem des eurozentristischen Blicks, wenn er bemerkt, dass die Brüder Goncourt, Toulouse-Lautrec oder van Gogh japanische Holzschnitte europäisch deuteten und so nur „den dünnen Schattenrand" des asiatischen Gesichts streiften (ebd.: 5). Er deutet hier die Rezeption japanischer Kunst durch den Impressionismus nur kurz an, statt ihre große Bedeutung für die historische Entwicklung der modernen Bildenden Kunst zu betonen.

Eine Passage aus seiner Einleitung ist dabei charakteristisch für die Art und Weise, wie die Grenzen des ethnologischen Verständnisses seiner Epoche betont werden:

> Ich schreibe über diese Dinge [d.i. die japanischen Holzschnitte] mit dem Bewußtsein, die letzten abendlichen Reflexe eines vorläufig erloschenen Gestirns in reizvoll fälschender Spiegelung einzufangen; der fliehende Rand hüpfenden Spiegelbildes zeichnet am bequemsten sich heraus. Man findet an diesen Holzschnitten Gefallen, worin eine große Überlieferung kleingeworden abstirbt und am Ende ihren Sinn verliert (ebd.: 5).

Bei Grosse wird diese Klage über einen Traditionsverlust wie erwähnt mit der Phrase „als Japan noch Japan war" zum Ausdruck gebracht (Grosse 1900: 221). Auch Einstein benennt die hermeneutischen Rahmenbedingungen der Annäherung an den Holzschnitt: „Wem mißtrauten wir zweifelnder als uns, wenn Fernländisches wir verstehen wollen" (Einstein 1922: 5). Einstein selbst sieht die Bewunderung von außereuropäischer Kunst als Versuch, die Lücken des eigenen Kulturlebens zu füllen, steht also dem nah, was eingangs eine problemgeschichtliche Perspektive auf den Primitivismus genannt wurde. In der Folge erzählt er, indem er Szenen des alltäglichen Lebens anschaulich beschwört, die Geschichte der japanischen Kunst des Holzschnitts für ein nichtakademisches Publikum; wie er die im Anhang genannten Quellen amalgamiert, wird im Text nicht deutlich. Die Vorgehensweise, wie Einstein den Lesern die japanische Kunst näherbringen will, ähnelt ansonsten zumindest in struktureller Hinsicht durchaus der Grosses, bis hin zu lyrischen Zitaten und Verweisen auf Kultur und Geschichte Japans. So ist er auch in der Lage, die Bedeutung einzelner Naturmotive zu erklären, wie z.B.: „Wenn im Hintergrund des Shogunenbildes (Blatt 13) eine Kiefer gezeichnet ist, so gilt dies mehr als nur



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

Dekoration; diese Kiefer sagt innere Eigenschaft an: Treue, Standhaftigkeit und Ausdauer“ (ebd.: 18–19). Er vermeidet auffällig jede Idealisierung oder Romantisierung dieser Kunst, er bezeichnet sie als eine „Welt des bürgerlich Amüsanten im besten Sinn, wenig Kühnheit und kaum Probleme. Aber eine eminent japanische Welt“ (ebd.: 14). Ebenso beschwört er nicht das Nichtpropositionale in den Holzschnitten, sondern hält die Nähe des Zeichnerischen zum Schreiben für geeignet, die Bilder entsprechend hinreichend lesen zu können:

> Das Kalligraphische dieser Blätter zeugt für eine alte chinesische und japanische Eigenschaft: die eng empfundene, unzerreißbare Einheit von Malerei und Literatur. Die Tuschmaler, die Lackkünstler, die Stichblattziseleure, sie alle interpretieren einen bestimmten Gedanken oder deutliches Empfinden, das irgendwie bereits literarisch fixiert ist. [...] Die malerische Handschrift und ihr Gebilde sind Zeichen geistiger Reflektion, innerer Gesammeltheit, und solches Visuelle ist dem Begrifflichen und Literarischen recht nahe und fast kongruent bestimmbar (ebd.: 18).

