

Ulrich Pfisterer

ANSCHAUUNG ALS WISSENSCHAFT – KARL BERNHARD STARK UND DAS SEHEN IN DER ÄLTEREN UND NEUEREN KUNSTGESCHICHTE

I. „GANZ AUGE“ – „GANZ MANN DER WISSENSCHAFT“

Karl Bernhard Stark publizierte 1858 – zu diesem Zeitpunkt 34jährig und seit 1855 Inhaber des neu eingerichteten Lehrstuhls für Archäologie an der Universität Heidelberg, wohin er von der Universität Jena aus berufen worden war – einen Vortrag über Leonardo da Vinci. Der Altertumswissenschaftler zielte darauf ab, dass Leonardo „in seiner Kunst ganz Auge“ gewesen sei, wobei dies gerade nicht bedeute, sich an die „äußerliche Erscheinung“ zu verlieren, sondern durch das beobachtende Forschen über das Wesen der Natur „ganz Mann der Wissenschaft zu sein.“¹ Obgleich Ettore Verga noch 1931 den Text in der *Bibliografia Vinciana* loben wird, scheint er zu den Veröffentlichungen zu gehören, die praktisch nicht wieder zitiert wurden, und dies obwohl er 1880 nochmals posthum überarbeitet in Starks *Vorträge[n] und Aufsätze[n]* herausgegeben wurde.²

Der Leonardo-Vortrag kann damit zweierlei verdeutlichen: Zum einen scheint sein Vergessen in der Tendenz auch symptomatisch für die anderen kunstwissenschaftlichen und wissenschaftspolitischen, den Kunst(geschichts)unterricht thematisierenden Veröffentlichungen Starks, die allesamt in den letzten einhundert Jahren niemand mehr intensiver angesehen zu haben scheint: *Kunst und Schule. Zur deutschen Schulreform* (1848), die über 600 Seiten von *Städteleben, Kunst und Alterthum in Frankreich. Nebst einem Anhang über Antwerpen* (1855)³, *Über Kunst und Kunst-Wissenschaft auf deutschen Universitäten* (1873),

Der Unterricht in der Kunstgeschichte an höheren Töchterschulen (1878) – eine Ausnahme mag der posthum 1882 nochmals abgedruckte Beitrag *Das Heidelberger Schloss in seiner kunst- und culturgeschichtlichen Bedeutung* darstellen. Man könnte vermuten, Starks entscheidende Bedeutung liege eben in der Archäologie, nicht in der neueren Kunstgeschichte. Allerdings sind von den 26 eigenständigen Publikationen Starks allein 7 kunsthistorisch oder wissenschaftspolitisch (auch wenn es sich dabei teils nicht immer um sehr umfangreiche Texte handelt). Dazu kommt eine separat publizierte akademische Gelegenheitsrede – insgesamt also mindestens acht ‚Randthemen‘, wenn das denn die richtige Kategorie ist, gegenüber 15 Werken zur Archäologie im engeren Sinne, zwei Beiträgen zur Wissenschaftsgeschichte der Altertumskunde (zu Winckelmann und Creuzer) sowie der Dissertation, einer altphilologischen Abhandlung. Ein noch überraschenderer Eindruck ergibt sich beim Blick in Starks posthum 1880 – von Gottfried Kinkel, Sohn des gleichnamigen ‚Skandalkunsthistorikers‘ – veröffentlichte *Vorträge und Aufsätze aus dem Gebiete der Archäologie und Kunstgeschichte*. Sieben kunstwissenschaftliche stehen nur fünf archäologischen Beiträgen gegenüber, sieht man einmal von den abschließenden drei Texten zu Forscherpersönlichkeiten der Altertumskunde ab.⁴ Im Folgenden kann es nun nicht darum gehen, Starks Beiträge zur neueren Kunstgeschichte im Verhältnis zu seinen archäologischen Schriften zu bewerten, sondern nur, alle Publikationen als gemeinsames Anliegen zu verstehen. Klar ist dabei, dass im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts die disziplinäre

Ausdifferenzierung von Archäologie bzw. älterer Kunstgeschichte zu neuerer und neuester Kunstgeschichte weder methodisch noch im Hinblick auf die universitäre Institutionalisierung schon dezidiert festgeschrieben war.⁵ Es bleibt dennoch die entscheidende Frage, warum sich Stark überhaupt so intensiv für Themen jenseits des Altertums engagierte.

