

New Worlds: Frontiers, Inclusion, Utopias



Claudia Mattos Avolese
Roberto Conduru
EDITORS

Sponsored by



Supported by



Published by



Editors

Claudia Mattos Avolese and
Roberto Conduru

ISBN: 978-85-93921-00-1

Editorial Coordinator

Sabrina Moura

©2017, the authors, the
editors, Comité International
de l'Histoire de l'Art, Comitê
Brasileiro de História da Arte.

Graphic Design

Frederico Floeter

All rights reserved, including
the right of reproduction in
whole or in part in any form.

Copyediting

Editage

Published by

Comitê Brasileiro de História
da Arte (CBHA);
Comité International de
l'Histoire de l'Art and Vasto

São Paulo, 2017

This publication has been made possible thanks to the
financial support of the Terra Foundation for American Art and
the Getty Foundation.

The Global Dimension of Art History (after 1900): Conflicts and Demarcations

Joseph Imorde
Universität Siegen

It is a well-known fact that the academic discipline of art history was slow in responding to the broadening range of images and objects that became available for study in the late nineteenth and early twentieth centuries from a variety of sources outside the traditional European focus. Despite the fact that private collectors and museums eagerly collected, exhibited, and published such works—often in competition with each other in the context of an ongoing colonization—these non-European artifacts “rarely made their way into academic art historical research.”¹ This discrepancy triggered conflicts and provoked disputes over the responsibility for the demarcation of the field. This text will try to outline the debates between an already institutionalized field and the actors of an emerging “global” art history that were mainly rooted in anthropological and ethnographical research, and investigate the ideological background of these arguments. The main point of the contribution is to analyze the popularization of “world art” through the assertion of its aesthetic value and to focus on a media history of inexpensive books and brochures that tried to proliferate reproductions of “foreign” art to a wider public.

An anecdotal reference to this emerging “boundary work” in art history can be found in some letters by Walter Benjamin written in late 1915, when he enrolled at the Ludwig Maximilian Universität in Munich and took classes with Heinrich Wölfflin. Benjamin reviewed these courses at length in two letters to his friend Fritz Radt. In the first one from November 21, he chose strong words to describe Wölfflin’s total incompetence in engaging with the art historical material presented in class, medieval miniature paintings as it happens. Benjamin characterized the style of the lecture as artificial and quirkily controlled, to a degree that could produce the impression that Wölfflin purposefully played a role² in order to cope with the expectations of the public and to propel his reputation even further. Benjamin considered the courses a “brutal affront toward the audience”. In a second letter from December 4, he became even more drastic

1 Julia Orell, “The Emergence of East Asian Art History in the 1920s: Karl With (1891–1980) and the Problem of Gandhara,” in *The Making of the Humanities. Volume III: The Modern Humanities*, ed. Rens Bod, Jaap Maat, and Thijs Weststeijn. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, 431–448, here 431.

2 Gershom Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*, ed. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1983, 80–84 [Letter from Walter Benjamins to Fritz Radt, Munich, Sunday, November 21, 1915], here 81.

in his assessment. Wölfflin was denied the slightest capability to understand art at all:

A by no means overwhelmingly gifted man, who, by nature, has no more of a feel for art than anyone else, but attempts to get around this by using all the energy and resources of his personality (which have nothing to do with art). As a result, he has a theory that fails to grasp what is essential but which, in itself, is perhaps better than complete thoughtlessness. In fact, this theory might even lead somewhere were it not for the fact that, because of the inability of Wölfflin's capacities to do justice to their object, the only means of access to the artwork remains exaltation, and a moral urge of obligation. He does not see the artwork, he feels obliged to see it, demands that one sees it, considers his theory a moral act; he becomes pedantic, ludicrously catonic [from Marcus Porcius Cato 234–149 B.C.], and thereby destroys any natural talents that his audience may have. For the combination of an ungrounded, surreptitiously obtained concept of refinement and distance, and the brutality with which he obscures his lack of (receptive) genius, has the effect of attracting an audience that clearly has no idea what is going on.³

In short, Wölfflin had no sensorium for the appreciation of art, because he lacked receptive genius and a feeling for the art object, things that Benjamin obviously looked for in the field of art history. He subsequently avoided Wölfflin's classes and fled into the realm of global art, more specifically into a seminar by Walter Lehmann, a scholar of South American language, art, and culture who later became one of the directors of the Völkerkundemuseum (Ethnographical Museum) in Berlin. In Lehmann's private apartment, the young student saw "glass cabinets with the most wonderful art objects from the American past, Chinese porcelains, small exotic oil paintings, and a scientific collection of ancient maps." The topic of the course

3 Scholem, *Walter Benjamin*, 84–89 [Letter from Walter Benjamins to Fritz Radt, Munich, December 4, 1915], here 84–85.

was old Mexican culture and language.⁴ In the seminar, Benjamin met not only the poet Rainer Maria Rilke, but “became acquainted with the memorable figure of the Spanish priest Bernardo Sahagún.” Inspired by Lehmann’s knowledge, he bought an “Aztec-Spanish dictionary [...] in order to learn the Aztec language”⁵—an undertaking that he abandoned after a short period of time.