Trotz aller Lesbarkeit wird das hermeneutische Problem der fremden Perspektive japanischer Kunst am Ende seines Essays wie zu dessen Beginn erneut adressiert, nun durch einen interkulturellen Vergleich:

> Der Japaner genießt die Ruhe endgültiger Lösung [d.i. der Buddhismus], sein bewegtes Zeichnen ist Spaßen im Unbewegten, während der Europäer den Prozeß des Erkennens und fragmentarisches Ich definitiver Wahrheit und heiter erloschener Person vorzieht. In den Ukiyoye [das heißt fließende oder unglückliche Welt und so wird die von Einstein präsentierte Schule der Malerei genannt] ruft nichts zum Kämpfen; keine quälende, aufreißende Dramatik weckt; vielmehr kindliche Gelöstheit, der alles Sein, mag man noch so jäh hineingleiten, abgetane Frage und verklärtes Spaßen ist. Nur mittelbar werden wir diese Zeichnungen empfinden; nicht aus dem eigenen Treiben heraus; artistisch wirkt diese Kunst auf uns und bleibt am Ende Exotik. Artistisch lernten unsere Künstler aus ihr, und vielfach folgern sie Dinge, die uns bedeutend gelten, aber nicht in den Ukiyoye stehen (ebd.: 21).

Was die Möglichkeiten des wissenschaftlichen Erklärens angeht, bedienen sie sich beide der Ethnologie, um sich den Kunstwerken anzunähern. Über beide, Grosse und Einstein, lässt sich das sagen, was Uwe Fleckner im Hinblick auf Einsteins Kritik an den Ausstellungen des Völkerkunde-Museums unterstrichen hat: „Als Anwalt des Kunstwerks formuliert Einstein ein Plädoyer für die Rekonstruktion historischer und kultureller Zusammenhänge durch eine Kunstgeschichte, die über Stilkritik



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

und Zuschreibungsfragen hinaus eng mit der Ethnologie zusammenarbeitet“ (Fleckner 2006: 305). Während in Bezug auf die Ausstellungspraxis des Völkerkunde-Museums der Ausweg aus dem Tradierungsproblem, das – und das soll abschließend erörtert werden – aus einer kolonialistischen oder imperialistischen Politik Europas resultiert, die Ethnologie zu sein scheint, formuliert Einstein in Bezug auf die japanische Kunst ebenso wie Grosse eine gewisse Skepsis gegenüber vorschnellen Lösungsmöglichkeiten. Wie zu sehen war, kritisiert Grosse die Rationalität der europäischen Moderne, deren Politik zu einem Traditionsverlust in Japan und zu einer grundlegenden Gefahr für die Kunst geworden ist. Aus heutiger Perspektive könnte man konstatieren: Während er an der Globalisierung der Rezeption von Kunst (hier: der japanischen bzw. ostasiatischen) mitarbeitet, kritisiert er zugleich die Politik, die diese Globalisierungseffekte ausgelöst hat. Ähnliches gilt für Einstein: Der Kolonialismus hat ihm erst ermöglicht, mittels afrikanischer Skulpturen, asiatischer und pazifischer Kunst sein avantgardistisches Kunstparadigma zu formulieren. Zugleich erweist er sich als scharfer Kritiker einer imperialen und kolonialistischen Politik, wie der Artikel über das Berliner Völkerkundemuseum von 1926 eindrucksvoll dokumentiert:

> Die Zeichen der Niederlage der besiegten, kolonisierten Völker, Trophäen europäischer und amerikanischer Habgier und Neugier, lagen verknüllt in Schränken und bezeugten den Untergang ferner Künste infolge technischen Imports durch den Weißen, der solch vollkommene Zustände sich geschaffen, daß der ihm eigene Boden sein Gewimmel nicht mehr zu tragen vermochte. Ein Museum des deutschen Imperialismus, des wissenschaftlichen und ökonomischen (Einstein 1996: 447).

Vielleicht kann man sogar so weit gehen und vermuten, dass eine Kritik, wie sie heute vonseiten der postkolonialen Studien vorgebracht wird, fast ebenso alt ist wie jene Kulturströmungen, die mit *Primitivismus* und *Exotismus* umschrieben werden. Sicherlich führt ein Weg von den Avantgardisten, zu denen Einstein zählt, über Michel Leiris, der mit ihm zur Redaktion der Zeitschrift **Documents** gehörte, über Claude Levi-Strauss zu Michel Foucault, dann zu Edward Said und Homi Bhaba. Wenn eine postkoloniale Kritik auf Autoren wie Grosse oder Einstein zielt, dann zielt sie zugleich auf ihre eigenen theoretischen bzw. ideengeschichtlichen Wurzeln. Statt beiden Xenophobie oder Rassismus vorzuwerfen, sollte man vielleicht eher das Dilemma herausarbeiten, aus dem sie sich nicht befreien konnten. Grosse meinte den Ausweg aus dem hermeneutischen Problem in



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

der platonisch eingefärbten Unterscheidung von *Erklären* und *Erfahren* finden zu können. Einstein entwickelte das Konzept der *Halluzination*, mithilfe derer man versuchen sollte, an den tiefenpsychologischen, physiologischen Urgrund des Menschen heranzukommen, zu dem frühzeitliche oder „primitive" Kulturen seiner Auffassung nach Zugang hatten – beide Autoren präferierten also einen irrationalen, rauschhaften oder intuitiven (je nachdem, wie man es bewerten mag) epistemologischen Zugang zur Welt – und waren zugleich zutiefst geprägt vom wissenschaftlichen Weltbild.