Das Bemühen, Starks wissenschaftliches Gesamtanliegen zu verstehen, führt zum zweiten Aspekt, auf den der Leonardo-Vortrag hinweist: Die größte disziplinäre Herausforderung, vor der ältere wie neuere Kunstgeschichte standen (und im Prinzip immer noch stehen), war die Frage, wie sich materielle Relikte, Bilder und insbesondere Kunstwerke wirklich wissenschaftlich untersuchen und in größere interpretierende Narrative einbinden lassen. Dies bedeutete vor allem auch eine ‚Verwissenschaftlichung‘ des Sehens und der Formanalyse. Wie lassen sich visuelle Empirie und ästhetisches Empfinden unter den neuen, verschärften Anforderungen an Wissenschaft und universitäre Disziplinen im 19. Jahrhundert methodisch so fassen, dass sie im Vergleich etwa zu den naturwissenschaftlichen, den historischen oder philologischen Methoden bestehen konnten, und worin lag die wissenschaftliche Spezifik dieser auf Anschauung basierenden Herangehensweise?⁶ Hier sollen vorerst nur zwei Stimmen, eine aus der Archäologie, eine aus der Kunstgeschichte, exemplarisch zeigen, dass schon zu Beginn und noch gegen Ende von Starks Karriere genau dies zentrale Fragen waren. Otto Jahn definierte 1848 das Ziel „archäologische[r] Studien“ als „vollständige Anschauung der Entwicklung des antiken Geistes“.⁷ Hans Müller benannte 1878 in seinen *Betrachtungen über das Studium der Kunstwissenschaft* die Vorwürfe, wobei die disziplinäre Abgrenzung von Archäologie und Kunstgeschichte bis dahin deutlicher zum Problem geworden war: „Neben der Gemeinverständlichkeit wirft man [...] dem Gegenstande der Kunstwissenschaft [...] die Neuigkeit vor, wobei man ängstlich die Archäologie von der Kunstgeschichte trennt, während doch beide eng ineinander aufgehen. Es ist nicht zu leugnen, dass die neuere Kunstgeschichte in der Tat eine grosse Anzahl von ganzen und authentischen Werken in ihrem Wissensgebiete vorfindet, an denen nicht mehr viel zu deuteln und zu tifteln ist, während die klassische Philologie und die Archäologie durchgängig im Trüben fischen [...]. [...] Man nennt [...] die Ergebnisse der Kunstwissenschaft unzuverlässig, wobei man vergisst, dass in allen anderen Wissenschaften ebenso gut verschiedene Meinungen, Controversen und Hypothesen bestehen [...]. Der schlimmste Vorwurf, den man der Kunstgeschichte machen kann,

ist derjenige, sie sei keine selbständige Disciplin und ihre Methode habe keinen rationellen Wert. [...] Das Wichtigste aber bei der Beschäftigung mit Kunstobjekten bleibt die eigene Anschauung.“⁸ Das Problem der Anschauung zwischen subjektiver Wahrnehmung und Wissenschaft und die Interpretation des Angeschauten sind für ältere wie neuere Kunstgeschichte hier in aller Klarheit als zentrale Herausforderungen formuliert.

In einem solchen Kontext lässt sich Starks Wahrnehmung von Leonardo als „in seiner Kunst ganz Auge“ und zugleich „ganz Mann der Wissenschaft“ dann auch als programmatische Aufgabenstellung an sich selbst, als Idealentwurf des eigenen Tuns und seiner Disziplin verstehen: Wie kann man als Archäologe und Kunstwissenschaftler „ganz Auge“ sein und zugleich diese ästhetische Anschauung in reine Wissenschaft überführen?

2. „ÄSTHETISCHE(R) ANSCHAUUNGSUNTERRICHT“

Das methodische Anliegen des Archäologen Stark lässt sich auf dem vermeintlichen Umweg über seine ‚vergessenen‘ kunstwissenschaftlichen und wissenschaftspolitischen, den Kunst(geschichts)unterricht thematisierenden Veröffentlichungen leichter verstehen. Erreicht er doch oder erlaubt sich in diesen Zusammenhängen eine Zuspitzung seiner Ideen und Forderungen, die er in seinem ‚eigentlichen‘ Gebiet (und möglicherweise auch mit zunehmendem Alter) offenbar bewusst vermied. Dieser Umstand wird besonders deutlich in Starks *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, der ersten Abteilung des dann nicht fortgesetzten *Handbuchs der Archäologie der Kunst*, die 1880, wenige Monate nach seinem Tod, erschien und mit Abstand die umfassendste bis dato publizierte Wissenschaftsgeschichte und Reflexion über Gegenstände und Methoden der Archäologie bis zurück ins 15. Jahrhundert darstellte. Das Buch bezeugt den intellektuellen Horizont und die stupende Belesenheit seines Autors, der die Archäologie nicht nur in den weiteren Kontext von Philologie und Kulturgeschichte stellt, sondern auch die Relevanz naturwissenschaftlicher, philosophischer und kunstwissenschaftlicher Überlegungen zu Wahrnehmung, Ästhetik und Kunst für die Archäologie betont. Aber: Auf den 400 Seiten des Buches, rund drei Viertel davon in Petit-Druck als ergänzender Kommentar, geht Starks eigene Position in der Flut an Fakten und im Bemühen um möglichst ausgewogene Darstellung häufig unter.

Ganz anders die vier Schriften, in denen sich Stark über dreißig Jahre hinweg zur Bedeutung von älterer, mittlerer und neuerer Kunstgeschichte für

Schulen, Universitäten und für die Gesellschaft insgesamt äußert.⁹ Drei Elemente fordert er: eine allgemeine Erziehung in Kunstgeschichte bereits an den Schulen, praktischen Zeichenunterricht an Schulen und Universitäten sowie den Einsatz von Anschauungsmaterialien, insbesondere Wandtafeln und Abguss-Sammlungen. Denn: „Armselig war es ja in Deutschland, zumal auf den Universitäten, um eine solche Anschauung bestellt.“¹⁰ Insgesamt propagierte Stark einen „ästhetischen Anschauungsunterricht“.¹¹ Liefert für ihn doch eine wissenschaftliche Ausbildung im Sehen die Grundlage allen weiteren Forschens und Erkennens, und zwar in den Natur- wie in den Kunstwissenschaften und der Archäologie gleichermaßen: „Der naturwissenschaftliche Unterricht hat mit dem künstlerischen [d.h. dem archäologischen und kunsthistorischen] die eine große Aufgabe gemein, daß er überhaupt die Augen öffnet, daß er den Zögling in den Reichthum, aber auch in die Gesetzmäßigkeiten der Außenwelt einführen will.“¹²