Benjamin’s experiences in Munich are symptomatic and can be considered indicative of a turn in the perception of global art in Germany during and after the First World War. A younger generation of art historians tried to expand the field significantly in making art works more accessible for a broader public. In a brief article written in 1919 entitled “Weltkunst” (World Art) published in the “Kunstblatt” edited by Paul Westheim, the German art historian and specialist for Indian, Chinese, and Japanese art William Cohn contributed to this ongoing “boundary work.” He complained about his European colleagues and remarked with some vigor:

They are exclusively interested in antiquity, in Italian, German, Dutch, French, and Spanish Art, and at the furthest might consider Egyptian and Islamic Art as even noteworthy. At everything else they look condescendingly and indifferently with the well-known arrogance of the European who considers himself the untouchable model of the world, not only in the realm of technology but also in intellectual and aesthetic culture. It has to become clear once and for all that this is an indefensible standpoint.⁶

4 Scholem, *Walter Benjamin*, 84–89 [Letter from Walter Benjamin to Fritz Radt, Munich, December 4, 1915], here 87.

5 Gershom Scholem, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. Translated from the German by Harry Zohn. (New York: Schocken Books, 1981), 33.

6 William Cohn, “Weltkunst,” in *Kunstblatt* 3 (1919), 62–63, here 62. Cited after Lutz Windhöfel, *Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik* (Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag, 1995), 285: “Sie sind (die europäischen Kunsthistoriker, lw) immer wieder – mit wenigen Ausnahmen – ausschließlich eingestellt auf die Antike, auf italienische, deutsche, niederländische, französische und spanische Kunst. Höchstens noch ägyptische und islamische Kunst werden für beachtenswert gehalten. Auf alles andere blickt man mit dem bekannten Hochmut des Europäers, der nicht nur auf dem Gebiet der Technik, sondern auch der geistigen und ästhetischen Kultur das unantastbare Vorbild der Welt zu sein meint, verächtlich und teilnahmslos herab. Es muss ein für allemal klar werden, dass das ein unhaltbarer Standpunkt ist.”

Besides voicing such strong opinions, Cohn had already taken steps to institutionalize his new approach to “world art” in founding the first Western journal for East Asian art, the influential *Ostasiatische Zeitschrift*, with Otto Kümmel in 1912. A further move in claiming ground in the field was the popularization of global art through the production of inexpensive books and brochures that consisted almost entirely of illustrations and addressed mainly non-academic readers. For example, Cohn edited the series *Kunst des Ostens* (Art of the East), for which he invited friends and colleagues like Hedwig Fechheimer, Otto Kümmel, Ernst Grosse, Friedrich Sarre, Ernst Kühnel, and Curt Glaser to write on Egyptian, Persian, Moorish, and East Asian art.⁷ In a review of Cohn’s own book in this series, *Indian Sculpture* from 1921, Ernst Diez characterized the new approach to global art in Germany as a total paradigm shift:

The valuation of Eastern, Far Eastern, and even Atlantic art has undergone a radical turn in the last years. These fields are no longer of interest only as exotic areas studied by ethnologists, but are instead integrated into art history and assessed as pure art.⁸

7 Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*. (Die Kunst des Ostens I) (Berlin: Cassirer, 1920); William Cohn, *Indische Plastik*. (Kunst des Ostens II) (Berlin: Cassirer, 1921); Hedwig Fechheimer, *Kleinplastik der Ägypter*. (Die Kunst des Ostens III) (Berlin: Cassirer, 1921); Otto Kümmel, *Die Kunst Ostasiens* (Kunst des Ostens IV) (Berlin: Cassirer, 1921); Friedrich Sarre, *Die Kunst des alten Persien. Mit 150 Tafeln und Textabbildungen* (Kunst des Ostens V) (Berlin: Cassirer, 1922); Ernst Grosse, *Die ostasiatische Tuschkmalerei. Mit 160 Tafeln*. (Die Kunst des Ostens VI) (Berlin: Cassirer, 1922; Ernst Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*. (= Kunst des Ostens VII) Berlin: Cassirer, 1922); Heinrich Glück, *Die christliche Kunst des Ostens. Mit 132 Tafeln*. (Die Kunst des Ostens VIII) (Berlin: Cassirer, 1923); Ernst Kühnel, *Maurische Kunst*. (Kunst des Ostens IX) (Berlin: Cassirer, 1924); Ernst Grosse, *Ostasiatisches Gerät. Mit 140 Tafeln*. (Kunst des Ostens X) (Berlin: Cassirer, 1925); Curt Glaser, *Ostasiatische Plastik*. (Kunst des Ostens XI) (Berlin: Cassirer, 1925).