## Literatur


Bauschinger, Sigrid (2015): **Die Cassirers. Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biographie einer Familie,** München: C.H. Beck.

Brecht, Bertolt (1995): *Geschichten vom Herrn Keuner*, in: Ders.: **Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe**, hrsg. v. Werner Hecht / Jan Knopf /Werner Mittenzwei / Klaus-Detlef Müller. Bd. 18: **Prosa 3**, Berlin / Weimar: Aufbau, 436–451.

Damme, Wilfried van (2010): „Ernst Grosse and the, Ethnological Method' in Art Theory". In: **Philosophy and Literature** 34 (2) / 2010, 302–312.

Damme, Wilfried van (2012): „Ernst Grosse and the Birth of the Anthropology of Aesthetics".In: **Anthropos** 107 / 2012, 497–509.

Einstein, Carl (1913): **Wilhelm Lehmbrucks graphisches Werk,** Berlin: Paul Cassirer.

Einstein, Carl (1923): **Der frühere japanische Holzschnitt,** Berlin: Ernst Wasmuth.

Einstein, Carl (1996): *Das Berliner Völkerkunde-Museum. Anläßlich einer Neuordnung*. In: Ders. (1996): **Werke. Berliner Ausgabe.** Bd. 2, hrsg. v. Hermann Haarmann / Klaus Siebenhaar, Berlin: Fannei & Walz, 446–450.

Fleckner, Uwe (2006): **Carl Einstein. Fragmente einer intellektuellen Biographie,** Berlin: Akademie Verlag.

Grosse, Ernst (1887): **Die Literaturwissenschaft, ihr Ziel und ihr Weg,** Diss. Halle a.d. Saale.

Grosse, Ernst (1890): **Herbert Spencers Lehre von dem Unerkennbaren,** Leipzig: Verlag von Veit & Comp.

Grosse, Ernst (1894): **Die Anfänge der Kunst,** Freiburg / Leipzig: J.C.B. Mohr.




BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)

Grosse, Ernst (1900): *Wissenschaft und Kunst*. In: Ders.: **Kunstwissenschaftliche Studien,** Freiburg / Leipzig: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 215–259.

Grosse, Ernst (1922): **Die ostasiatische Tuschmalerei,** Berlin: Bruno Cassirer.

Horatschek, Annegret ([4]2008): *Exotismus*. In: Ansgar Nünning (Hrsg.): **Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie,** Stuttgart / Weimar, 185.

Kiefer, Klaus H., Meffre, Liliane (Hrsg.) (2020): **Carl Einstein. Briefwechsel 1904-1940,** Stuttgart: J.B. Metzler.

Klages, Ludwig (1917): **Handschrift und Charakter: Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik,** Leipzig: J.A. Barth.

Leeb, Susanne Angela (2015). „Primitivism and humanist teleology in art history around 1900". In: **Journal of Art Historiography** 12 [12/SLb1] / 2015. https://arthistoriography.files.wordpress.com/-2015/06/leeb.pdf [15.07.2021]

Mauthner. Fritz (1901): **Beiträge zu einer Kritik der Sprache**. Erster Band. Sprache und Psychologie, Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger.

Muther, Richard (1893): **Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert.** Band 1, München: G. Hirth.

Pfisterer, Ulrich (2008): *Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000),* In: Kitty Zijlmans and Wilfried van Damme (Hrsg): **World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches,** Amsterdam: Valiz, 69–89.

Warnock, Geoffrey James (1971): **Englische Philosophie im 20. Jahrhundert,** Stuttgart: Reclam.

Weber, Max (1919): **Wissenschaft als Beruf**, München / Leipzig: Duncker & Humblot.

Weimar, Klaus (2000): *Die Begründung der Literaturwissenschaft*. In: Jörg Schönert (Hrsg.): **Literaturwissenschaft und Wissenschaftsforschung,** Stuttgart: J.B. Metzler, 135–149.

Wilpert, Gero von ([8]2001): **Sachwörterbuch der Literatur**, Stuttgart: Kröner.



BDD-A33067 © 2021 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:34 UTC)