Dieses Interesse und diese Einstellung resultierten sicher aus mehreren, teils ganz allgemeinen Faktoren: Stark begann sein Studium und seine Laufbahn mit der Option, Philologe und Lehrer zu werden, und betonte zeit lebens seine Rolle als Universitätslehrer. Zudem demokratisierte die Bildungsreform im deutschsprachigen Gebiet nach Humboldt, die in den 1830er/40er Jahre volle Fahrt aufnahm, nicht nur die Ausbildung und etablierte die drei Züge von Volksschule, Realschule und Gymnasium, sondern verlangte ein neues Aushandeln von Lehrplänen und Gewichtungen zwischen Naturwissenschaften, humanistischen Inhalten und Praxisbezogenem – mit der Chance für bestimmte Fächer wie die Archäologie, ihre gesellschaftliche Bedeutung und damit ihren Stellenwert im Chor der Disziplinen herauszustellen. Wenn Kunst Ausweis einer überzeitlichen Humanität war, musste man sie nicht nur richtig ansehen können, das Sehen und die visuelle Gestaltung lieferten eine entscheidende eigenständige Ergänzung zur Kulturgeschichte der Menschheit: „[Ü]ber alle Gränzen der Nationalität und des religiösen Gefühls hinausgehend, reden die griechischen Götter- und Heroengestalten in Erz und Marmor verkörpert, reden die [...] Madonnen Rafaels und seiner Zeit die Sprache der Menschheit zu jedem, [...]“¹³ Und weiter – nun im ersten Kapitel von Starks *Handbuch* zum „Begriff der Archäologie der Kunst“: „Die Archäologie der Kunst, oder die Wissenschaft von der bildenden Kunst der Völker des klassischen Alterthums [...] steht [...] in Mitten der grossen, in neuerer

Zeit erst erfassten und zu rascher Blüthe entfalteten Bestrebungen für die Aufgabe einer allgemeinen Kunstwissenschaft, einer begrifflichen, naturwissenschaftlichen und historischen Auffassung der Kunst und ihrer Aeusserungen im Leben der Menschheit; [...]“ Dabei nimmt sie „unmittelbaren Antheil an der praktischen, erziehlichen Seite der philologischen Wissenschaft, wie an der Bedeutung der Kunst überhaupt für die Cultur des Volkes.“¹⁴ Schließlich war die Forderung nach Anschauungsmaterialien in Lehrsammlungen und nach praktischem Zeichenunterricht ein wichtiges Anliegen vieler Disziplinen des 19. Jahrhunderts. Nicht nur Stark, sondern auch Archäologenkollegen der vorausgehenden und nachfolgenden Generation, etwa Eduard Gerhard und dann Heinrich Brunn, verlangten dies. Allen ging es mit dem Zeichenunterricht nicht darum, Archäologen zu Künstlern heranzubilden, sondern eben die beurteilende, wissenschaftliche Anschauung, die Form- und Technikkompetenz zu stärken, wie Brunn zusammenfasste: „[...] Wo es sich um die Ausbildung des Anschauungsvermögens handelt, glaube ich neben der Mathematik auf einen zweiten Unterrichtsgegenstand mit Nachdruck hinweisen zu müssen: den Unterricht im Zeichnen.“¹⁵

Stark formulierte seine Position zum wissenschaftlichen Sehen und dessen Erkenntniswert aber vor allem auch in Auseinandersetzung mit neuen Ideen der Pädagogik, Ästhetik und Wahrnehmungsphysiologie. Seine Vorstellung vom ‚Augen-Öffnen‘ durch den naturwissenschaftlichen und kunstwissenschaftlichen Unterricht gleichermaßen lässt sich dagegen letztlich auf die Schrift des Schweizer Botanikers Jean Senebier zurückführen, der mit seiner 1775 erstmals auf Französisch gedruckten (Genf, 21802), 1776 in deutscher Übersetzung erschienenen Schrift *Die Kunst zu beobachten* (Leipzig) den Fortschritt der Wissenschaften aus dem neuen, vor allem naturwissenschaftlichen Beobachten zu begründen versuchte und für allgemeinen Unterricht darin plädierte: „[...] für den Beobachter, der die Menschen aufklären will, ist es nicht genug, eine Erscheinung bemerkt zu haben; man muß sie auch den Sinnen derjenigen darstellen, die nicht beobachten, und durch sein Beyspiel alle in der Beobachtungskunst unterrichten, die nicht verstehen.“¹⁶ Nun gab es natürlich auch schon zuvor und parallel dazu Äußerungen zum Sehen, speziell auch in den Künsten, die das eigentliche Problem aber insofern umgingen, als sie alles von Perspektive bis Idealschönheit thematisierten, nur nicht konsequent die Frage, welche Herausforderungen das konkrete wissenschaft-

liche Sehen und seine Ausbildung stellten.¹⁷ Bezeichnend ist etwa der Traktat des italienischen Architekten und Kunsttheoretikers Francesco Milizia, *Del arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e Mengs* (Venedig 1781), für den der Titel der deutschen Übersetzung in aller Kürze zeigt, worum es wirklich geht: *Beurteilung des Schönen nach den Grundsätzen von Sulzer und Mengs* (Halle 1785).