8 Ernst Diez, “Cohn, William: Indische Plastik (Band II der ‘Kunst des Ostens’, Berlin, Bruno Cassirer, 1921),” in *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien* 52 (1922): 293: “In der Wertung der östlichen, fernöstlichen, ja auch der atlantischen Kunst ist in den letzten Jahren insofern ein radikaler Umschwung eingetreten, als diese Kunstkreise nicht mehr wie bis vor kurzem als exotische, vorwiegend den Ethnologen interessieren, sondern in den Betrachtungskreis der Kunstgeschichte einbezogen und rein künstlerisch gewertet werden. Auch W. Cohn, der nicht Ethnologe, sondern Kunsthistoriker ist, stellt gleich im ersten Satze seines Vorwortes fest, daß die indische Plastik in seiner Arbeit ‚nicht als Objekt der Völkerkunde oder Religionsgeschichte, sondern allein als Kunst behandelt werden soll, wenn auch notgedrungen, der allgemeinen Fremdheit des Gegenstandes wegen, die geschichtlichen und religiösen Zusammenhänge aufgezeigt werden müßten. [...] Das Buch ist nicht nur für weitere Kreise, denen zum ersten Male ein umfassender Einblick in die indische Formenwelt geboten wird, sondern auch für die Fachleute von grundlegendem Werte, denn es war bisher eine mühsame Arbeit, aus zahlreichen Werken all das zu schöpfen, was hier in handlichem Format vereinigt genossen und studiert werden kann.”

The purpose of the book was indeed not scientific, as Cohn underlined in his preface: “Indian sculpture shall be treated here not as an object of ethnology or the History of Religion but exclusively as works of art.”⁹ This empathetic approach to foreign art works had an inner logic; it broke with the philological method of classical art history¹⁰ in promoting instead an immediate aesthetical access to the work of art—naturally presented in these publications in the very reductive form of black and white photographs. The director for East Asian Art at the Völkerkundemuseum in Berlin, the aforementioned Otto Kümmel, developed this point even further in his book *Die Kunst Ostasiens* (The Art of East Asia), published in 1921. He claimed: “This book has no scientific value whatsoever. It does not try to convey art historical facts nor does it illustrate laws of art science; who is in search for such things shouldn’t lay hands on these pages. It is only addressed to the friend of art (Kunstfreund), who does not care about art history and art science at all.” Kümmel’s only motivation to present the objects in his book was “their inner quality.”¹¹

The art critic Wilhelm Hausenstein took this tendency to an extreme when he published his work *Barbaren und Klassiker: Ein Buch von der Bildnerie exotischer Völker* (Barbars and Classics: a Book on the Art Production of the Exotic Peoples) in 1922. After a one-page preface in which the author emphasized that art could only be conceived through images and not words,¹² the book showcased 177 plates of global art from Oceania, Africa, America, and Asia. Only after this accumulation of figures did

9 William Cohn, *Indische Plastik. Mit 161 Tafeln und drei Textabbildungen*. (= Kunst des Ostens Band II) Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1921, V.

10 By necessity, since Cohn spoke neither any Indian dialect, Chinese, nor Japanese.

11 Otto Kümmel, *Die Kunst Ostasiens. Mit 168 Tafeln und 5 Textabbildungen*. (Kunst des Ostens IV) (Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1921), 1: “Diese Buch hat keinerlei wissenschaftlichen Wert. Es will weder kunstgeschichtliche Tatsachen mitteilen, noch kunstwissenschaftliche Gesetze aufzeigen; wer dergleichen sucht, nehme es lieber nicht in die Hand. Es wendet sich ausschließlich an den Kunstfreund, dem Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft gleichgültig oder nebensächlich sind. Nur der innere Wert der Werke [...] hat über ihre Aufnahme bestimmt.”