Zu einem echten pädagogischen Programm der visuellen Erziehung von Kindern und Jugendlichen baute diese neue Einsicht in die Bedeutung des Beobachtens um 1800 Johann Heinrich Pestalozzi aus.¹⁸ Für ihn war ein zentrales Fundament der Ausbildung, Maße, Proportionsverhältnisse und geometrische Formen zu erkennen. Wie Senebier geht es auch Pestalozzi nicht mehr in erster Linie um eine Bildung des Geschmacksurteils und um eine einigermaßen ansprechende Zeichenkompetenz wie in den Jahrhunderten zuvor, sondern vor allem um das Einüben eines quasi normierten und geometrisierten Sehens, das Pestalozzi als Voraussetzung für im Prinzip alle Tätigkeiten der modernen Welt verstand. Der Erfolg von Pestalozzi war durchschlagend und seine Ideen wurden sofort „wissenschaftlich“ weitergeführt, wie etwa der Buchtitel eines seiner frühen Anhänger belegt, Johann Friedrich Herbarts *Pestalozzi's Idee eines ABC der Anschauung als ein Cyclicus von Vorübungen im Auffassen der Gestalten – wissenschaftlich ausgeführt* (Göttingen 1804). Herbarth ist hier besonders relevant, da dieser in den folgenden Jahrzehnten eine wissenschaftliche Wahrnehmungspsychologie begründete, nicht allein, um seiner Pädagogik eine rationalisierbare Methode zu geben, sondern vor allem um eine auf wissenschaftlicher Wahrnehmungspsychologie begründete Ästhetik zu entwickeln. Wie schnell sich solche und ähnliche Ideen auch außerhalb des Pestalozzi-Kreises verbreiteten, zeigt im übrigen *Johann Paesters Theatik. Ideen zur Übung des Blickes in der bildenden Kunst* (Mannheim 1807), in der nur Winckelmann und Mengs zitiert, freilich genau die hier skizzierten Ideen zum Sehen für die Bildkünste entwickelt werden: „Was das Sehen ist dem Kunstsinne des Schönen, führt natürlich auf die Kritik des wissenschaftlichen Wahren. Der Sehsinn der Künste und der Wissenschaften geht wechselweise in einander über: und es ist kein Zweifel, er werde vereint seine Ziele um so weniger verfehlen.“¹⁹

Den zweiten, nicht weniger entscheidenden Ansatz lieferte ab den 1840er Jahren die Physiologie und hier vor allem Hermann von Helmholtz. Indem das Sehen und die Wahrnehmung nun auf die Ebene von Nervenimpulsen zurückgeführt wurde, schien nicht

nur die Anschauung, sondern dann auch das ästhetische Empfinden vollkommen wissenschaftlich erklärbar als Mischung aus biologisch-anthropologischen Voraussetzungen und kulturellen Überformungen. Der Protagonist dieser Bewegung, Helmholtz, erhielt 1858 – drei Jahre nach Starks Ankunft – den Ruf auf den ersten Physiologie-Lehrstuhl an der Universität Heidelberg, wo er bis 1870 lehrte und vor allem in dieser Zeit, von 1856 bis 1867 sein *Handbuch der Physiologischen Optik* (Leipzig 1867) herausgab.²⁰

Karl Bernhard Stark betont in seinem *Handbuch* explizit diese doppelte Herausforderung an die Archäologie, die Herbarts und Helmholtz' Arbeiten und allgemein Naturwissenschaften und neue Ästhetik für Archäologie und Kunstgeschichte darstellen: „Als bedeutsame und der Archäologie wahrhaft förderliche Arbeiten treten aus dem Bereiche der Naturwissenschaften, die von Helmholtz, Brücke, Zeising, Fechner und Henke hervor.“ Für die Ästhetik als „durch Herbart scharf umgränzte Wissenschaft“ hat dieser „in strenger Absonderung von der psychologischen und metaphysischen Frage das allgemein Gültige des Schönen und Hässlichen“ gefunden. „Dem wissenschaftlichen Studium der Antike erwächst durch ihn eine Fülle von Aufgaben, [...]. Die Theorie der Kunst, [...] hat gegenwärtig von der naturwissenschaftlichen Forschung über die Sinneswahrnehmungen und die ästhetisch wirkenden Verhältnisse in Form, Farbe, Masse vor allem zu lernen; [...].“²¹ Bereits in seiner letzten großen Heidelberger Universitätsrede von 1873 *Ueber Kunst und Kunstwissenschaft auf deutschen Universitäten* hatte Stark die Betrachtung von Kunstwerken als der „naturwissenschaftlichen analoge Methode“ präsentiert, dafür schon allgemein auf die entscheidenden „physiologischen Entdeckungen der Neuzeit“ verwiesen und als Ziel eine Wissenschaft der Ästhetik gefordert: „Der Naturforscher spricht wissenschaftlich aus, was der Künstler seit Jahrhunderten von Kunstbegriffen insgeheim und unbewusst geübt. [...] Wir stehen [...] am Schlusse unseres raschen historischen Ueberblicks [zum Verhältnis von Wissenschaft und Kunst] von neuem unserm Thema gegenüber, aber ich denke bereichert durch das Bild jenes unauflöselichen Bandes zwischen Kunst und Wissenschaft, durch die Erkenntnis der Thatsache, dass die Epochen unseres Universitätslebens auf merkwürdige Weise zusammenfallen mit dem Eintreten ästhetischer Elemente in das Universitätsleben, aber auch beruhigt darüber, dass wir heute die Anstalten für die Bildung der Künstler nach jeder Seite hin trennen von den Aufgaben der Universitäten, dass wir aber in vollem

Maasse für diese in Anspruch nehmen die Erweckung des wissenschaftlichen Bewusstseins der Kunst nach der begrifflichen wie historischen Seite, [...]. Gegenüber dem Ueberwuchern eines schädlichen Dilettantismus in diesen Dingen hat die Universität die fortwährende Reinigung der künstlerischen Grundbegriffe zu vollziehen, eine der naturwissenschaftlichen analoge Methode in der Betrachtung der Kunstwerke zu üben und den Ueberblick über den Entwicklungsgang der Kunst mit einer sich steigernden Vertiefung in das Einzelste lebendig zu halten. [...] Es gilt endlich für eine Wissenschaft der Aesthetik als des Schwersten von Allem einen Neubau auf der Unterlage der physiologischen Entdeckungen der Neuzeit wie der geschichtlichen Forschungen allmählig zu begründen.²²

Da Stark seine Überlegungen zur Bedeutung von Sehen und „ästhetischem Anschauungsunterricht“ aber eben vor allem in seinen ‚vergessenen‘ kunstwissenschaftlichen und wissenschaftspolitischen Schriften darlegte, werden bis heute Heinrich Brunns Forderungen nach einer strengen archäologischen „Sehschule“ und seine Münchner Rektoratsrede von 1885 zu *Archäologie und Anschauung* als Gründungstext dieser Vorstellung gefeiert.²³

3. „ZEUGNISSE DER FÜR DAS AUGE BILDENDEN THÄTIGKEIT DES ANTIKEN GEISTES“

„Es mag Anstoss erregen, dass wir die monumentalen Ueberreste als Quellen der Erkenntnis zunächst auffassen, sie nicht von vorn herein und allein als Objekte, als Zielpunkte den literarischen Quellen gegenüber gestellt haben. Und doch betreten wir zunächst ja eine bunte, trümmerhafte, und doch wahrhaft massenhafte Welt antiker Objekte, die alle den gleichen Anspruch erheben auf wissenschaftliche Untersuchung, die alle Zeugnisse der für das Auge bildenden Thätigkeit des antiken Geistes sind, und von dieser Fülle ist doch nur ein kleiner Bruchtheil ein solcher, welcher als Kunstwerk gelten kann, [...]“²⁴ Starks methodische Überlegungen sind im *Handbuch* derart komprimiert, dass selbst die weitsichtigsten Äußerungen zur Relevanz der materiellen Überlieferung und ihrer Anschauung leicht zu überlesen sind.

Dass die sinnliche Wahrnehmung eine ganz eigenständige Erkenntnisweise darstellt, hatte schon 1750/58 Alexander Baumgarten mit seiner *Aesthetica* begründet. Stark kritisierte gleichwohl, dass „der gute Mann [...] allerdings bei den Beispielen für die Empfindungen des Schönen die bildenden Künste noch ganz vergessen [hat].“²⁵ F.W.J. Schelling wird ebenfalls

besprochen, ob Stark jedoch Schellings Idee von der Schlüsselstellung „ästhetischer Anschauung“ von Kunst als entscheidendem Komplement zur subjektiv-intellektuellen und objektiv-anschauenden Erkenntnis präsent hatte, bleibt fraglich.²⁶ Ähnliches ließe sich über Starks Einsicht in G.W.F. Hegels Überlegungen zur Anschauung vermuten.²⁷

Nicht den epistemischen Status der Sinneswahrnehmung, wohl aber die genuine Bedeutung materieller Hinterlassenschaften für die historische Erforschung der Vergangenheit hatte bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts Ciriaco d’Ancona konstatiert, wenn er „den materiellen Relikten [der Antike] mehr Vertrauen und Erkenntniswert“ zusprach als den Schriftquellen – „maiores longe quam ipsi libri fidem et notitiam“.²⁸ Ein entscheidender Schritt darüber hinaus ist dann 1697 mit dem ersten Band von Francesco Bianchinis *Storia universale, provata co’ monumenti, e figurata co’ simboli degli antichi* (Rom) getan: Versucht der Autor doch erstmals, historische Stufen des Altertums vor den überkommenen Schriftzeugnissen allein aufgrund der Bildzeugnisse und der vermeintlich in ihnen festgehaltenen Vorstellungen und Mythen zu rekonstruieren.²⁹ Das Beispiel Bianchinis erinnert auch daran, dass dann die Disziplinen, die sich im Laufe des 19. Jahrhunderts wissenschaftlich mit den materiellen Relikten schriftloser Kulturen zu beschäftigen begannen: also Ur- und Frühgeschichte sowie Ethnologie, ebenfalls und in besonderer Weise vor der Herausforderung einer wissenschaftlich begründeten Methode anschaulicher Interpretation standen. Stark erwähnt im *Handbuch* nicht nur explizit Bianchini und die zu seiner Zeit ‚modische‘ prähistorische Forschung.³⁰ Diese Denktradition der Archäologie mündet in seinem Verständnis der „monumentalen Ueberreste als Quellen der Erkenntnis“, die eben nicht nur als ‚materielle Illustrationen‘ die antike Textüberlieferung erhellen können. Mehr noch, auch in der wissenschaftlichen Präsentation der Ergebnisse konstatierte Stark eine eigenständige Leistung der bildlichen Darstellung neben den Texten: „Die Aufgabe künstlerischer Rekonstruktion bringt es mit sich, dass hierbei bildliche, von der Wissenschaft geleitete Darstellung dem sprachlichen Ausdruck controlirend zur Seite gehen müssen. Nur die vereinte Thätigkeit des Archäologen und Künstlers, oder die seltene Vereinigung beider Eigenschaften in einem und demselben Menschen, wie sie ein *Winckelmann* besass, kann solche Aufgabe glücklich lösen.“³¹

Mit seiner Feststellung, dass die Masse aller antiken Objekte wissenschaftlich zu untersuchen und „Zeugnisse der für das Auge bildenden Thätigkeit des

antiken Geistes“ seien, „doch nur ein kleiner Bruchtheil ein solcher, welcher als Kunstwerk gelten kann“, müsste Stark zusammen mit wenig früheren Archäologen wie August Böckh unter die geistigen Väter der späteren Bildwissenschaft aufgenommen werden – wengleich Stark in letzter Konsequenz Kunstwerke als die höchste Aufgabe der Archäologie verstand und nicht wertfrei wie dann etwa Alois Riegl den Erzeugnissen der antiken ‚Kunstindustrie‘ begegnete.³² Es verwundert jedenfalls nicht, dass Aby Warburg Starks *Handbuch* für seine Bibliothek ankauft.