12 Wilhelm Hausenstein, *Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerie exotischer Völker. Mit einhundertsevenundsiebzig Tafeln*. (München: R. Pieper & Co. Verlag, 1922), [Ohne Seitenzählung]: “Bildende Kunst muß voraus im Bild begriffen sein. Vom wort her kann ein Verstehen nur unterstützt und entwickelt, aber nicht gegründet werden. Wer dies Buch in Händen hält, soll die erste Aufmerksamkeit und Arbeit den Tafeln zuwenden. Besitzt sein Auge und Gedächtnis die Bilder ganz, dann möge er auch lesen und möge nehmen, was etwa die geschriebenen Seiten ihm leihen können. Dies ist selbstverständlich. Aber es scheint nicht überflüssig, der Selbstverständlichkeit einmal besondren Nachdruck zu geben. Darum sind die Tafeln – Wegweiser zur exotischen Bildnerie – den Worten vorangestellt, die sich um Deutung und Wertung bemühen.”

Hausenstein present an explanatory text that he characterized as optional for the user of the book.

Thus, inexpensive “coffee table books” dominated the art history market in Germany in the early twentieth century.

What radiated through these positions and publications were the teachings of the— at the time—much-debated “Einfühlungstheorie.” These “aesthetics of empathy” advocated on the one hand the universal value of works of art and argued on the other for the emotional autonomy of the beholding individual. They declared mass consumption compatible with profound experiences that, in the best-case scenario, were supposed to occur during contemplation of even a mediocre reproduction of “masterpieces”—wherever they came from. Empathy theory provided excellent ammunition for the argument that an interest in art was not a branch of science or the privilege of self-proclaimed experts, but rather a pursuit open to every person of sensibility. To cite Richard Muther, a professor of art history in Breslau and a writer on art, “one does not have to be a trained historian to experience strong emotions, and enjoy them for what they are, in front of paintings. All one needs is to have a soul in one’s body and eyes in one’s head.”¹³ According to Wilhelm Waetzold, general director of the Berlin Museums from 1927 to 1933, the inner quality of art could reveal itself only “to those approaching not from the place of reason but from their own soul,” those who, with the help of their own feeling, take in the artwork and assure themselves of its worth.¹⁴ Such proclaimers of “art for all,” who raised feeling to a universal tool of recognition, did not want to train art scholars; they wanted to teach people to be art lovers.¹⁵ Given these preconditions, the oft-quoted dictum¹⁶

13 Richard Muther, “Ästhetische Cultur,” in Richard Muther, *Studien und Kritiken*. Band II: 1901. (Wien: Wiener Verlag, 1901), 1–23, here 15.

14 Wilhelm Waetzoldt, *Du und die Kunst. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte* [1938] (Berlin: Druckhaus Tempelhof, 1948), 19–20.

15 Ferdinand Avenarius, “Unsere Sache,” in *Der Kunstwart* 9, no. I (October 1895), 1–3, here 1–2.

16 For example in Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908], ed. Helga Grebing (Munich: Fink, 2007), 73 and 75. See Theodor Lipps, “Einfühlung und ästhetischer Genuß,” in *Die Zukunft* 54 (1906): 100–114, here 100. Republished in Theodor Lipps, “Einfühlung und ästhetischer Genuß,” in: *Aesthetik*, ed. Emil Utitz (Berlin: Pan, 1924), 152–167, here 152. See also Theodor Lipps, “Ästhetik,” in *Systematische Philosophie von W. Dilthey, A. Riehl, W. Wundt, W. Ostwald, H. Ebbinghaus, R. Eucken, Fr. Paulsen, W. Münch, Th. Lipps*, ed. Paul Hinneberg (Berlin: B.G. Teubner, 1907), 349–388, here 369. Criticism in August Döring, “Über Einfühlung,” in *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7, no. 4 (1912): 568–577, here 575–577.

by the philosopher and psychologist Theodor Lipps, “aesthetic enjoyment is objectified self-enjoyment” (1906), assumed a thoroughly emancipatory aspect. This pleasure-sensitive self-obsession now enabled the justification of interpretations of art that, rather than insisting on explanations, were oriented simply toward bringing art works to life in a personal way.¹⁷

The writer and art historian Oskar Beyer called for a “reevaluation” of art history with his 1923 book *Welt-Kunst* (World Art). His programmatic introduction dismissed the old methods of art history that had tried to analyze objects mainly historically or philologically, and ridiculed any intellectual approach to works of art. For him, the only way for a proper reception was the strong experience in an immediate encounter with the value and vitality of the given object.¹⁸ That became a common opinion shared, for example, by the editors of inexpensive book series like the *Bibliothek der Kunstgeschichte* (The Library of Art History) as a way to cover aspects of global art history, as with Otto Burchard’s *Chinese Burial Ceramics* from 1923, or the brief introduction into *Old Buddhist Painting in Japan* by William Cohn, also published in 1923. Even more influential was the *Orbis Pictus. Weltkunst-Bücherei*—the Orbis Pictus/World Art Library—edited by Paul Westheim. The idea behind Orbis Pictus was to proliferate reproductions of global art works to a wider public and to educate the masses in their own “capac-