Auch die Diskussionen um eine historisch-empirische Kunstgeschichte versus eine geschichtstheoretische und zu den (überzeitlichen) künstlerischen Gesetzen vordringende Kunstwissenschaft, wie sie im Nachbarfach bis in die 1930er Jahre geführt wurden, nimmt Stark vorweg. Er will damit offenbar indirekt Position zu den konträren Positionen der Archäologie seiner Zeit beziehen: So ließ sich etwa die Idealvorstellung von Altertumswissenschaft als „Totalanschauung der Antike“, wie es August Böckh formulierte, und umfassender Kulturwissenschaft als Aufforderung zu ungebremster Materialerfassung und empirisch-historischen Einzelstudien verstehen.³³ Die Gegenmeinung vertrat etwa Friedrich Gottlieb Welcker, wenn dieser dem „Antiquarischen oder Archäologischen“ nur die „Vorstellung von Stückwerk oder von Dilettantismus“ zugestand und bestritt, dass das reine Klassifizieren von Material je interpretierend zum „Wesen“, zur „Entwicklung“, kurz: zu „Geschichte und Zusammenhang“ vordringen könne.³⁴ Dieses Streben nach zugrundeliegenden Zusammenhängen geht einerseits auf Winckelmann zurück, kennzeichnete andererseits etwa auch Hegels Geschichtsphilosophie und Kunstverständnis. Stark benannte 1873 genau diese beiden konträren Impulse umfassender historisch-empirischer Detailforschung und übergreifender Theoriebildung als die Ausgangspunkte einer wissenschaftlichen Kunstgeschichte von der Antike bis in die Neuzeit, verwies aber eben nicht auf die Vertreter und Diskussionen seiner eigenen Disziplin, sondern der Kunstgeschichte und Philosophie: „Eine wahre allgemeine Kunstgeschichte ist [...] durch ihre Verbindung mit dem strengen Ernste historischer Forschung, die uns ein Fr. v. Rumohr zuerst gezeigt, und einer philosophischen Weltanschauung, welche in Hegel vor allem sich der Beobachtung der geschichtlichen Gesetze zuwandte, hervorgegangen.“³⁵

Dabei besagt die Forderung nach Synthese dieser beiden prinzipiellen Zugangsweisen: Empirie / historischer Einzelfall und Theorie, noch nichts über die

spezifischen Methoden und konkreten Schritte des wissenschaftlichen Arbeitens. Vor allem Eduard Gerhard hat sich mehrfach, etwa 1853 in seinem *Grundriß der Archäologie*, an dieser methodischen Herausforderung versucht: Er stellt die Beschäftigung mit den materiellen Relikten bekanntlich als eine Art „monumentale Philologie“ der Text-Philologie zur Seite und fordert dabei für die Archäologie mit ihren Objekten eine eigene erkenntnistheoretische Form der Wissenschaftlichkeit ein, die auf der Anschauung basiert und dennoch in ihrer methodischen Rigidität der Philologie entspricht.³⁶ Gerhard thematisierte auch konsequent die methodisch notwendigen Einzelschritte im Vorgehen seiner Disziplin: archäologische Autopsie, Kritik (d.h. die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Form) und Hermeneutik (d.h. Interpretation). Diese Ideen Gebhards griff Stark unmittelbar auf.

Der Erfolg der klassischen Archäologie und das Tempo ihrer disziplinären Institutionalisierung in der zweiten Hälfte des 19. und im frühen 20. Jahrhundert mögen ein Grund dafür sein, warum eine ganze Reihe von Starks Schriften so wenig Beachtung fanden und ‚vergessen‘ wurden, Ausgangsfeststellung dieses Beitrags. Andere lassen sich nur mehr errahnen: Thesen und zugespitzte Positionen finden sich bei Stark vor allem in den wissenschaftspolitischen Texten und entwickelt an Beispielen der neueren Kunstgeschichte, die archäologischen Darstellungen dagegen leitet ein Bemühen um ausgewogene, zurückhaltende Darstellung in Verbindung mit einer Fülle an Detailinformationen. Dazu gab es gerade im Bereich des Sehens, der Anschauung und Formanalyse neue Ideen und Ansätze, auf die Stark entweder nicht reagierte oder nicht mehr reagieren konnte: Ab 1872 trat die Einfühlungsästhetik ihren Siegeszug an, die für die Bedingungen der Sinneswahrnehmung und Ästhetik einen überzeugenderen wissenschaftlichen Ansatz zu liefern versprach.³⁷ Von der formalen Ästhetik konnte Stark nur die Publikationen Robert Zimmermanns kennen.³⁸ Im Gefolge dieser Theorien wird auch die Relativität aller Anschauung, ihre individuelle, kulturelle und historische Abhängigkeit als methodische Herausforderung ganz erkannt werden, wie dann von Alois Riegl in seinen *Stilfragen* (Berlin 1893) und der *Spätromische(n) Kunst-Industrie* (Wien 1901/03) vorgeführt. Anderes wurde von Kollegen offenbar eingängiger und überzeugender formuliert. Verwiesen sei nur nochmals auf Heinrich Brunns Münchner Rektoratsrede von 1885 zu *Archäologie und Anschauung*: „Das Ziel ist also eine Kunstwissenschaft, aufgebaut auf dem Verständnis der Form, und zwar nicht auf ei-

nem instinctiven, sondern einem bewußten Verständnis, welche der systematisch begründeten Kenntnis der Sprache auf philologischem Gebiete nicht nachstehen darf.³⁹ Es scheint kein Zufall, dass dann Heinrich Wölfflin, der bei Brunn gehört hatte, 1915 wiederum in München mit seinen *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* das Projekt einer Geschichte des Sehens als Voraussetzung aller Kunstwissenschaften anging.⁴⁰ Gelöst ist die Frage, wie Anschauung und Wissenschaft in den Kunstwissenschaften wirklich überzeugend zusammen gehen, bis heute nicht.