17 Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst* (Köln: Dumont-Schauberg, 1907), 141: “For empathy theory, however, the explanation of works of art lies in speaking of every line, every luminosity, every space, and every object as if an entire person were contained therein. The lines begin to gambol and leap and the shadows and lights to shun or caress one another; the surfaces have their life, and cozy interiors start to lose their reality. Thus empathy theory becomes the justification for art interpretation of the kind that wants not to explain, but rather to translate art into vibrant effects, with the result that the entire work dissolves into strong but sporadic impressions. It is the aesthetic of lyricism.” [My translation.]

18 Oskar Beyer, *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte* (Dresden: Sybilen-Verlag 1923), 14: “Dem neuen Wollen wächst die Aufgabe zu, die Schwächen, Lücken und Unzulänglichkeiten der alten Methoden nachzuweisen, wobei es auf Entlarvungen hinauslaufen wird. Vor allem wird das Künstliche, Einseitige, ja Armselige an jener geschichtlichen Beleuchtung offenbar zu machen sein, in der man alle Kunstgebilde zu betrachten sich gewöhnt hatte, und zwar schon durch den Nachweis, daß zahlreiche Stilgebiete in geschichtlicher Hinsicht heute noch völlig dunkel sind oder in ewigem Dunkel bleiben werden. Es muß nicht minder deutlich festgestellt werden, daß die Methode: durch geschichtliche oder philologische Forschung, also auf intellektuellem Wege an die Kunst heranzukommen, ein phantastischer Irrweg ist, da der Kunstwert (also das, was einzig wichtig und entscheidend) immer ein Unmittelbares, nur im Erlebnis Faßbares sein kann. Nur vom Erlebnis dieses unmittelbaren, gegenwartsträchtigen Kunstwertes aus darf also jede stil- und entwicklungsgeschichtliche Bemühung künftig inneres Recht gewinnen.”

ity to enjoy.”¹⁹ It is significant that the aforementioned Walter Lehmann published the first monograph on “Altmexikanische Kunstgeschichte ein Entwurf in Umrissen” as Volume 8 in the series “Orbis Pictus” in 1921, a book that the publishing house immediately had translated into English under the title *The History of Art in Ancient Mexico: An Essay in Outline*. In his preface, Lehmann pointed out that the book was not written to serve a small group of experts, but to educate and entertain all friends of true art.²⁰ That was boundary work on the grounds of a popularized empathy theory.

Herbert Kühn, author of *Die Kunst der Primitiven* (The Art of the Primitives), a book “which embraced the entire spectrum of prehistoric and indigenous art forms: the products of Aztecs, Bushmen, Eskimos, Africans, and so forth”²¹ could—in the year 1925—point to the fact that “the boundaries of the field of research in the history of art” had been “enormously extended in the last years and decades.” For Kühn, the days “when Classical Antiquity and Renaissance alone seemed to afford problems for historical research in art” were long past.²²

19 Johannes Richter, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens als Kulturproblem der Gegenwart nach Hauptgesichtspunkten dargestellt*. Dissertation, Universität Leipzig, 1909 (Leipzig: Quelle & Meyer, 1909), 120–121.

20 Walter Lehmann, *Kunstgeschichte des Alten Peru. Erläutert durch ausgewählte Werke aus Ton und Stein, Gewebe und Kleinode* (Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1924), 7.

21 Ulrich Pfisterer, “Origins and Principles of World Art History—1900 (and 2000),” in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, ed. Kitty Zijmans and Wilfried van Damme. (Amsterdam: Valiz, 2008), 69–89, here 81.

22 Herbert Kühn, “Vorwort,” in: *IPEK* 1 (1925), I–VII, here V: “Der Umkreis des Forschungsgebietes der Kunstgeschichte ist in den letzten Jahren und Jahrzehnten ungemessen erweitert worden. Die Zeit, der die Antike und die Renaissance allein Aufgaben der kunstgeschichtlichen Forschung schienen, sind längst vorüber. Neben diese beiden Gebiete trat die Forschung des Barock, des Rokoko, des 19. Jahrhunderts. Vor unseren Augen erwachte die Gotik zu neuem Leben, die romanische und byzantinische Kunst zog die Forscher an. Zuletzt dehnte sich die kunstwissenschaftliche Forschung auch aus auf die Phänomene der Kunst Ostasiens und Indiens. Der Kreis der Kunstgeschichte der Welt war damit noch nicht geschlossen. Als letztes, und für die moderne Stilforschung vielleicht wichtigstes Gebiet muß die prähistorische und ethnographische Kunst in den Rahmen der kunstwissenschaftlichen Arbeit einbezogen werden. Für alle anderen Gebiete der Kunstgeschichte bestehen wissenschaftliche Zeitschriften, die die Arbeiten der Forscher sammeln. Eine solche Zeitschrift bestand für das Forschungsgebiet der prähistorischen und ethnographischen Kunst bisher nicht. Das Jahrbuch will sich ausschließlich dieser Aufgabe widmen, sein Arbeitsgebiet ist trotz vieler Berührungspunkte ein anderes als das der prähistorischen und ethnographischen Zeitschriften. Einbezogen in den Arbeitsumkreis ist die prähistorische Kunst aller Kontinente der Erde, ferner aus den Rahmen der Ethnographie die Kunst Afrikas, Amerikas, der Südsee und der Naturvölker Asiens. Es ist das Ziel des Herausgebers, alle Schulen und wissenschaftlichen Lehrmeinungen gleichmäßig zu Worte kommen zu lassen. Die Zeitschrift ist als eine gemeinsame Arbeit aller Nationen gedacht. Alle wissenschaftliche Arbeit sollte unabhängig sein von der Politik, sowohl der inneren wie der äußeren, unabhängig von all den Strömungen, die heute in dieser Richtung laufen, morgen in jener. Ein Volk, das

In the first edition of his *Jahrbuch für Prähistorische und Ethnographische Kunst* (Yearbook of Prehistoric and Ethnographical Art), Kühn formulated his methodological convictions and challenged, amongst others, Heinrich Wölfflin and his principles:

Measured against the art of the Neolithic, the Bronze, and Early Iron Age, Wölfflin's principles of "linear" and "painterly" promptly collapse. These terms, as fruitful as they seem for the Renaissance and Baroque, are not sufficient to describe the abstract, geometric art of these times. They are equally inadequate for the art of Africa, the South Sea, and parts of America. In the perspective of world art, Wölfflin's principles as well as all the other methodological approaches of European art history can hardly be upheld.²³

But the recommended alternative proliferated in the many inexpensive publications on global art—the strongly felt experience in an immediate encounter with the object—was in itself problematic and could be attacked by "classical" art historians who denied any significance of empathy theory for art historical research and disdained the aesthetics of self-enjoyment.

Richard Hamann, among others, criticized the empathy theory as a sentimental "anthropomorphization" of art objects. In his view, the rational description of transcendent objects was being suspended in favor of a self-satisfied evaluation of inner feelings; he was not willing to accept that in his day and age, a popular taste driven by emotions could assert itself over a strictly intellectual processing of a work of art. Naturally, Hamann was not alone in his elitist suspicion of empathy as an art historical means of appre-

sich selbst ausschaltet von der großen wissenschaftlichen Arbeit anderer Kulturvölker, schadet sich selbst. Der Herausgeber betrachtet es als eine angenehme Pflicht, darauf hinzuweisen, daß sich wissenschaftliche Vertreter aller Völker bereit erklärt haben, an den Aufgaben und Zielen dieser Zeitschrift mitzuarbeiten."

23 Herbert Kühn, "Die Bedeutung der prähistorischen und ethnographischen Kunst für die Kunstgeschichte," in *IPEK* 1 (1925), 3–13, here 8: "An der Kunst des Neolithikums, der Bronzezeit und erste Eisenzeit gemessen, zerfallen plötzlich Wölfflins Grundbegriffe von zeichnerisch und malerisch. Diese Begriffe, so fruchtbar für die Zeit von Renaissance und Barock, sind nicht zureichend für die abstrakte, geometrische Kunst dieser Zeit. Sie sind ebenso unzureichend für die Kunst Afrikas, der Südsee, eines Teils von Amerika. Sie haben plötzlich unter dem Gesichtspunkt der gesamten Kunst der Welt nur eine Teilbedeutung, die sie an eine bestimmte Form kettet. Und ebenso ergeht es den anderen Begriffen, die aus der europäischen Kunst für die Kunst Europas abgezogen sind."