Anmerkungen:

- 1 Karl B. Stark, Leonardo da Vinci. Ein Vortrag, in: Album des pädagogischen Seminars an der Universität Jena (hrsg. von Carl Volkmar Stoy), Leipzig 1858, S. 41–86 [zit. nach dem Separatdruck mit eigenständiger Paginierung, hier S. 26–27]. – Zur Biographie Tonio Hölscher, Stark, Karl Bernhard, in: Neue Deutsche Biographie 25, 2013, S. 72–73 [Online-Version: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd11721714X.html#ndbcontent>] und oben S. 15–25 in diesem Band.
- 2 Ettore Verga, Bibliografia Vinciana 1493–1930, Bologna 1931, S. 189 (Nr. 547): „Lavoretto garbato. [...]“ Karl B. Stark, Vorträge und Aufsätze aus dem Gebiete der Archäologie und Kunstgeschichte, hrsg. von Gottfried Kinkel, Zürich 1880, S. 278–301, zur Überarbeitung s. das Vorwort S. IV.
- 3 Ausgehend von ihrem Beitrag zu dem Symposium dazu jetzt Christine Tauber, Karl Bernhard Stark – ein unbekannter Pionier der Frankreichforschung, in: Kunstchronik 70, 2017, S. 278–286 und S. 95–111 in diesem Band.
- 4 Die Auswahl der Beiträge geht laut Vorwort auf Stark selbst zurück, s. Stark, Vorträge und Aufsätze S. III. – Zu Kinkel etwa Wolfgang Beyrodt, Gottfried Kinkel als Kunsthistoriker: Darstellung und Briefwechsel, Bonn 1979, und Hermann Rösch, Gottfried Kinkel als Ästhetiker, Politiker und Dichter, Bonn 1982.
- 5 Hellmut Sichtermann, Kulturgeschichte der klassischen Archäologie, München 1996; Adrian Stähli, Vom Ende der klassischen Archäologie, in: Stefan Altekamp u.a. (Hrsg.), Posthumanistische klassische Archäologie. Historizität und Wissenschaftlichkeit von Interessen und Methoden, München 2001, S. 145–170; Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a.M. 1979.
- 6 Vgl. zur Situation etwa Christoph König / Eberhard Lämmert (Hrsg.), Konkurrenten in der Fakultät. Kultur, Wissen und Universität um 1900, Frankfurt a.M. 1999; R. Steven Turner, Universitäten, in: Karl-Ernst Jeismann / Peter Lundgreen (Hrsg.), Handbuch der deutschen Bildungsgeschichte, Bd. 3: 1800–1870, München 1987, S. 221–249; Annette M. Baertschi (Hrsg.), Die modernen Väter der Antike. Die Entwicklung der Altertumswissenschaften an Akademie und Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts, Berlin u.a. 2009.
- 7 Otto Jahn, Über das Wesen und die wichtigsten Aufgaben der archäologischen Studien, in: Berichte über die Verhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig 2, 1848, S. 209–226.
- 8 Hans Müller, Betrachtungen über das Studium der Kunstwissenschaft, Köln 1878, S. 16–17 und 22.
- 9 Kunst und Schule. Zur deutschen Schulreform, Jena 1848; Kunst und Schule, in: Allgemeine Schulzeitung 48, 1871, Nr. 16f., 19f., 22–26 (wiederabgedruckt. in: Stark, Vorträge und Aufsätze 1880, S. 21–75); Über Kunst und Kunst-Wissenschaft auf deutschen Universitäten, Heidelberg 1873; Der Unterricht in der Kunstgeschichte an höheren Töchterschulen, Heidelberg 1878.
- 10 Stark, Über Kunst und Kunstwissenschaft, 1873 (wie Anm. 9) S. 20. Zur Relevanz von Anschauungsmaterialien Stefanie Klemm, Bilder des Vergangenen: Visualisierung in der Archäologie des 19. Jahrhunderts – Fotografie, Zeichnung und Abguss, Berlin 2017. Gegen Zeichenunterricht – u.a. mit Hinweis auf Stark – Anton Springer, Das Studium der Kunstwissenschaft an den deutschen Hochschulen, Kunstchronik 9, 1874, S. 377–384.
- 11 Karl B. Stark, Kunst und Schule, 1871, zit. nach Stark: Vorträge und Aufsätze, S. 50.
- 12 Stark, Kunst und Schule, 1848 (wie Anm. 9) S. 35.
- 13 Stark, Kunst und Schule, 1848 (wie Anm. 9) S. 9. Zum Kontext Esther S. Sünderhauf, Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945, Berlin 2004.
- 14 Stark, Handbuch, S. 1; dazu etwa Suzanne L. Marchand, Down from Olympus. Archaeology and Philhellenism in Germany, 1750–1970, Princeton 1996; Stähli (wie Anm. 5) S. 160–163.
- 15 Heinrich Brunn, Archäologie und Anschauung, München 1885, S. 14; vgl. zum Kontext Elke Schulze, Nulla dies sine linea. Universitärer Zeichenunterricht – eine problemgeschichtliche Studie, Stuttgart 2004.
- 16 Jean Senebier, Die Kunst zu beobachten, 2 Bde., übers. v. Johann Friedrich Gmelin, Leipzig 1776, S. 251. Zum naturwissenschaftlichen Kontext und der weiteren Entwicklung Christoph Hoffmann, Unter Beobachtung: Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate, Göttingen 2006.
- 17 Vgl. zum 18. Jahrhundert etwa Oliver Kase, Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert, Petersberg 2010.
- 18 Dazu jetzt Tobias Teutenberg, Die Unterweisung des Blicks. Visuelle Erziehung und visuelle Kultur im langen 19. Jahrhundert, Bielefeld 2019.
- 19 Paester (oben S. 50) S. 12.
- 20 Die Relevanz der neuen Sehtheorien für die Bildkünste untersucht etwa Robert Schade, Schwankende Ansichten. Zur Geschichte einer Ästhetik des Anders-Sehens in der Literatur und Kunst der Moderne, Bielefeld 2017.
- 21 Diese vier Zitate in Stark, Handbuch, S. 10 und 14f.
- 22 Stark, Über Kunst und Kunstwissenschaft, 1873 (wie Anm. 9) S. 11 und 23f.
- 23 So etwa Marchand (wie Anm. S. 14) S. 142–151.
- 24 Stark, Handbuch, S. 55.
- 25 Stark, Handbuch, S. 18.
- 26 Temilo van Zantwijk, Ästhetische Anschauung. Die Erkenntnisfunktion der Kunst bei Schelling, in: Johannes Grave / Hubert Locher / Reinhard Wegner (Hrsg.), Der Körper der Kunst. Konstruktionen der Totalität im Kunstdiskurs um 1800, Göttingen 2007, S. 132–161.
- 27 Christoph J. Bauer, Psychologische Implikationen der Ästhetik. Zum Verhältnis von „Anschauung“ und „zeichenmachender Phantasie“ in Hegels Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, in: Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hrsg.), Museali-