hension. In his late essay “Stilgeschichte und Sprachgeschichte” (History of Style and History of Language), written in 1934, Julius von Schlosser sought to protect the great works of art from the importunacy and willfulness of the common folk. Schlosser tried to prevent an art history guided by the internal transformation offered by processes of empathy and aesthetic imitation—in short, the investigation of the emotional effects brought about by the experience of art. According to him, nothing was worse than observing how the common beholder obscured the artist’s expression with a description of his own empathic impression. Such enthusiasts as these handled a work of art, in his estimation, as if it “were nothing more than soft clay,” ready to be transformed by their inclinations and opinions and was reduced thus to its emotional effect.²⁴ Schlosser found such “aesthetic subjectivism”²⁵ obscene and Theodor Lipps’ empathetic aesthetic theory wrongheaded.²⁶

The conflict about the right to demarcate the extension and methodological constitution of art history, which I tried to outline briefly here, dissolved abruptly when the Nazis came into power in 1933. Global art was marginalized in Germany and the advocates of global art history, like Walter Lehmann, were driven out of their jobs or emigrated, like William Cohn and Paul Westheim, to England or Mexico. With the actors the discussions about the boundary of the field emigrated into very different contexts.

24 Julius von Schlosser, “‘Stilgeschichte’ und ‘Sprachgeschichte’ der bildenden Kunst. Ein Rückblick.” Vorgelegt von Karl Voßler am 12. January 1935. (= Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung Jahrgang 1935. Heft 1) (Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei der C. H. Beck’schen Verlagsbuchhandlung, 1935), 16: “Wie schwer ist es, was so natürlich erscheint, eine gute Natur, ein treffliches Gemälde, an und für sich zu beschauen, den Gesang um des Gesanges willen zu vernehmen, den Schauspieler im Schauspieler zu bewundern, sich eines Gebäudes um seiner eigenen Harmonie und seiner Dauer willen zu erfreuen. Nun sieht man aber meist die Menschen entschiedene Werke der Kunst geradezu behandeln, als wenn es ein weicher Ton wäre. Nach ihren Neigungen, Meinungen, Grillen sollen sich der gebildete Marmor wieder ummodellieren, das festgemauerte Gebäude sich ausdehnen oder zusammenziehen, ein Gemälde soll lehren, ein Schauspiel bessern und alles soll alles werden. Eigentlich aber, weil die meisten Menschen selbst formlos sind, weil sie sich aus ihrem Wesen selbst keine Gestalt zu nehmen, damit alles loser und lockerer Stoff werde, wozu sie auch gehören. Alles reduzieren sie zuletzt auf den sogenannten Effekt, alles ist relativ, und so wird auch alles relativ, außer dem Unsinn, der Abgeschmacktheit, die dann auch ganz absolut regiert.”

25 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Elfte unveränderte Auflage. (München: R. Piper & Co. Verlag, 1921), 2 and 4–5.

26 Schlosser, “Stilgeschichte’ und ‘Sprachgeschichte,” 5: “Ich habe seinerzeit jene dicken Wälzer der deutschen Ästhetiker, wie Lipps, Volkelt, Dessoir u. a. mit heißem Bemühen studiert, aber nicht den mindesten Nutzen von ihnen zu ziehen vermocht, obwohl sie mit Flickchen und Lappen kunsthistorischer Belesenheit – viel weniger Anschauung – reichlich genug behangen waren; heute sind sie längst in einem der dunkelsten Winkel meiner Bibliothek bestattet.”

Bibliography

- Avenarius, Ferdinand, "Unsere Sache" In *Der Kunstwart* 9, n. I, October 1895, p. 1–3.
- Beyer, Oskar, *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte*, Dresden: Sybillen-Verlag 1923.
- Cohn, William, *Indische Plastik*. (Kunst des Ostens II), Berlin: Cassirer, 1921.
- Diez, Ernst, "Cohn, William: Indische Plastik (Band II der 'Kunst des Ostens', Berlin, Bruno Cassirer, 1921)," In *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft zu Wien* 52, 1922.
- Döring, August, "Über Einfühlung," in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 7, no. 4 (1912), p. 568–577.
- Fechheimer, Hedwig, *Die Plastik der Ägypter*, (Kunst des Ostens I), Berlin: Cassirer, 1920.
- _____, *Kleinplastik der Ägypter* (Die Kunst des Ostens III), Berlin: Cassirer, 1921.
- Glaser, Curt, *Ostasiatische Plastik* (Kunst des Ostens XI), Berlin: Cassirer, 1925.
- Glück, Heinrich, *Die christliche Kunst des Ostens. Mit 132 Tafeln*. (Die Kunst des Ostens VIII), Berlin: Cassirer, 1923.
- Grosse, Ernst, *Die ostasiatische Tuschkmalerei. Mit 160 Tafeln*. (Die Kunst des Ostens VI), Berlin: Cassirer, 1922.
- _____, *Ostasiatisches Gerät. Mit 140 Tafeln*. (Kunst des Ostens X), Berlin: Cassirer, 1925.
- Hamann, Richard, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln: Dumont-Schauberg, 1907.
- Hausenstein, Wilhelm, *Barbaren und Klassiker. Ein Buch von der Bildnerie exotischer Völker. Mit einhundertsebenundsiebzig Tafeln*, München: R. Pieper & Co. Verlag, 1922.
- Herbert Kühn, "Vorwort," in: *IPEK* 1, 1925, I–VII.
- Kühnel, Ernst, *Maurische Kunst* (Kunst des Ostens IX), Berlin: Cassirer, 1924.
- _____, *Miniatur-malerei im islamischen Orient*. (Kunst des Ostens VII), Berlin: Cassirer, 1922.
- Kümmel, Otto, *Die Kunst Ostasiens* (Kunst des Ostens IV), Berlin: Cassirer, 1921.
- Lehmann, Walter, *Kunstgeschichte des Alten Peru. Erläutert durch ausgewählte Werke aus Ton und Stein, Gewebe und Kleinode*, Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1924.
- Lipps, Theodor, "Ästhetik," in *Systematische Philosophie von W. Dilthey, A. Riehl, W. Wundt, W. Ostwald, H. Ebbinghaus, R. Eucken, Fr. Paulsen, W. Münch, Th. Lipps*, Paul Hinneberg (ed.), Berlin: B.G. Teubner, 1907.
- _____, "Einfühlung und ästhetischer Genuß," In *Die Zukunft* 54, 1906, p.100–114.
- Muther, Richard, "Ästhetische Cultur," in: Richard Muther, *Studien und Kritiken*, Band II, Wien: Wiener Verlag, 1901, p. 1–23.

The Global
Dimension of Art
History (after 1900):
Conflicts and
Demarcations

Orell, Julia, "The Emergence of East Asian Art History in the 1920s: Karl With (1891–1980) and the Problem of Gandhara," In Rens Bod, Jaap Maat, and Thijs Weststeijn (ed), *The Making of the Humanities. Volume III: The Modern Humanities*, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2014, 431–448.

Richter, Johannes, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens als Kulturproblem der Gegenwart nach Hauptgesichtspunkten dargestellt*. Dissertation, Universität Leipzig, Leipzig: Quelle & Meyer, 1909.

Sarre, Friedrich, *Die Kunst des alten Persien. Mit 150 Tafeln und Textabbildungen* (Kunst des Ostens V), Berlin: Cassirer, 1922.

Schlosser, Julius von, "'Stilgeschichte' und 'Sprachgeschichte' der bildenden Kunst. Ein Rückblick." Vorgelegt von Karl Voßler am 12. January 1935. (= Sitzungsberichte

der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Abteilung Jahrgang, 1935, Heft 1, Munich: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung, 1935.

Scholem, Gershom, *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*. Rolf Tiedemann (ed), Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1983.

_____, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. Translated from the German by Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1981.

Ulrich Pfisterer, "Origins and Principles of World Art History—1900 (and 2000)," in *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Kitty Zijmans and Wilfried van Damme (ed.), Amsterdam: Valiz, 2008.

Waetzoldt, Wilhelm, *Du und die Kunst. Eine Einführung in Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte*, Berlin: Druckhaus Tempelhof, 1948.

Windhöfel, Lutz, *Paul Westheim und Das Kunstblatt. Eine Zeitschrift und ihr Herausgeber in der Weimarer Republik*, Köln / Weimar / Wien: Böhlau Verlag, 1995.

Worringer, Wilhelm, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), Helga Grebing (ed.) Munich: Fink, 2007.

_____, *Abstraktion und Einfühlung*. Elfte unveränderte Auflage, München: R. Pieper & Co. Verlag, 1921.

New Worlds:
Frontiers,
Inclusion,
Utopias

Joseph Imorde

Joseph Imorde currently serves as full Professor of Art History at the University of Siegen (Germany). He received his M.A. and Ph.D. in Art History at the Freie Universität Berlin. Joseph Imorde's scholarly interests are wide spread and focus on very different topics: Baroque Art, Historiography, Cultural History etc. His most recent book is an exploration into the negative experiences of travellers to Italy with the title: *Dirty Sheets: The Downside of the Grand Tour* and was published in 2012. Newer articles discuss for example Forest Lawn Memorial Park, the Italian Saint Giuseppe da Copertino or Edible Monuments in the 16th and 17th centuries. He was Fellow of the Humboldt Foundation at the University of Michigan from 2009 to 2011 and received Getty Scholarships in 2012 and 2017.