sierung und Reflexion. Gedächtnis, Erinnerung, Geschichte (Kunst als Kulturgut III), München 2011, S. 247–260. Vgl. für die weiteren Diskussionen etwa Sybille Peters (Hrsg.), „Intellektuelle Anschauung“. Figurationen von Evidenz zwischen Kunst und Wissen, Bielefeld 2006.

28 Dazu Carlo R. Chiarlo, „Gli frammenti dilla sancta antiquitate“: studi antiquari e produzione delle immagini da Ciriaco d’Ancona a Francesco Colonna, in: Memoria dell’antico nell’arte italiana. Bd. 1: L’uso dei classici, hrsg. von Salvatore Settis, Turin 1984, S. 269–297. Zur weiteren Geschichte Ulrich Pfisterer, „Sinnes-Wissen“ – Jean Siméon Chardin und die Numismatik zwischen Kunst und Wissenschaft, in: Ulrike Peter / Bernhard Weisser (Hrsg.), *Translatio nummorum. Römische Kaiser in der Renaissance*, Wiesbaden 2013, S. 17–37.

29 Dazu nur Brigitte Sölch, *Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom*, München / Berlin 2007.

30 Stark, *Handbuch*, S. 109, 117 und 38.

31 Stark, *Handbuch*, 69; zum Kontext Klemm (wie Anm. 10); zur Idealisierung Winckelmanns s. Sünderhauf (wie Anm. 13).

32 Bezeichnenderweise findet sich etwa in Jörg Probst (Hrsg.), *Ideengeschichte der Bildwissenschaft. Siebzehn Porträts*, Frankfurt a. M. 2009, kein einziger klassischer Archäologe.

33 Ausführlich zum hier Angedeuteten etwa Werner Fuchs: Fragen der archäologischen Hermeneutik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Hellmut Flashar / Karlfried Gründer / Axel Horstmann (Hrsg.), *Philologie und Hermeneutik im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1979, S. 201–224; Adolf H. Borbein, Ernst Curtius, Alexander Conze, Reinhard Kékulé. Probleme und Perspektiven der klassischen Archäologie zwischen Romantik und Positivismus, in: Karl Christ / Arnoldo Momigliano (Hrsg.),

L’antichità nell’Ottocento in Italia e Germania. Die Antike im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland, Trient 1988, S. 275–302; Stähli (wie Anm. 5) v.a. S. 154–158.

34 Vgl. etwa Friedrich Gottlieb Welckers Besprechung von Karl Otto Müllers *Handbuch der Archäologie der Kunst*, Breslau 1830, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 2, 1834, S. 441–508.

35 Stark, *Über Kunst und Kunstwissenschaft*, 1873 (wie Anm. 9) S. 22.

36 Dazu Detlef Rößler: Eduard Gerhards „Monumentale Philologie“, in: Henning Wrede (Hrsg.): *Dem Archäologen Eduard Gerhard 1795–1867 zu seinem 200. Geburtstag*, Berlin 1997, S. 55–61. – Zu Alois Hirts *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst*, dessen erster Teil bereits 1805 erschienen war und das eine neue Art von „bildlichem Compendium“ zur Wissensvermittlung und Schulung des Auges sein sollte, s. Ulrich Pfisterer/ Cristina Ruggero (Hrsg.), *Phönix aus der Asche. Bildwerdung der Antike – Druckgraphiken bis 1869*, Petersberg 2019, S. 274f. (Kat. IX.12).

37 Harry Francis Mallgrave / Eleftherios Ikononou, *Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics, 1873–1893*, Los Angeles / Chicago 1994.

38 Stark, *Handbuch*, S. 16, 19, 27, 292; Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg 1997.

39 Brunn (wie Anm. 15) S. 10.

40 Vgl. etwa Wiesing (wie Anm. 38) S. 95–141 und Hans Ch. Hönes, *Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung*, Zürich 2011.